

THOMAS-PETER GALLON

Herrscher, Richter, Segensspender?

Zur Präsenz Christi im veneto-byzantinischen Fürbitte- Mosaik der Friedenskirche zu Sanssouci

Einführung. Das monumentale hochmittelalterliche Mosaik in der Apsis der Friedenskirche am Rand des Parks von Potsdam-Sanssouci wird in der Literatur kaum gebührend beachtet¹. Das Mosaik stammt aus der Kirche einer Klosteranlage auf der Insel Murano in der Lagune von Venedig. Diese Kirche war dem heiligen Cyprian geweiht, der im 3. Jahrhundert Bischof von Karthago war und später als lateinischer Kirchenlehrer verehrt worden ist². Die genauere Datierung des Mosaiks auf das frühe 12. oder das frühe 13. Jahrhundert ist umstritten. In diesem Zeitraum bildet sich Venedig in der Mosaikkunst zu einem „Schmelztiegel“ byzantinischer und venetisch-italischer Themen und Techniken aus³.

Wie kam das Mosaik aus Murano nach Potsdam? Nach der Aufgabe der Kirche San Cipriano um 1820 wird ihre Ausstattung bis auf das Mosaik veräußert⁴. Ab 1834 lässt der preußische Kronprinz das Mosaik in Venedig ersteigern, abbauen und nach Potsdam verschiffen⁵. Als König lässt Friedrich Wilhelm IV. ab 1844 die Friedenskirche errichten⁶ und das Mosaik in deren Apsis einsetzen⁷. Dafür weicht die Architektur der Friedenskirche u.a. in den Maßen der Wölbung und durch den Einbau eines vorgelagerten Chorjochs von ihrem römischen Vorbild San Clemente⁸ ab⁹. Die spektakuläre Geschichte dieses Transfers (und deren Folgen für den heutigen Zustand des Werkes) werde ich an anderer Stelle rekonstruieren.

Zu den ästhetischen, religiösen und politischen Motiven Friedrich-Wilhelms für die aufwändige Überführung dieses Mosaiks nach Potsdam gibt es einige Literatur¹⁰. Die Friedenskirche war als Gemeindegkirche und zugleich als Hofkirche und Grablege angelegt worden. Mit dem Mosaik wollte Friedrich-Wilhelm seinem eigenen Verständnis seiner Legitimation als König von Gottes Gnaden einen Ausdruck verleihen. Zugleich dürfte das Werk auf eine wachsende Wertschätzung für Originale getroffen sein, hatte sich im ersten Aufschwung der Industrie (und ihrer Möglichkeiten mechanischer Reproduktion) doch ein besonderes Bedürfnis nach

Authentizität entwickelt¹¹. Die an die Translozierung des Mosaiks und seine frühe Rezeption in Potsdam geknüpften Motive gehören aber nicht weiter zum Thema dieses Beitrags.

Zum Mosaik selbst sind mir nur zwei Originalveröffentlichungen bekannt, die sich ausschließlich damit befassen¹². Außerdem hat Philipp Schubert 2009 im Studiengang Restaurierung der Fachhochschule Potsdam eine bemerkenswerte Diplomarbeit darüber vorgelegt¹³. Diese Beiträge berühren das Thema oder die Themen des Bildes allerdings nur am Rande¹⁴. Der vorliegende Beitrag entwickelt daher vor allem eine Interpretation zur Ikonografie des Mosaiks¹⁵.

Erste Beschreibung und Motiv des Mosaiks. Im Zentrum des Bildes thront Christus im byzantinischen Darstellungstyp des „Pantokrator“ (des „Allmächtigen“, siehe Abb. 1*): Ein vollkräftiger Mann, bärtig, mit Kreuznimbus, der in nahezu frontaler Position vor dem oder der Betrachter/in thront, die rechte Hand zum Segen hebt und in der Linken ein Buch hält. Zu seiner Rechten (also links von ihm zu sehen) steht, im Vergleich deutlich verkleinert, die Gottesgebärerin Maria. Sie wendet sich unter ihrem Kapuzenüberwurf (Maphorion) Christus im Dreiviertelprofil zu, winkelt ihre Unterarme locker vom Körper weg und richtet sie zu Christus hin, verlängert durch gestreckte Hände und Finger. Neben ihr steht Petrus in ähnlicher Haltung, mit einer Schriftrolle und den für ihn typischen Schlüsseln in einer Hand¹⁶. Auf der anderen Seite Christi steht – in der Haltung wie Maria – Johannes der Täufer, erkennbar am Mantel der Eremiten (aus Fell); neben ihm der heilige Cyprian als Patron der Ursprungskirche des Mosaiks. Links und rechts rahmen zwei Erzengel die horizontale Aufreihung der anthropomorphen Figuren ein, und in der mittleren Vertikalen des nahezu symmetrischen Bildes sieht man über Christus erst die Taube als Symbol des Heiligen Geistes und dann das Christuslamm. Es steht im achtsackigen Stern als Symbol der Auferstehung Christi und hat den Kreuzstab als Zeichen des Sieges in seinem Rücken.

Die Symmetrie in der Darstellung, der Vorbehalt der Vertikalen für das Göttliche und der Horizontalen für Figuren, die zumindest eine irdische Vergangenheit haben, Christus im Zentrum beider Strahlen, seine relative Vergrößerung, seine Frontalität, die Dreiviertelprofile der anderen, der Goldgrund oder die Inschriften zur Benennung der Figuren (auf griechisch für Christus und Maria) – und einiges mehr – sind Elemente eines genuin byzantinischen Bildformates. Dieses wird hier in Details durch westlich-lateinische Zitate ergänzt. Das gilt z.B. für die teriomorphe Darstellung des Christuslammes, für die Abbildung des Cyprian und für Teile seines

Ornats oder für die Attribute der Heiligen. Ich gehe nicht im Einzelnen darauf ein. Wegen der vorwiegend byzantinischen Prägung dieser Mischform bezeichne ich das Mosaik als ein „veneto-byzantinisches“ Werk.

Allerdings behauptet Dorothea Müller noch eine technische Differenz: *Während der byzantinische Mosaizist insbesondere bei der Ausarbeitung von Händen und Gesicht feinere Mosaiksteinchen verwendet als bei den Gewändern und beim Hintergrund und diese der zarten Nuancen wegen aus Naturstein gewinnt, schließt sich das Mosaik ... an die westliche Tradition der Mosaiktechnik an, bei der die Smaltengröße in einem weit geringeren Umfang differiert*¹⁷. Philipp Schubert kommt nach einer Analyse vom Gerüst zu einem anderen Tenor: Danach besteht das Mosaik aus eingefärbten (oder mit Blattgold oder Silber unterlegten) Stücken aus Schmelzglas, den Smalten, mit einer Kantenlänge zwischen 5 und 20 Millimetern. Dazu kommen besonders kleine Stücke mit Kantenlängen von 5 bis 8 Millimetern vorwiegend aus hellem Naturstein an den Köpfen, Händen und an einigen Details wie der Mitra des Cyprian und den Schlüsseln des Petrus. Schließlich gibt es (orange-)roten Tonbrand (Terrakotta) als warm-erdigen Farbkontrast zum kühlen Glanz der Smalten. Die Terrakotta-Tesserae sind in gleichmäßiger Kantenlänge von 10 bis 15 Millimetern z.B. in Gewänder, der Rahmung der Taube oder dem Kissen des Throns eingefügt¹⁸. – Ein Blick durch das Opernglas auf das Mosaik bestätigt den Tenor dieses Befundes.

Auch das Motiv des Mosaiks gilt ursprünglich als byzantinisches Motiv¹⁹. Das Mosaik – soweit besteht Einigkeit – stellt eine „Deësis“ dar²⁰ (δέησις, eigentlich: Bitte, Bittflehen, Petition in eigener Angelegenheit²¹, im weiteren Sinne und im kunsthistorischen Sprachgebrauch aber: *intercessio*, Fürsprache zu Gunsten Dritter). Im Bildmotiv der Deësis richten die Gottesgebärerin Maria und meist Johannes der Täufer, im Falle einer sog. Großen Deësis um weitere Heilige ergänzt, eine Fürbitte an den Erlöser. Der Charakter als Deësis geht auch aus einer der beiden Inschriften des Bildes hervor. Danach ist das Werk zuallererst dem Seelenheil einer Stifterin mit Namen Euphrosyna Marcella und ihrer Kernfamilie gewidmet. Da die Stiftungsinschrift eine besondere Rolle für die Auslegung spielt, wird ihr weiter unten ein eigener Gliederungspunkt gewidmet.

Ein Teil der Literatur, die sich u.a. mit dem Mosaik befasst, erkennt in ihm eine Darstellung des Weltgerichts²² und Christus darin als „Weltenrichter“²³. Tatsächlich bildet die Deësis einen wesentlichen Bestandteil vieler Darstellungen des Weltgerichts. Daraus ist die These entwickelt worden, dass sie auch als Teil für das Ganze stehe. Die Deësis sei immer eine Abbeviatur des Weltgerichts²⁴ und stelle daher

auch als solitäres Motiv – wie in Potsdam – stets ein Weltgericht dar. Andere Autor/innen nehmen auf diese Auffassung keinen Bezug und stellen das Mosaik als Deësis mit Christus in der Darstellungsform als Pantokrator²⁵ oder Weltenherrscher²⁶ dar. Die Kombination des Motivs der Deësis mit dieser Darstellungsform wird dabei nicht problematisiert. Mir ist im Übrigen auch keine Auseinandersetzung über die Deutungsalternative „Richter oder Herrscher?“ mit konkretem Bezug zu dem Potsdamer Mosaik aus Murano bekannt.

Die fünf Thesen des Beitrags. Die Bezeichnung der Präsenz Christi in dem Bild als Pantokrator wird in Frage gestellt, soweit damit zugleich auch die Bedeutung dieses Begriffes als Weltenherrscher auf das konkrete Bild übertragen wird („Christus als Herrscher“). Nach der Etablierung des Christentums als Staatsreligion und dem dogmatischen Streit um seine Göttlichkeit wird Jesus Christus schon seit dem 4. Jahrhundert zunehmend nicht mehr als Hirte, Fischer, Tischgenosse, als Wohl- und Wundertäter, als Lehrer oder Gesetz-Geber gezeigt, sondern in seiner göttlichen Natur. Diese Erhöhung wird nun mit einigen der imperialen Attribute jener Zeit ins Bild gesetzt, wie dem Nimbus oder dem Thron. In den Augen der zeitgenössischen Betrachter/innen dürfte das umgekehrt auch die Legitimation der Kaiser erhöht haben. Aber daraus darf man nun nicht den Schluss ziehen, jede spätere Darstellung Christi mit imperialen Attributen drücke nichts als jene herrscherliche Eigenschaft aus, wie sie auch in der Bezeichnung eines bestimmten Typs dieser Bilder als „Pantokrator“ oder Allmächtiger anklängt. Die Kritik an diesem Schluss entzündet sich schon daran, dass das Muster des Bildes bereits Jahrhunderte in der byzantinischen Welt war, bevor es mit dem dort ebenfalls geläufigen Pantokrator-Begriff kombiniert worden ist. Das ist die erste – nicht in toto originelle – These dieses Beitrags.

Dann wird die Deutung als Deësis dahingehend spezifiziert, dass das Murano-Potsdamer Werk auch in seiner Entstehungszeit als eine Fürbitte für bestimmte Personen verstanden worden ist. Ich bezeichne solche Werke als *authentische* Deësis. Der Nachweis wird über die Stiftungsinschrift geführt. Das ist die zweite These. (Aus der Literatur ist bekannt, dass nicht alle heute als Deësis bezeichneten Bilder in diesem Sinne authentisch sind.)

Dann stelle ich insbesondere die aus der Deësis abgeleitete Weltenrichter-Theorie in Frage. Das ist die dritte These. Damit greife ich eine allgemeine Position aus der Literatur auf und entwickle sie anhand der konkreten Ikonografie des Murano-Potsdamer Mosaiks weiter.

Bis hierhin verbleibt die Argumentation auf der Ebene der Methode der Ikonografie und Ikonologie im Rahmen einer kunsthistorischen Analyse.

Die alternative Deutung der Präsenz Christi als Segensspender ist schließlich die vierte These des Beitrags. Die Beschreibung der Geste, die Christus vollzieht, als Geste des Segnens ist in der Literatur eigentlich geläufig. Diese Segensgeste gehört sogar zu den wenigen Kerncharakteristika der Darstellung Christi als Pantokrator²⁷. Nicht geläufig ist es allerdings, diese Geste auf ihre theologische Bedeutung zu hinterfragen. In den Evangelien sind nur zwei Szenen bezeugt, in den Christus Menschen einen Segen spendet. Eine der Szenen begleitet seine Himmelfahrt (Lk 24,51). Deshalb kann das Bild aus meiner Sicht letztlich auch als Botschaft zu Christi Himmelfahrt verstanden werden: *Seid gewiss: Ich bin bei euch alle Tage bis zum Ende der Welt* (Mt 28,20). Mit seinem Segen antwortet Christus unmittelbar auf die Fürbitte Mariens und Johannes'. Er vollzieht hier nicht die Drohgebärde des künftigen Richters, sondern verkündet die frohe Botschaft des Auffahrenden. Ich erkenne darin i.Ü. auch eine größere Affinität zur Sünden- und Schuldtheologie der byzantinischen Kirche, die selbst keine Lehre von der Erbsünde entwickelt und daher weniger Furcht vor dem Endgericht entfaltet hat als ihre römisch-okzidentale Schwester.

Die Argumentation dazu geht mindestens in einem Punkt über die kunsthistorische Methode hinaus und betritt die Domäne der Bildtheologie²⁸. Denn deren Auslegung ist nicht auf das zeitgenössische Werkverständnis beschränkt. Bei diesem endet aber das wissenschaftliche Interesse der Ikonografie und Ikonologie ganz explizit. Für die bildtheologische Ausdeutung eines Werkes darf und soll man dagegen auch fragen: Was sagt das „alte“ Bild uns heute?

In der fünften These schlage ich schließlich vor, die Segensgeste dialogisch gleichsam als Antwort auf die Fürbitte zu interpretieren, so dass damit *zwei* aufeinanderfolgende narrative und zugleich symbolgeladene Sequenzen, die Fürbitte und – diachron – der Segen als Antwort darauf, in e i n e m unbewegten Bild synchronisiert werden.

Vor der Ausarbeitung dieser Thesen gehe ich erst auf die Originaltreue des Werkes und auf Fragen zu seiner genaueren Datierung ein. Außerdem erscheint es mir für das Verständnis des Gesamtzusammenhanges förderlich, noch einmal auf den Anbringungsort und das Bildformat zu schauen und das Mosaik schließlich auch werkgeschichtlich einzuordnen. Die folgenden Hinweise hierzu haben jedoch kei-

nen unmittelbaren Bezug zu der Entwicklung der nachfolgenden eigenständigen Thesen dieses Beitrags.

Zur Originaltreue des Mosaiks. Vor rund dreißig Jahren, noch zur Zeit der DDR, hat der inzwischen verstorbene Bonner Byzantinist Professor Horst Hallensleben das Mosaik untersucht. Obwohl ihm für die Analyse von Restaurierungsgeschichte und Erhaltungszustand kein Gerüst zur Verfügung stand, stufte er das Mosaik *im Wesentlichen als Original* ein²⁹. Seine Untersuchung ist leider nicht im Detail öffentlich dokumentiert. Seither haben verschiedene weitere Untersuchungen insbesondere zu Einzelfragen des Erhaltungszustandes stattgefunden, die ebenfalls nicht öffentlich zugänglich sind. Schubert fasst vorhergehende Untersuchungen zusammen und hatte selbst Gelegenheit, kurzzeitig von einem Gerüst aus Einzelheiten des Mosaiks zu analysieren. Trotz der Feststellung vielfältiger Schädigungen und verschiedener Restaurierungsbemühungen in Details bestätigt auch er, dass sich das Mosaik *im Wesentlichen in einem guten Zustand* befinde³⁰. Anders als bei dem ebenfalls von Friedrich-Wilhelm IV. aus Ravenna translozierten Mosaik aus San Michele in Africisco wird von dem Murano-Potsdamer Mosaik jedenfalls *nicht gesagt, dass die ursprüngliche künstlerische und stilistische Eigenart des Mosaiks durch die zahllosen Eingriffe weitestgehend zerstört*³¹ sei³². So gilt das Mosaik aus San Cipriano heute als einziges seiner Art in Europa nördlich der Alpen³³.

Der Dissens zur Datierung. Vor der Veröffentlichung des Beitrags von Hallensleben 1983 ging die neuere Literatur einhellig davon aus, dass das Mosaik mit dem Bau der Herkunftskirche auf Murano ab 1109 geschaffen worden sei³⁴. Hallensleben zog dagegen in einer Veröffentlichung – ohne jeden Quellenbeleg – biographische Daten aus einer von ihm so bezeichneten „Wirtschaftsurkunde“ bei. Darin bescheinige eine Frosina aus der Pfarrei Sant’Angelo in Venedig im Jahre 1211, sie habe ein Darlehen zurück erhalten, das ihr verstorbener Mann Pietro Marcello 1205 gewährt hätte. *Folglich kann das Mosaik erst nach 1205 gestiftet worden sein*³⁵. Diese Schlussfolgerung wird seither in der Literatur wie ein Beweis zitiert³⁶.

Während seines Aufenthaltes in Potsdam hatte Hallensleben dem damaligen Superintendenten der Friedenskirche Eginhart Schmiechen einen Hinweis auf die Fundstelle der sogenannten Wirtschaftsurkunde hinterlassen, den Herr Schmiechen mir jetzt übergeben hat. Die Angabe von Hallensleben wird dadurch nachprüfbar. Seine kurze Zusammenfassung stimmt mit dem Text überein³⁷. Seine von ihm selbst nicht näher erläuterte Schlussfolgerung beruht offensichtlich auf der Übereinstimmung der Namen der Stifterin und ihres Ehemannes im überschaubaren lokalen Kontext

der Lagune von Venedig. Da die Inschrift vermuten lässt, dass die Stifterin die Stiftung erst als Witwe veranlasst oder testamentarisch verfügt hat, stimmt außerdem die Abfolge der Todesfälle laut Darlehensurkunde und Stiftung überein.

Die Gegenposition vertrat der ebenfalls bereits verstorbene venezianer Kunsthistoriker Professor Renato Polacco. Er weist noch 1994 auf Risssschäden in Folge eines Erdbebens von 1117 und, so wörtlich, auf sichere Spuren von deren Restaurierung hin und datiert das Mosaik deshalb weiterhin auf die Spanne zwischen 1109 und 1117³⁸. Leider publiziert auch Polacco nicht, wo diese Spuren im Einzelnen seien, so dass auch dieser Hinweis nicht nachvollzogen werden kann. Obwohl Polacco in einem anderen Punkt desselben Aufsatzes auf den früheren Beitrag von Hallensleben verweist³⁹, geht er in der Frage der Datierung nicht auf dessen Gegenmeinung ein. Hallensleben wiederum hatte Spuren früher Restaurierungen bei dem Mosaik (mit Ausnahme der Spuren von der Zerteilung in etwa hundert Segmente bei der Abnahme in Murano) generell verneint⁴⁰.

In der Literatur finden sich für beide Positionen Hinweise auf die möglichen Mosaizisten des Originals und auf Vorbilder. Ich trage diese Hinweise für eine stilkritische Datierung hier nur kurz und ohne eigene Beurteilung in einer Fußnote zusammen, um sie als Hinweis für weitere Recherchen nutzbar zu machen⁴¹.

Zum Anbringungsort. Das gut 60 Quadratmeter umfassende Mosaik erstreckt sich über drei Elemente der Architektur des Altarraums (Abb. 1). Die Wölbung der Apsis (1) – vom Mittelschiff aus schräg oben hinter dem Altar zu erkennen, als ob man auf die innere Schale einer Viertelkugel schaut – zeigt das zentrale Geschehen mit Christus in der Mitte. Die Wölbung – oft als Kalotte bezeichnet (Kugelkappe, flache Kuppel), tatsächlich eine Halbkalotte („Apsiskalotte“) – setzt auf etwa 6,80 Metern über dem Fußboden an und ist an ihrer Unterkante 6,50 Meter breit. Ihr Scheitel liegt bei 10,20 Meter über dem Boden, so dass sie etwa 3,40 Meter in die Höhe reicht. Die Kalottenhälfte (oder das Kugelviertel) ist dabei etwa 3,50 tief⁴². Der Apsiskalotte ist ein 2,60 Meter breites Chorjoch (2) vorgeordnet. Der mosaizierte Teil der Laibung dieses Joch beginnt oberhalb eines Gesimses und läuft als Bogen oben zusammen. Der Bogen ist in nur einer Dimension gekrümmt (die Wölbung in zwei). Vor einer 30 cm hohen Stufe (3) schließt er exakt an den Zentralteil des Mosaiks in der Wölbung an. Das Mosaik erstreckt sich über die Stufe und dann weiter über die Laibung dieses Bogens. Die Stufe zwischen Wölbung und Laibung, der Stirnbogen, ist wie die Wölbung dem Mittelschiff der Kirche zugewandt und enthält einen Psalm als Inschrift⁴³. Die Laibung zeigt schließlich auf den beiden

Seiten des Altarraums, nahezu im rechten Winkel zu Christus, die Erzengel Rafael (vom Altarraum aus links) und Michael (rechts)⁴⁴ sowie im Scheitelpunkt oben über Christus das Lamm.

Nach Otto Demus haben die Schöpfer byzantinischer Mosaike die Krümmung von Kuppeln, Apsiskalotten oder die Laibung von Bögen gleichsam als vorgegebene dritte Dimension in die Bildgestaltung integriert⁴⁵. Für das Murano-Potsdamer Mosaik bedeutet das, dass sich das Lamm im Scheitel der Bogenlaibung tendenziell über den Betrachter/innen befindet, dass sich Christus zu ihnen vorbeugt, dass sich die demütig vorgebeugte Haltung der Bittsteller/in insbesondere im Absenken der Köpfe noch verstärkt, und dass die Erzengel auf den Seiten eher unbeteiligt bleiben, weil sie nicht in die Wölbung einbezogen sind, sondern aus der vorgelagerten Bogenlaibung heraus nicht Christus in der Mitte zugeneigt sind, sondern den Betrachter/innen vor dem Bild. Für mich ist die Integration der architektonisch vorgegebenen dritten Dimension in der Wölbung der Apsis insbesondere in der Kopfhaltung der Bittsteller/in sinnfällig (Abb. 2).

Der zentrale Bildgrund der byzantinischen Kirche ist im Übrigen nicht die Apsis, sondern die Kuppel, die Hauptkuppel vor dem Altar, also der Ort – v o r dem Altar – u n t e r dem die Gläubigen die heilige Kommunion empfangen (und nach oben schauen können)⁴⁶. Der Tambour unter der Kuppel – der Zylinderturm, auf den sie aufsetzt – hatte regelmäßig ringsum Fenster. Das Kuppelmosaik hatte dadurch Tageslicht. Im Rund unter dem Potsdamer Apsisbild gibt es dagegen keine Fenster – was dazu beitragen könnte, dass das eher dumpfe Goldbraun der Hintergrundfläche in Potsdam bei normaler Tagesbeleuchtung jenen Glitzereffekt ein wenig vermissen lässt, der byzantinischen Mosaike oft eignet, und der insbesondere durch Qualität, Zuschnitt und Anordnung der Mosaikteile und deren Farbspiel bei entsprechender Beleuchtung erzielt werden kann. Auf einer Zeichnung von der Kirche San Cipriano aus dem Jahr 1835 sind im Rund der Apsis unterhalb ihrer Kalotte Öffnungen für Fenster erkennbar⁴⁷. Nicht bekannt ist allerdings, ob es die Fenster schon während der Entstehung des Mosaiks dort gab; für 1650 ist ein nicht näher erläutertes Umbau der Kirche bezeugt⁴⁸.

Zum Bildformat. Was sieht man über das Wiedererkennen der Figuren und des Motivs (in der „ersten Beschreibung“ oben) hinaus? Die Komposition ist einfach. Die Figuren befinden sich auf einem weitgehend monochromen Grund aus Gold. Die Figuren, deren Attribute, der Thron Christi und die Verzierungen bei Taube und Lamm sind auf diesem Grund neben- und übereinander verteilt, aber nicht illu-

sionär-perspektivisch hintereinander gestaffelt. Der Goldgrund umschließt darüber hinaus noch die Inschrift der Namen aller Dargestellten (oder Abkürzungen dafür), die Widmung der Stifterin und auf dem Stirnbogen den Vers aus den Psalmen. Es gibt keine Landschaft, keinen Horizont, keinen realistisch abbildhaften Himmel und auch keine äußere Quelle von Licht. Schatten deuten sich allenfalls im Faltenwurf der Bekleidung an⁴⁹, soweit auch hier die Kontraste nicht nur zur Konturierung von Farbflächen dienen. Es gibt auch keine Andeutung architektonischer Elemente, vor denen die dargestellte Szenerie „spielt“ oder in welche sie eingebettet wäre. Die Darstellung der Figuren wirkt unplastisch, flach, linear, statisch, schwer und archaisch⁵⁰. Alle Figuren sind tendenziell zweidimensional. Sie scheinen eher zu schweben als zu stehen oder zu thronen. Nur an wenigen Punkten deutet sich eine malerisch oder musivisch erzeugte Raumillusion auf zweidimensionalem Grund als optische Perspektive an (am Thron Christi, seinem Sitzkissen, am Buch in Christi linker Hand, an der Rolle in der Hand von Petrus links und am Buch des heiligen Cyprian rechts).

Mit dem monochromen Grund und dem weitgehenden Verzicht auf Raumillusion und auf Licht oder Schatten verlässt die byzantinische Malerei die irdisch-menschlichen Dimensionen von Raum und Zeit. Gold gilt hier nicht als Farbe und ersetzt auch keine Farbe, sondern steht für Licht selbst, für göttliches Licht. Das Mosaik soll aus sich selbst heraus leuchten. An die Stelle des Beleuchtungslichtes tritt ein Sende-, Eigen- oder Offenbarungslicht⁵¹. Mit Gold und seinen reflektierenden Effekten wird die Transzendenz der himmlischen Dimension visualisiert⁵².

Anhaltspunkte für eine werkgeschichtliche Einordnung. Auf den ersten Teil des 12. Jahrhunderts datieren Wolfgang Fritz Volbach und Jacqueline Lafontaine-Dosogne den End- und Umschlagspunkt einer Entwicklung, die die byzantinische Malerei – über alle historischen Brüche und Sprünge hinweg – vom antiken Erbe weggeführt hatte. Da ist sogar von einem „Höhepunkt der Klassik“ die Rede⁵³, aber ich will jeden Anklang an eine qualitative Bewertung vermeiden. Die Entwicklung hatte mit dem Übergang von spätantiken zu byzantinischen Formen bildnerischer Gestaltung begonnen. Göttlichkeit wird nicht mehr in körperlich schöner Vollenendung, sondern im spirituellen Licht erblickt. Die Vollplastik tritt vollends zurück. Die dreidimensionale Form weicht der in zwei Dimensionen aufgebrauchten Farbe und deren Reflexen aus Licht. Das Wand- und Deckenmosaik mit farbfrohen Würfeln aus Glas tritt hervor. Endgültig setzt sich der reflektierende Goldgrund mit seinem göttlichen Eigenlicht erst nach dem Bilderstreit (726-843) durch, wird dann aber *unausweichliche Regel und bleibt es*⁵⁴. Bis um 1100 konnte sich schließlich

ein rein byzantinischer Stil entfalten, in dem die tiefe griechische Religiösität zum Ausdruck kommt, ein feierlicher, erhabener Stil, der vom antiken Erbe nur wenig beibehält und sich eines feinen, abstrakten Lineaments ... bediente⁵⁵.

Auch wenn das Mosaik aus Murano im „Schmelztiegel“ Venedig und vielleicht auch erst hundert Jahre später entstanden ist, auch wenn es in zahlreichen Details lateinisch-westlichen Einfluss verrät, so scheint es mir doch auch ein Ausdruck des zuvor angedeuteten Punktes der klassischen Entwicklung zu sein. Vielleicht verdankt sich die entrückte Anmutung gerade auch einem Mangel an Finesse (Polacco spricht von einer minder genialen und eher provinziellen Kompetenz des oder der ausführenden Mosaizisten⁵⁶); dennoch erscheint mir das Mosaik, wenn nicht unbedingt hochfein und erhaben, so doch feierlich und religiös entrückt.

Die Merkmale der Folgezeit machen das deutlich: Hier stellen Volbach und Lafontaine-Dosogne *bewegtere und natürlichere Züge* und wohl auch eine langsame Öffnung für den Ausdruck von Seelenzuständen fest⁵⁷. In einer neuen kulturellen Blüte integrieren die byzantinischen Mosaizisten ab dem späteren 12. Jahrhundert wieder deutlich mehr irdische Anleihen in ihren Bildern. So wird der Goldgrund nach und nach (wieder) mit Elementen einer Kulissenarchitektur durchsetzt⁵⁸. Die wundervollen Mosaiken im Chora-Kloster (Kariye Camii) aus der Zeit des Theodoros Metochites (1270-1332) legen heute in Istanbul noch Zeugnis davon ab⁵⁹ – und lassen den werkgeschichtlichen Unterschied zu dem Mosaik aus Murano erkennen.

Entwicklung der ersten These zu Bild und Begriff des „Pantokrator“

Das Bild Christi und seine Entwicklung. Die Identität Christi auf dem Murano-Potsdamer Mosaik geht schon aus der Beischrift IC-XC (Iota Sigma – Chi Sigma) hervor, den großen Anfangs- und kleinen Endbuchstaben von griechisch „Ἰησοῦς Χριστός“ für „Jesus Christus“. Hier wird Jesus in einer weltlichen Gestalt als Menschgewordener gezeigt, nicht aber im Kontext einer biblisch bezeugten oder legendären Begebenheit zu seinen Lebzeiten in der Welt. Es ist vielmehr Christus, der Messias, als in den Himmel aufgefahrener (oder auffahrender) Gott und als Person der Trinität.

Das körperliche Aussehen des historischen Jesu ist nicht gesichert. Dass sich die Menschen Bilder von ihm gemacht haben, ist seit dem 3. Jahrhundert bezeugt⁶⁰.

Er wird als Mensch mit jugendlicher Ausstrahlung, im Habitus des philosophischen Lehrers und später, seit dem 4. Jahrhundert, als aufgefahrener Gottessohn in der Gestalt des vollkräftigen erwachsenen Mannes gezeigt. Dieser Wandel seines Wesens in der Darstellung findet ihren Ausdruck in Bildelementen aus dem Kaiserkult, nachdem das Christentum im römischen Reich seit 313 toleriert und 380 zur Staatsreligion erhoben wird (Nimbus, Gemmenthron, erhobene Rechte; nur die Form der Kleidung bleibt häufig die des Philosophen, der Stoff wird aber oft kostbar als Gold oder Purpur dargestellt)⁶¹. Seit dem 5. Jahrhundert schwinden jedenfalls nach herrschender Auffassung die narrativen Elemente aus den Bildern, die sich „immer mehr zu einer handlungslosen Repräsentation der Würde Christi“ entwickeln⁶².

Der Typ des byzantinischen Christusbildes. Der Bild- und insbesondere Gesichtstyp, der uns in der Friedenskirche begegnet, bildet sich in der spätantik-frühbyzantinischen Epoche schon aus (bis zum Ausbruch der ersten Phase des Bilderstreits 726). Eine Vorform findet sich auf der Rückseite des Justinuskreuzes aus dem 6. Jahrhundert (565-578)⁶³. Ein besonders eindringliches Bild, das durch Reproduktionen heute weit verbreitet und bekannt ist, hat sich auf einer Ikone des Katharinenklosters auf dem Sinai erhalten, die – nicht unumstritten – ebenfalls auf das 6. Jahrhundert datiert wird⁶⁴. Noch vor dem Bilderstreit findet der Bildtyp auf einer Münze Kaiser Justinians II. (Kaiser 685-695 und 705-711) – jetzt mit zwei Stirnsträhnen wie auf dem Murano-Potsdamer Mosaik – auch in der damaligen byzantinischen Welt Verbreitung⁶⁵. Nach dem Ende des Bilderstreits (843) geht der Bildtyp dann fest ins Repertoire der mittel- und spätbyzantinischen Epochen ein⁶⁶. Insbesondere werden Kirchenkuppeln mit monumentalen Christusbildern dieser Art ausgemalt⁶⁷. In der späteren Zeit werden die Züge weicher und zeugen von weniger Distanz zu den Menschen⁶⁸.

Was zeichnet den Darstellungstyp nun aus? Christus wird mit Vollbart, Mittelscheitel und schulterlangem, eher glattem Haar gezeigt, das die Ohrfläppchen frei lässt. Er erteilt mit der rechten Hand einen Segen und hält in der Linken ein Buch. Dabei variiert seine Erscheinung auf verschiedenen Bildern in vielen Details: als Kopf, Büste oder Ganzkörper, bei letzterem: er steht oder thront; die Stirn bleibt frei von Haaren oder es ragen zwei oder drei Strähnen oder Löckchen herunter; die Segenshand wird vor die Brust geführt oder seitlich vom Körper weg gestreckt; für den Segen gibt es die verschiedensten Formen; das Buch ist geschlossen oder offen, es trägt eine Aufschrift oder keine, die Finger, die es umklammern, sind gespreizt oder

liegen eng aneinander an – usw.⁶⁹. Wegen dieser Variabilität fasse ich die Bilder hier auch nur mit dem Begriff Bild- oder Darstellungstyp zusammen, der nur die vage Umschreibung einer Menge im Detail variabler Bilder bezeichnet, nicht aber einen klar umrissenen ikonografischen Typ⁷⁰.

Beschreibung: Christus in der Friedenskirche. Worin besteht nun die Ähnlichkeit zwischen der Sinai-Ikone⁷¹ und dem grob 600 Jahre jüngeren Mosaik aus Murano? Der Vergleich zeigt, wie detailliert bestimmte Einzelheiten bei aller Variabilität der Bilder jedenfalls in diesem Fall übereinstimmen. Die Kopfhaltung ist frontal, Christus scheint den Blick nur ein wenig nach links zu richten, die großen, mandelförmigen braunen Augen scheinen den oder die Betrachter/in eher unbewegt zu fixieren und zugleich über ihn oder sie hinweg zu schauen. Diese Wirkung wird mit einer Differenz zwischen den Gesichtshälften erzielt: Die (links zu sehende) rechte Hälfte erscheint frontal, die rechte erscheint dagegen in der Tendenz zum Dreiviertelformat nach außen gewendet. Während die größere Fülle des Backenbartes auf der rechten „Frontalhälfte“ diese Wirkung stützt, wird sie durch die größere Fülle der Haare auf der linken „Dreiviertelhälfte“ konterkariert und „aufgefangen“. Der Hals ist auffällig dick. Und Christus schielt: Sein linker Augapfel ist deutlich größer und weiter in den Außenwinkel des Auges verschoben als der rechte. So differenziert werden die Details, die insbesondere zu jenem „Doppelblick“ führen, mit dem Christus die Betrachtenden überall im Raum fixieren und zugleich über sie hinweg schauen kann, über die Jahrhunderte transportiert!⁷²

Martin Büchsel hat diesen Typ als einen der *erfolgreichsten Bildtypen der Kunstgeschichte* bezeichnet⁷³. Für seine Wirkung bis in die Neuzeit sei nur auf El Grecos „Christus als Erlöser“ (heute in Edinburgh) verwiesen, der um 1600 – tausend Jahre nach der Sinai-Ikone – entstanden ist. Auch wenn die Ausstrahlung hier viel nahbarer, menschlicher, individueller ist: Neben der allgemeinen Erscheinung (hier: Andeutung des Nimbus) und der Haltung (Segen) lassen z.B. die Differenz der Gesichtshälften und das Detail der Augäpfel die Nachwirkungen der Sinai-Ikone deutlich erkennen⁷⁴. Ich wage mich noch einmal fünfzig Jahre weiter und verweise auf eine der „Tronies“ (Musterstudien) von Rembrandt und/oder seiner Werkstatt von „Christus nach dem Leben“ (heute in Detroit)⁷⁵. Von diesen Studien hat man gesagt, das seien die ersten Darstellungen Jesu Christi als Mensch, ohne jede Pose oder Attribute, sensibel, ja verletzlich („Das Menschenbild vom Gottessohn“⁷⁶). Schon der Blick auf den Mittelscheitel und die Augäpfel lassen auch hier die Nachwirkung des Pantokrator-Bildes erkennen.

Bild und Begriff. Halten wir fest: Die Darstellung Christi auf dem Murano-Potsdamer Mosaik steht inmitten einer sehr langen Tradition des byzantinischen Christusbildes. Doch der früheste überlieferte Nachweis, dass dieses Bild als Bild des „Pantokrator“ bezeichnet worden sei, ist erst für die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts erbracht⁷⁷, also für einen Zeitraum mehr als ein halbes Jahrtausend nach dem Auftreten des Bildtyps und mehr als ein Viertel Jahrtausend nach dem Ende des Bilderstreits (843). Heute werden Abbildungen des bärtigen Christus mit Segen und Buch so geläufig als byzantinische „Pantokrator“-Darstellungen bezeichnet⁷⁸, dass diese Geläufigkeit schon als ausufernd und beliebig kritisiert und nach der genauen ikonografischen Bedeutung der Pantokrator-Bilder gefragt worden ist⁷⁹.

Für die Ausdeutung des Bildes wird in der Literatur nun sehr häufig die Bedeutung dieses Begriffes „Pantokrator“ auf das Bild übertragen. In zwei grundlegenden Studien zum Pantokrator wird eine Übertragbarkeit der Bedeutung vom Begriff auf das Bild sogar schon im Titel suggeriert: Carmelo Capizzis „ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ, Saggio d'esegesi letterario-iconografica“ (Rom 1964) teilt sich in einen philologischen und einen ikonografischen Teil⁸⁰, und Jane Timken Matthews „Pantokrator. Title and Image“ (New York 1976) sucht ebenfalls explizit die Verknüpfung zwischen der Bedeutung des Wortes und der Bedeutung des Bildes. Bevor ich diese Verknüpfung nicht nur in Zusammenhang mit dem Murano-Potsdamer Mosaik in Frage stelle, gehe ich der Bedeutung des Wortes nach.

Der Begriff „Pantokrator“. Pantokrator gilt als Wortschöpfung der Septuaginta⁸¹, der griechischen Übersetzung der jüdischen heiligen Schriften, die seit dem 3. Jahrhundert vor Christus in der alexandrinischen Diaspora entstand. Der Kern des Wortes stammt wohl nicht aus der griechischen Literatur, sondern aus orientalischen Kulturen⁸². Das Wort wurde für Gottesbegriffe aus den hebräischen und aramäischen Urfassungen in der Form gräzisiert und so in das erste griechische „Alte Testament“ übertragen. In der deutschen Einheitsübersetzung⁸³ wird es mit Begriffen wie Herr, Gott, Allmächtiger u.a. wieder gegeben. Zehn Mal steht der Begriff auch in griechischen Urtexten des Neuen Testaments. In der Einheitsübersetzung heißt es dafür stets „Herrscher über die ganze Schöpfung“⁸⁴. In der Bibel und der frühchristlichen Literatur meint das Wort offenbar nicht nur den Herrscher, sondern auch den „Schöpfer und Erhalter“, wie Hildebrecht Hommel ihre Analyse zum Pantokrator-Begriff titulierte⁸⁵.

Ein Element aus der Karriere des Begriffs sei noch hervorgehoben: In der griechischen Fassung des seit 451 autoritativen, auf Konzilien seit 325 zurück gehenden

sog. Nicäno-Konstantinopolitanischen Glaubensbekenntnisses wird „Pantokrator“ in der Einleitungsformel verwandt, in der modernen deutschen Fassung mit *Allmächtiger* wiedergegeben: *Ich glaube an Gott, den Allmächtigen ...*⁸⁶. In der religiös geprägten byzantinischen Kultur war der Begriff schon deshalb geläufig⁸⁷.

Die Verbindung von Bild und Begriff. Das erste Zeugnis für die Bezeichnung eines einzelnen Bildes dieses Typus mit dem Bibelwort „Pantokrator“ hat Timken Matthews erst für die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts ausfindig gemacht⁸⁸. Für den langen Zeitraum seit dem Auftreten des Bildtyps (und dem Ende des Bilderstreits) sind nicht nur Bilder dieses Typs gesichert, sondern auch vereinzelt Beschreibungen solcher Bilder, die freilich den späteren Titel noch nicht verwenden⁸⁹. Auch sind die frühesten überkommenen In- oder Beischriften oder zeitgenössischen Inventare, die ein konkretes Bild dieses Typs unmittelbar mit der Bezeichnung „Pantokrator“ kombinieren, erst aus dem 12. Jahrhundert überkommen. Insgesamt kann Timken Matthews im korrigierenden Anschluss an Capizzi und Wessel für die byzantinische Zeit (bis zur osmanischen Eroberung 1453) sowieso nur gut zwanzig überkommene Werke auflisten, die bei ihrer Entstehung als Pantokrator ausgewiesen worden sind und insoweit als authentisch gelten dürfen⁹⁰. Schließlich werden Bilder desselben Typs zur Zeit ihrer Entstehung z.T. mit anderen Titeln versehen. Erst ab dem 14. Jahrhundert taucht die Kombination zwischen Bild und Begriff häufiger auf. Seine eigentliche Karriere als Bezeichnung des Bildtyps macht der Begriff erst in der nachbyzantinischen Zeit. – Bevor ich den Schluss daraus ziehe, sei kurz auf die Frage eingegangen, wieso ein Wort für Gottvater einen Bildtyps seines Sohnes bezeichnen kann.

Exkurs zur Bezeichnung von Gottes Sohn. Im byzantinischen Bilderstreit (726-843)⁹¹ war im Ergebnis entschieden worden, dass sich das Verbot der Gottesbilder aus dem mosaischen Dekalog (2 Mos 20,4) nicht auf den Menschgewordenen erstreckt. Es wurde ganz im Gegenteil ein Gebot zur Verehrung der Ikone *unseres Herrn, Gottes und Heilandes Jesus Christus* daraus. Denn die Verehrung des Bildes gehe auf den Dargestellten über⁹². Das Bild Christi ist nach dem Neuen Testament aber zugleich das Bild Gottes. *Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen*, sagt Jesus (Joh 14,9), und Paulus spricht von Christus als *Ebenbild des unsichtbaren Gottes* (Kol 1,15, vgl. 2 Kor 4,4). Auch die spätantike Konzilstheologie hatte die Einheit und Wesensgleichheit von Vater und Sohn deklariert. So war das Bild Gottes (jedenfalls im Grundsatz) nur als Bild des Menschgewordenen denkbar. Dieses galt dann aber als Bild Gottes schlechthin.

Schlussfolgerung (erste These). Die Anrufung Gottes mit dem Wort Pantokrator aus der griechischen Fassung des christlichen Glaubensbekenntnisses war im Umfeld der Entstehung der später und heute so bezeichneten Bilder wohlbekannt. Gleichwohl fällt der früheste Nachweis für die Bezeichnung des verbreiteten Bildes mit dem Wort erst in das Ende der mittelbyzantinischen Epoche (also in die Jahrzehnte vor der lateinischen Eroberung 1204).

Was bedeutet das? Aus der Bezeichnung Pantokrator und der Bedeutung dieses Begriffs – sei es als Herrscher, Allmächtiger, Schöpfer, Bewahrer, Durchdringender, Ubiquitärer, Universeller, Gottvater – lässt sich keine Schlussfolgerung auf die Bedeutung des Bildes ziehen, die diesem im byzantinischen Repertoire zugekommen ist. Aus diesem Repertoire aber haben die Stifterin, der Konzeptionist und/oder die Mosaizisten ganz offensichtlich geschöpft, als sie das Mosaik in San Cipriano auf Murano gestiftet und geschaffen haben. Im Titel dieses Beitrags habe ich den „Herrscher“ als eine mögliche Deutung der Präsenz Christi in diesem Bild herausgestellt. Dass Bilder dieses Typs heute geläufig als Pantokrator bezeichnet werden und Pantokrator so kurz wie unvollständig mit „Herrscher“ übersetzt wird, ist offensichtlich kein hinreichender Grund zu Gunsten dieser Deutungsalternative.

Das Pantokrator-Bild als Beitrag zur Legitimation byzantinischer Herrscher

Seit dem Übergang des Christentums zur Staatsreligion im 4. Jahrhundert hat sich die christliche Ikonografie, wie schon erwähnt, im Bild Christi einiger Symbole der kaiserlichen Macht bedient. Die Kehrseite dieses Vorgangs besteht natürlich in der göttlichen Legitimation der weltlichen Herrscher. Das hat André Grabar schon 1936 in seinem Klassiker über das Kaiserbild in der byzantinischen Kunst herausgearbeitet⁹³. Seither gehört es zum kunsthistorischen Gemeingut⁹⁴ (vergleiche auch den Hinweis zu den Motiven Friedrich-Wilhelms, das Mosaik nach Potsdam zu holen, in der Einführung dieses Beitrags).

Klaus Wessel führt die Ikonografie des *genien* Pantokrator auf diese Funktion der Bilder als Quelle der Legitimation für die weltliche Herrschaft des byzantinischen Kaisers zurück⁹⁵. Zugespitzt: Nur wo das Bild in dieser Funktion erscheint, soll es als Pantokrator-Bild verstanden werden. Zur Begründung zieht Wessel insbesondere die Beischrift „*rex regnantium*“ (König der Herrschenden) heran, die auf jeweils einer der Seiten zahlreicher Münzen mit dem Christus-Pantokrator steht. Schon Capizzi hatte „*rex regnantium*“ als eine der neutestamentlichen Paraphrasen

für Pantokrator identifiziert⁹⁶ (in der Vulgata wird Christus in 1 Tim 6,15 eigentlich als „rex regum“ bezeichnet, König der Könige). Auf der anderen Seite der Münzen figuriert jeweils der Kaiser, z.T. mit der Beischrift „servus Christi“ (Diener des Messias); das ist auch auf der schon erwähnten Münze von Justinian II. (aus seiner Kaiserzeit 685-695) so. Marcel Restle hat die Beziehung des rex regnantium (oder des Pantokrator) zum Kaiser sogar wie diejenige von Gottvater zum Sohn interpretiert und gefolgert: Wie der Pantokrator die Ikone Gottvaters sei, so werde der Kaiser zur (verehrungswürdigen) Ikone Christi⁹⁷.

Was aber heißt das alles für das Bild aus San Cipriano? Auf den Punkt gebracht: Dass man es besser nicht als Pantokrator-Bild im engeren, genuinen Sinne bezeichnen sollte, nicht aber, dass sich aus der historischen Funktion des genuinen Pantokrator-Bildes die Absicht ablesen ließe, Christus solle hier in der Attitüde des Über-Herrschers dargestellt werden.

Entwicklung der zweiten These: Das Potsdamer Mosaik als authentische Deësis

Bilder ohne Skript. Christus thront auf dem Potsdamer Mosaik im byzantinischen Darstellungstyp in der Mitte von Maria und dem Täufer als Fürbitter/in⁹⁸. Die Fürbitte ist hier der Kontext der Präsenz Christi. Ihrer Darstellung wende ich mich im Folgenden zu. Zur Einführung in das Thema unterscheide ich wiederum zwischen Bild und Begriff der Deësis und deren Verbindung.

Für das klassische Bild gibt es keinerlei Skript im Neuen Testament oder in den apokryphen Texten. Als älteste literarische Quelle für das in einem Bild dargestellte Miteinander des klassischen Trios gilt die Niederschrift eines Traumes des Heiligen Sophronius, Patriarch von Jerusalem (um 550-638)⁹⁹. Allerdings steht die Dreifigurengruppe in diesem Traum nur bildlich beisammen; dass Maria und Johannes dabei eine Fürbitte ausdrücken, ergibt sich aus diesem Text noch nicht. Die Grundlage der Bilder bleibt offen.

Umstritten ist die Interpretation einiger früher Bilder. Stellen die Medaillons mit den Köpfen von Maria und Johannes und dem Lamm Gottes im Triumphbogen über dem Apsismosaik der Marienkirche auf dem Sinai aus der Zeit um 550 eine Frühform der Deësis dar?¹⁰⁰ Oder das Fresko von Santa Maria Antiqua in Rom¹⁰¹, auf die Zeit um 650 datiert und mit griechischer Beischrift versehen? Ich teile die Argumente der Skeptiker/innen: Es fehlt die typische Gebetshaltung bei Maria und/oder Johannes.

Für die nachikonoklastische Zeit wird zunächst auf ein Mosaik in einem Vorraum der Hagia Sophia aus der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts verwiesen¹⁰². Aus der Zeit nach 900 stammen einige relativ neue Entdeckungen aus dem anatolischen Kapadokien¹⁰³; die Datierung ist im Einzelnen sehr umstritten¹⁰⁴. Einzelne dieser provinzialbyzantinischen Bilder stehen in einem Zusammenhang mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts, so in der Johanneskirche (Ayvali kilise) im Tal von Güllüdere, datiert auf 913-920¹⁰⁵. Aus der stadtbyzantinischen Produktion des 10. Jahrhunderts wird dagegen von einer Verbreitung des Motivs in zahlreichen Varianten zunächst in der höfischen Kunst und Kleinkunst ohne Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht berichtet¹⁰⁶. Als Beispiele sei auf die Schmelzemail-Einlagen der Limburger Staurothek¹⁰⁷ und die Elfenbein-Schnitzerei des Harbaville-Triptychon¹⁰⁸ verwiesen.

Die Deësis-Darstellungen aus dem westlichen Hochmittelalter in Italien – zu denen das Murano-Potsdamer Mosaik zählt – sind als byzantinische oder byzantinisch angeleitete Arbeiten zu verstehen. Im Westen wird das Deësis-Motiv seit dem Ende des 10. Jahrhunderts auch außerhalb Italiens übernommen, vermehrt erst seit dem 13. Jahrhundert. Dabei wird es vornehmlich in Weltgerichtsbilder integriert, so z.B. in Reims¹⁰⁹.

Begriff und Konzept der Deësis. Außerhalb der religiösen Sphäre bezeichnet Deësis eine Petition im weltlichen Sinne¹¹⁰. Zwischen dem 7. und 11. Jahrhundert gehörte der Ausdruck in der byzantinischen Verwaltungssprache zur Amtsbezeichnung eines Verantwortlichen für das Petitionswesen, der die eingehenden Petitionen zur Vorlage beim Kaiser auswählte oder selbst beschied¹¹¹.

In der religiösen Sphäre meint Deësis im weiteren Sinne die fremdnützige Anrufung Gottes¹¹², d.h. die selbstlose Fürsprache oder Fürbitte, sei sie real oder imaginiert. Dahinter steht die Vorstellung, jemand – ein Mensch oder ein heiliges Wesen – bitte Gott um das Wohl oder den Seelenfrieden Lebender oder Toter oder der Menschheit schlechthin. Im Kern des Konzepts steht die Vermittlung: Die potentiell Begünstigten halten den oder die Fürbitter/in für besonders geeignet, Gehör bei Gott zu finden. So heißt es schon im Brief des Jakobus: *Darum ... betet füreinander ... Viel vermag das inständige Gebet eines Gerechten* (Jak 5,16). Gerecht ist, wer rechtgläubig ist und Gott fürchtet (s. Spr 15,29, Ps 145,18 f.).

Das Konzept ist historisch im Kulturraum der Levante weit vor Entstehung des Christentums bezeugt¹¹³. In den Evangelien verspricht Jesus selbst, sich vor Gottva-

ter für die Gläubigen zu verwenden (Mt 10,32 f., Lk 12,8; vgl. Mk 8,38). Auch am Kreuz bittet er: *Vater vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun* (Lk 23,34). Im Bild ist er dagegen der Adressat.

Maria wird in der Ostkirche als „Gottesgebäerin“ besonders verehrt. Als Täufer und damit gleichsam als Urheber einer zweiten Geburt Jesu wird auch Johannes besonders verehrt. Er ist der Erste, der Jesus öffentlich bekennt (Joh 1,29-34; s. Mt 3,14). Nach der östlichen Theologie und Volksfrömmigkeit nimmt er in der himmlischen Hierarchie einen Platz nach Maria, aber gleich den Engeln oder noch vor ihnen und gewiss vor den Aposteln ein¹⁴.

Die Verbindung von Bild und Begriff: die „authentische Deësis“. Als ältester literarischer Hinweis auf ein Bild, das explizit als „Deësis“ gekennzeichnet wird, gilt ein nach 1054 verfasster Text, in dem der 1080 verstorbene Mönch Stethatos das Leben seines Lehrers Symeon beschreibt. Danach hing in dessen Klausur ein Bild, das Stethatos als Deësis bezeichnet. Vom Aussehen des Bildes ist jedoch nichts überliefert¹⁵. Damit ist aber die Bezeichnung von Bildern als Deësis etwa seit der ersten Jahrtausendwende nachgewiesen, also auch für die Epoche der frühen Werkentstehung selbst.

Christopher Walter zählt etwa zwanzig Bildwerke aus der Zeit nach der ersten Jahrtausendwende auf, die im zeitgenössischen Kontext der Werkentstehung nachweislich explizit als „Deësis“ bezeichnet oder aufgefasst worden sind, sei es in Inschriften, Beischriften oder zeitgenössischen Inventaren¹⁶. Ich möchte solche Werke als Fälle (nachweislich) authentischer Deësis-Ikonografie bezeichnen. Nach der osmanischen Eroberung Konstantinopels 1453 hat sich der ursprünglich griechische Begriff im russischen Kulturraum zur Bezeichnung von Bildern der Heiligenfürbitte vor Christus gehalten. Von dort ist er dann nach einer Veröffentlichung des Kunsthistorikers A. Karpíčnikov von 1890 in den Sprachgebrauch der modernen Kunstgeschichte gelangt¹⁷.

Walter hat allerdings gezeigt, dass der Begriff der Deësis im zeitgenössischen Kontext der Werkentstehungen nicht exklusiv im Sinne des heutigen Fachbegriffs gebraucht worden ist¹⁸. Zwar belegen In- oder Beischriften oder Inventare aus dem Zeitraum der Entstehung der jeweiligen Werke auch solche Bildmotive mit dem Begriff der Deësis, die das klassische Trio zeigen. Für die wenigen Fälle der Übereinstimmung mit der modernen Definition weist Walter aber auf eine Besonderheit hin: Es handelt sich jeweils um die Weitergabe einer konkreten Fürbitte von

Stifter/innen, die dann selbst auch als Personen im Bild dargestellt sind. Es geht bei der authentischen Deësis offenbar stets um das Seelenheil konkreter Personen.

Nachweis der zweiten These an Hand der Murano-Potsdamer Inschrift

Ich bin der Auffassung, dass wir im Murano-Potsdamer Fall eine Entsprechung zu der von Walter erforschten authentischen Deësis haben, mit dem Unterschied, dass die Stifterin zwar nicht abgebildet, aber doch in der Inschrift im Bild präsent ist. Diese Inschrift weist das konkrete Ziel der Fürbitte „pro anima“ ihres Mannes, der Söhne und ihrer selbst aus. Gerade dieses „pro anima“ ist aber nicht unmittelbar zu entziffern; ich gehe deshalb auf die Inschrift ein.

Sie ist überhaupt schwer zu entziffern. Es gibt verschiedene Deutungen. Zu lesen ist in etwa (Heuer identifiziert Buchstaben der Majuskelschrift Unzial¹¹⁹):

Obere Zeile in Schwarz, zwischen den Beteiligten in Höhe ihrer Unterschenkel knapp unter der Kniehöhe von links nach rechts: HOC (folgt Petrus) F_IERIUSST_T (Maria) OP^S FROSINA (folgt der Thron) MARCELLA (folgt Johannes) CŌIUGIS (Cyprian) PAĪA; untere Zeile in Rot in Höhe der Unterschenkel knapp über den Füßen: SUAq • (Petrus) PETRI MARCEH (Maria) ANŪL^L • T_HEOF_LI SUORŪ ET FILIORŪ (= HOC F_IERIUSST_T OP^S FROSINA MARCELLA CŌIUGIS PAĪA SUAq • PETRI MARCEH ANŪL^L • T_HEOF_LI SUORŪ ET FILIORŪ).

Johann A. Ramboux, der das Mosaik 1832 abgemalt hatte, hat die Wortfolge unterhalb seiner Zeichnung (unter den Füßen der Beteiligten) notiert. Ich erkenne nur bei T_HEOF_LI eine Abweichung – da heißt es beim ihm TENALI¹²⁰. T_HEOF_LI ist auf der anderen Seite auf dem Mosaik verhältnismäßig eindeutig zu erkennen.

Die einzelnen Worte dieser Widmung sind z.T. abgekürzt, weitere sind aneinander gebunden. Die Wortstellung irritiert. Die zahlreichen Überstriche sollen offenkundig fehlende Folgebuchstaben ersetzen, so bei FILIORŪ (Filiorium) den Konsonanten „M“ oder bei ANŪL^L den Vokal „E“. Über die Bedeutung von „PAĪA“ gab es unterschiedliche Auffassungen, alle anderen Wörter sind plausibel und unstrittig entschlüsselt: „Hoc fieri iussit opus Frosina Marcella“ – Dieses Werk ließ Frosina Marcella errichten – „coniugis PAĪA suaque Petri Marcelli Angeli Theophili suorum et filiorum“; im zweiten Teil hängt die Deutung von der Übersetzung des „PAĪA“ ab.

Riehl hatte diese Buchstabenfolge 1864 als „pietate“ (also als Ablativ von pietas) gedeutet, was aber so gut wie keinen Anhaltspunkt in der Buchstabenfolge findet

(pietate enthält nur e i n „A“!). Riehl hat seinen Vorschlag dann als ablativus causae mit „aus Frömmigkeit“ übersetzt. Im Übrigen hat er die Namen Pietro, Marcello, Angelo und Theofilo als vier Vornamen identifiziert und die Inschrift daher wie folgt entschlüsselt: *Hoc fieri iussit opus Frosina Marcella, conjugis pietate, suaque, Petri, Marcelli, Angeli, Theofili, suorum et filiorum* (d.h. *Dieses Werk ließ machen Frosina Marcella aus Frömmigkeit ihres Gemahls, ihrer eigenen, und des Petrus, Marcelus, Angelus, Theofilus, ihrer Söhne*)¹²¹. Die Version Riehls wird in der neueren Literatur von Kitschke übernommen¹²².

Reinhold Heuer hat dagegen 1939 die Buchstabenfolge „PAĪA“ ohne weitere Erläuterung zunächst als „PAiMA“¹²³ identifiziert. Das findet in dem Bild keine unmittelbare Stütze, ergibt sich aber, wenn man den Überstrich über dem „I“ in diesem Fall als Ersatz für ein folgendes „M“ annehmen will. Dieses „PAiMA“ identifiziert er nun wiederum ohne weitere Erläuterung als „pro anima“. Das ist weitaus plausibler als der Vorschlag von Riehl, denn hier werden nur vier von acht Buchstaben ergänzt, ohne die Reihenfolge der vorgegebenen Buchstaben zu ändern, und es entfällt auch kein Buchstabe aus dem Mosaik. Drittens erkennt Heuer – beraten durch den Berliner Altphilologen Karl Strecker – in der irritierenden Wortstellung *Verse, allerdings von ungewöhnlich niedrigem Niveau, in denen alle Regeln der Metrik und Prosodie missachtet sind* (aus einem Brief von Strecker an Heuer). Im Ergebnis erkennen Heuer und Strecker das Versmaß eines Hexameters: *Hóc fieri iussit / opus Frosina Marcella / Cóniugis pró animá / suáque Pétri Marcelli / Angeli Théophili suorum ét filiúrum*¹²⁴, übersetzt: *Frau Euphrosyne Marcella ließ für das Heil Ihres (verstorbenen) Mannes, für ihr eigenes und das ihrer Söhne Petrus usw. dieses Werk machen*¹²⁵. Dass Euphrosyne erst als Witwe stiftet, wird auch hier nicht näher begründet.

Hallensleben wiederum stützt Heuers Übersetzung des „PAĪA“ als „pro anima“, geht aber von der Vier-Söhne-Theorie ab, identifiziert die Namen Petrus und Marcellus als Vor- und Nachname des Ehemanns und reduziert die Zahl der genannten Söhne damit auf zwei¹²⁶. Das ist angesichts der oben zitierten sog. Wirtschaftsurkunde plausibel, in der der Ehemann namentlich genannt wird¹²⁷. Damit würde die Übersetzung lauten: *Dieses Werk ließ Frosina Marcella errichten, für ihre eigene Seele, und für die ihres Gatten Pietro Marcello und ihrer Söhne Angelo und Teofilo*.

Heuers und Hallenslebens Version des „pro anima“ findet eine definitive Stütze in der lateinischen Ursprungsfassung der venezianischen Kirchengeschichte des Flaminio Corner aus dem Jahr 1749, in dem die Inschrift ohne weitere Erläuterung wie folgt zitiert wird: *Hoc fieri iussit opus Frosina Marcella conjugis pro anima suaque*

*Petri Marcelli, Marci & Teofili suorum*¹²⁸ In die italienische Kurzfassung des Werkes von Corner von 1758 ist dieses Zitat nicht übernommen worden¹²⁹. Moschini gibt Corners Version 1815 wieder und ergänzt lediglich die beiden von Corner wohl vergessenen letzten Worte „et filiorum“¹³⁰. Polacco wiederholt Moschini wortgetreu¹³¹. Keiner von beiden nennt eine Quelle. Bei den venezianischen Versionen seit Corner irritiert lediglich, dass hier ein Marco an Stelle des Angelo auftaucht. Zur Beurteilung etwaiger Missverständnisse verweise ich auf Abbildung 3 der translozierten Potsdamer Fassung; da der Namenstausch anders als „pro anima“ aber für die Kette meiner Argumentation nicht erheblich ist, gehe ich auch nicht weiter darauf ein. Wesentlich ist, dass mit dem „pro anima“ im Bild eine Fürbitte der Stifterin zum Ausdruck gelangt, die auf konkrete Personen bezogen ist. Dieses Bild darf daher als authentische Deësis gelten.

Heuer fügt in seiner Übersetzung hinzu, die Widmung gelte dem *v e r s t o r b e n e n* Gatten Pietro. Das findet im Wortlaut zwar keinen Anhalt, wird aber in der Sache auch von Hallensleben gestützt. Er hält für „denkbar“¹³², dass die Stiftung sogar erst nach Euphrosynas Tod (also frühestens nach 1211) testamentarisch erfolgte, um die vorherige Anhäufung der dafür erforderlichen Mittel durch den nach der Bibel im Grundsatz verbotenen Geldverleih wieder gut zu machen.

Dieses Motiv könnte i.Ü. auch erklären, warum der Erzengel Rafael auf dem Mosaik von Murano als Thronassistent neben Michael gestellt wird, und nicht Gabriel, wie üblich¹³³. Denn Rafaels Predigt für die Barmherzigkeit aus dem Buch Tobit ist zugleich eine Predigt wider die Raffgier: *Besser, barmherzig sein als Gold aufhäufen. ... Wer barmherzig und gerecht ist, wird lange leben* (Tob 12,8 f.).

Entwicklung der dritten These:

Antithese wider die Deutung als Weltgericht

Ausgangsthese und Antithese. Aus dem Kontext der Deësis ist in der Literatur vielfach gefolgert worden, dass Christus in dem Murano-Potsdamer Mosaik als Richter präsent sei, und dass die gesamte Szene als Weltgericht zu deuten sei. Diese Auslegung teile ich nicht.

In ihrem Buch über die Friedenskirche schreibt Sybille Badstübner-Gröger zu der Ikonografie des Mosaiks aus San Cipriano: *Diese Komposition, die sogenannte Deesis (griechisch: Bitte, Gebet), der im Typus des Pantokrators dargestellte thronende Weltenrichter mit den für die Menschheit im Jüngsten Gericht bittenden Gestalten der Maria*

und des Johannes Baptista, ist frühchristlich-byzantinischen Ursprungs und geht bis ins 4. Jahrhundert zurück. Die Deësis wurde in der ost-, später auch in der westkirchlichen Kunst Bestandteil von Weltgerichtsdarstellungen. Auch das Apsismosaik der Friedenskirche ist als Bild des Weltgerichts zu verstehen¹³⁴. Diese Schlussfolgerung hat die Literatur zur Friedenskirche geprägt¹³⁵.

Richtig ist, dass die Deësis Bestandteil von Weltgerichtsdarstellungen wurde. Nicht richtig ist aus meiner Sicht, dass jede Deësis – also auch die Dreifigurengruppe allein, ohne weiteren ikonografischen Hinweis auf das Weltgericht – eine Szene des Weltgerichts repräsentiert, in dem Maria und der Täufer vor dem Richter für die Menschheit bitten. Dabei lasse ich hier den Aspekt außer Acht, ob die Fürbitte grundsätzlich für die Menschheit schlechthin oder doch nur für einzelne Menschen geleistet wird; auch die Datierung des Motivs vollziehe ich nicht nach¹³⁶. Zentraler ist der Grundgedanke, der dahinter steckt. Das ist der Gedanke der ikonografischen Abbeviatur: Ein Teil des Themas steht für das Ganze; auch solitär stehe die Deësis stets für das Jüngste Gericht. Über diese Abbeviatur-These kann man streiten.

Daneben steckt aber in dem Zitat der Ausgangsthese, gegen die ich mich wende, auch eine empirische Behauptung: Danach werde der Weltenrichter bei einer Deësis grundsätzlich im Typus des Pantokrators gezeigt. Diese Behauptung halte ich nicht für richtig. Der Blick auf die Bilder zeigt vielmehr: Soweit die Deësis einem Weltgericht beigegeben wird, wird Christus als Richter in der Regel gerade *n i c h t* im Typus des Pantokrators (mit Segensgeste und Buch) dargestellt, sondern eben als Richter. Er scheidet dann mit einer Geste der Hände die Guten von den Bösen und zeigt zugleich (etwa seit dem 9. Jahrhundert) seine Wundmale vor. Und weil das so ist, taugt gerade die solitäre Dreifigurengruppe mit Christus im Typ des Pantokrators *n i c h t* als Abbeviatur für das Gericht. Wir müssen uns nach einer anderen Deutung umsehen.

Der Kontext des Weltgerichts als Sonderfall der Deësis. Kann die Deësis wie ein Teil des Weltgerichts für deren Ganzes stehen? Thomas von Bogayay weist eine Strömung in der Literatur nach, die die Deësis in diesem Sinne grundsätzlich als Abbeviatur des Weltgerichts versteht¹³⁷. Dagegen ist die Deësis historisch, soweit Denkmäler auf uns überkommen sind, jedenfalls nicht im Regelfall Teil einer Weltgerichtsdarstellung gewesen. Die frühen monumentalen Denkmäler, die als Deësis diskutiert werden – der Triumphbogen im Sinaikloster, die Fresken von Santa Maria Antiqua in Rom und das Bild im Vorraum der Hagia Sophia in Konstanti-

nopel – stehen genauso wenig in einer sinnfälligen Beziehung zum Weltgericht wie die kleinteiligen Denkmäler aus dem 10. Jahrhundert. Allerdings stehen Einzelbeispiele z.B. aus Kappadokien dagegen (siehe oben, „Bild ohne Skript“).

Wo die Deësis einer Weltgerichtsdarstellung beigelegt wird, wie dies insbesondere in der westlichen Gotik geschehen ist, da ist dies für von Bogyay – der die kappadokischen Beispiele offenbar noch nicht in seine Analysen einbezogen hat – im Grundsatz ein (späterer) Spezialfall der Anwendung dieses Motivs, und nicht ihr Ausgangspunkt. Das Weltgericht ist nicht zweifellos der allgemeine Kontext einer Deësis. Auch die spärlichen literarischen Dokumente zur Deësis deuten nicht darauf hin, dass diese von vorneherein als Bestandteil des Weltgerichts zu verstehen sei (Sophronius, Stethatos; Baumstark¹³⁸). Jungfrau und Täufer sind auch keinesfalls als Assistenzfiguren des Gerichts unverwechselbar wie etwa Michael mit der Seelenwaage. Eine Fürbitte kann man sich durchaus auch außerhalb des Weltgerichts vorstellen. Und genau daraus erwächst aus meiner Sicht eines der gewichtigsten Argumente gegen die Auslegung als Weltgericht: Es gibt nicht nur Abwehrargumente dagegen, sondern positiv auch eine Erklärungsalternative dazu. Diese besteht in dem Ernstnehmen der Segengeste als Segen. Aus dieser Sicht wird die Fürbitte mit Gottes Segen beantwortet (siehe hierfür meine vierte und fünfte These).

Der empirische Befund: Scheidegestus und Passionsrealismus. Soweit ich sehe, wird Christus in Bildern des Weltgerichts, denen eine Deësis beigeordnet ist, in der Regel nicht im Typ des Pantokrators mit Segengeste und Buch dargestellt. Hinweise auf ein solches Denkmal sind selten¹³⁹. Der Christus inmitten der Deësis aus dem Weltgerichtsblatt einer byzantinischen Buchmalerei aus dem 11. Jahrhundert¹⁴⁰, das Beat Brenk als erstes vollständiges byzantinisches Weltgerichtsbild identifiziert¹⁴¹, streckt statt dessen beide Arme weit zur Seite aus – und vollzieht damit die Geste des Scheidens, wie sie in Jesu Weltgerichtsrede gleichsam vorgezeichnet ist: *Und alle Völker werden vor ihm zusammengerufen werden, und er wird sie voneinander scheiden, wie der Hirt die Schafe von den Böcken scheidet. Er wird die Schafe zu seiner Rechten versammeln, die Böcke aber zur Linken ... (Mt 25,32 f.).* Brenk hat die Scheidegeste – für die es viele Varianten gibt (Öffnung der Hände oder Hebung der Arme jeweils nach oben oder unten, gleichsinnig oder rechts anders als links u.v.a.m.) – als eine von zwei notwendigen Bedingungen für die ikonografische Klassifizierung eines Bildes von Christus als Weltenrichter charakterisiert (die andere Bedingung sind die vor Gericht stehenden Guten und Bösen [oder Symbole dafür])¹⁴².

Brenk selbst hat nur eine Abwandlung davon erkannt: Das ist das Vorzeigen der Wundmale zur Präsentation der Identität Christi als Erlöser im sog. Passionsrealismus. Diese Geste begegnet uns z.B. im veneto-byzantinischen Gerichtsmosaik aus Torcello, das i.W. aus dem späten 11. Jahrhundert stammt; wieder thront Christus zwischen der Gottesgebälerin und dem Täufer, beide in Fürbittehaltung, und wieder erscheint er nicht als Pantokrator, sondern streckt beide Arme (hier leicht nach unten) aus und zeigt dabei die durchnagelten Hände vor¹⁴³ – eine Geste, in der die Scheidegeste noch durchscheint, auch wenn die Grausamkeit der Passion die Aufmerksamkeit des Betrachters oder der Betrachterin bannen mag. Wo man eine Deësis im Weltgericht findet, hebt Christus die Hände – so auch im gotischen Gerichtstympanon von Reims¹⁴⁴, um ein Beispiel der späteren Übernahme der Deësis in das westliche Motivrepertoire zu nennen. Insoweit trifft es eben nicht zu, dass Christus im Angesicht der Fürbitte grundsätzlich im Typus des Pantokrators dargestellt ist – gerade als Weltenrichter scheidet er stattdessen dem Motiv gemäß die Guten von den Bösen (oder gibt sich mit einer daran angelehnten Gestikulation durch sein Leiden zu erkennen).

Der Passionsrealismus in Weltgerichtsbildern hat einen Grund in einer Stelle aus dem Evangelium des Johannes. Danach hat Gottvater Jesus Christus die Vollmacht gegeben, *Gericht zu halten, weil er der Menschensohn ist* (Joh 5,27). In der Menschwerdung ist die Legitimation des späteren Richters begründet. In keiner Begebenheit wird die Menschwerdung aber so sichtbar wie in der Leidensgeschichte. Deshalb sehen wir schon auf frühen Weltgerichtsbildern, wie Christus die Arme – ähnlich dem Scheidegestus – ausbreitet und dabei zugleich seine Wundmale zeigt. Der Passionsrealismus soll zum ersten Mal auf einem Manuskript aus dem 9. Jahrhundert erkennbar sein¹⁴⁵.

Das Buch: Evangelium oder Buch des Lebens? Die Auslegung der Bildaussage als Weltgericht hat i.Ü. Konsequenzen für die Deutung des Buches, das Christus in seiner linken Hand hält. Da es geschlossen ist und keine Bei- oder Aufschrift enthält und auch sonst keine eindeutigen Zeichen über seinen Inhalt zeigt, ist die Auslegung auf den Kontext angewiesen. Bei einer Deutung des Mosaiks als Weltgericht liegt das „Buch des Lebens“ nahe¹⁴⁶, das zwar nicht in der Weltgerichtsrede Christi nach Matthäus (Mt 25,31.46) erwähnt wird, aber in der Offenbarung des Johannes (Offb 20,12-15; vgl. die Bücher in der alttestamentlichen Gerichtsvision bei Dan 7,10). Nach der Offenbarung sind in diesem Buch die Aspirant/innen auf das Himmelreich verzeichnet (Offb 20,12 u.15; 21,27). Als Buch in der Rechten des

Pantokrators wird dagegen i.d.R. das Evangelium identifiziert¹⁴⁷. Diese Interpretation wird durch zahlreiche Bildbeispiele gestützt, bei denen das Buch als Aufschrift einen Hinweis auf eine Stelle in den Evangelien trägt¹⁴⁸.

Das Lamm im Oktogramm als Symbol der Parusie? Bevor ich in der vierten und fünften These eine alternative Deutung zum Weltgericht entwickle, gehe ich hier noch kurz auf ein ikonografisches Detail ein, das möglicherweise doch für ein Bild des Weltgerichts spricht, und im Folgepunkt auf einige weitere, gleichsam konkurrierende Deutungsversuche der Deësis.

Nicht in der Literatur, aber in den Diskussionen im Vorfeld dieser Veröffentlichung bin ich darauf angesprochen worden, ob nicht das Lamm im Oktogramm in der oberen Bogenlaibung des der Wölbung vorgelagerten Chorjochs für eine Auslegung als Weltgericht spreche. Das Stabkreuz in seinem Rücken gilt als Zeichen des Triumphes Christi. Die beiden vierzackigen Sterne, welche die Figur umfassen, sind so übereinandergelegt, dass acht Zacken in fast gleichem Abstand voneinander zu sehen sind (Oktogramm). Die Darstellung der Acht im achtzackigen Gestirn¹⁴⁹ verweist auf die Wiederkehr Christi, denn der achte Tag gilt als der Tag der Auferstehung¹⁵⁰. Aber ist damit nicht die *erste* Wiederkehr Christi, also die österliche Auferstehung gemeint?

Wieso gilt der „achte Tag“ als Tag der Auferstehung? Nach der Kreuzigung ist Christus *am dritten Tage auferstanden* (Glaubensbekenntnis von 451¹⁵¹, vgl. 1 Kor 15,3; in dieser Zählung wird der Tag der Kreuzigung – der Freitag – mitgezählt¹⁵²). Der Sonntag aber ist der Tag *n a c h* dem jüdischen Sabbat, und dieser wiederum wiederholt im Wochenrhythmus den *s i e b t e n* Tag der Schöpfungsgeschichte: *Und Gott segnete den siebten Tag und erklärte ihn für heilig; denn an ihm ruhte Gott, nachdem er das ganze Werk der Schöpfung vollendet hatte* (1 Mos 2,3). In der christlichen Kultur hat der Sonntag später die Funktion des Sabbat als Ruhetag übernommen, weil der Sonntag der Memorialtag der Auferstehung ist. Für die jüdische Umwelt war dies sicher ein unerhörter Vorgang. Die symbolische Bezeichnung als „achter Tag“ (und nicht etwa als erster [oder letzter] Tag der ansonsten übernommenen Woche) diene seiner Erklärung. Diese Bezeichnung findet sich wohl erstmals in dem nicht kanonischen Brief des Barnabas (Barn 15,1-9 über „Sabbat und achter Tag“¹⁵³). Dieser Brief wird seit etwa 150 n.Chr. bezeugt. Allerdings gibt schon Barnabas eine weitere Deutung, der zu Folge der achte Tag nach den sieben Tagen der *i r d i s c h e n* Schöpfungsgeschichte *einer anderen Welt Anfang* sei (Barn 15,8). Die Deutung des „achten Tages“ als Tag der zweiten Wiederkehr Christi, seiner Parusie

am Ende aller Tage, die dem Weltgericht vorhergeht, ist ebenfalls bezeugt¹⁵⁴. Das Stabkreuz als Siegeszeichen passt zu beiden Deutungen.

Selbst wenn man der Deutung des Lamms im Oktogramm als Zeichen der *zweite* Wiederkehr zuneigen sollte, reicht diese Anknüpfung m.E. nicht aus, um die ganze Szene allein *deswegen* als Weltgerichtsszene auszudeuten. Wird hier hingegen die erste Wiederkehr angezeigt, so stünde dieses Zeichen für den Anfang einer Episode, an deren Ende Christi Himmelfahrt steht; und damit stünde es in engem Zusammenhang zu der Deutung des Bildes als Himmelfahrtsbild, die weiter unten entwickelt wird: Drei Tage nach dem Kreuzestod ist Christus auferstanden, symbolisch also am achten Tag der jüdischen Woche; acht Tage nach der Auferstehung ist er dem „ungläubigen Thomas“ in der Mitte seiner Jünger erschienen (Joh 20,26, vgl. 20,19); vierzig Tage hindurch ist er den Jüngern so erschienen, und dann ist er aufgefahren in den Himmel (Apg 1,3.9).

Alternativen der Auslegung der Deësis. Vor der Entwicklung der vierten These sei kurz auf andere Alternativdeutungen eingegangen. In einem Teil der Literatur wird die Deësis allein auf Grund ihres formalen Aufbaus als Drei- oder Mehrfigurengruppe mit Christus in ihrer Mitte als eine Weiterentwicklung von Motiven beschrieben, die bereits aus der frühchristlichen Kunst bekannt sind. Genannt werden in diesem Zusammenhang Szenen der „adoratio Christi“¹⁵⁵ oder der „traditio legis“¹⁵⁶. Jeder inhaltliche Bezug des Motivs bleibt bei solchen Betrachtungen auch explizit außer Acht¹⁵⁷. Auch Hallensleben beschreibt das Murano-Potsdamer Mosaik nur unscharf als „bildliche Umsetzung liturgischer Gebete“¹⁵⁸. Das wird dem Motiv m.E. nicht gerecht. Auch wenn das Skript der Szene in Form einer legendären Basis z.B. durch eine Bibelstelle fehlt und die Handlung in Bezug auf die Fürbitter/in auf eine einzelne szenische Einstellung beschränkt ist, so zeigt der zeitgenössisch-authentische Gebrauch, dass die Werke zumindest diese eine Einzelszene illustrieren: Soweit die Gottesgebälerin, der Täufer und ggf. weitere Fürbitter/innen betroffen sind, zeigt das Deësis-Bild den Akt der Fürbitte als einzelne Szene. Die sakrale Fürbitte im byzantinischen Deësis-Motiv ist dabei für sich allein gleichsam ein Punkt ereignis. Es ist transzendent, kann aber monokal und monochron (ohne direkte Vor- und Nachgeschichte) gedacht werden.

Entwicklung der vierten These über die Präsenz Christi als Segensspender

Die Geste der rechten Hand. Im Mosaik aus Murano in der Potsdamer Friedenskirche liegt der rechte Oberarm Christi seitlich längs am Körper an (Abb. 4). Der Ellbogen ist im rechten Winkel eingeschlagen, der Unterarm lehnt horizontal vor der rechten Seite des Oberkörpers, die Wurzel der Hand ist wiederum beinahe im rechten Winkel nach oben gebogen, so dass die Hand parallel zum Oberarm wieder nach oben weist. Sie ist zum Kopf hin gestreckt. Wir sehen ihren Außenrist. Bei dieser Darstellung der Hand – bei der die Finger übrigens durchaus perspektivisch hintereinander gestaffelt sind – ist der kleine Finger zuvorderst sichtbar; er ist leicht nach innen gekrümmt. Die Spitze des nachfolgend sichtbaren, ebenfalls eingekrümmten Ringfingers wird von der Spitze des Daumens berührt. Der Mittelfinger erscheint im Vergleich deutlich zu lang; er steht etwas aufrechter als die Vorgenannten, während der recht klein gezeichnete Zeigefinger dahinter, kaum sichtbar, nach oben gereckt wird. Diese Haltung entspricht einer der vielen Varianten, in denen die rechte Hand Christi im byzantinischen Bildtyp dargestellt wird. Die Finger werden dabei niemals alle fünf gleichzeitig ausgestreckt. Stets sind der Zeigefinger und neben ihm mindestens ein weiterer Finger ausgestreckt (das soll in unserem Fall wohl der überlange Mittelfinger sein).

Die Gestikulation Christi mit dem rechten Arm und der rechten Hand auf Bildern vom Typ des Pantokrator wird in der Literatur geläufig als Segensgeste bezeichnet¹⁵⁹. Das trifft auch auf das Mosaik in Potsdam zu¹⁶⁰. Es hat sich eingebürgert, einen sog. lateinischen von einem griechischen Segen zu unterscheiden¹⁶¹. Dafür werden allerdings Kriterien angeführt, die einander widersprechen. So erkennen die einen den griechischen Segen daran, dass die Spitzen von Ringfinger und Daumen einander berühren¹⁶². Nach dieser Definition läge im Murano-Potsdamer Fall ein griechischer Segen vor¹⁶³. Die andern erkennen den griechischen Segen daran, dass außerdem der kleine Finger hochgereckt bleibt¹⁶⁴. Danach läge hier eher ein lateinischer Segen vor. Auf diese Details kommt es aber nicht an. Griechische und lateinische Segensformen kommen auf Bildern beider Kulturkreise (zum Teil sogar zusammen) vor. Die Herkunft dieser Gesten ist nicht geklärt¹⁶⁵, das Aufkommen der Darstellung mit Berührung der Spitzen von Daumen und Ringfinger wird auf das 5. Jahrhundert datiert¹⁶⁶.

Herrschafts-, Rede-, Segensgeste? Einzelne Autor/innen vermeiden allerdings die Festlegung und deuten die Geste des byzantinischen Christusbildes als Herrschafts-

und/oder Redegeste¹⁶⁷. Jane Timken Matthews spricht zwar von einer Segensgeste, billigt ihr aber keine religiöse Bedeutung zu¹⁶⁸. Dagegen geht mein nachstehender Deutungsvorschlag davon aus, den religiösen Sinn des Segens auf diese Geste zu beziehen. Entscheidend ist also die Frage: Bezeichnet die Geste den Segen? Wann ist das so aufgefasst worden?

Zunächst: Die betroffenen Gesten gehören nicht zur alltäglichen Körpersprache. Wer sie vollzieht und wer sie sieht verbindet eine *b e s t i m m t e* Bedeutung damit¹⁶⁹. Nach dem Zeugnis der Evangelisten hat Jesus Christus selbst den Segen nur mit den beiden im Alten Bund bezeugten Gesten vollzogen, mit der Auflegung der Hände (1 Mos 48,14; Mt 19,15) oder der Hebung *b e i d e r* Hände (3 Mos 9,22, Sir 50,20, vgl. 4 Mos 6,22-27; Lk 24,50).

Schon auf den frühen Bildern vollziehen Christus und Heilige dagegen verschiedene *e i n s e t i g e* Gesten des rechten Armes und der rechten Hand. Es lassen sich verschiedene Typen unterscheiden: Typ eins ist das lockere Ausgreifen des rechten Arms mit fünf ausgestreckten Fingern, so z.B. beim lehrenden Jesus im Apsismosaik von San Aquilino in Mailand aus dem dritten Viertel des 4. Jahrhunderts¹⁷⁰ (nicht zu verwechseln mit der Hoheitsgeste der nach vorn erhobenen Hand¹⁷¹). Weitere Typen unterscheiden sich insbesondere in der Haltung der Finger; das sind die, die später als lateinischer oder griechischer Segen bezeichnet werden¹⁷². Der ausgreifende Arm mit offener Hand und ausgestreckten Fingern und die verschiedenen Formen des lateinischen Segens werden in der profanen spätantiken Literatur als Redegesten beschrieben¹⁷³. Unzählige Bilder, Skulpturen und Reliefs zeugen von dem spätantiken außerreligiösen Gebrauch.

Ich greife ein Beispiel heraus: Auf Mosaiken aus dem 4. Jahrhundert in Santa Maria Maggiore in Rom kann man Herodes bei der Anhörung der Weisen und der Magier sehen¹⁷⁴. Er vollzieht den sog. lateinischen Segen (mit eingeknicktem Finger), kurz bevor er die Ermordung aller Neugeborenen befiehlt. Deshalb fliehen Josef mit Maria und dem Säugling Jesus nach Ägypten (Mt 2,16-18). Hier wird in einem sakralen Bild der profane Gebrauch dieser Geste gezeigt. Denn wer dieses Mosaik erdacht, geschaffen oder es gesehen hat, wird die Geste des Kindermörders Herodes nicht als Segen verstanden haben können, sondern nur als profane gebieterische Begleitung seiner Worte. Das Bild ist beileibe kein Einzelfall: Auf dem Seitentäfelchen eines Diptychons aus der Zeit um 400, heute in Berlin, ist der Kindermord selbst ergreifend dargestellt. Herodes schaut zu und hebt die Hand in der Art des lateinischen Segens¹⁷⁵.

Die Erforschung der Bedeutung dieser Gesten ist noch nicht zu Ende. Für die frühe Zeit des Christentums steht der Charakter als Lehr- oder Redegeste und/oder als hoheitliche Gesten in meinen Augen fest. Im Übrigen passen Rede und Lehre zum Leben des Wanderpredigers Jesus: *Er setzte sich, und seine Jünger traten zu ihm. Dann begann er zu reden und lehrte sie* (Mt 1 f.). So leitet Matthäus die Bergpredigt ein. Später hat sich die nichtjüdische Christenheit vor neuplatonischer Philosophie zu bewähren. Und bis ins vierte Jahrhundert wachsen die Gemeinden wohl weniger durch Nachkommen in ihren Familien als durch die Bekehrung Erwachsener. Kurz: Das frühe Christentum ist vor allem zu kommunizieren. Und so sieht man es auch im Bild.

Allerdings erkennt schon Joseph Wilpert 1916 einen Bedeutungswandel der Gesten des Lateinischen und Griechischen Segens von der Begleitung der philosophisch-theologischen Unterweisung zum göttlichen Segensakt. Er findet Belege in der religiösen Literatur und schließt mit aller Vorsicht: *In der Interpretierung der späteren Werke darf also die Deutung des Segens nicht prinzipiell ausgeschlossen werden*¹⁷⁶. Hans-Peter L'Orange vertieft diese Auffassung später und grenzt den Zeitraum des Bedeutungswandels auf das sechste bis neunte Jahrhundert ein¹⁷⁷.

Ich möchte zeigen, dass es auch mit Blick auf die späteren Pantokrator-Darstellungen einen guten Grund für den Gedanken gibt, dass hier ein christlicher Segen dargestellt werden soll.

Eine Deutung der Segensgeste aus Byzanz. Unter den wenigen Bildbeschreibungen der byzantinischen Christusfigur aus byzantinischer Zeit gibt es eine, die das Bild dieser Geste explizit als Segen beschreibt. Das ist die Beschreibung, die Nikolaos Mesarites (um 1163-1220, seit 1212 Metropolit von Ephesos¹⁷⁸) Ende des 12. Jahrhunderts vom Mosaikschmuck der Apostelkirche in Konstantinopel gegeben hat. Seine ausführliche Beschreibung der nach der Hagia Sophia wichtigsten Kirche Konstantinopels aus den Jahren 1198 bis 1203 wurde 1908 von August Heisenberg und 1957 erneut von Glanville Downey publiziert¹⁷⁹ und war 1992 Gegenstand einer Wiener Dissertation von Theonie Baseu-Barabas¹⁸⁰.

Da die Apostelkirche nach der osmanischen Eroberung Konstantinopels 1453 zerstört worden ist, gibt es keine bildliche Überlieferung dessen, was Mesarites beschreibt. Auch Mesarites bezeichnet den von ihm ausführlich beschriebenen Christus nicht explizit als Pantokrator. Aus der Beschreibung des Aussehens, der Gestik, des Blicks und weiterer Einzelheiten geht indessen hervor, dass wir es mit dem by-

zantinischen Christusbild zu tun haben¹⁸¹. Auf Einzelheiten der Fingerstellung der rechten Hand geht er jedoch nicht ein. Zu dieser Hand heißt es in seinem Text: *Die rechte Hand segnet diejenigen, die aufrecht ihren Weg gehen, und sie warnt solche, die nicht aufrecht sind und holt sie gleichsam zurück und wendet sie von ihrem Abweg ab*¹⁸². Baseu-Barabas führt dazu lediglich aus: *Mit der Aussage aber, das der Gestus der Rechten einmal als segnend, das andere Mal als warnend verstanden werden könne ..., ... überlässt (er) dem Zuschauer die Interpretation frei nach dessen Gewissen*¹⁸³. Schon das bedeutet aber: Die Geste konnte auch zu jener Zeit als Segen ausgelegt werden.

Im Übrigen ist die Zurückhaltung in der Auslegung aus meiner Sicht nicht zwingend, weil der Segen auch theologisch eine dialogisch-zweiseitige Angelegenheit ist: Er muss angenommen werden, um wirksam werden zu können, was sich im Alten Testament zum Beispiel im Jubel der Gesegneten, in der Proskynese oder im Lobpreis Gottes zeigt¹⁸⁴. Wer den Segen nicht annimmt, muss ihn in der Tat als Warnung verstehen; aber auch in diesem Fall bleibt er ein Segen. *Segnet die, die Euch verfluchen*, sagt Jesus seinen Jüngern nach dem Evangelium des Lukas (Lk 6,28). Die Deutungsalternative des Mesarites für die Geste Christi entspricht der Doppelwertigkeit des christlichen Segens und beinhaltet deshalb keine Alternative zwischen dem Segen auf der einen und einer dritten Sache auf der anderen Seite, sondern: Diese Warnung ist selbst ein Ausdruck des Segensaktes¹⁸⁵. Danach bin ich der Auffassung, dass man bei der im Bild gezeigten Geste von dem gewollten Ausdruck eines Segens ausgehen und fragen darf, was diese Geste im Einzelnen bedeuten mag.

These vier über die Präsenz Jesu Christi als Segensspender

Was kann der Segen Jesu Christi den gläubigen Betrachter/innen bedeutet haben? Was kann er den Gläubigen heute bedeuten? Gottes Segen kann den Einzelnen, eine Gruppe, das auserwählte Volk oder die gerechten Menschen umfassen. Gesegnete erfahren den Segen als Glaubensgewissheit auf irdisches Wohl und/oder himmlisches Seelenheil. Als Erfahrung des Segensaktes wird auch die Anrufung des Friedens gedeutet, die schon zur jüdischen Tradition gehörte („Schalom“)¹⁸⁶. So tröstet Jesus die Jünger nach dem letzten Abendmahl: *Frieden hinterlasse ich Euch, meinen Frieden gebe ich Euch; nicht einen Frieden, wie die Welt ihn gibt, gebe ich Euch* (Joh 14,27). Und der Auferstandene grüßt die Jünger: *Friede sei mit Euch!* (Lk 24,36). Auf jeden Fall vermitteln der Segensakt und die dadurch geweckte Aussicht auf ein ferneres Heil a k t u e l l e Geborgenheit. Wer gesegnet wird (und an den

Segen glaubt), ist nicht allein. Sich hier und jetzt *b e h ü t e t* zu fühlen, gehört zum Kern der Segenserfahrung. Neben der Heilszusage ist im Segen auch Beistand zu spüren.

So stellt Jesus selbst Gottes Segen in der bei Matthäus überlieferten Rede über die Endzeit wie eine Heilszusage dar: *Kommt her, DIE IHR VON MEINEM VATER GESEGNET SEID, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für Euch bestimmt ist* (Mt 25,34; Hervorh. tpG). Petrus schildert in der Apostelgeschichte die Segnung der Menschen als Sinn der Menschwerdung des Gekreuzigten: *Für Euch zuerst hat Gott seinen Knecht erweckt und gesandt, damit er euch segnet und jeden von seiner Bosheit abbringt* (Apg 3,26). Nicht zum Vergelten und Strafen (wie bei der Furcht vor dem Jüngsten Gericht), sondern zum Segen der Menschen hat Gott Jesus Christus erweckt (ähnlich auch Gal 3,14, Eph 1,3.14).

Ein Segen Jesu Christi, wie er im Pantokrator-Bild dargestellt wird, ist in den Evangelien nur für zwei Situationen überliefert (Mk 10,13 ff.; Lk 24,50 ff.). Allerdings wird in keiner der beiden neutestamentlichen Überlieferungen zum Segen Jesu Christi unmittelbar berichtet, welchen Stellenwert er selbst dem Segen einräumte oder dass und was er ggf. darüber lehrte. Die erste der beiden Segens-Überlieferungen bezieht sich auf die Zeit des Menschensohnes vor der Kreuzigung. Das ist der Kindersegens: *Amen, das sage ich Euch: Wer das Reich Gottes nicht so annimmt, wie ein Kind, der wird nicht hineinkommen. Und er nahm die Kinder in seine Arme; dann legte er ihnen die Hände auf und segnete sie* (Mk 10,15 f.)¹⁸⁷. Auch der zweite in den Evangelien überlieferte Segen Christi wird nur als Geste beschrieben: Zum Schluss der letzten Begegnung des Auferstandenen mit seinen Jüngern *führte er sie hinaus in die Nähe von Betanien. Dort erhob er seine Hände und segnete sie. Und während er sie segnete, verließ er sie und wurde zum Himmel emporgehoben* (Lk 24,50 ff.). Ulrich Heckel hat in seiner umfassenden Exegese zum Segen im neuen Testament immer wieder die Doppelwertigkeit des Jüngersegens nach Lukas herausgearbeitet¹⁸⁸. Dieser Segen ist danach, kurz und vereinfacht gesagt, *n o c h* Priester- und *s c h o n* Gottessegens. Der Segen erfolgt im Moment der Himmelfahrt. Christus ist den Jüngern zuvor als Auferstandener erschienen und nimmt jetzt Abschied von ihnen in jeder räumlich-körperlichen Dimension. So ist dieser Abschiedssegens Jesu Christi im Moment seiner Himmelfahrt in jedem Fall ein Segen Gottes.

Einen Wortlaut dieses Abschiedssegens hat Lukas nicht mitgeteilt. Dafür endet aber das Matthäusevangelium mit einer Zusage, die von derselben Abschiedssituation geprägt ist¹⁸⁹. Christus erscheint den elf Aposteln (nach dem Ausscheiden des Ju-

das), spricht das Allmachtswort des auferstandenen Gottessohns (*Mir ist alle Macht gegeben im Himmel und auf der Erde*, Mt. 28,18), erweitert den Missionsauftrag aus Mt 10,5.15 universal (*Darum geht zu allen Völkern und macht alle Menschen zu meinen Jüngern ...*, Mt 28,19 f.) und schließt dann – in derselben Situation, für die Lukas von Christi Segen berichtet – mit den Worten: *Seid gewiss: Ich bin bei Euch alle Tage bis zum Ende der Welt* (Mt 28,20).

Diese Beistandszusage wird als Wesenskern von Christi Abschiedssegens interpretiert¹⁹⁰. Danach ist die Beistandszusage aus Mt 28,20 gleichsam der Wortlaut des Segens, den Christus mit der Segensgeste nach Lk 24,50 f. erteilt. „Bei Euch“ heißt dabei: bei den Gläubigen. Wieder ist die Segenswirkung an den Glauben geknüpft. Der emeritierte Papst Benedikt XVI. stellt die Beistandszusage nach Matthäus und den Segen nach Lukas aus deren Überlieferungen der letzten irdisch-räumlichen Begegnung des Auferstandenen mit seinen Jüngern in den Sinnzusammenhang einer „präsentischen Eschatologie“¹⁹¹, die eine dreifache Ankunft Gottes bei den Menschen lehrt: Damals als Menschgewordener und am Ende aller Zeiten in der Herrlichkeit der Parusie; dazwischen aber im *adventus meus*, d.h. tagtäglich für alle im Hier und Jetzt. Zur Interpretation des Segens Christi nach Lk 24,50 f. formuliert Benedikt: *Jesus scheidet segnend. Segnend geht er, und im Segnen bleibt er. ... Im Weggehen kommt er, um ... die Welt für Gott zu öffnen. ... Im Glauben wissen wir, dass Jesus seine Hände segnend über uns ausgebreitet hält. Das ist der bleibende Grund christlicher Freude*¹⁹². Ich deute den Segen Christi, wie er in dem Potsdamer Deësismosaik dargestellt wird, als Sinn-Bild im Sinne dieser präsentischen Eschatologie; deshalb ist im Titel dieses Beitrags auch von der *Präsenz Christi* in diesem Bild die Rede.

Segensthesen und orthodoxe Schuldtheologie

Hans Peter L'Orange hatte schon vor sechzig Jahren angeregt, dem Bedeutungswandel von der antiken Redegeste zur mittelalterlichen Segensgeste nicht nur ikonografisch, sondern auch philologisch in religiösen oder auf die Religion bezogenen Texten nachzuspüren, die vom 6. bis 9. Jahrhundert aus dem byzantinischen Kulturraum auf uns überkommen sind¹⁹³. Dabei könnte sich erhärten, dass die optimistische Segensbotschaft des sog. Pantokrators der vergleichsweise entspannten Haltung des griechisch-byzantinischen Orients zur Schuldbeladenheit des Menschen eher entspricht als die herrscherliche oder richterliche Attitüde, die man dem Bild unterstellt. John Meyendorff beschreibt, dass schon die von Paulus hervorgehobene

Idee der sog. Erbsünde von (Eva und) Adam¹⁹⁴ in Theologie und Glaubensleben der östlichen Kirchen niemals die individuell Furcht erregende Rolle angenommen hat, die sich im Westen spätestens mit der Lehre des Augustinus verbreitet hat. Jedenfalls hat die östliche Patristik keine entsprechende Lehre ausgebildet. Ohne die Sünde von Eva und Adam und deren Bedeutung zu leugnen – weil Eva vom verbotenen Baum gegessen hatte, kamen der Schmerz der Entbindung und die Herrschaft des Mannes in die Welt, und weil Adam auf Eva gehört hatte, kamen die Mühsal der Arbeit und der irdische Tod über uns (vgl. Gen 3,16 ff.) – geht die byzantinische Theologie nicht davon aus, dass die Menschen individuell von vorneherein mit der Schuld von Adam und Eva belastet seien – unabhängig davon, dass alle Menschen grundsätzlich sündigen können wie diese¹⁹⁵. Wohl auch aus diesem Grunde hat das Weltgericht für den einzelnen dort nicht so viel Furcht erregt wie hier.

Für Thomas v. Bogyay zeichnet sich das Deësis-Bild unabhängig von seiner ver- einzelten Einbindung in das Weltgericht als „tiefsinnige Himmelsvision“ aus: *Die himmlische Welt, mit Christus, der Gottesmutter und Johannes dem Täufer an der Spitze, steht dem Menschen bei, damit es ihm auf Erden wohl ergeht und ihm im Jenseits die ewige Seligkeit zu Teil wird. Es fehlt indessen jeder Hinweis auf ein Gericht, das über das Seelenheil entscheiden soll*¹⁹⁶.

Zusammenfassung und These fünf: Deësis und Segen als dialogische Episode

Die Deësis im Murano-Potsdamer Mosaik ist in diesem Beitrag als authentische Deësis analysiert worden, weil die Stiftungsinschrift den Bildinhalt als Bitte für bestimmte, von der Stifterin benannte Personen konkretisiert und weil das Mosaik insoweit grundsätzlich mit Deësis-Bildern übereinstimmt, die im zeitgenössischen Kontext der Bildentstehung explizit als eine Deësis ausgewiesen worden waren. Diese Herleitung schließt aber nicht aus, dass sich Betrachter/innen des Bildes außer der begünstigten Familie der Stifterin in das Bildgeschehen hinein versetzen und sich mit diesem Geschehen auch für ihre eigene Person oder für Nahestehende identifizieren.

Bereits aus der neutestamentlichen Überlieferung von Worten des Menschgewordenen zur Wirkung von Gottes Segen im jüngsten Gericht hatten die gläubigen Betrachter/innen des Mosaiks in der Klosterkirche von Murano im hohen Mittelalter Anlass, in dem bildgewordenen Segen eine Heilszusage für die Zeit *n a c h* dem Ende aller Zeiten zu ersehen, und sie hatten zugleich Anlass, aus den überlieferten

segensgleichen Worten des Auferstandenen im Segensbild eine göttliche Beistandszusage für die Zeit *bis* zum Ende aller Zeiten zu ersehen. Dieses Bild imaginiert daher gerade nicht die Furcht vor dem Jüngsten Gericht, auch nicht nur Hoffnung, sondern die bestimmte optimistische Glaubensgewissheit sowohl für die Zeiten vor dem Durchlauf des individuellen Verfahrens vor diesem Gericht wie auch für dessen guten Ausgang und für das Heil in den Zeiten danach. Diese Botschaft muss für den oder die Betrachter/in wahrhaft froh (gewesen). Nur auf eines weist das Bild, soweit der dort dargestellte Segen als Erklärungsschlüssel akzeptiert wird, *nicht* hin: auf das Gerichtsverfahren selbst. Der Segen Christi ist viel eher eine bildnerische Abkürzung *des Himmlischen*, denn wo Segen ist, ist kein Fluch – wie im Himmlischen Jerusalem (Offb 22,3).

Mit der Beistandsformel aus Mt 28,20 gedeutet, *erfüllt* der im Pantokrator-Bild dargestellte Segen geradezu den Wunsch, der in der Deësis ausgedrückt wird. Die hinter dem Segen Christi theologisch stehende Eschatologie ist präsentisch. Die mit Christus im Bildtyp des Pantokrators verbundene Deësis ist daher mehr als *eine* Szene, es sind *zwei* (die daher eine Episode konstituieren): Hier wird der diachrone Dialog mit der ersten Einstellung der Fürbitte und der zweiten Einstellung des Segens als Antwort auf die Fürbitte in einem unbewegten Bild synchronisiert.

Bezieht man nun die Betrachter/innen über die Familie der Stifterin hinaus in diese Deutung mit ein – und damit sind dann grundsätzlich auch die Gläubigen heute gemeint – dann erweitert sich der hier ins Bild gesetzte Dialog schematisch auf *drei* Beteiligte oder Beteiligtegruppen. Neben den unmittelbar Beteiligten, der Fürbitlerin und den Fürbittern als Anfragende auf der einen und Christus als Antwortendem auf der anderen Seite, werden mittelbar die Betrachter/innen – aus welcher Epoche auch immer – in den Dialog integriert. In der ersten der beiden dialogischen Szenen beten die Heiligen zu Christus – für die Nutznießer/in der Stiftung, und für die Betrachter/innen. Und Christus? Er segnet, in der Folgeszene, der zweiten, die in dieser episodischen Szenenfolge dargestellt ist, diachron, im fixen Bild nur synchronisiert, und zwar wiederum: die Betrachter/innen dieses Bildes. Sein Segen erfüllt die Fürbitte. Er ist die Antwort darauf: „Seid gewiss: Ich bin bei Euch alle Tage bis zum Ende der Welt“ (Mt 28,20). Diese Bildaussage wird in dem „narrativen Bildelement von Christi Segen“ im byzantinischen Darstellungstyp Christi auch inszeniert, sie ist also für jedermann und jedefrau *zu sehen*.



Abb. 1



Abb. 2

[Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page]



Abb. 3



Abb. 4

Anmerkungen

- ¹ Der Beitrag beruht auf einem Vortrag, den ich am 16.01.2013 auf Einladung der Studiengemeinschaft Sanssouci im Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte in Potsdam gehalten habe. Herr Dr. Heiner Krellig, Venedig, hat mich im Rahmen des kunsthistorischen Weiterbildungsprogramms der Freien Universität Berlin („CardArt“) mit dem Mosaik vertraut gemacht. Ich danke ihm für Gespräche in Potsdam und Venedig, die Korrektur der Erstfassung und seine freundschaftliche Art zielführender Kommunikation. Herr Prof. Dr. Johann Evangelist Hafner, Potsdam, hat nicht nur die theologischen Aussagen der Erstfassung kommentiert. Der Vorsitzende der Studiengemeinschaft Sanssouci Dr. Klaus Arlt hat das Projekt durch eine Kombination aus verlegerischem Langmut und einfordrender Ermunterung entscheidend befördert. Für Gespräche, Ermunterung oder Hinweise danke ich Herrn Prof. Dr. Dr. theol. h.c. mult. Franz-Xaver Kaufmann, Bielefeld/Bonn, Herrn Dipl. Ing. Andreas Kitschke, Potsdam, Herrn Pastor Daniel Konnemann, Lüneburg, Frau Dr. Ursula Maier-Eichhorn, Unterhaching, Herrn Superintendenten i.R. Eginhard Schmiechen, Potsdam und Herrn Pfarrer Dr. Markus Georg Steinhilber, Eschbronn. Herr Redakteur Bernhard Raspels, Köln, hat mich mit einer klugen Minimalfassung angeregt („Ich bin bei Euch alle Tage“, in: Kirchenzeitung Köln v. 13.04.2012). Gespräche und Schriftwechsel mit den Genannten und anderen haben zu der vorliegenden Neufassung geführt, deren Inhalt ich allein verantworte. Besonders dankbar bin ich dem Auditorium des Vortrags für die lebhafte Diskussion. Ich gedenke mit diesem Beitrag meines früh verstorbenen akademischen Lehrers, des Berliner Sozialanthropologen Georg Elwert (1947-2005).
- ² Einige Autor/innen gehen von einem Doppelpatrozinium der Kirche in Murano aus, die nicht nur dem Heiligen Cyprian, sondern zugleich auch dem Heiligen Cornelius geweiht gewesen sei (so z.B. schon im Titel: Polacco, R., *Il mosaico absidale della chiesa dei santi Cornelio e Cipriano di Murano ora a Potsdam*, in: *Venezia arti*, 1994, S. 8-12). Es handelt sich offenbar um eine Verwechslung. Nach dem Zeugnis des venezianischen Senators und Kirchenhistorikers Flaminio Corner (1693-1778) wurde die Kirche auf Murano ab 1109 für Benediktiner gebaut, die zuvor auf dem Lido residiert hatten. Deren ab 881 gebaute Ursprungskirche auf dem Lido war beiden Heiligen gewidmet, nicht aber ihre spätere Kirche „San Cipriano“ auf Murano. (s. Cornelio, F., *Ecclesiae Torcellanae antiquis monumentis nunc etiam primum editis illustratae*, Bd. 10 Teil 3, Venetiis 1749, S. 156 ff.). Entsprechend werden Kloster und Kirche in den zahlreichen Dokumenten, die Corner aus den Archiven reproduziert, stets nur „San Cipriano“ genannt (ebda. S. 179 ff.). Vgl. auch die neun Jahre später auf Italienisch veröffentlichte Kurzfassung: Corner, F., *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello*, Padua 1758, S. 631.
- ³ Partsch, S., *Frühchristliche und byzantinische Kunst*, Stuttgart 2004, S. 210; vgl. Demus, O., *Colonial Art*, in: ders., *Byzantine Art and the West*, London 1970, S. 121 ff.
- ⁴ Zu San Cipriano s. Zorzi, A., *Venezia scomparsa*, Bd. 2, *Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, Milano 21984 [1972], S. 105 f., 276 ff. m.w.N.
- ⁵ Ausführlich Heuer, R., *Die Friedenskirche und das Mausoleum Kaiser Friedrichs III. zu Potsdam*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams*, N.F. Bd. 7, Potsdam 1939, S. 521 ff. Die Angaben zum Ersteigerungsdatum variieren in der Literatur. Ich halte mich bei Heuer an eine erkennbar quellennahe Darstellung, ohne diesem Detail hier weiter nachzugehen.
- ⁶ *Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* (Hg.), *Ludwig Persius – Architekt des Königs. Baukunst unter Friedrich-Wilhelm IV., Werkverzeichnis II.23: Friedenskirche, Potsdam 2003*, S. 135 ff.; Börsch-Supan, E., *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München 1977, S. 35 ff., 127 ff.; ferner: Reiß, A., *Rezeption frühchristlicher Kunst im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Dettelbach

Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Freiburg i.Ü. 1998).

- ²⁰ So z.B. Kitschke, A., Die Friedenskirche Sanssouci – Baugeschichte einer ungewöhnlichen Hofkirche, in: Festschrift 150 Jahre Friedenskirche Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1998, S. 18
- ²¹ Im griechischen Original von 1 Tim 2,1 („Vor allem fordere ich zu Bitten und Gebeten, zu Fürbitten und Danksagung auf“) wird das erstgenannte, allgemeine Gebet als „Deësis“ bezeichnet (im Sinne von „Bittflehen“), nicht aber die drittgenannte Fürbitte. Vgl. Steinhilber, M.G., Die Fürbitte für die Herrschenden im Alten Testament, Frühjudentum und Urchristentum, Neukirchen 2010, S. 236 f.
- ²² Badstübner-Gröger, S., Die Friedenskirche zu Potsdam, Berlin 1986 [1972], S. 24
- ²³ Badstübner, E., Brandenburg, Köln 2000, S. 97
- ²⁴ Sachs, H., Badstübner, E., Naumann, H., Wörterbuch zur christlichen Kunst, Hanau o.J., S. 95
- ²⁵ Vinken, G., Friedenskirche und Marlygarten, in: Dehio, G., Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Brandenburg, München 2012, S. 889
- ²⁶ Schubert 2009 (Fn. 13) S. 16
- ²⁷ Wessel, K., Das Bild des Pantokrator, in: Wirth, P., Polychronion, Festschrift F. Dölger Bd. 1, Heidelberg 1966, S. 522. Es ist nur eine Ausnahme bekannt, die im zeitgenössischen Kontext (durch In- oder Beischriften, Inventare oder andere literarische Quellen) explizit als Pantokrator gekennzeichnet wird und die nicht die Segensgeste zeigt: Das ist das auf 1327-35 datierte Fresko in der Auferstehungskirche von Dečani (Kosovo), wo Christus mit einer zeitgenössischen griechischen Inschrift als Pantokrator bezeichnet wird und mit beiden Händen ein zweischneidiges Schwert hält. Hierzu Passarelli, I., Nota su di una raffigurazione del Pantocrator a Dečani, in: Orientalia Christiana Periodica (OCP) Bd. 44 1978, S. 181 ff.
- ²⁸ Einführend Hoeps, R., Die Frage nach dem Bild. Theologische Zugänge, in: Arens, E., Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie, Freiburg u.a. 2012, S. 75 ff.; ders., Jenseits der Nostalgie. Was ist Bildtheologie?, in: Irritierende Schönheit. Die Kirche und die Künste, Herder Korrespondenz Spezial 2012, S. 29 ff.
- ²⁹ Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756
- ³⁰ Schubert 2009 (Fn. 13) S. 133
- ³¹ So Effenberger, A., Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna, Berlin 1989, S. 39. Der Autor sieht den Wert des Berliner Mosaiks aus Ravenna vornehmlich darin, dessen Ikonografie anhand zusätzlicher Quellen erschließen und interpretieren zu können. Vgl. auch Reiß 2008 (Fn. 6) S. 41 mit Nachweis jüngerer Literatur und Würdigung (*Originalzustand kaum mehr zu beurteilen*).
- ³² Zur Restaurierungsgeschichte und möglichen Abweichungen vom Originalzustand sehr ausführlich Schubert 2009 (Fn. 13) S. 42 ff. Anhand einer Zeichnung, die Johann Anton Ramboux 1832 in San Cipriano von dem Mosaik angefertigt hat, wirft Schubert (S. 59) allerdings die Frage auf, ob bei der Potsdamer Anbringung ein unterer Streifen mit einer Art Blumenwiese weggelassen worden sei. Ich habe daran aber Zweifel, weil die Füße vollständig da sind (und Ramboux einzelne tatsächlich blumenartige Objekte zwischen die Füße gemalt hat). In der Tat fehlen in Potsdam diese Objekte. Vgl. Ramboux, J.A., Dom zu Murano bei Venedig, 1832, Aquarell; Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Inv. Nr. R 272. (Ich habe eine Reproduktion des Werkes zum Zweck wissenschaftlicher Auswertungen erworben, das ich dafür auch zur Verfügung stellen kann.)

- 2008, bes. S. 118 ff.; Krüger, J., Rom und Jerusalem – Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert, Berlin 1995, bes. S. 132 ff.
- ⁷ Börsch-Supan, E. (Hg.), Ludwig Persius. Das Tagebuch des Architekten Friedrich Wilhelms IV. 1840-1845, S. 45 (aus der Audienz vom 19. Januar 1841: *Das Mosaik von St. Cipriano ist zu employiren*).
- ⁸ Zu San Clemente s. Andaloro, M., Die Kirchen Roms, Mainz 2008, S. 167 ff.
- ⁹ Hallensleben, H. Die Friedenskirche zu Potsdam und ihre römischen Vorbilder, in: Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege, Bd. 30/31, 1985, S. 99.
- ¹⁰ Vergleiche Zuchold, G.-H., Friedrich Wilhelm IV. und das byzantinische Gott-Königtum. Seine Kirchenentwürfe als Modell einer „Kirche der Zukunft“ in Preußen, in: *Zeitenblicke* Bd. 3 2010, (www.zeitenblicke.de/2010/3/Zuchold); Schellewald, B., „Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance.“ Byzanz-Rezeption und die Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 52 2008, bes. S. 134 ff.; Bullen, J.B., *Byzantium rediscovered – The Byzantine revival in Europe and America*, London u.a. 2003, bes. S. 16 ff.; Müller, D., *Bunte Würfel der Macht. Ein Überblick über die Geschichte und Bedeutung des Mosaiks in Deutschland zur Zeit des Historismus*, Frankfurt/M. 1995, S. 63 ff.; Zuchold, G.-H., *Friedrich Wilhelm IV. und die Byzanzrezeption in der preußischen Baukunst*, in: Büsch, O., *Friedrich Wilhelm IV. in seiner Zeit*, Berlin 1987, S. 205 ff.; Zuchold, G.-H., *Byzanz in Berlin. Der Klosterhof im Schlosspark Glienicke*, Berlin 1984.
- ¹¹ Siehe Deckers, J.G., *Die frühchristliche und byzantinische Kunst*, München 2007, S. 120.
- ¹² Der Beitrag von Polacco 1994 (Fn. 2) findet sich unter demselben Titel auch in: *Seminario internazionale sul tema: Ricerche di Archeologia Cristiana e Bizantina*, Ravenna, 14-19 maggio 1995, Ravenna o.J. S. 771 ff. Außerdem: Hallensleben, H., *Ergebnisse: Ein venezianisches Mosaik des Mittelalters in Potsdam*, in: *Max-Planck-Gesellschaft. Jahrbuch 1983*, München u.a. 1983, S. 753 ff.
- ¹³ Schubert, Ph., *Das Apsismosaik in der Friedenskirche Potsdam. Translozierung, Bestands- und Schadensanalyse, Vorschläge zur Konservierung und Restaurierung*. Fachhochschule Potsdam, Diplomarbeit im Studiengang Restaurierung an der Fachhochschule Potsdam. Manuskript, Berlin 2009. Ich danke Herrn Dipl. Ing. Andreas Kitschke aus Potsdam für den Hinweis auf diese Arbeit und die Übermittlung des Manuskripts.
- ¹⁴ Auch die Arbeit von Schubert führt in diesem Punkt aus meiner Sicht in die Irre (vgl. Schubert 2009 (Fn. 13)), S. 16 ff.)
- ¹⁵ Grundlegend: Panofsky, E., *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 2006 [Nachdruck zweier Aufsätze aus den Jahren 1932 und 1955].
- ¹⁶ „Ich werde dir die Schlüssel des Himmelreichs geben; was Du auf Erden binden wirst, das wird auch im Himmel gebunden sein, und was Du auf Erden lösen wirst, das wird auch im Himmel gelöst sein“ (Mt 16,19), sagt Jesus zu Petrus nach dessen Messiasbekenntnis.
- ¹⁷ Müller 1995 (Fn. 10) S. 66
- ¹⁸ Schubert 2009 (Fn. 13) S. 42 ff.
- ¹⁹ Karl Künstle hatte die Exklusivität der byzantinischen Wurzeln der Deësis noch in Frage gestellt (*Ikonografie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg i.Br. 1928, S. 527, 536). In jüngerer Zeit erkannte Bruno Börner in der westlichen Scholastik eigene Wurzeln einer okzidentalen Deësis, bei der sich die Gottesmutter mit Johannes dem Evangelisten im Bittflehen vor Christus trifft. Diese Dreierfiguration lehnt sich an die Kreuzigungsszene bei Johannes an (Joh 19,26; Boerner, B., *Par caritas par meritum*.

Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich – am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Freiburg i.Ü. 1998).

- ²⁰ So z.B. Kitschke, A., Die Friedenskirche Sanssouci – Baugeschichte einer ungewöhnlichen Hofkirche, in: Festschrift 150 Jahre Friedenskirche Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1998, S. 18
- ²¹ Im griechischen Original von 1 Tim 2,1 („Vor allem fordere ich zu Bitten und Gebeten, zu Fürbitten und Danksagung auf“) wird das erstgenannte, allgemeine Gebet als „Deësis“ bezeichnet (im Sinne von „Bittflehen“), nicht aber die drittgenannte Fürbitte. Vgl. Steinhilber, M.G., Die Fürbitte für die Herrschenden im Alten Testament, Frühjudentum und Urchristentum, Neukirchen 2010, S. 236 f.
- ²² Badstübner-Gröger, S., Die Friedenskirche zu Potsdam, Berlin 1986 [1972], S. 24
- ²³ Badstübner, E., Brandenburg, Köln 2000, S. 97
- ²⁴ Sachs, H., Badstübner, E., Naumann, H., Wörterbuch zur christlichen Kunst, Hanau o.J., S. 95
- ²⁵ Vinken, G., Friedenskirche und Marlygarten, in: Dehio, G., Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Brandenburg, München 2012, S. 889
- ²⁶ Schubert 2009 (Fn. 13) S. 16
- ²⁷ Wessel, K., Das Bild des Pantokrator, in: Wirth, P., Polychronion, Festschrift F. Dölger Bd. 1, Heidelberg 1966, S. 522. Es ist nur eine Ausnahme bekannt, die im zeitgenössischen Kontext (durch In- oder Beischriften, Inventare oder andere literarische Quellen) explizit als Pantokrator gekennzeichnet wird und die nicht die Segensgeste zeigt: Das ist das auf 1327-35 datierte Fresko in der Auferstehungskirche von Dečani (Kosovo), wo Christus mit einer zeitgenössischen griechischen Inschrift als Pantokrator bezeichnet wird und mit beiden Händen ein zweischneidiges Schwert hält. Hierzu Passarelli, I., Nota su di una raffigurazione del Pantocrator a Dečani, in: Orientalia Christiana Periodica (OCP) Bd. 44 1978, S. 181 ff.
- ²⁸ Einführend Hoeps, R., Die Frage nach dem Bild. Theologische Zugänge, in: Arens, E., Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie, Freiburg u.a. 2012, S. 75 ff.; ders., Jenseits der Nostalgie. Was ist Bildtheologie?, in: Irritierende Schönheit. Die Kirche und die Künste, Herder Korrespondenz Spezial 2012, S. 29 ff.
- ²⁹ Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756
- ³⁰ Schubert 2009 (Fn. 13) S. 133
- ³¹ So Effenberger, A., Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna, Berlin 1989, S. 39. Der Autor sieht den Wert des Berliner Mosaiks aus Ravenna vornehmlich darin, dessen Ikonografie anhand zusätzlicher Quellen erschließen und interpretieren zu können. Vgl. auch Reiß 2008 (Fn. 6) S. 41 mit Nachweis jüngerer Literatur und Würdigung (*Originalzustand kaum mehr zu beurteilen*).
- ³² Zur Restaurierungsgeschichte und möglichen Abweichungen vom Originalzustand sehr ausführlich Schubert 2009 (Fn. 13) S. 42 ff. Anhand einer Zeichnung, die Johann Anton Ramboux 1832 in San Cipriano von dem Mosaik angefertigt hat, wirft Schubert (S. 59) allerdings die Frage auf, ob bei der Potsdamer Anbringung ein unterer Streifen mit einer Art Blumenwiese weggelassen worden sei. Ich habe daran aber Zweifel, weil die Füße vollständig da sind (und Ramboux einzelne tatsächlich blumenartige Objekte zwischen die Füße gemalt hat). In der Tat fehlen in Potsdam diese Objekte. Vgl. Ramboux, J.A., Dom zu Murano bei Venedig, 1832, Aquarell; Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Graphische Sammlung, Inv. Nr. R 272. (Ich habe eine Reproduktion des Werkes zum Zweck wissenschaftlicher Auswertungen erworben, das ich dafür auch zur Verfügung stellen kann.)

- ³³ Vergleiche Badstübner-Gröger 1986 (Fn. 22) S. 24; Drescher, H. u.a., Die Bau- und Kunstdenkmale in der DDR - Bezirk Potsdam, München o.J., S. 374; Pietsch, J., Die Friedenskirche in Sanssouci, Zürich 1972, S. 8
- ³⁴ So z.B. noch Badstübner-Gröger 1986 (Fn. 22) S. 21 (*im 12. Jahrhundert entstanden*); so auch in der nicht hauptsächlich auf die Friedenskirche bezogenen Literatur, z.B. bei Dorigo, W., Die mittelalterlichen Mosaiken des Markusdoms in der Geschichte der Basilika, in: Demus, O. u.a., San Marco. Die Mosaiken – Das Licht – Die Geschichte, München 1993, S. 57.
- ³⁵ Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756
- ³⁶ Kitschke, A., Die Friedenskirche zu Potsdam-Sanssouci, Passau 1995, S. 17; Schellewald 2008 (Fn. 10) S. 135 zieht noch weitere Schlussfolgerungen, die sich aus dem Kurzbeitrag von Hallensleben aber nicht ergeben („Horst Hallensleben gelang der Nachweis, dass das Mosaik von Frosina Marcella zum Gedenken an ihren Mann, den verstorbenen Petri Marcelli, zwischen 1205 und 1211 gestiftet worden war.“).
- ³⁷ Morozzo della Rocca, R./Lombardo, A., Documenti del commercio veneziano nei secoli XI – XIII, Turin 1971 [Nachdruck von ebda. 1940], Bd. 2, S. 77 f.
- ³⁸ Polacco 1994 (Fn. 2) S. 8
- ³⁹ Ebenda S. 12, s. dort Anm. 39
- ⁴⁰ Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 755
- ⁴¹ So weist Wladimiro Dorigo auf die Ähnlichkeit insbesondere des Antlitzes von Petrus im Murano-Potsdamer Bild mit dem desselben Apostels in der Apsiswölbung von San Marco hin. Der letztere wird östlichen Mosaizisten aus dem späten 11. Jahrhundert zugeordnet. Dorigo legt zumindest eine Verbindung mit den Mosaizisten aus Murano im Rahmen einer Gruppe oder Schule nahe (Dorigo 1993 (Fn. 34) S. 57). Demgegenüber konstatiert Hallensleben eine ebenfalls nicht näher ausgeführte stilistische Nähe mit *Prophetenfiguren, die in den Jahrzehnten um 1230 – also 150 Jahre später – im Westraum der Markuskirche in Venedig ausgeführt wurden* (Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756). Als „Westraum“ dürfte der in der Mitte von der Pfingstkuppel überspannte ursprüngliche Eingangsraum der Hauptkirche (und nicht der ebenfalls in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts davor im Westen angefügte Narthex) gemeint sein. An den seitlichen Wänden dieses Raumes befinden sich Mosaiken von Propheten, z.B. von Ezechiel an der Südwand oder von Salomon an der Nordwand, die auf das Ende des 12. und den Beginn des 13. Jahrhunderts datiert werden (Vio, E., Die Gewölbe und die Wände der Pfingst- und der Chorkuppel. Die Mascolikapelle, in: Demus u.a. 1993 (Fn. 34) S. 163). Für eine Spur auf die Mosaizisten verweist Hallensleben dagegen auf ein mögliches kompositionelles Vorbild in Rom und auf die Tatsache, dass dieses Vorbild erstens im Auftrag des gleichen Ordens wie auf Murano und zweitens von Mosaizisten aus Venedig ausgeführt worden sei. Danach habe es für die Erweiterung der Murano-Potsdamer Deësis um Heilige neben Maria und Johannes Beispiele vor allem in Rom gegeben, *ikonographisch in der Lateransbasilika, kompositionell in San Paolo fuori le mura. Der Paulskirche war ein Benediktinerkloster angeschlossen, und ihre Apsis wurde bekanntlich um 1220 von venezianischen Mosaizisten ausgeschmückt* (Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756). Müller (Fn. 10) S. 65 bringt auch stilistisch als Vorbild die auf das 12. oder 13. Jahrhundert datierte Deësis im südlichen Umgang der Hagia Sophia in Istanbul ins Gespräch (Farbabbildung bei Yerasimos, S., Konstantinopel. Istanbul's historisches Erbe, o.O. 2009, S. 164). Polacco (1994 (Fn. 2) S. 10) diskutiert weitere einander z.T. widersprechende stilistische Einordnungen aus der Literatur.
- ⁴² Maße des Mosaiks nach Schubert 2009 (Fn. 13) S. 42

- ⁴³ Es handelt sich um den Vulgatatext von Psalm 25,8, hier: *Dne* (Abkürzung für Domine) *dilexi decorem domus tue* (für tuae) *et locum habitationis glae* (für gloriae) *tue* (für tuae), wörtlich: *Herr, ich habe die Schönheit Deines Hauses geliebt, den Ort der Wohnung Deiner Herrlichkeit*, in der sog. Einheitsübersetzung (hier nach der Septuaginta in anderer Zählung als Psalm 26,8): *Herr, ich liebe den Ort, wo dein Tempel steht, die Stätte, wo deine Herrlichkeit wohnt*. In diesem Vers hebt König David, nach einer Auslegung, die Öffentlichkeit seines Bekenntnisses zu Gott im Rahmen der Tempelfeier hervor.
- ⁴⁴ Eine aquarellierte Zeichnung der Ursprungskirche auf Murano aus dem Jahr 1835 zeigt, dass die Engelsbilder in Potsdam spiegelverkehrt zu ihrer Anordnung in der Ursprungskirche angebracht worden sind. Ein Grund dafür ist nicht bekannt. Die Zeichnung ist wiedergegeben in: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (SPSG), *Eine Reise durch Italien*. Aquarelle aus dem Besitz Friedrich-Wilhelms IV., Potsdam 2000, S. 83. Der Sachverhalt geht auch aus der Zeichnung von Ramboux hervor (Fn. 32).
- ⁴⁵ Demus, O., *Byzantine Mosaic Decoration – Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948, S. 13 ff.
- ⁴⁶ Mathews, Th.F., *Psychological Dimensions in the Art of Eastern Christendom*, in: ders., *Art and Architecture in Byzantium and Armenia. Liturgical and Exegetical Approaches*, Aldershot 1995, S. XIV 19
- ⁴⁷ Siehe SPSG 2000 (Fn. 44).
- ⁴⁸ Moschini, G., *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, Bd. 2, T. 1, Venedig 1815, S. 439
- ⁴⁹ Christi Kleidung ist auf dem Murano-Potsdamer Mosaik mit vielen feinen Linien und deutlicher Schattenbildung plastischer ausgearbeitet als die der anderen Figuren. Polacco hält die Darstellung des braunen Unterkleides vor dem linken Knie und dem Unterschenkel Christi für das Ergebnis einer Restaurierung aus dem 18. Jahrhundert; das musivische Material sei ein anderes, und die Drapierung sei in der feinen Lineatur und dem Faltenwurf dem griechisch-byzantinischen Repertoire des 12. und 13. Jh. absolut fremd (Polacco 1994 (Fn. 2) S. 12 (dort Anm. 33)).
- ⁵⁰ Polacco 1994 (Fn. 2) S. 10
- ⁵¹ Siehe Fischer, H., *Die Welt der Ikonen. Das religiöse Bild in der Ostkirche*, Frankfurt a.M. 1996, S. 22
- ⁵² Vergleiche Velmans, T., *L'image byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris 2009, S. 37 ff.
- ⁵³ Volbach, W.F./Lafontaine-Dosogne, J., *Byzanz*, Frankfurt/M. 1984 [Nachdruck, Berlin o.J.], S. 113 f.
- ⁵⁴ Wessel, K., *Lemma: Goldgrund*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst (RBK)* Bd. 2, Stuttgart 1971, Sp. 887
- ⁵⁵ Volbach u.a. 1984 (Fn. 53)
- ⁵⁶ Polacco 1994 (Fn. 2) S. 9 f.
- ⁵⁷ Volbach u.a. 1984 (Fn. 53) S. 114
- ⁵⁸ Ausführliche Beschreibung und Analyse bei Velmans 2009 (Fn. 52) S. 51 ff.
- ⁵⁹ Yerasimos 2009 (Fn. 41) S. 138 ff.
- ⁶⁰ Kollwitz, J., *Das Christusbild des dritten Jahrhunderts*, Münster 1953

- ⁶¹ Kötzsche, L., Das herrscherliche Christusbild, in: Colpe, C. u.a., Spätantike und Christentum, Berlin 1992, S. 99 ff.
- ⁶² Kollwitz, J., Lemma: Christus, Christusbild, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI) Bd. 1 2004 [1968] Sp. 364
- ⁶³ Bild: Archivum Sancti Petri, Bollettino d'archivio 4-5: La Crux Vaticana o Croce di Giustino II, Vatikanstadt 2009, S. 13, vgl. S. 21. Siehe Pace, V., La Crux Vaticana e la Roma ‚bizantina‘, ebda. S. 4 ff.
- ⁶⁴ Bild u.a. bei Belting, H., Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 2011 [1990] S. 154 Abb. 78 (mit Datierung 6./7. Jahrhundert), vgl. ebda. S. 152 f.; aufwändige Abbildung bei Hoeps, R. (Hg.), Handbuch der Bildtheologie Bd. I (Bild-Konflikte), Paderborn u.a. 2007, Tafel III mit Datierung 1. Hälfte des 6. Jhd.
- ⁶⁵ Bild bei: Grierson, Ph., Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection, Bd. 2, Phocas to Theodosius III (607-717), Tafel XXXVII, Nr. 8a u.a.
- ⁶⁶ Deckers 2007 (Fn. 11) S. 48 f.
- ⁶⁷ Siehe Kitzinger, E., The Pantocrator Bust: Two Medieval Interpretations, in: Tesserae, Festschrift Josef Engemann, Münster 1991, S. 161 ff.; Timken Matthews, J., The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator, in: Actes du XVe congrès international d'études byzantines (1976), Athen 1981, Bd. 2, S. 419 ff.
- ⁶⁸ Warum ausgerechnet dieser eine Bildtyp – in seiner Variationsbreite – in der mittel- und spätbyzantinischen Epoche geradezu kanonisiert worden ist, und wie das in der Praxis durchgesetzt wurde, darüber wird aus meiner Sicht immer noch nur spekuliert. Nach Büchsel hat die orthodoxe Theologie – offensichtlich mit Erfolg – das Einheitsbild gefordert, damit die Gläubigen Christus beim Jüngsten Gericht wiedererkennen können. Für diese Forderung bringt er als Beleg u.a. einen Beschluss des (nach römischer Zählung) 8. Ökumenischen Konzils von 869/70 bei (Büchsel M., Die Entstehung des Christusporträts – Bildarchäologie statt Bildhypnose, Mainz 2003, S. 122). Damit wird freilich nur die Tatsache der Kanonisierung, nicht aber das konkrete Bild als kanonisches Bild erklärt.
- ⁶⁹ Wessel 1966 (Fn. 27) S. 525 f., 535
- ⁷⁰ Belting, H., Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Berlin 1981, S. 69
- ⁷¹ Hierzu: Büchsel 2003 (Fn. 68) S. 45 ff.
- ⁷² Ein Unterschied zwischen der Sinai-Ikone und dem Murano-Potsdamer Bild besteht insbesondere bei der Kontur oder Schattenbildung der Nase, die bei der Sinai-Ikone auf der linken Gesichtshälfte statt auf der rechten akzentuiert ist.
- ⁷³ Büchsel 2003 (Fn. 68) S. 59
- ⁷⁴ Bild in: Kunstpalast Düsseldorf (Ausstellungskatalog): El Greco und die Moderne, Düsseldorf 2012, S. 113. El Greco hat mehrere Varianten gemalt.
- ⁷⁵ Bild in: Louvre (Ausstellungskatalog): Rembrandt et la figure du Christ, Paris 2011, S. 65 (Tafel 2.7). Auch Rembrandt und/oder seine Werkstatt haben verschiedene Musterstudien zum Christuskopf gemalt, eine davon gehört zur Gemäldegalerie Berlin (811C). Auch wenn der Ausdruck Christi dabei variiert, zeige er immer nur verschiedene Aspekte der Menschlichkeit seines Wesens: Demut, Milde, Verletzlichkeit, Sorgen (Slive, S., Avantpropos, ebda., S. XV).
- ⁷⁶ So der Titel einer Kritik der Ausstellung im Louvre (Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 02.06.2011).

- ⁷⁷ Timken Matthews, J., *Pantocrator. Title and Image*, New York 1976, S. 45
- ⁷⁸ Um nur ein Beispiel aus der neueren Ausstellungenliteratur zu zitieren: So wird im Katalog zum Naumburger Meister eine Glasmalerei aus der Steiermark aus der Zeit zwischen 1280 und 1290 als *Christus ... in der Art einer Pantokratordarstellung nach byzantinischem Vorbild* bezeichnet (Der Naumburger Meister, Katalog Nr. XII.12, Petersberg 2011, Bd. 2, S. 1093). – Allerdings werden nicht alle Bilder, in denen Christus wie der Pantokrator gezeigt wird, als Pantokrator-Bilder bezeichnet. So tritt Christus z.B. in der Darstellung der *Maiestas Domini* wie der Pantokrator auf. Weitere Bildelemente wie die Symbole der Evangelisten weisen eine Darstellung in diesen Fällen als *Maiestas Domini* aus.
- ⁷⁹ Wessel 1966 (Fn. 27) S. 522
- ⁸⁰ Siehe Wessel, K., Rezension zu Capizzi 1964, in: *Byzantinische Zeitschrift (BZ)* Bd. 58 1965 S. 141 ff.
- ⁸¹ Siegert, V., *Genuin jüdische Literatur – Die Septuaginta (LXX) als Übersetzungskorpus*, in: Erlemann, K. u.a. (Hg.), *Neues Testament und Antike Kultur*, Bd. 1, Neukirchen-Vluyn 2011 [2004], S. 74
- ⁸² Vergleiche Montevecchi, O., *Pantokrator*, in: *Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, Bd. 2, Milano 1957, S. 406; Müller, P.-G., *Lemma: Pantokrator I. Biblisch*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche (LTHuK)* Bd. 7, Freiburg i.Br. u.a. 2009 [31993-2001], Sp. 1320
- ⁸³ Die Einheitsübersetzung ist in den Bereichen der Psalmen und des Neuen Testaments von der Evangelischen Kirche in Deutschland gemeinsam mit den Bischofskonferenzen oder Bischöfen der römisch-katholischen Kirche aus den deutschsprachigen Kirchensprengeln erarbeitet worden. Sie basiert auf dem griechischen Text als „Urtext“ und zieht die *Vulgata i.d.R.* nicht zu Rate (Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung, Freiburg u.a. 1980, S. VII, 614, 1415). Im Bereich des Alten Testaments außerhalb der Psalmen wird sie nur von der römisch-katholischen Kirche getragen.
- ⁸⁴ 2 Kor 6,18; Offb 1,8; 4,8; 11,17; 15,3; 16,7; 16,14; 19,6; 19,15; 21,22. Mit dem Gebrauch des Begriffs im Neuen Testament dürfte Gottvater gemeint sein. Ich habe das nicht im Einzelnen überprüft.
- ⁸⁵ Hommel, H., *Pantokrator – Schöpfer und Erhalter*, in: dies., *Schöpfer und Erhalter, Studien zum Problem Christentum und Antike*, Berlin 1956, S. 128 ff. (Sonderausgabe *Theologia Viatorum* V 1953/54)
- ⁸⁶ Denzinger, H./Hünemann, P., *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*, Freiburg i.Br. ³⁸1999, S. 141
- ⁸⁷ Vergleiche Sattler, D., *Lemma: Nicaeno-Konstantinopolitanisches Glaubensbekenntnis*, in: *LTHuK* Bd. 7 (Fn. 82) Sp. 798 f.
- ⁸⁸ Timken Matthews 1976 (Fn. 77) S. 41 ff.; dies., *The Byzantine Use of the Title Pantocrator*, in: *OCP* (Fn. 27) Bd. 44 1978 S. 423 ff.
- ⁸⁹ Siehe Kitzinger 1991 (Fn. 67); Timken Matthews, J., *The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines* (1976), Athen 1981, Bd. 2, S. 419 ff. S. 161 ff.
- ⁹⁰ Timken Matthews 1976 (Fn. 77) S. 27 ff.
- ⁹¹ Zum Bilderstreit einfürend und mit weiteren Nachweisen Wessel, K., *Dogma und Lehre in der in der orthodoxen Kirche von Byzanz*, in: Andresen, C. u.a., *Handbuch der Dogmen- und Theologiegeschichte*, Bd. 1: *Die Lehrentwicklung im Rahmen der Katholizität*, Göttingen ²1999,

- S. 284-405, bes. S. 287 ff.; Dagron, G., Ikonoklasmus und Begründung der Orthodoxie, in: ders./Boshof, E., Die Geschichte des Christentums. Mittelalter I, Freiburg i.Br. u.a. 2007 [1994], S. 97-175; mit dem Nachweis jüngerer Literatur: Belting, H., Das echte Bild – Bildfragen als Glaubensfragen, München 2006, bes. S. 139 ff.; einführend aus theologischer Sicht: v. Schönborn, Chr. Kardinal, Die Christus-Ikone, Wien ²1998; eine Synthese aus Sicht der Bild-Theologie bietet Lange, G., Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787), in: Hoeps 2007 (Fn. 64) S. 171 ff.
- ⁹² Uphus, J.B., Der Horos des Zweiten Konzils von Nizäa 787. Interpretation und Kommentar auf der Grundlage der Konzilsakten mit besonderer Berücksichtigung der Bilderfrage, Paderborn u.a. 2004, S. 9
- ⁹³ Grabar, A., L'Empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient, Strasbourg 1936
- ⁹⁴ Thomas F. Mathews' Kritik an dieser Adaptionsthese als *Kaisermystik* (The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art, Princeton 1993, S. 21) – die Kunstgeschichte des frühen Christentums sei neu zu schreiben, weil die Adaptionsthese den Blick auf die frühchristliche Kunst verstellt habe, und es sei ganz neu zu fragen, wie Christus auf den Bildern wirklich wahrzunehmen sei – ist eine Einzelmeinung geblieben und in ihrer Allgemeinheit fundiert zurückgewiesen worden (s. die Rezensionen von Deckers, J.G., in: BZ (Fn. 80) Bd. 89 1996 S. 488 ff. und Brown, P., in: The Art Bulletin Bd. 77 Nr. 3 1995, S. 499-502).
- ⁹⁵ Wessel 1966 (Fn. 27) S. 535
- ⁹⁶ Capizzi, C. παντοκρατωρ, Saggio d'esegesi letterario-iconografica, Rom 1964, S. 49
- ⁹⁷ Restle, M., Kunst und byzantinische Münzprägung von Justinian I. bis zum Bilderstreit, Athen 1964, S. 132
- ⁹⁸ Anthony Cutler hat darauf hingewiesen, dass die Kernidee der Deësis nicht berührt wird, wenn das Motiv in einzelnen Werken mit anderen Figuren besetzt ist als mit Maria und insbesondere dem Täufer (Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature, in: Dumbarton Oaks Papers (DOP) Bd. 41 1987 S. 145 ff.). So leistet auf einer sonst klassisch byzantinischen Deësis über dem Ausgang der Haupthalle von San Marco in Venedig der Evangelist Markus als Lokalheiliger an Stelle des Täufers die Fürbitte (Bild bei Niero, A., Der Zyklus des Atriums, in: Demus u.a. 1993 (Fn. 34) S. 194).
- ⁹⁹ Abgedruckt bei: Migne, J.-P., Patrologia Graeca Bd. 87 T. 3 Paris 1863, Sp. 3358 D f.; hierzu: Mango, C., The Art of the Byzantine Empire 312-1453 – Sources and Documents, Englewood Cliffs 1972, S. 135 f.; ausführlich: Kitzinger, E., The Cult of Images before Iconoclasm, DOP (Fn. 98) Bd. 8 1954 S. 106 f., dort Anm. 86. – Zur Theologie der Deësis bei Sophronius s. v. Schönborn, Chr., Sophrone de Jérusalem – vie monastique et confession dogmatique, Paris 1972, S. 159-167.
- ¹⁰⁰ Weitzmann, K., The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai, in: Proceedings of the American Philosophical Society, Bd. 110 1966 S. 402 f. (mit Abbildungen); vgl. Dinkler, E., Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe, Köln u.a. 1964, S. 26 ff., bes. Anm. 54 auf S. 28
- ¹⁰¹ Bild: Wilpert, J., Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i.Br. 1916, Bd. 4 Abb. 145 (3); Diskussion: Nordhagen, J., The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Bd. 1 Rom 1952, S. 61 f.; ders., S. Maria Antiqua: the frescoes of the seventh century, in: Acta ... (s.o.), Bd. 8 1978 S. 109 ff.; kritisch zum griechisch-byzantinischen Charakter: Brubacker, L., 100 Years of Solitude: Santa Maria Antiqua and the History of Byzantine Art History, in: Osborne, J.

- u.a., Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo, Atti del colloquio internazionale Roma, 5-6 maggio 2000, Rom 2004, S. 41 ff. Kritisch zur Klassifizierung als Deësis: Wessel, K., Lemma: Deësis, in: Lexikon des Mittelalters (LdM) Bd. 3 München u.a. 1986, Sp. 631.
- ¹⁰² Cormack, R. u.a., The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms above the Southwest Vestibul and Ramp, DOP (Fn. 98) Nr. 31 1977, S. 237.
- ¹⁰³ Thierry, N.u.M., Nouvelles Églises Rupestres de Cappadoce, Région du Hasan Daği, Paris 1963, S. 35, 41, 91, 133, 139, 189 f.
- ¹⁰⁴ Thierry, N., De la datation des églises de Cappadoce, in: BZ (Fn. 80) Bd. 88 1995, S. 419 ff.
Jolivet-Lévy, C., Premières images du jugement dernier en Cappadoce byzantine (Xe siècle), in: Pace, V. (Hg.), Le Jugement dernier entre Orient et Occident, Paris 2007, S. 47 (mit Abbildungen)
- ¹⁰⁶ Vergleiche zur Verbreitung zsf. De Bogyay, Th., L'adoption de la Déisis dans l'art en Europe central et occidentale, in: Mélanges offerts à Szabolcs de Vajay, Braga 1971, S. 65 ff.
- ¹⁰⁷ Farbige Abbildung in: Kreutz, B., Heinrich von Ulmen (ca. 1175-1234) - Ein Kreuzfahrer zwischen Eifel und Mittelmeer, in: Irsigler, F. u.a., Porträt einer europäischen Kernregion. Der Rhein-Maas-Raum in historischen Lebensbildern, Trier 2005, S. 81
- ¹⁰⁸ Abbildung unter: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/harbauville-triptych>: Kommentar in: Volbach u.a. 1984 (Fn. 53) S. 201
- ¹⁰⁹ Christe, Y., Das Jüngste Gericht, Regensburg 2001, S. 95 und Abbildungen 69 f. (mit dem Tympanon des Weltgerichtsportals in Reims).
- ¹¹⁰ Walter, Chr., Two Notes on the Deësis, in: Revue des études byzantines (REB) Bd. 26 1968 S. 317
- ¹¹¹ Ausführlich Guiland, R., Études sur l'histoire administrative de l'empire byzantin - Le Maître des Requêtes, in: Byzantion Bd. 35 1965 S. 97 ff.
- ¹¹² Steinhilber, M.G., Die Fürbitte für die Herrschenden im Alten Testament, Frühjudentum und Urchristentum, Neukirchen-Vluyn 2010, S. 13 ff., 260 ff.
- ¹¹³ Michel, O., Gebet II (Fürbitte), in: Reallexikon für Antike und Christentum (RAC) Bd. 9 1976 Sp. 1 ff.
- ¹¹⁴ Kantorowicz, E., Ivories and Litanies, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 5 1942, S. 71 f. Siehe ebda. S. 77 f. über die Rivalität in der Verehrung zwischen dem Täufer und Petrus. Den Lobpreis auf das besondere Charisma des Täufers als Fürbitter hatte schon Anton Baumstark 1926 aus der östlichen Liturgie des späten 5. oder frühen 6. Jahrhunderts herausgearbeitet (Bild und Lied des christlichen Ostens, in: Festschrift P. Clemen, Düsseldorf 1926, S. 169).
- ¹¹⁵ v. Bogyay, Lemma: Deësis, in: RBK (Fn. 54) Bd. 1 1966, Sp. 1179
- ¹¹⁶ Walter 1968 (Fn. 110) S. 311 ff.
- ¹¹⁷ Zusammenfassend: ebda S. 312; s. Kirpičnikov, A., Die Deësis in Ost und West und ihre literarischen Parallelen, in: Zeitschrift des Ministeriums für Bildung, St. Petersburg 11/1893, S. 1-26 (in russischer Sprache)
- ¹¹⁸ Walter 1968 (Fn. 110) S. 323. So werden Kompositionen, die dem modernen Fachbegriff entsprechen, im zeitgenössischen Kontext auch anders bezeichnet, oder es werden andere Kompositionen explizit als Deësis ausgewiesen. Zum Beispiel wurden auch Werke als Deësis bezeichnet, die nur die Gottesgebälerin im Moment des Gebets oder der Fürbitte zeigen, die ihr einen anderen Heiligen

als Johannes den Täufer beigesellen (s. aber Fn. 98), oder Bilder, die eine/n Stifter/in selbst bei der Übergabe einer Petition an Christus zeigen, so dass keine Fürbitte mehr vorliegt.

- ¹¹⁹ Heuer 1939 (Fn. 5) S. 543
- ¹²⁰ Siehe das Aquarell von Ramboux von 1832 (Fn. 32).
- ¹²¹ Riehl, W., Die Friedenskirche bei Sanssouci, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams, Bd. 2, Potsdam 1864, S. 59
- ¹²² Kitschke 1998 (Fn. 20) S. 18; so auch: Wendlandt, W., Die Friedenskirche bei Sanssouci, Potsdam 1898, S. 8
- ¹²³ So Heuer 1939 (Fn. 5) S. 553 (dort Anm. 40).
- ¹²⁴ Ebenda
- ¹²⁵ So Heuer 1939 (Fn. 5) S. 543
- ¹²⁶ Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756
- ¹²⁷ Siehe den Abschnitt oben über den Dissens zur Datierung, Text zu Fn. 37.
- ¹²⁸ Cornelio 1749 (Fn. 2) S. 178
- ¹²⁹ Vergleiche Corner 1758 (Fn. 2) S. 630 ff.
- ¹³⁰ Moschini 1815 (Fn. 48) S. 423
- ¹³¹ Polacco 1994 (Fn. 2) S. 8
- ¹³² Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756
- ¹³³ Vgl. Lucchesi-Palli, E., Lemma: Gabriel, in: LCI (Fn. 62) Bd. 2 2004 [1970] Sp. 74 ff.
- ¹³⁴ Badstübner-Gröger 1986 (Fn. 22) S. 24
- ¹³⁵ Zuchold 1987 (Fn. 10) S. 207, 224, 228 f.; Kitschke, A., Kirchen in Potsdam, Berlin 1983, S. 38; Pietsch 1972 (Fn. 33) S. 8; siehe außerdem Schubert 2009 (Fn. 13) S. 17, dort Anm. 48
- ¹³⁶ Ich habe keinen Hinweis gefunden, der chronologisch weiter zurückreicht als Anton Baumstarks Hinweis von 1926 (Fn. 114, S. 169) auf die literarische Bestätigung der Befugnis Mariä und des Täufers als Fürbitter/in im liturgischen Liedgut des 5. und 6. Jahrhunderts (aber eben nicht des vierten). Christopher Walter kritisiert i.Ü. zu Recht die nicht weiter belegte Schlussfolgerung Baumstarks, dass dem Lied das Bild voraus gegangen sei (Walter, Chr., Further Notes on the Deësis, in: REB (Fn. 110) Bd. 28 1970 S. 182 f., 187). Es kann doch auch umgekehrt gewesen sein. Für die Reihenfolge (oder Gleichzeitigkeit) von Text und Bild eines Motives gibt es keine historischen Regeln.
- ¹³⁷ von Bogyay, Th., Deësis und Eschatologie, in: Wirth, P., Polychordia, Festschrift F. Dölger Bd. 2, Amsterdam 1967, S. 59 ff.
- ¹³⁸ Vergleiche Fußnote 114
- ¹³⁹ Wessel, K., Lemma: Christusbild, in: RBK (Fn. 54) Bd. 1 1968 Sp. 1019 berichtet von einem Fresko der spätbyzantinischen Phase in der Hagia Sophia in Trabzon (Trapezunt), in der Christus im Rahmen eines Weltgerichts mit Deësis als Pantokrator mit Segensgestus dargestellt sei. Nach der Literatur trifft dieser Hinweis nicht zu: Zwar zeigt die Deësis im nördlichen Bereich des Narthex der Kirche wohl einen segnenden Christus, enthält aber sonst keinen Hinweis auf das Weltgericht (Talbot Rice, D., The Church of Hagia Sophia at Trebizond, Edinburgh 1968, S. 128 f. (Kommentar), Abb. 92 (S. 130),

Tafel 51 B), während Christus im Weltgericht mit Deësis am Westportal den Scheidegestus zeigt (ebda. S. 146 ff., Kommentar mit Abb. 109-111). Beide Bilder sind nur schlecht erhalten.

- ¹⁴⁰ Pariser Codex gr. 74, fol. 51v; farbige Wiedergabe bei Christe 2001 (Fn. 109) Abb. 8
- ¹⁴¹ Brenk, B., Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, in: BZ (Fn. 80) Bd. 57 1964 S. 106-126
- ¹⁴² Brenk, B., Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Wien 1966, S. 35
- ¹⁴³ Christe 2001 (Fn. 109) Abb. 9 und 11
- ¹⁴⁴ Ebda. Abb. 70
- ¹⁴⁵ Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. grec 923, fol 68v als Illustration zur Sacra Parallela des Johannes von Damaskus (um 650 bis 754). Bild bei Christe 2001 (Fn. 109) Abb. 7, S. 26
- ¹⁴⁶ So Badstübner-Gröger 1986 (Fn. 22) S. 24; ferner Kitschke 1998 (Fn. 20) S. 18, Pietsch 1972 (Fn. 33) S. 8
- ¹⁴⁷ Einige Autoren beschreiben das Buch in Christi linker Hand einfach nur mit bestimmtem Artikel als „das Buch“, ohne zu spezifizieren: Schubert 2009 (Fn. 13) S. 18; Zuchold 1987 (Fn. 10) S. 228
- ¹⁴⁸ Wessel 1966 (Fn. 27) S. 528 f.: Es handelt sich dabei i.d.R. um Joh 8,12 (*Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben.*)
- ¹⁴⁹ Vgl. Endres, F.C., Schimmel, A., Das Mysterium der Zahl – Zahlensymbolik im Kulturvergleich, Kreuzlingen/München 1984, S. 172 ff.
- ¹⁵⁰ S. Niehoff, F., Lemma: Achteck, Achtzahl, in: LThuK (Fn. 82) Bd. 1 2009 [2006] Sp. 115
- ¹⁵¹ Siehe Fußnote 86.
- ¹⁵² Vergleiche Ratzinger, J./Benedikt XVI., Jesus von Nazareth, Teil 2, Freiburg u.a. 2011, S. 128, 283
- ¹⁵³ Siehe Prostmeier, F., Der Barnabasbrief, Göttingen 1999, S. 474 (Übersetzung von 15,1-9), S. 494 ff. (Kommentar)
- ¹⁵⁴ Weitere Hinweise bei Bandmann, G., Lemma: Acht, Achteck, in: LCI (Fn. 62) Bd. 1 2004 [1968] Sp. 40 f.
- ¹⁵⁵ Vergleiche Grabar, 1936 (Fn. 74) S. 258. Grabar führt die adoratio-Szenen selbst weiter auf das römisch-byzantinische Hofzeremoniell zurück, ohne den Nachweis im Einzelnen zu führen.
- ¹⁵⁶ So z.B. schon Kantorowicz 1942 (Fn. 114) S. 70 m.w.N. – Egger G., Pantokrator und Deësis, in: Alte und Moderne Kunst, Bd. 15 1970 S. 6. Bei diesem Motiv, für das es wie bei der Deësis keine biblische Grundlage gibt, überreicht Christus dem Apostel Petrus zu seiner Rechten eine Schriftrolle, während Paulus zu seiner Linken akklamiert. Ein Unterschied liegt bereits in der Tatsache, dass bei der Deësis die Gottesgebälerin und der Täufer als Erste handeln, indem sie Christus ihr Bittgesuch vortragen, während Christus bei der traditio legis aktiv die Schriftrolle überreicht (oder deren Inhalt offenbart). Schuhmacher, W.N., Lemma: traditio legis, in: LCI (Fn. 62) Bd. 4 2004 [1972] Sp. 347 ff.
- ¹⁵⁷ Grabar 1936 (Fn. 93) S. 205 f., 258
- ¹⁵⁸ Hallensleben 1983 (Fn. 12) S. 756
- ¹⁵⁹ Vgl. Wessel, K., Lemma: Gesten, in: RBK (Fn. 54) Bd. 2 1971, Sp. 777 f.
- ¹⁶⁰ Die Geste wird explizit als Segensgeste erwähnt bei Schubert 2009 (Fn. 13) S. 17, Kitschke 1998 (Fn. 20) S. 18, Müller 1995 (Fn. 10) S. 65, Polacco 1994 (Fn. 2) S. 9, Badstübner-Gröger 1986 (Fn. 22)

- S. 24. Dagegen gehen u.a. Vinken 2012 (Fn. 25), Hallensleben 1983 (Fn. 12) und Heuer 1939 (Fn. 5) nicht auf die Geste Christi ein.
- ¹⁶¹ Fehrenbach, E, Bénir (manière de), in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Bd. 2, Teil 1 B, Paris 1910, S. 746 ff.; weitere Segensformen differenzieren z.B. Onasch, K./Schnieper, A., Ikonen, München 2007, S. 266
- ¹⁶² Vergleiche Wessel 1971 (Fn. 159) Sp. 775 ff. m.w.N.; Sittl, C., Die Gebärden der Griechen und Römer, Leipzig 1890, S. 304 f.
- ¹⁶³ Diese Gestik entspricht der Beschreibung der Segensgeste des Pantokrators im „Handbuch der Malerei vom Berge Athos“ des Dionysios von Furna, das aus dem 18. Jahrhundert stammt. Erst Dionysios gibt die populäre Interpretation, nach der die Finger beim griechischen Segen eine Abkürzung der Anfangs- und Endbuchstaben der griechischen Namen für Jesus und Christus zeigen: „IC-XC“ (von „Ἰησοῦς Χριστός“ für „Jesus Christus“). Das Iota „I“ wird vom geraden Zeigefinger dargestellt, das erste kleine Sigma „ς“ vom gekrümmten Mittelfinger; das Chi „X“ von der Berührung von Daumen und Ringfinger (dies vollziehe ich nicht nach), das zweite „ς“ vom gekrümmten kleinen Finger. – Die Geschichte des Malerbuchs und seiner Entdeckung erzählt Belting 2011 (Fn. 64) S. 28 ff.
- ¹⁶⁴ L'Orange, H.P., Studies on the Iconography of Cosmic Kinship in the Ancient World, Oslo 1953, S. 178; so auch schon Fehrenbach 1910 (Fn. 161) Sp. 753 mit Abbildung.
- ¹⁶⁵ De Chapeaurouge, D., Einführung in die Christliche Ikonografie, Darmstadt 2012, S. 11, 36
- ¹⁶⁶ Fehrenbach 1910 (Fn. 161) Sp. 754
- ¹⁶⁷ In der deutschen Literatur wird zu dieser Frage immer noch auf einen Aufsatz von Thomas Michels verwiesen (Segensgestus oder Hoheitsgestus? Ein Beitrag zur christlichen Ikonographie, in: Festschrift A. Thomas, Trier 1967, S. 277 ff.), so z.B. bei de Chapeaurouge 2012 (Fn. 165), S. 36. Ich werde an anderer Stelle u.a. zeigen, dass dieser Aufsatz erstens nicht vorwiegend an Hand der überkommenen Bilder argumentiert, sondern sich von theologischen Erwägungen leiten lässt, und zweitens, dass er in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit den Bildern selbst nicht konsequent argumentiert.
- ¹⁶⁸ Timken Matthews 1976 (Fn. 77) S. 93
- ¹⁶⁹ Vergleiche Mrass, M., Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung in Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen, Regensburg 2005, S. 91.
- ¹⁷⁰ Abbildung bei Brenk, B., Spätantike und frühes Christentum, Frankfurt/M. 1977, Abb. 24 mit Kommentierung von H. Brandenburg als *Redegestus* auf S. 130; so schon Ihm, Chr., Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Wiesbaden 1960, S. 5 u. 158, Abb. Tf. 1.. Lehnen, J., Adventus Principis, Frankfurt/M. u.a. 1997, bes. S. 156 (m.w.N.) unterstellt dagegen auch solchen Gesten einen grundsätzlich möglichen Segenscharakter.
- ¹⁷¹ Vergleiche Matern, P., Helios und Sol, Istanbul 2002, S. 129 ff., insbes. S. 144 mit Abbildungen im Anhang zur Diskussion der Hoheitsgeste der nach vorn erhobenen Hand.
- ¹⁷² Einen angesichts des Bildbestandes begrenzten systematischen Überblick gibt Fehrenbach 1910 (Fn. 161).
- ¹⁷³ Vergleiche Quintilianus, M.F., Institutionis Oratoriae Buch 11 Kapitel 3 §§ 84-104, zweisprachige Ausgabe von H. Rahn, Darmstadt 1988, Bd. 2 S. 641 ff. Vgl. Maier-Eichhorn, U., Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik, Frankfurt 1989, bes. S. 137 ff. (mit 24 Fotos zu den Fingerstellungen nach Quintilian).

- ¹⁷⁴ Bild bei Karpp, H., Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Baden-Baden 1966, Tafel 26; Poeschke, J., Mosaiken in Italien 300-1300, München 2009, Tafel 15; zur Ikonographie Brenk, B., Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975, S. 32 (*Herodes ... hält seine Rechte im Sprechgestus vor der Brust*).
- ¹⁷⁵ Gaborit-Chopin, D., Elfenbeinkunst im Mittelalter, Berlin 1978, S. 23, 180; Kötzsche-Breitenbruch, L., Zur Ikonografie des betlehemitischen Kindermordes, in: Jahrbuch für Antike und Christentum (JAC), Bd. 11/ 12 1968/69, Tafel 18
- ¹⁷⁶ Wilpert, J., Die Römische Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Bd. 1, Freiburg 1916, S. 123
- ¹⁷⁷ Siehe L'Orange 1953 (Fn. 164) Kapitel 16 (The Gesture of Power) und 17 (The Gesture of Thought).
- ¹⁷⁸ Siehe Beck, H.-G., Byzantisches Handbuch, Teil 2, Bd. 1: Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München 1959, S. 666 f.
- ¹⁷⁹ Downey, G., Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. Transactions of the American Philosophical Society, N.F. Bd. 47 Teil 6, Philadelphia 1957, S. 855 ff.
- ¹⁸⁰ Baseu-Barabas, Th., Zwischen Wort und Bild: Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel (Ende 12. Jh.), Wien 1992
- ¹⁸¹ Ebenda S. 148 f.
- ¹⁸² Übersetzung aus der englischen Fassung bei Downey 1957 (Fn. 179) S. 870
- ¹⁸³ Baseu-Barabas 1992 (Fn. 180) S. 149
- ¹⁸⁴ 3 Mose 9, 24; Sir 50,21; Veijola, T., Lemma: Segen/Segen und Fluch, II. Altes Testament, in: Theologische Realenzyklopädie (TRE), Bd. 31, Berlin u.a. 2000, S. 76 ff.; zum dialogischen Segensverständnis im Neuen Testament: Zager, W., Lemma: Segen/Segen und Fluch, III. Neues Testament, ebda., S.79 ff.
- ¹⁸⁵ Fitzgerald, J.T., Lemma: Segen und Fluch, IV. Neues Testament, in: Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (RGG4), Bd. 7, Tübingen 2004, Sp. 1135 f.
- ¹⁸⁶ Heckel, U., Der Segen im Neuen Testament – Begriff, Formeln, Gesten, Tübingen 2002, S. 288 ff.
- ¹⁸⁷ Bei Matthäus ist in dieser Situation nicht explizit vom Segen die Rede, aber vom Handauflegen (Mt 19,13.15), bei Lukas wird nur die kindliche Vorbehaltlosigkeit als Voraussetzung des Heils hervorgehoben (Lk 18,15.17).
- ¹⁸⁸ Heckel 2002 (Fn. 186) S. 21, 77-93, 315
- ¹⁸⁹ In den Erzählungen fallen allerdings äußere Unterschiede wie die Ortsangabe und die Konkretheit der visuellen Erscheinung des Auferstandenen auf. Vgl. Gnlika, J., Das Matthäusevangelium, Teil II, in: Herders Theologischer Kommentar zum Neuen Testament (HTKNT), Freiburg u.a. 1988, S. 506.
- ¹⁹⁰ Heckel 2002 (Fn. 186) S. 93, 255
- ¹⁹¹ Ratzinger/Benedikt XVI. 2011 (Fn. 152) S. 316
- ¹⁹² Ebenda. S. 318
- ¹⁹³ L'Orange 1953 (Fn. 164) S. 183

¹⁹⁴ „Durch einen einzigen Menschen kam die Sünde in die Welt und durch die Sünde der Tod, und auf diese Weise gelangte der Tod zu allen Menschen, weil alle sündigten“ (Röm 5,12). Nach Meyendorff soll der theologische Unterschied zwischen griechisch-byzantinischem Orient und lateinisch-fränkischem Okzident in der Interpretation dieser Paulus-Passage durch einen Unterschied zwischen ihrer griechischen und der lateinischen Übersetzung ausgelöst worden sein. S. Meyendorff, J., *Byzantine Theology – Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York 1974, S. 144.

¹⁹⁵ Diesen Gedanken bezieht Velmans 2009 (Fn. 52) S. 143 ff. ausführlich auf das byzantinische Bildschaffen.

¹⁹⁶ Von Bogyay 1967 (Fn. 137) S. 71