

Tomas Lehmann

Echte und falsche Bilder im frühchristlichen Kirchenbau

Zu den Bildepigrammen von Prudentius und Paulinus Nolanus

Die Entwicklungsgeschichte des antiken Kirchenbaus von der Hauskirche zur monumentalen Basilika, d. h. vom ersten bis zum Anfang des vierten Jahrhunderts, ist mangels archäologischer Quellen (noch) weitgehend unbekannt, zumal auch die diesbezüglichen zeitgleichen Schriftquellen viel Interpretationsspielraum lassen. Die ältesten bisher bekannten Baureste von eigenständigen und z. T. schon monumentalen Kirchenbauten etwa in Rom, Aquileia und Jerusalem stammen erst aus der Regierungszeit des Kaisers Konstantin.¹ Während sich die Architekturgeschichte des christlichen Sakralbaus der Spätantike durch die dem fortgeschrittenen 4. und dem frühen 5. Jahrhundert zuzuordnenden Baubefunde im Osten und Westen des Römischen Reiches aber zunehmend aufhellt, bieten die erhaltenen Denkmäler dennoch kaum Anhaltspunkte hinsichtlich der originalen Ausstattung der Kirchenbauten in den ersten vier Jahrhunderten.² Das betrifft vor allem die Anbringung von religiösen bzw. religiös konnotierten bildlichen Darstellungen im Kirchenraum, die von den Kirchenvätern – mit Berufung auf das alttestamentliche Bilderverbot – bis in das späte vierte Jahrhundert nahezu einhellig abgelehnt wurden.³ Vor dem

¹ Vgl. etwa R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Roma 1986, 7–29; H. Brandenburg, Art. Kirchenbau I, in: TRE 18 (1990), 421–442; S. De Blaauw, Art. Kultgebäude, in: RAC 22 (2008), 227–393 (282–294); T. Lehmann, Die ältesten erhaltenen Bilder in einem Kirchenbau. Zu den frühchristlichen Kirchenbauten und ihren Mosaiken unter dem Dom von Aquileia, *Das Altertum* 54 (2009), 91–122; zu den Schriftquellen vgl. auch L. M. White, *The Social Origins of Christian Architecture*, 2 voll., Trinity 1997, speziell Band 2.

² Vgl. etwa De Blaauw, Art. Kultgebäude (wie o. Anm. 1), 351f., der hier nur literarische Quellen notiert.

³ Vgl. die grundlegenden Studien von W. Elliger, *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten nach den Angaben zeitgenössischer kirchlicher Schriftsteller*, Leipzig 1930; H. G. Thümmel, Art. Bilder IV–V, 1, in: TRE 6 (1980), 525–540, und ders., *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre. Texte und Untersuchungen zur Zeit vor dem Bilderstreit*, Berlin 1992.

Hintergrund dieses literarischen Befundes ist es etwas überraschend, dass schon um 440 n. Chr. auf den Mittelschiffwänden und der Apsisstirnwand der römischen Basilika S. Maria Maggiore umfangreiche alt- und neutestamentliche Bilderzyklen (in Mosaik) erscheinen (Abb. 7).⁴ Ihre Vorbilder werden vor allem mit literarisch überlieferten Epigrammen (Tituli) von Paulinus Nolanus und Prudentius aus der Zeit um 400 n. Chr. in Verbindung gebracht, die – so der überwiegende Teil der Forschung – biblischen Bilderzyklen, angebracht auf Kirchenwände, beigegeben worden sein sollen. Ob diese Zuweisung und die damit zumeist einhergehende Rekonstruktion von ‚echten‘ Bildern bzw. Bildprogrammen zulässig ist, soll im Folgenden diskutiert werden.⁵

* * *

Im Frühjahr des Jahres 403 – der Dichter Prudentius hatte Italien wohl schon wieder in Richtung seiner spanischen Heimat verlassen – beschrieb Paulinus Nolanus, der spätere Bischof von Nola, in einem Brief an seinen in Gallien lebenden Freund Sulpicius Severus ausführlich den von ihm gestifteten Kirchenbau am Pilgerheiligtum des hl. Felix (Abb. 1: bn. 2) in Cimitile/Nola (nahe Neapel).⁶ Besonders prachtvoll in der *basilica nova* war die Apsisdekoration. Doch hören wir Paulinus selbst (epist. 32, 10):⁷

⁴ Vgl. B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975; J. Deckers, Der alttestamentliche Zyklus in S. Maria Maggiore in Rom, Bonn 1976; zuletzt A. Geyer, Bibleepik und frühchristliche Bildzyklen. Die Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom, RM 112 (2005/2006), 293–321 (mit weiteren Literaturangaben).

⁵ Ich komme hier auf ein Thema zurück, das ich zuerst schon im Jahr 1993 in einem Vortrag bei der Tagung der Arbeitsgemeinschaft Christliche Archäologie zur Erforschung der spätantiken, frühmittelalterlichen und byzantinischen Kultur in Göttingen (30. 4. 1993) zur Diskussion gestellt habe, vgl. T. Lehmann, Anmerkungen zum jüngst erschienenen EAM-Artikel Cimitile, in: Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst, Festschrift H. Brandenburg, Münster 1994 (= Boreas 17), 279–292 (290, Anm. 55).

⁶ Zum Bauprogramm des Paulinus und zum Briefwechsel vgl. ausführlich T. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola. Untersuchungen zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur, Wiesbaden 2004, 141–252; Ergänzungen dazu in T. Lehmann (cur.), Wunderheilungen in der Antike. Von Asklepios zu Felix Medicus (mit interaktiver CD-ROM „Das Pilgerheiligtum des Felix Medicus in Cimitile“), Oberhausen 2006; ders., Überlegungen zur Bestattung im spätantiken Kirchenbau. Die Beispiele Cimitile, Rom und Trier, in: M. De Matteis - A. Trinchesi (cur.), Cimitile di Nola/Cimitile bei Nola. Inizi dell'arte cristiana e tradizioni locali, Oberhausen 2007, 173–224 und 332–340; T. Lehmann - U. Haarlammer, Die Entwicklung der digitalen Rekonstruktion des spätantiken Pilgerheiligtums in Cimitile/Nola, Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit 22 (2010), 133–142.

⁷ CSEL 30 (edd. Hartel/Kamptner), 286.

Basilica igitur illa, quae ad dominaedium nostrum communem patronum in nomine domini Christi dei iam dedicata celebratur, quattuor eius basilicis addita, reliquiis apostolorum et martyrum intra absidem trichoram sub altaria sacratis non solo beati Felicis honore venerabilis est. Absidem solo et parietibus marmoratam camera musivo inlusa clarificat, cuius picturae hi versus sunt: ...

„Jene Basilika also, die dem Hausherrn, unserem gemeinsamen Schutzpatron [sc. Felix] im Namen des Herrn und Gottes Christus schon geweiht worden ist und zahlreich besucht wird, und die seinen vier Basiliken hinzugefügt wurde, ist, nachdem die Reliquien der Apostel und Märtyrer in der dreichorigen Apsis⁸ unter dem Altar zur Weihe gelegt worden sind, also nicht allein verehrungswürdig durch die Ehre des heiligen Felix. Der am Boden und an den Wänden mit Marmor verkleideten Apsis wird von einem durch Mosaikarbeit schimmernden Gewölbe Glanz verliehen, zu dessen Bild folgende Verse gehören: ...“

Unmittelbar darauf folgt im Brief der in iambischen Trimetern abgefasste Titulus, welcher das mosaizierte Gewölbebild erläuterte:

*Pleno coruscat trinitas mysterio:
Stat Christus agno, vox patris caelo tonat
et per columbam spiritus sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo,
5 cui coronae sunt corona apostoli,
quorum figura est in columbarum choro.
Pia trinitatis unitas Christo coit*

⁸ Ich folge hier der einzig sinnvollen Konjektur *intra absidem trichoram* (vgl. dazu schon ausführlich Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola [wie o. Anm. 6], 160) statt der überlieferten (und zuletzt von M. Skeb, Paulinus von Nola, Epistulae – Briefe, übersetzt und eingeleitet von M. S., Freiburg 1998 [FC 25, 1–3], 770, verteidigten) Junktur *sub trichora ... altaria* und zwar aus drei Gründen: 1. Wegen des archäologischen Befundes der (außergewöhnlichen) Dreikonchenapsis in Cimitile (vgl. Lehmann, 90–94). 2. Weil dreigeteilte Altäre nicht nachzuweisen sind. 3. Weil die Bedeutung von *altarium/altaria* (vgl. R. C. Goldschmidt, Paulinus' Churches at Nola. Texts, Translations and Commentary, Amsterdam 1940, 96; Lehmann, 156) im Sinne von ‚Altarraum‘ bei Paulinus nicht zu belegen ist (auch nicht in der von Skeb, 770, herbeizitierten, um 500 datierbaren Mosaikinschrift beim Felixgrab in Cimitile, vgl. T. Lehmann, Eine spätantike Inschriftensammlung und der Besuch des Papstes Damasus an der Pilgerstätte des Hl. Felix in Cimitile/Nola, ZPE 91 [1992], 243–281 [248–251]; ders., Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola [wie o. Anm. 6], 135–138) und außerdem keinen Sinn machen würde: Was sollte denn mit Reliquien „unter dem dreigeteilten Altarraum“ (so Skeb, 771) gemeint sein? Es geht doch hier (wie auch an anderen Stellen bei Paulinus, vgl. etwa epist. 32, 11. 17) um die Verbindung zwischen den Reliquien und dem Altar selbst.

*habente et ipsa trinitate insignia:
Deum revelat vox paterna et spiritus,
10 sanctam fatentur crux et agnus victimam,
regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipse petra ecclesiae,
de qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina.*

„In vollem Geheimnis schimmert die Dreiheit:⁹ Christus steht als Lamm, die Stimme des Vaters donnert vom Himmel, und in Form einer Taube fließt der Heilige Geist hernieder. Das Kreuz umgibt ein Kranz mit leuchtendem Kreis, für diesen Kranz sind die Apostel eine weitere Umkränzung, deren Gestalt in einer Schar von Tauben wiedergegeben ist. Die fromme Einheit der Dreiheit kommt in Christus zusammen, der eben die Insignien der Dreiheit hat: Als Gott offenbart ihn die väterliche Stimme und der Heilige Geist, als das heilige Opfer[tier] bezeugen ihn Kreuz und [seine Gestalt als] Lamm, Herrschaft und Triumph zeigen Purpur und Palme an. Auf dem Felsen steht er [ragt heraus], selbst der Fels der Kirche, aus dem vier rauschende Quellen strömen, die Evangelisten, die lebenden Ströme Christi.“

Mittels eines Epigramms also versucht Paulinus seinem Briefpartner das Apsisbild, das diesem vermutlich auch als dem Brief beigelegte Skizze vorlag,¹⁰ zu erläutern:

Bereits der erste Vers zeigt das Bildthema ‚die Trinität‘ an. Christus ist als Lamm auf einem Felsen dargestellt, vom Himmel donnert die Stimme des Vaters herab, der Heilige Geist ist in Taubengestalt wiedergegeben. Ein wichtiges, wenn nicht sogar das zentrale Bildelement stellt das von einem hellen Kranz umgebene Kreuz dar. Dieser Kranz ist seinerseits umkränzt von einer Taubenschar, welche die Apostel symbolisieren soll. Als Zeichen der Herrschaft und des Triumphes Christi waren im Bild *purpura et palma* abgebildet, und aus dem Felsen strömten – als Symbol für die Evangelisten – vier Quellen (Abb. 3).¹¹

⁹ In der Übersetzung von *trinitas* mit ‚Dreifaltigkeit‘ (so Skeb [wie o. Anm. 8], 771) bzw. ‚Trinität‘ (so zuletzt noch A. Arnulf, *Kunstliteratur in Antike und Mittelalter*, Darmstadt 2008, 95f., trotz Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola* [wie o. Anm. 6], 160) statt ‚Dreiheit‘ wird das zentrale Wortspiel (*trinitas – unitas*) des Titulus nicht deutlich.

¹⁰ Vgl. Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola* (wie o. Anm. 6), 159.

¹¹ Ausführliche Interpretationen der Aufschrift u. a. bei F. Wickhoff, *Das Apsismosaik in der Basilika des hl. Felix zu Nola. Versuch einer Restauration*, RQA 3 (1889), 158–176; Goldschmidt (wie o. Anm. 8), 97–102; G. Rizza, *Pitture e mosaici nelle Basiliche Paoliniane di Nola e di Fondi*, SicGym 1 (1948), 311–321; G. Bandmann, *Ein Fassadenpro-*

Der Formulierung des auf die *camera musivo inlusa* zu beziehenden Relativsatzes (*cuius picturae hi versus sunt*) ist nicht sicher zu entnehmen, ob es sich um eine echte oder fiktive Aufschrift handelt. Auf einen tatsächlich dem Bild beigeschriebenen Text scheint jedoch der Gesamtkontext hinzuweisen: Zu Anfang des 10. Briefkapitels hatte Paulinus seinem Freund Severus angekündigt, ihm nun auch die Tituli seiner Bauten mitzuteilen, und bei den in den folgenden Kapiteln (11–17) aufgeführten Epigrammen ist der inschriftliche Charakter ausdrücklich betont.¹² Gewissheit über die Anbringung als Inschrift liefert zunächst der archäologische Befund: Zwar wird das durch Paulinus literarisch überlieferte Gewölbemosaik der zentralen, in großen Teilen erhaltenen Apsis (Abb. 4 und 5) seit ungefähr 300 Jahren in der kunsthistorischen, theologischen und philologischen Forschung lebhaft diskutiert und rekonstruiert

gramm des 12. Jh. und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, Das Münster 5 (1952), 1–21 (4–8); H. D. Altendorf, Wiederkunft und Kreuz, Tübingen 1966 (unveröffentl. Habil.-Schrift), 63–84; R. W. Gaston, Studies in the Early Christian 'tituli' of Wall Decoration in the Latin West, London 1969, 127–193 sowie 229–268; J. Engemann, Zu den Apsistituli des Paulinus von Nola, JbAC 17 (1974), 21–46; Lehmann, Eine spätantike Inschriftensammlung (wie o. Anm. 8), 255–258; C. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts, Stuttgart 1992, 179f.; C. Belting-Ihm, Zum Verhältnis von Bildprogrammen und Tituli in der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten, in: Testo e immagine nell'Alto Medioevo, Bd. 2, Spoleto 1994 (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 41), 839–884 (855–858); T. Piscitelli Carpino, Paolino di Nola: le iscrizioni absidali delle basiliche di Nola e Fondi e la donazione delle reliquie, in: Fondi tra antichità e medioevo. Atti del convegno, 31 marzo–1 aprile 2000, Napoli 2002, 108–163 (hier – wie auch zuletzt bei F. Bisconti, Testimonianze iconografiche da Cimitile: monumenti e documenti, in: H. Brandenburg - L. Pani Ermini [edd.], Cimitile e Paolino di Nola. La tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio – Trent'anni di ricerche, Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, École française de Rome, 9 marzo 2000, Città del Vaticano 2003, 229–244 – sind jedoch die neuen Erkenntnisse zur Überlieferungsgeschichte des Titulus, nämlich Lehmann, Eine spätantike Inschriftensammlung [wie o. Anm. 8], und ders., Der Besuch des Papstes Damasus an der Pilgerstätte des Hl. Felix in Cimitile/Nola, in: Peregrinatio religiosa, Akten des XII Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn, 22.–28.9.1991, Bd. 2, Münster 1995 [JbAC Ergbd. 20], 969–981, nicht berücksichtigt); zur Rekonstruktion der Nolaner Apsis vgl. jetzt auch Lehmann - Haarlammert (wie o. Anm. 6), 174f. Die erste bildliche Rekonstruktion bietet G. Remondini, Della nolana ecclesiastica storia, 3 Bde., Napoli 1747–1757 (1747, fig. VII; abgebildet auf der Taf. 7 bei Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola [wie o. Anm. 6]).

¹² Zu den für ein Baptisterium in Gallien bestimmten Bildepigrammen des Paulinus vgl. T. Lehmann, Martinus und Paulinus in Primuliacum (Gallien): Zu den frühesten nachweisbaren Mönchsbildnissen (um 400) in einem Kirchenkomplex, in: H. Keller - F. Neiske (edd.), Vom Kloster zum Klosterverband – Das Werkzeug der Schriftlichkeit, München 1997, 56–67; ders., Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola (wie o. Anm. 6), 150–154.

(allerdings jeweils ohne Titulus, vgl. Abb. 3), jedoch war bis vor kurzem¹³ nicht einmal bekannt, dass noch heute Reste der Mosaikbettung mit Abdrücken der Mosaiksteine und sogar noch einzelne Tesserae in situ sind.

Doch schauen wir uns den archäologischen Befund zunächst einmal an: Bei der Gewölberestaurierung des Jahres 1958 hat man zumindest drei Flächen des Mörtelbetts am Monument erhalten können (Abb. 5). Im östlichen Randbereich des Gewölbes unmittelbar über der nördlichen Säule der östlichen Seitenkonche, also am unteren Rand des Gewölbes, zeichnen sich auf einer Mörtelbetfläche im Abdruck die (ursprünglich goldenen?) Buchstaben VM ab. Sie sind etwa 15 cm hoch und offenbar dem letzten Epigrammwort „FLVMINA“ zugehörig (Abb. 8 und 9).¹⁴ Darüber, allerdings seitlich versetzt am etwas höher erhaltenen rechten Rand, kann ein aus drei Steinreihen bestehendes horizontales, ziegelrotes Band (mit durchschnittlicher Stärke von ca. 4 cm) erschlossen werden, das offenbar zwei Buchstabenreihen trennte.

Dass der Titulus – mindestens etwa 10 m vom Mittelschiffboden entfernt – gut zu lesen war, wissen wir auch von einem Pilger des 6. Jahrhunderts, der den Nolaner Kirchenkomplex besuchte und auf einer teilweise leeren Seite in einem Augustinus-Codex mindestens 7 Inschriften des Pilgerheiligtums festhielt.¹⁵ Überschriften war die in verschiedenen Handschriften erhaltene Sammlung ursprünglich mit einem Lemma:¹⁶ *Versiculi ... qui in eius (sc. Felicis) basilica nitido musivo descripti sunt.*

Die Reihenfolge der 14 in iambischen Trimetern abgefassten Verse des Bildepigramms weicht in der Sylloge allerdings erheblich und in eigentümli-

¹³ Erstmalige Erwähnung bei T. Lehmann, *Lo sviluppo del complesso archeologico a Cimitile/Nola*, *Boreas* 13 (1990), 75–93 (81); ausführlicher ders., *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile/Nola* (wie o. Anm. 6), 107 und 238. Dennoch ist selbst in der neuesten Literatur zum Nolaner Apsisbild immer noch vom „heute verlorenen Apsismosaik“ (Arnulf, *Kunstliteratur* [wie o. Anm. 9], 94) die Rede; vgl. auch unten Anm. 78.

¹⁴ Im Oktober 1988 auf dem Gerüst direkt vor den Mosaikflächen stehend glaubte ich auch noch Reste des Buchstaben ‚I‘ (mit Spuren von Goldfolienablagerungen) und der linken Haste des Buchstaben N erkennen zu können, was sich auf dem damals gemachten Foto nicht eindeutig verifizieren lässt. An dieser Stelle ist der Befund auch leicht gestört, denn da ein kleiner Teil der Mosaikbettung herunterzufallen drohte, wurde er im Zuge von Restaurierungen des Jahres 1988 neu fixiert.

¹⁵ Ausführlich dazu Lehmann, *Eine spätantike Inschriftensammlung* (wie o. Anm. 8; auch zum Problem der Lesbarkeit von Bildbeischriften in der spätantiken Wandmalerei, worauf Belting-Ihm [wie o. Anm. 11], 842, Bezug nimmt) und Lehmann, *Der Besuch des Papstes Damasus* (wie o. Anm. 11), vgl. auch ders., *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova* (wie o. Anm. 6), 238f.

¹⁶ Lehmann, *Eine spätantike Inschriftensammlung* (wie o. Anm. 8), 252f.; ders., *Der Besuch des Papstes Damasus* (wie o. Anm. 11), 975.

cher Weise von der in allen Paulinus-Handschriften überlieferten und zweifellos korrekten Versfolge ab. Auf Vers 1 folgt in der Sylloge Vers 8, auf 2 folgt 9, auf 3 folgt 10 usw. Die auffallend regelmäßig veränderte Zeilenfolge wurde schon von G. B. De Rossi, W. v. Hartel, A. Silvagni, R. C. Goldschmidt und A. Ferrua wohl zu Recht auf eine direkt vom Monument genommene Abschrift zurückgeführt.¹⁷ Demzufolge war das in Mosaik ausgeführte Gedicht in der Apsis in zwei nebeneinanderstehenden Kolumnen zu 7 Versen angebracht, so dass sich jeweils zwei Verse in einer Zeile befanden (Abb. 10). Der Abschreiber folgte bei seiner Abschrift nicht der Kolumneneinteilung, sondern las die Verse Zeile für Zeile von links nach rechts und von oben nach unten.

Bei einer Unterteilung der Inschrift in zwei Spalten mit je sieben Zeilen sind die Maße der Fläche, die die Inschrift im Gewölbe beanspruchte, nach der Entdeckung der Buchstabenreste in situ einigermaßen zuverlässig zu berechnen. Bei sieben Zeilen, einer nachgewiesenen Buchstabenhöhe von 15 cm und 6 Trennungstreifen à 4 cm ergibt sich für die Inschrift eine Gesamthöhe von mindestens 1, 29 m. Zur Breite: Die in der Apsis im Abdruck erhaltenen zwei nebeneinanderstehenden Buchstaben VM sind etwa 9, 5 cm (V) und 13 cm (M) breit. Bei einer durchschnittlichen Verslänge von 33 Buchstaben,¹⁸ einer angenommenen Durchschnittsbreite der Buchstaben von 11 cm und einem Spatium von 1 cm zwischen den Buchstaben ergäbe sich eine Mindestbreite pro Vers und Kolumne von 3, 95 m. Bei zwei Kolumnen nebeneinander hätte die gesamte Inschrift in der Breite also mindestens eine Fläche von etwa 7, 90 m ausgefüllt, wobei hier allerdings auch noch ein vertikaler Trennungstreifen zwischen den Spalten einzurechnen ist. Da das letzte Epigrammwort FLVMINA – angeordnet oberhalb der nördlichen Säule der Ostkonche, d. h. etwa 4, 60 m von der Apsisstirnwand entfernt – den rechten Rand der Inschrift gebildet haben muss und der linke Rand der Inschrift auf Basis der von uns angenommenen Versmaße ungefähr ermittelbar ist, ergibt sich auch eine ziemlich mittige Position der zweispaltigen Inschrift am unteren Rand des Gewölbes (Abb. 10). So bestätigt die Analyse des archäologischen Befundes die auffällige Versfolge der Inschrift in der Überlieferung der Sylloge des sechsten Jahrhunderts. Denn die Annahme einer einzigen und mittig platzierten Textspalte (mit 14 Versen untereinander) ist nicht mit den errechneten Verslängen und dem weit außen platzierten Textende in Einklang zu bringen. Bei Annahme einer Spalte müsste man dann nämlich davon ausgehen, dass die Versanfänge etwa auf der vertikalen

¹⁷ Vgl. Lehmann, Eine spätantike Inschriftensammlung (wie o. Anm. 8), 255–258; ders., Der Besuch des Papstes Damasus (wie o. Anm. 11), 975–977 (jeweils mit ausführlicher Forschungsdiskussion).

¹⁸ Die Anzahl der Buchstaben pro Vers schwankt zwischen 28 und 39.

len Mittelachse der Apsis gelegen hätten und die Inschrift somit nur die östliche Hälfte des Apsisgewölbes (im unteren Bereich) – in einer Breite von etwa 4,00 und einer Höhe von ca. 2,60 m – ausgefüllt hätte.¹⁹

Noch ein Wort zum Metrum der Bildunterschrift: Der beschreibende und allegorisierte Titulus ist in iambischen Trimetern abgefasst, ein für spätantike Inschriften kaum belegtes Versmaß (Ausnahme: Grabepigramme).²⁰ Die restlichen 16 im 32. Brief aufgeführten Tituli sind entweder in Hexametern oder elegischen Distichen abgefasst. Diese Tatsache wurde in den bisherigen Studien zur Apsisinschrift kaum erwähnt, nie zu erklären versucht.²¹ Bei genauerem Hinsehen wird aber klar, warum Paulinus bei der Wahl des Metrums kaum eine andere Möglichkeit hatte, als auf das sich prosaischer Darstellung am engsten nähernde Versmaß, den iambischen Trimeter, zurückzugreifen: Die Kernwörter *trinitas* (hier in den Versen 1, 7 und 8) und *unitas* (7) ließen sich wegen ihrer cretischen Silbenfolge (—) in keinem hexametrischen oder penta-

¹⁹ Die innere Umrisslinie des Gewölbes ist auf Höhe der unteren Inschriftenzeile und gemessen zwischen der Position der jeweiligen nördlichen Säule der beiden Seitenkonchen etwa 9,70 m lang, d. h. die Inschrift könnte also durchaus noch breiter gewesen sein als von uns auf der Basis von nur zwei erhaltenen Buchstaben errechnet wurde (ca. 8 m). Hier ist vielleicht auch ein breiterer vertikaler Trennungstreifen zwischen den beiden Textspalten in Betracht zu ziehen. Über der Inschrift bliebe noch eine ca. 7 m hohe Fläche für die bildliche Darstellung.

²⁰ Vgl. z. B. F. Bücheler, *Carmina latina epigraphica*, Bd. 1, Leipzig 1895, 12–98; G. Bernt, *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter*, München 1968 (Münchener Beitr. z. Mediävistik u. Renaiss.-Forschung 2); A. Ferrua, *Le iscrizioni paleocristiane di Cimitile*, RAC 53 (1977), 105–136 (113); C. Carletti, *Epigrafia dei cristiani in occidente dal III al VII secolo*, Bari 2008; im byzantinischen Kulturkreis tritt das Versmaß vielleicht etwas häufiger auf, vgl. A. Rhoby, *Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*, Wien 2009, 38–40 (bes. 39, Anm. 18). – Die Länge ist für einen spätantiken Apsis(gewölbe)-Titulus wohl etwas ungewöhnlich, allerdings gibt es vereinzelte Beispiele für lange Tituli im Apsisbereich, vgl. etwa den von Sidonius Apollinaris (PL 58, 523f.) überlieferten Titulus der Apsis (Stirnwand?) der Martinskirche in Tours (20 Verse), hierzu O. Mothes, *Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte*, Leipzig 1865, 48; L. Pietri, *La ville de Tours du IV^e au VI^e siècle*, Roma 1983 (Collection de l'École Française de Rome 69). Zur Funktion und Länge der (monumentalen) Inschriften im Kirchenbau der Spätantike vgl. auch L. Pietri, *Pagina in pariete reserata: épigraphie et architecture religieuse*, in: A. Donati (ed.), *La terza età dell'epigraphia* (Colloquio AIEGL – Borghesi 86), Faenza 1988, 137–157; Belting-Ihm (wie o. Anm. 11); für den byzantinischen Raum vgl. Rhoby, 42f.

²¹ Bei den jüngeren ausführlichen Studien zum Nolaner Apsistitulus (vgl. etwa Engemann [wie o. Anm. 11]; Piscitelli Carpino [wie o. Anm. 11]; Bisconti, *Testimonianze iconografiche* [wie o. Anm. 11]) sucht man vergebens einen Hinweis auf das Metrum; siehe auch Ihm (wie o. Anm. 11), 179f.

metrischen Vers unterbringen.²² Da der iambische Trimeter auch insgesamt nicht so stark von metrischen Zwängen bestimmt ist wie z. B. der Hexameter, konnte der Dichter zudem die dogmatischen Aussagen trotz eines hochpoetischen Stils auch klarer und genauer formulieren. Die Klarheit im Ausdruck und die Kürze der Sätze und der Verse erleichtern darüber hinaus die Aufnahme und Einprägsamkeit des ‚Lehrstoffes‘.²³ Ob es bei der Wahl des Versmaßes eine Rolle gespielt haben mag, die dreimal (!) im Text erwähnte *trinitas* durch die Dreiheit im Metrum (drei iambische Metra bilden einen Vers) auch formal zum Ausdruck kommen zu lassen, muss offen bleiben. Denn man hörte (und sprach) nicht einen in drei Metren geteilten Vers, sondern nur die Abfolge von Längen und Kürzen.

Zu den Inschriften der Sylloge, die der Pilger des 6. Jahrhunderts notiert hat, gehören übrigens auch die als Distichen gestalteten Verse auf der sogenannten Mosaikädikula über dem Felixgrab (Abb. 11), die schon an anderer Stelle ausführlich behandelt worden sind (und auch keine Bild-, sondern vor allem eine Architekturbeschreibung enthalten).²⁴ Diese Verse sind als Carmen 30 in die Textausgaben des Paulinus aufgenommen worden, zu Unrecht wie

²² In seinen hexametrischen Gedichten musste er daher den Begriff *trinitas* mit anderen Worten umschreiben, vgl. z. B. *carm.* 27, 457 (und dazu die Übersetzung von A. Ruggiero, Paolino di Nola, I Carmi, Marigliano 1996 [Strenae Nolanae 6/7], 275) und Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 190. Gleiches ist auch bei Prudentius zu beobachten. Der spanische Dichter formuliert zwar häufig trinitarische Gedanken, verwendet das Wort *trinitas* aber nur an vier Stellen, davon dreimal im iambischen Versmaß (*psych. praef.* 45. 63; *cath.* 6, 5) und einmal im Elfsilbler (*perist.* 6, 6); vgl. aber die Umschreibung in *cath.* 5, 157–164, wo das Versmaß der Asclepiadeus minor ist.

²³ Genau diese Gründe waren offenbar auch ausschlaggebend dafür, dass der iambische Trimeter als geeignetes Metrum für Lehrschriften angesehen wurde, vgl. B. Effe, Dichtung und Lehre. Untersuchungen zur Typologie des antiken Lehrgedichts, München 1977 (Zetemata 69), 184–187; T. Fuhrer, Art. Lehrdichtung, in: RAC 22 (2008), 1034–1078 (1042f.); allgemein zur kommunikativen Effizienz von an die Wand geschriebenen Epigrammen im christlichen Kultbau der Spätantike vgl. Pietri, Pagina in pariete reserata (wie o. Anm. 20); F. E. Consolino, Poesia e propaganda da Valentiniano III ai regni romanobarbarici (secc. V–VI), in: dies. (ed.), Letteratura e propaganda nell'occidente latino da Augusto ai regni romanobarbarici, Roma 2000, 181–227 (196–199).

²⁴ Lehmann, Eine spätantike Inschriftensammlung (wie o. Anm. 8), 243–255; ders., Der Besuch des Papstes Damasus (wie o. Anm. 11), 969–979; vgl. ergänzend dazu D. Korol, La cosiddetta edicola mosaicata di Cimitile/Nola (500 d. C. circa). Parte I: I restauri del 1890 e del 1956, *Boreas* 21/22 (1998/1999), 301–323, und ders., La cosiddetta edicola mosaicata di Cimitile/Nola. Parte II: Le ragioni per la nuova datazione verso il 500 d. C., in: Brandenburg - Pani Ermini, Cimitile e Paolino di Nola (wie o. Anm. 11), 209–227; C. Ebanista, Et manet in mediis quasi gemma intersita tectis. La basilica di S. Felice a Cimitile, Napoli 2003, 184–188.

wir jetzt durch die jüngeren archäologischen Untersuchungen wissen. Denn die aus einem Arkadenquadrat bestehende Mosaikädikula ist erst um das Jahr 510 errichtet worden.²⁵ Die Verse befinden sich etwa 4, 50 m über dem Fußboden, ihre Buchstabengröße schwankt zwischen 15–17, 9 cm. Die Breite, welche die aus durchschnittlich 35 (goldenen) Buchstaben gebildeten Verse (auf blauem Grund) einnehmen, schwankt – entsprechend der unterschiedlichen Seitenlänge des Arkadenquadrats²⁶ – zwischen ca. 4, 60 m und 5, 00 m.²⁷ Wir kehren an genau diesen Ort am Ende unserer Untersuchung noch einmal zurück.

* * *

Wir verlassen einstweilen nun Nola, bleiben aber im Bereich spätantiker Poesie und wenden uns nun einem Epigrammzyklus des aus Spanien stammenden Dichters Prudentius zu, der seine Werke auch um 400 n. Chr. verfasst hat und bei seinem Romaufenthalt möglicherweise mit Paulinus zusammengetroffen ist.²⁸ Bei den Epigrammen handelt es sich um 48 hexametrische Vierzeiler,

²⁵ Vgl. zuletzt Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 135–138. In Unkenntnis der neueren, nicht in italienischer Sprache abgefassten Fachliteratur wird die Inschrift auch kurz behandelt bei Ch. Lambert, *Studi di epigrafia tardoantica e medievale in Campania*, vol. 1, secoli IV–VII, Borgo S. Lorenzo 2008, 21 bzw. 69, und Carletti (wie o. Anm. 20), 291f.

²⁶ Vgl. die Maße bei Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 136.

²⁷ Obwohl die Buchstaben hier im Durchschnitt (etwa 16 cm) nur geringfügig höher sind als die beiden einzigen nachgewiesenen Buchstaben des Apsistitulus (etwa 15 cm), scheinen die (oben hypothetisch errechneten) Textspalten in der Apsis deutlich, d. h. ca. 0, 70 m schmaler gewesen zu sein. Das dürfte nicht nur in der etwas größeren durchschnittlichen Buchstabenzahl pro Distichonvers (35) im Vergleich zum iambischen Trimeter-Vers (33) begründet sein, sondern auch an dem vergleichsweise großzügigen Spatium zwischen den Buchstaben und dem breiteren Buchstabentypus selbst liegen. Das in beiden Inschriften nahezu gleich hohe ‚M‘ auf der Westseite des Arkadenquadrates ist – bedingt auch durch die vergleichsweise breiten äußeren (senkrechten) Hasten (mit doppelter Mosaiksteinsetzung und Serifen) – etwa 1, 5 cm breiter als das ‚M‘ im Apsistitulus (mit offenbar einfacher Mosaiksteinsetzung der einzelnen Hasten ohne Serifen). Auch hieran wird deutlich, dass die beiden Mosaiktituli von unterschiedlichen Werkstätten gesetzt worden sein müssen (was allerdings auch nicht verwundert, da die beiden Baukörper ja auch in großem zeitlichen Abstand von etwa 100 Jahren entstanden sind).

²⁸ Zu Autor und Werk vgl. zuletzt S. Döpp, Art. Prudentius, in: *LACL* 2002, 598–601; A. Coskun, Zur Biographie des Prudentius, *Philologus* 152 (2008), 294–319; zum möglichen Romtreffen der beiden Dichter vgl. G. Guttilla, Un probabile incontro a Roma di Paolino di Nola e Prudenzio, *Aevum* 79 (2005), 95–107; zur Frage ihrer wechselseitigen literarischen Beeinflussung vgl. zuletzt G. Guttilla, *Il martyrium e la duplex corona in Paolino di Nola e di Prudenzio*, *BStudLat* 34 (2004), 91–116; zum Datum des Romaufenthaltes von Prudentius vgl. auch H. Tränkle, Der Brunnen im Atrium der Petersbasilika und der Zeitpunkt von Prudentius' Romaufenthalt, *ZAC* 3 (1999), 97–112; Coskun, 306 (das Jahr 402 annehmend).

von denen sich 24 auf Szenen und Stätten des Alten Testaments und 24 auf Themen des Neuen Testaments beziehen.²⁹ Die Gedichte sind vor allem unter zwei Titeln überliefert: Der griechische Titel ‚Dittochaeon‘, zu übersetzen etwa als ‚doppelte Speise‘ – bezogen auf die geistige Nahrung aus beiden Testamenten – ist offenbar schon für die Zeit um 475 durch Gennadius von Marseille bezeugt.³⁰ Von den zahlreichen Prudentiushandschriften aus späterer Zeit bieten nur wenige einen Werktitel, welcher dann jedoch meist ‚Tituli historiarum‘ lautet.³¹ Die überwiegende Zahl der das Werk enthaltenden Codices überliefert für jedes Epigramm ein kurzes Lemma: etwa *de Adam et Eva* oder *somnium faraonis* oder *Lazarus suscitatus a mortuis*. Allerdings sind die wohl erst im Mittelalter entstandenen Lemmata nicht immer einheitlich in den Handschriften.

* * *

Die ersten drei Zeilen der Tetrasticha sind oft beschreibend, darauf folgt eine allegorische Auslegung. Als Beispiel seien hier die Verse 117–120 angeführt, die sich auf Marc. 1, 4–11 beziehen:³²

*Perfundit fluvio pastus Baptista locustis
silvarumque favis et amictus veste cameli;
tinxerat et Christum, sed Spiritus aethere missus
testatur tinctum, qui tinctis crimina donet.*

²⁹ Ein 49. Titulus ist offenbar eine frühneuzeitliche Ergänzung, vgl. CSEL 61, p. 446; CC SL 126, p. 398; R. Pillinger, Die Tituli Historiarum oder das sogenannte Dittochaeon des Prudentius. Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars, Wien 1980 (ÖAW, phil.-hist. Kl., Denkschriften, 142), 105f.

³⁰ Gennad. vir. ill. 13 (ed. Richardson), 66; zur Stelle vgl. CC SL 126, XV; Bernt (wie o. Anm. 20), 69; Pillinger (wie o. Anm. 29), 9; A. Arnulf, Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike zum Hochmittelalter, Berlin 1997, 103–105. Angesichts dieser Quelle ist es fraglich, ob dieser Titel erst „im Mittelalter ... gebildet wurde“, wie es Arnulf, 67, behauptet. Zu den griechischen Buchtiteln des Prudentius vgl. K. E. Henriksson, Griechische Büchertitel in der römischen Literatur, Helsinki 1956, 82–89, bes. 86f. (nicht berücksichtigt bei Arnulf, 103–105). Zum Werktitel vgl. auch Smolak in diesem Band (Anhang 1 seines Beitrags).

³¹ Zur Überlieferungs- und Textgeschichte vgl. neben den Textausgaben von J. Bergmann (CSEL 61, pp. 435–447) und M. P. Cunningham (CC SL 126, pp. 390–400) auch Bernt (wie o. Anm. 20), 69; Pillinger (wie o. Anm. 29), 9f.; Arnulf, Versus ad picturas (wie o. Anm. 30), 67 und 102–106. Dass Prudentius die Epigramme ursprünglich ohne Titel publiziert hat, ist kaum anzunehmen, da auch alle anderen Schriften des Autors einen (oftmals griechischen) Titel haben.

³² Ich gebe den Text der Prudentius-Tituli und die Übersetzung hier und nachfolgend nach Pillinger (wie o. Anm. 29).

„Im Fluss tauft der Täufer, der sich von Heuschrecken und Waldhönig nährt und in Kamelhaar kleidet; auch Christus hat er getauft, aber der vom Himmel gesandte Geist bezeugt, dass der getauft wurde, der den Getauften die Sünden vergibt.“

Im 18. Jh. hat sich nun eine These zur Bestimmung der Verse gebildet, die in der folgenden Zeit immer mehr Befürworter in der philologischen und kunstgeschichtlichen Forschung fand und heute – trotz vereinzelter, aber unterschiedener Gegenstimmen³³ – in Handbüchern und Lexika verbreitet wird:³⁴ Die Vierzeiler seien kein rein literarisches Werk, sondern hätten in einer Basilica einem Bilderzyklus (in Mosaik oder Malerei) als Bildbeischriften gedient. Diese Meinung vertraten am ausführlichsten zuletzt Renate Pillinger in ihrem „Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars“³⁵ und Arnulf in seiner Dissertation zur „Titulusdichtung als Quellengattung von der Antike bis zum Hochmittelalter“.³⁶ Als Argumente für die angenommene

³³ Hier sind vor allem zu nennen: Bernt (wie o. Anm. 20); N. Grasso, Prudenzio e la Bibbia, *Orpheus* 19 (1972), 79–170 (121–128; ohne Kenntnis von Bernt); Chr. Gnilka, Prudentiana, in: *Roma renascens*, Festschrift I. Opelt, Düsseldorf 1988, 78–87 (84–86, ohne Bezug auf Grasso; wieder abgedruckt in ders., Prudentiana II: Exegetica, München-Leipzig 2001, 192–200; vgl. auch 207. 563); ders., Prudentiana I: Critica, München-Leipzig 2000, 99. 216. 683; Chr. Gnilka, Zur Frage der Verfasserschaft der ambrosianischen Tituli, *ZPE* 168 (2009), 123–148 (125, Anm. 20).

³⁴ Vgl. M. Schanz, *Geschichte der römischen Literatur* IV, 1, München 1914, 250; Thümmel, Art. Bilder (wie o. Anm. 3), 528 (noch von 49 Tituli ausgehend); ferner folgende drei Rezensionen zu Pillinger (wie o. Anm. 29): Th. Baumeister, *RQA* 76 (1981), 241f.; J. Spiegel, *ThRev* 77 (1981), 209f.; I. Opelt, *Gymnasium* 88 (1981), 474f.; J. Fontaine, Art. Prudenzio, in: *NuovoDPAC* 3 (²2008), 4399–4403 (4400); F. Bisconti (ed.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, 70 (hier werden die 49 [sic!] Epigramme einem Bilderzyklus in einer „basilica spagnola“ zugeordnet); A.-M. Palmer, *Prudentius on the Martyrs*, Oxford 1989, 273f.; etwas vorsichtiger B. Brenk, Rezension zu Pillinger (wie o. Anm. 29), in: *ByzZ* 76 (1983), 74f. (74); Döpp, Art. Prudentius (wie o. Anm. 28), 600; zur Forschungsdiskussion der Prudentius-Tituli vgl. zuletzt Pillinger (wie o. Anm. 29), 9–18; Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 67–99; S. Schrenk, *Typos und Antitypos in der frühchristlichen Kunst*, Münster 1995 (*JbAC Ergbd.* 21), 156–164; Gnilka, Prudentiana I (wie o. Anm. 33), 683; ders., Prudentiana II (wie o. Anm. 33), 563; M. J. Roberts, *Poetry and Hymnography (1): Christian Latin Poetry*, in: S. Ashbrook Harvey - D. G. Hunter (edd.), *The Oxford Handbook of Early Christian Studies*, Oxford 2008, 628–640 (632).

³⁵ So lautet der Untertitel von Pillingers Studie (wie o. Anm. 29); zur Bilderthese vgl. auch ebenda 15–18.

³⁶ Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 69 und 100–102. Die Arbeit von Arnulf bietet einen guten Gesamtüberblick, enthält aber gerade im ersten Teil, welcher sich mit der Antike beschäftigt und gewissermaßen als Grundlage für seine weiteren Kapitel dienen soll, eine Reihe von abwegigen Interpretationen und Behauptungen (vgl. dazu schon das bei Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova [wie o. Anm. 6], 154, Anm.

Bestimmung der Epigramme als Bildbeischriften nennen die Befürworter³⁷ „den kurzen deskriptiven Epigrammstil“³⁸ und die Tatsache, dass „jedes Tetra- stichon ein in sich geschlossenes Ganzes ist“.³⁹ Dass diese Begründungen nicht stichhaltig sind, braucht hier wohl nicht näher ausgeführt zu werden. Kürze in der Beschreibung und Abgeschlossenheit gehören ja gerade zu den zentralen Stileigentümlichkeiten des Epigramms allgemein, sowohl des inschriftlichen wie des nichtinschriftlichen Epigramms, auch innerhalb eines Zyklus. Ein inschriftlicher Charakter der Verse ist daraus jedenfalls nicht abzuleiten.⁴⁰

„Das zwingendste Moment aber“, so stellte nicht nur Pillinger fest, „stellen einige unleugbare Demonstrativa dar“,⁴¹ wie etwa *hoc est* oder *hic est*.⁴² An mehreren Stellen⁴³ kommen solche deiktischen Hinweise vor. Allerdings kommen diese Hinweise seit den Anfängen der Epigrammdichtung auch in den Stü-

114, angeführte Beispiel; weitere ließen sich anschließen, so etwa die Bemerkungen zu den vermeintlichen Bildbeischriften eines Tempelfrieses in Kyzikos oder seine offenbar in mangelnder Kenntnis der antik-kaiserzeitlichen Metrik unhaltbare Beweisführung hinsichtlich der Silbenlänge in Versbeischriften karolingischer Bibeln als Argumente für eine frühmittelalterliche Datierung dieser Tituli, vgl. Arnulf, 41–45 und 186–191).

³⁷ Dazu gehören in jüngerer Zeit auch N. Brandmüller, „Die trauernden Juden im Exil“ – Ein Thema der Europäischen Malerei im 19. und 20. Jahrhundert, Diss. Erlangen 2007, 32f.; G. Herbert de la Portbarré-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole*, Leiden-Boston 2006, 317, Anm. 65; Bisconti, *Testimonianze iconografiche* (wie o. Anm. 11), 234; L. Gosserez, *Les images divines de Prudence et l'art paléochrétien*, BAGB 4 (1999), 337–353; C. Davis Weyer, *Komposition und Szenenwahl im Dittochaeum des Prudentius*, in: O. Feld - U. Peschlow (edd.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, Festschrift F. W. Deichmann, 3 Bde., Bonn 1986, Bd. 3, 19–29, *passim*, bes. 28f.; sich hinsichtlich der Textbestimmung (rein literarisch oder mit Bildbezug) nicht entscheiden konnten Schrenk (wie o. Anm. 34), 157 bzw. 164; D. Korol, *Art. Herodes der Große (Ikonographie)*, in: RAC 14 (1988), 830–847 (841); Döpp, *Rezension Pillinger* (wie o. Anm. 29), JbAC 26 (1983), 229–231; Brenk, *Rezension Pillinger* (wie o. Anm. 34), 74 (anders ders., *Die frühchristlichen Mosaiken* [wie o. Anm. 4], 47, Anm. 79, zum Bildbezug neigend). Dabei wird mitunter auch erwogen, die Tituli seien als Vorlage für einen Bilderzyklus gedacht gewesen (vgl. etwa M. Lausberg, *Das Einzeldistichon*, München 1982 [Stud. et Testimon. ant. 19], 219) oder aber auch erst nachträglich auf einen vorhandenen Bilderzyklus gedichtet worden (vgl. J. Flamant - F. Monfrin, *Die Bilder*, in: Ch. und L. Pietri [edd.], *Die Geschichte des Christentums*, Bd. 2, Freiburg-Basel-Wien, 735–767 [755, Anm. 224]).

³⁸ Pillinger (wie o. Anm. 29), 13.

³⁹ Ebenda; vgl. auch Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 100–102.

⁴⁰ Lausberg (wie o. Anm. 37).

⁴¹ Pillinger (wie o. Anm. 29), 13; genau so formulierte allerdings schon C. Brockhaus, *Aurelius Prudentius Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit*, Leipzig 1872, 268.

⁴² Pillinger (wie o. Anm. 29), 13; 28; 30; 67f.; 114.

⁴³ Prud. Tituli vv. 13; 19; 93; 189 (Pillinger: 185).

cken vor, die nicht wirklich als Aufschrift bestimmt sind. Ja im Gegenteil, die deiktischen Pronomina sind geradezu notwendig bei den Epigrammen, die eine Inschrift nur fingieren. Denn der Dichter will ja den Leser glauben machen, es handele sich um eine Aufschrift auf einem Gegenstand, auf einem Bild oder auf einem Grabstein.⁴⁴

Somit ist auch das „zwingendste Moment“ für die Bildbeischriften-These entkräftet. Und da nützt es in der Sache wenig, wenn man sich bemüht, für jedes Epigrammthema mindestens ein ikonographisches Beispiel aus der frühchristlichen Kunst (möglichst zeitgenössisch) anzuführen. Für die meisten Vierzeiler glaubte man auch, fündig geworden zu sein; in 16 Fällen musste man allerdings auf Denkmäler mindestens des 6. Jahrhunderts zurückgreifen.⁴⁵ Von der Durchschlagskraft der herbeizitierten ikonographischen Belege soll der Leser sich nun selbst ein Bild machen. Ich bringe nun zunächst das 31. Epigramm (das sind die Verse 121–124, sich beziehend auf Matth. 21, 42):

*Excidio templi veteris stat pinna superstes;
structus enim lapide ex illo manet angulus usque
in saeculum saeculi, quem spererunt aedificantes;
nunc caput est templi et lapidum conpago novorum.*

„Die Zerstörung des alten Tempels überdauernd steht der Schlussstein des Baues; errichtet nämlich aus jenem Stein, den die Bauleute verwarfen, bleibt dieses Eck immerfort von Jahrhundert zu Jahrhundert; nun ist es das Haupt des Tempels und der Zusammenhalt der neuen Steine.“

Während sich Arnulf hierbei eine nirgendwo belegte Darstellung von „Christus auf einer Tempelzinne vorstellen“⁴⁶ konnte, glaubte Pillinger, die Prudentiusverse seien auf ein Bildmotiv zu beziehen, wie es das Elfenbeinkästchen von Brescia (2. Hälfte 4. Jh.) bietet (vgl. Abb. 1 zum Beitrag Smolak in

⁴⁴ Lausberg (wie o. Anm. 37), passim, bes. 191–232; Döpp (wie o. Anm. 37), 230; vgl. dazu auch schon Bernt (wie o. Anm. 20), passim, bes. 72.

⁴⁵ Pillinger (wie o. Anm. 29), 20–117; vgl. Arnulf, Versus ad picturas (wie o. Anm. 30), 72–102 (bes. 85–87 und 94–96). Damit ist allerdings nichts zu beweisen oder zu widerlegen, denn z. B. sind bei Paulinus Nolanus in einem im Jahr 404 vor Publikum (und in einem Nolaner Kirchenbau) vorgetragenen Gedicht (gemalte) Tobit- und Judithdarstellungen zuverlässig bezeugt (carm. 28, 20–27), in der materiellen Hinterlassenschaft der frühchristlichen Kunst aber unbekannt, vgl. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 224 (und zur Rezitation ebenda, 144). Die von Gnlika, Zur Frage der Verfasserschaft (wie o. Anm. 33), 123, in anderem Zusammenhang aufgeworfene Frage, „ob ein Defizit auf Seiten der Denkmäler ein gültiges Kriterium in Echtheitsfragen sein kann“, ist also grundsätzlich zu verneinen; sie sollte jedoch im Einzelfall (z. B. Prud. perist. 9, 17–98) überprüft werden.

⁴⁶ Arnulf, Versus ad picturas (wie o. Anm. 30), 98.

diesem Band). Eine der darauf befindlichen alt- und neutestamentlichen Szenen zeigt Christus zwischen zwei Begleitern am Wasser und links daneben, am Rand des Kastens, allerdings in einem abgetrennten, also nicht dazugehörigen Bildfeld einen viergeschossigen Turm. „Ein derartiges Bild“, so Pillinger, „stand ... auch Prudentius vor Augen: die Hauptdarstellung zeigt Christus (nach unserem Text die *pinna = angulus*) zwischen zwei Aposteln (den erstgewählten Petrus und Andreas?), d. h., um die Worte des Prudentius zu gebrauchen, als *caput templi* (sc. *novi, id est ecclesiae*, angedeutet durch den viergeschossigen Turm) und *lapidum compago novorum*.“⁴⁷ Beide (grundverschiedenen) Bildvorschläge zeigen die Schwäche der Methodik vollends auf, die prudentianischen Tetrasticha auf materiell überlieferte Bildmotive aus frühchristlicher und byzantinischer Zeit zu beziehen, um so den Prudentius vor Augen stehenden Gemäldezyklus rekonstruieren zu können. Denn jeder Leser macht sich hier sein eigenes Bild. Keiner der beiden Bildvorschläge ist überzeugend.

Als weiteres Beispiel sei das erste Epigramm der Sammlung (Verse 1–4, bezogen auf Gen. 4, 3–5, 8) zitiert:

*Eva columba fuit tunc candida, nigra deinde
facta per anguinum malesuada fraude venenum
tinxit et innocuum maculis sordentibus Adam;
dat nudis ficulna draco mox tegmina victor.*

„Eva war zuerst eine schneeweiße Taube, dann geschwärzt durch das Gift der Schlange mit ihrer verführerischen Tücke besudelte sie auch den unschuldigen Adam mit schmutzigen Flecken; den Nackten gibt hierauf Feigenblätter zur Bedeckung der siegreiche Satan.“

Nun haben sich in der frühchristlichen Kunst zahlreiche Adam und Eva-Darstellungen mit Feigenblatt, Baum und Schlange erhalten.⁴⁸ Das von Pillinger und Arnulf als Beispiel angeführte Bildmotiv auf zwei Sarkophagen aus dem zweiten Drittel des 4. Jahrhunderts zeigt jeweils einen Feigenbaum mit Schlange zwischen Adam und Eva, die sich Blätter vor die Scham halten.⁴⁹ Aber ist dies das Thema, welches dem Tetrastichon zugrunde liegt? Prudentius macht sich hier doch eine bestimmte Idee von dem Geschehen des Sündenfalls, nämlich „die totale Veränderung, welche die Sünde im Menschen bewirkt, aus-

⁴⁷ Pillinger (wie o. Anm. 29), 84.

⁴⁸ Vgl. D. Calcagnini, Art. Adamo ed Eva, in: Bisconti, *Temi di iconografia* (wie o. Anm. 34), 96–101.

⁴⁹ Pillinger (wie o. Anm. 29), 20f. mit Abb. 1; Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 72–74 mit Abb. 11.

gedrückt durch die Verfärbung von Weiß zu Schwarz⁵⁰ und auch physisch deutlich gemacht durch die Flecken, die den Körper befallen (wie bei einem Giftmord, hier nach Biss in den Apfel).⁵¹ Wie aber eine darauf zu beziehende Darstellung insgesamt ausgesehen haben mag, ist durch Vergleichsdenkmäler nicht zu erschließen. Für eine Darreichung der Feigenblätter durch den Satan gibt es jedenfalls in der gesamten Kunst kein Beispiel.⁵²

* * *

Spricht also nach den bisherigen Ausführungen kaum etwas für die Funktion der Gedichte als Bildbeischriften, so muss nun andersherum die Frage erlaubt sein: Was spricht dagegen? Hier ist erst einmal auf die Überlieferung hinzuweisen: Der Zyklus ist in den meisten der mehr als 300 spätantiken und mittelalterlichen Prudentius-Handschriften vorhanden,⁵³ er muss also ziemlich sicher frühzeitig mit seinen anderen Werken als rein literarisches Gebilde ediert worden sein, d. h. die Epigramme waren von vornherein dazu bestimmt, auch ohne Bilder klar und verständlich zu sein. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass Prudentius-Handschriften teilweise offenbar schon in der Spätantike, vor allem aber im Mittelalter bebildert wurden; drei von seinen sieben Werken (*Cathemerinon*, *Psychomachia* und *Peristephanon*) sind illustriert worden,⁵⁴ nicht aber – trotz der weiten Verbreitung – der Epigrammzyklus.⁵⁵ Warum nicht, wenn es doch in diesem Fall sogar eine dazugehörige Bilderserie als Vorlage in der kirchlichen Wandmalerei gab? Oder könnte aus dem negativen Befund einer Epigrammillustration in den Handschriften vielleicht nicht doch eher geschlossen werden, dass die *Tetrasticha* schon in der Spätantike für eine Darstellung als nicht geeignet empfunden wurden?

⁵⁰ Gnilka, *Prudentiana* 1988 (wie o. Anm. 33), 84.

⁵¹ Eine ausführliche Kommentierung und brillante Herausarbeitung des ‚lichten Punktes‘ dieses Epigramms bietet Gnilka, *Prudentiana* 1988 (wie o. Anm. 33), 84–86 (sich auch kritisch mit Pillinger [wie o. Anm. 29] auseinandersetzend), worauf jedoch Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 72–74, bei seiner (vergleichsweise oberflächlichen) Behandlung dieser Verse gar nicht eingeht (und so zu ziemlich kühnen Hypothesen gelangt); vgl. dazu auch schon Gnilka, *Prudentiana* II (wie o. Anm. 33), 563 (siehe auch Gnilka, *Prudentiana* I [wie o. Anm. 33], 543); zum *Tetrastichon* vgl. auch Grasso (wie o. Anm. 33), 126–128.

⁵² Zu weiteren kaum darstellbaren Inhalten der *Tetrasticha* vgl. Grasso (wie o. Anm. 33), 121–128.

⁵³ Vgl. CSEL 61, XIX–XXIV; CC SL 126, X–XXIX; Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 102–106.

⁵⁴ Vgl. H. Woodruff, *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, Cambridge (Mass.) 1930; S. O’Sullivan, *Early Medieval Glosses on Prudentius’ Psychomachia*, Leiden 2004.

⁵⁵ Das fand auch Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), 148, „erstaunlich“, ohne sich jedoch den sich daraus ergebenden Fragen zu stellen.

Und noch etwas ist auffällig: In keiner der Handschriften gibt es einen Hinweis darauf, dass es sich bei den Gedichten um Beischriften eines Gemäldezyklus in einem Kirchenbau handeln könnte. Wenn es jedoch tatsächlich diese mit prudentianischen Versen geschmückte Basilika gegeben haben sollte – und es kann keine kleine Dorfkirche gewesen sein (zur Größe komme ich gleich) –, dürfte man bei der so breiten Überlieferung des Zyklus doch wohl einen Hinweis auf diese Lokalität erwarten, wie das auch sonst der Fall ist bei handschriftlich überlieferten Inschriften spätantiker Autoren: Ich erinnere hier nur an die Lemmata der (schon oben, S. 104 zitierten) Nolaner Sylloge (*versiculi ... qui in eius [sc. Felicis] basilica nitido musivo descripti sunt*),⁵⁶ der Tituli in der von Bischof Perpetuus gestifteten Martinskirche in Tours (*versus in basilica sancti Martini*)⁵⁷ und des sogenannten ambrosianischen Epigrammzyklus (*incipiunt disticha sancti Ambrosii de diversis rebus, quae in basilica Ambrosiana scripta sunt*).⁵⁸ Das Fehlen einer vergleichbaren Notiz zu den prudentianischen Epigrammen ist besonders auffällig, da bei einem anderen Werk des

⁵⁶ Vgl. Lehmann, Eine spätantike Inschriftensammlung (wie o. Anm. 8), passim, bes. 252f. – Mit Bezug auf die Inschriftensammlung versuchte jüngst R. Jakobi, Ein Triptychon aus Nola. Zur Interpretation des neugefundenen Paulinus-Titulus, WS 122 (2009), 215–222 (219–221) – allerdings vergeblich – nachzuweisen, auch die Carmina 12 und 13 des Paulinus seien im Nolaner Pilgerheiligtum als Tituli „an einer großen Wand“ zu lesen gewesen. Diese These kann ebenso wenig überzeugen wie sein Versuch, aufgrund stilistischer Kriterien Verse des Paulinus von anderen Dichtern des 5./6. Jahrhunderts mit Gewissheit scheiden zu können; denn gerade bei einigen Paulinus zugeschriebenen Gedichten haben sich schon mehrere Editoren in der Zuschreibung – vorgenommen vor allem aufgrund des Stils – nachweislich geirrt, vgl. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 136; siehe jetzt auch CSEL 30 (edd. Hartel/Kamptner), 359.

⁵⁷ PL 74, 671–674; vgl. Pietri, La ville de Tours (wie o. Anm. 20), 735–744 und 800–830; ders., Une nouvelle édition de la sylloge martinienne de Tours, Francia 12 (1985), 621–631.

⁵⁸ Vgl. Bernt (wie o. Anm. 20), 63–68, bes. 64; Arnulf, Versus ad picturas (wie o. Anm. 30), 111–113, und zuletzt Gnilka, Zur Frage der Verfasserschaft (wie o. Anm. 33), passim, bes. 123 (mit Zitierung der älteren Literatur). Zwar spricht einiges dafür, dass die 21 hexametrischen Zweizeiler (mit alt- und neutestamentlichen Themen) tatsächlich von Ambrosius stammen (dazu Gnilka mit neuen Argumenten; anders zuvor Arnulf, 113), doch ob sie als Bildunterschriften einem Malereizyklus in der Mailänder Basilica Ambrosiana beigegeben waren (so K. Wessel, Art. Bild, in: RBK 1 [1966], 616–662 [664]; Arnulf, 111; Gnilka, bes. 125, Anm. 21, sowie 146; vorsichtiger Bernt, 68) und Prudentius diesen Zyklus aus seiner Zeit am Mailänder Kaiserhof (Coskun [wie o. Anm. 28], 303–306) gekannt hat, ist damit nicht bewiesen. Hier sind im Übrigen auch die archäologischen Funde und Baubefunde zu berücksichtigen (vgl. etwa den knappen Überblick in dem im Jahr 1990 erschienenen Katalog „Milano capitale dell’impero romano 286–402 d. c.“, 127–134), worauf jedoch Bernt, Arnulf und Gnilka nicht eingehen. Diese Problematik soll an anderer Stelle behandelt werden.

Dichters ein lokaler Bezug hergestellt wird: Im 8. Buch seines Werkes *Peristephanon*, das aus drei sechszeiligen Epigrammen zu einem Monument seiner spanischen Heimat besteht, heißt es in der Überschrift: *De loco in quo martyres passi sunt, nunc baptisterium est Calagorra*.⁵⁹ Ist hier auch umstritten, ob die drei Epigramme, die sich als Aufschrift geben, tatsächlich zu dieser Funktion bestimmt waren und im Baptisterium angebracht waren (möglicherweise auch nachträglich) oder ob sie rein literarisch sind,⁶⁰ so ist – und das ist für unseren Zusammenhang entscheidend – durch die Überschrift ein deutlicher Ortsbezug gegeben. Gerade wenn – wie oft angenommen wird⁶¹ – die Basilika mit den Epigrammen in seiner spanischen Heimat gestanden hätte, dürfte ein topographischer Reflex in den Handschriften zu erwarten sein (sei es vom Autor, vom Editor oder durch eine hinzugesetzte Randnotiz), zumal in den im spanisch-gallischen Raum entstandenen Codices. Aber auch wenn die Verse des so bekannten Autors auf einer Basilikawand in italischer Region zu lesen gewesen wären, was noch unwahrscheinlicher anmutet, müsste das Fehlen jeglichen topographischen Hinweises doch verwundern.

* * *

Damit sind gewiss schon einige gewichtige Argumente gegen die Inschriftentheorie angeführt, doch möchte ich abschließend noch auf einen möglicherweise entscheidenden Punkt hinweisen, der bislang – soweit ich die Literatur überblicke – in der Forschungsdiskussion überhaupt keine Rolle spielt: Wie sollen denn epigrammatische Beischrift und Darstellung auf dem Bildfeld konkret in Beziehung gesetzt worden sein?

Analog zu überlieferten und zeitgenössischen Wandmalerei- und Mosaikzyklen, wie etwa in S. Paul⁶² (Abb. 6), S. Peter⁶³ oder S. Maria Maggiore⁶⁴

⁵⁹ W. Schetter, *Prudentius, Peristephanon* 8, *Hermes* 110 (1982), 110–117.

⁶⁰ Vgl. die Diskussion bei Schetter (wie o. Anm. 59).

⁶¹ Vgl. zuletzt Brandmüller (wie o. Anm. 37), 33; Bisconti, *Temi di iconografia* (wie o. Anm. 34), 70, und auch Pillinger (wie o. Anm. 29), 17 (mit Bezug auf ältere Literatur).

⁶² Vgl. zuletzt H. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert*, Regensburg 2004, 114–130; M. Andaloro (ed.), *La pittura medievale a Roma 312–1431: Atlante – percorsi visivi*, vol. 1, Milano 2006, 97–121; M. Viscontini, *I mosaici e i dipinti murali esistenti e perduti di San Paolo fuori le mura*, in: M. Andaloro (ed.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini* (312–468), Turnhout 2006, 366–378.

⁶³ Vgl. zuletzt Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen* (wie o. Anm. 62), 91–102; Andaloro, *La pittura medievale* (wie o. Anm. 62), 21–47.

⁶⁴ Vgl. zuletzt Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen* (wie o. Anm. 62), 176–189; Andaloro, *La pittura medievale* (wie o. Anm. 62), 269–292 (allerdings mit falschen Rekonstruktionszeichnungen, s. u. Anm. 74); M. R. Menna, *I mosaici della basilica di*

(Abb. 7) in Rom werden – mit guten Gründen – die Obergadenwände einer Basilika als Anbringungsort für den vermeintlichen prudentianischen Bilderzyklus allgemein angenommen (s. o.). Weitere, davon zwangsläufig abhängige Überlegungen wurden nicht angestellt. Doch nehmen wir diesen Faden auf und spinnen ihn weiter: Es wäre in einem solchen Fall sicherlich damit zu rechnen, dass die eine Obergadenwand den alttestamentlichen, die andere den neutestamentlichen Zyklus getragen hätte und dass die Bildfelder vermutlich jeweils ein Interkolumnium eingenommen hätten. Bei der Verteilung von einem Bild pro Interkolumnium müsste die in Frage kommende Basilika mindestens 24 Interkolumnien pro Säulenreihe gehabt haben. Eine solche Zahl weisen aber noch nicht mal die größten Kirchen Roms auf: Die Petersbasilika hat 23, S. Paul und die Lateransbasilika besitzen nur 20 Interkolumnien. Ein Bau mit solch großer Jochzahl dürfte also kaum in Frage kommen. Also wenden wir uns der zweiten Möglichkeit zu: Pro Interkolumnium sind zwei Bildfelder übereinander angeordnet, wie sie für die römischen Apostelbasiliken S. Peter und S. Paul (vor den Mauern) überliefert (Abb. 6 und 17) und in S. Maria Maggiore (mit 21 Interkolumnien)⁶⁵ großteils noch erhalten sind (Abb. 7). Bei 48 Bildern bzw. 24 Bildern pro Seite hätten wir also mit je 12 Interkolumnien zu rechnen, was einem mittelgroß dimensionierten Kirchenbau entspricht wie z. B. der noch weitgehend erhaltenen Basilika S. Sabina in Rom (aus der Zeit um 430) mit 13 Interkolumnien (Abb. 12 und 16).⁶⁶ Auch für diesen Bau nimmt man ja mit sehr guten Gründen einen (mosaizierten) Bilderzyklus auf den besonders hohen Obergadenwänden an.⁶⁷ Auf diese Basilika will ich mich im Folgenden zunächst beziehen.

Wie könnte nun die Aufteilung der Bilder und der (prudentianischen) Aufschriften in einem der Basilika S. Sabina entsprechenden Kirchenbau aussehen haben? Die maximale Bildfeldbreite ist durch das Interkolumnium von

Santa Maria Maggiore, in: Andaloro, *L'orizzonte tardoantico* (wie o. Anm. 62), 306–346; Geyer (wie o. Anm. 4), 293–321.

⁶⁵ Von den 27 weitgehend erhaltenen Bildfeldern (von ursprünglich 42) in S. Maria Maggiore weisen 20 jeweils zwei übereinander angeordnete Szenen auf.

⁶⁶ Zum Kirchenbau vgl. R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Bd. 4, Roma 1970, 72–98; Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen* (wie o. Anm. 62), 167–176; G. Leardi, *I mosaici e la decorazione ad opus sectile di Santa Sabina*, in: Andaloro, *L'orizzonte tardoantico* (wie o. Anm. 62), 292–304.

⁶⁷ Dass im Mittelschiff die Wandzone über den Arkaden (und einem horizontalen, aus Marmorplatten gebildeten Fries) mosaiziert war (in Fortsetzung der Mosaikzone auf der inneren Fassade, s. u.; vgl. Abb. 12, 13 und 16), ist gesichert, vgl. Krautheimer, *Corpus Basilicarum* (wie o. Anm. 66), 74f. und 77; Leardi (wie o. Anm. 66), 295. Daher ist die Annahme eines Bilderzyklus an dieser Stelle – allein schon aufgrund der zeitlichen Nähe zu S. Maria Maggiore – nicht unwahrscheinlich.

etwa 2,90 m vorgegeben. In der Höhe bleibt zwischen Arkaden und Fensterzone maximal eine Fläche von etwa 3,80 m für zwei übereinander angeordnete Bilder und die dazugehörigen zwei Inschriften,⁶⁸ und das ca. 10–14 m über dem Fußboden.⁶⁹ In keinem anderen Kirchenbau des frühen Christentums, der von der Größe her in etwa vergleichbar und dessen Aufriss gesichert ist, findet sich pro Interkolumnium eine so große Fläche für die Anbringung von Bildern und Inschriften (auch nicht in der Basilika S. Maria Maggiore, s. u.). Bei 3,80 m Höhe und 2,90 m Breite ergäbe das pro Einheit, also pro Bild mit Inschrift, maximal 1,90 m in der Höhe und 2,90 m in der Breite. Für die Platzierung der Inschrift dürfte doch wohl nur der Raum direkt über oder unter dem Bild in Frage gekommen sein. Nehmen wir an, sie wäre jeweils unter dem Bild angebracht gewesen: Wie viel Platz beansprucht aber eine vierzeilige Inschrift 10–14 m über dem Kirchenfußboden, um gelesen werden zu können? Und dass die meisterlichen Verse, welche Prudentius zur Beischrift von Bildern verfasste, lesbar (und zwar gut lesbar) sein sollten,⁷⁰ wird ja wohl kaum jemand ernsthaft bestreiten wollen.⁷¹ Und ebenso klar scheint, dass jeder Vers eine

⁶⁸ Der in S. Sabina verifizierbare und in Mosaik ausgeführte Bildzyklus (vgl. die vorige Anm.) hatte jedoch vermutlich – entsprechend dem erhaltenen Mosaikstreifen mit Stifterinschrift auf der inneren Fassade – nur eine Höhe von 3,10 m; er wäre damit jedoch um etwa 1,20 m höher gewesen als der nahezu gleichzeitige Mosaikzyklus in S. Maria Maggiore (s. u.).

⁶⁹ Maße nach Krautheimer, *Corpus Basilicarum* (wie o. Anm. 66), 72–98 (mit Taf. 5f.).

⁷⁰ Auf die Lesbarkeit (und Einprägsamkeit) von Epigrammen, die auf die Wände von christlichen Kultgebäuden geschrieben wurden, legte auch der Zeitgenosse (und Brieffreund des Paulinus) Augustinus großen Wert, vgl. Aug. serm. 319, 8 (PL 38, 1442) mit Bezug auf die Märtyrerkapelle des hl. Stephanus (bei Hippo): *Legite quattuor versus quos in cella scripsimus, legite, tenete, in corde habete. Propterea enim eos ibi scribere volumus, ut qui vult legat, quando vult legat. Ut omnes teneant, ideo pauci sunt: ut omnes legant, ideo publice scripti sunt. Non opus est ut quaeratur codex: camera illa codex vester sit.* – Zur Lesbarkeit der Paulinus-Tituli s. o. und u. Anm. 85.

⁷¹ In den breit angelegten Untersuchungen zu den mittelalterlichen und byzantinischen Bildprogrammen (mit Tituli) auf Kirchenwänden von Rhoby (wie o. Anm. 20) und Arnulf, *Versus ad picturas* (wie o. Anm. 30), wird weder auf das Problem der Lesbarkeit allgemein eingegangen, noch sind Maße zu den Tituli bzw. einzelnen Buchstabenreihen genannt. Die meisten mir aus eigener Anschauung bekannten kirchlichen und relativ frühen Bildbeischriften (z. B. Demetriusbasilika/Thessalonike; St. Georg/Oberzell, Reichenau; S. Angelo in Formis/Capua; S. Clemente/Rom) sind lesbar (und zumeist unter den Bildern befindlich). Es wäre sicher ein lohnendes kunstgeschichtliches Forschungsthema, zu untersuchen, ob bei Epigrammen in der kirchlichen Wandmalerei ein Zusammenhang zwischen Schriftgröße und Höhe ihrer Anbringung feststellbar ist. – Natürlich gibt es aus der Antike nicht nur bei Inschriften, sondern auch bei bildlichen Darstellungen vor allen Dingen in Großbauten das bisher ungeklärte Phänomen der Nichtsichtbarkeit (zumindest von für die Bildinterpretation entscheidenden Details) oder Nichtlesbarkeit, so etwa beim oben an der Cella umlaufenden (meist im Halbdunkel befindlichen)

Inschriftenzeile gebildet haben dürfte. Von den Augen eines etwa 1,70 m großen, nahezu in der Mitte des Mittelschiffes stehenden Menschen wäre die untere Aufschrift mindestens 11 m, die zum oberen Bild gehörige ca. 13 m entfernt gewesen. Nähme man eine Platzierung der Inschriften jeweils über den Bildern an, würde sich die Differenz noch gut um je einen Meter erhöhen auf 12 bzw. 14 m. Welche Buchstabengröße ist aber nötig, um in einer Entfernung von 12 m und bei relativ engem Buchstabenstand sowie unter nicht optimalen Lichtverhältnissen gelesen werden zu können? Die Lesbarkeit eines Textes an der Kirchenwand hängt natürlich nicht nur von dessen Position und der Buchstabengröße ab, sondern auch von seiner farblichen Gestaltung und der des Untergrundes, dem horizontalen und vertikalen Buchstabenabstand und besonders von den Lichtverhältnissen.

Um das einmal zu veranschaulichen, sei an dieser Stelle der Blick auf die berühmte Weihinschrift im Innern der Basilika S. Sabina über der Eingangswand gelenkt (Abb. 13, zur Position vgl. Abb. 16): Die goldenen Buchstaben (auf dunkelblauem Grund) sind hier in der klassisch römischen Monumentalschrift ausgeführt, die Buchstabenhöhe beträgt durchschnittlich etwa 31 cm, die Breite 25 cm, der horizontale und vertikale Buchstabenabstand durchschnittlich 5–6 cm.⁷² Die oberste etwa 10 m lange Zeile befindet sich ca. 12 m über dem Kirchenfußboden. Mindestens 14 m entfernt vom in der Basilika stehenden Betrachter lassen sich die sieben hexametrischen Verse in dem mit außergewöhnlich großen Fensteröffnungen ausgestatteten Bau während der Mittagszeit gut lesen. Doch blicken wir auf die Beischriften zu den seitlich angeordneten Personifikationen der Juden- und der Heidenkirche (Abb. 13). Diese relativ eng gesetzten, blauen Buchstaben (auf goldenem Grund), die sich etwa auf derselben Höhe befinden wie die angenommenen prudentianischen Beischriften zu den unteren Bildern, haben eine durchschnittliche Höhe von etwa 13–14 cm und eine Breite von etwa 9–10 cm, der Buchstabenabstand in einer Reihe beträgt durchschnittlich 2–3 cm und zwischen den zwei Reihen 1–2 cm. Sie sind von einem Betrachter (mit durchschnittlich guter Sehkraft) schon nicht mehr so leicht zu entziffern. Zehn Buchstaben dieser Größe ergeben hier eine Breite von knapp 1 m. Da die Hexameter des Prudentius durchschnittlich 37

Figurenfries des Parthenon oder bei den noch oberhalb der Obergadenfenster platzierten Bildern des neutestamentlichen Gemäldezyklus in der Basilika S. Apollinare Nuovo in Ravenna. In Bildbänden zur antiken Kunst bzw. in der Fachliteratur werden die eben genannten Bildmotive jedoch stets so abgedruckt, als wenn sie auf Augenhöhe des Betrachters (also gut sichtbar) angeordnet gewesen wären.

⁷² Die Maße sind errechnet aus dem publizierten Plan- und Fotomaterial (Krautheimer, *Corpus Basilicarum* [wie o. Anm. 66]; Andaloro, *L'orizzonte tardoantico* [wie o. Anm. 62]).

Buchstaben enthalten, wäre die Breite eines Verses danach mit 3,70 m zu errechnen. Dieses Maß könnte eventuell durch Ligatur oder Kontraktion verringert worden sein, doch auf weniger als durchschnittlich 3,50 m Breite für einen Vers wäre man bei diesen Buchstabenmaßen schwerlich gekommen. Damit hätte die Zeilenlänge⁷³ das Maß der Interkolumnien von 2,90 m weit übertroffen, ja sie wäre selbst für die etwa 3,10 m großen Interkolumnien der Paulsbasilika zu breit gewesen, ganz abgesehen davon, dass in der Paulsbasilika die Bilder (und die Inschriften) noch ca. 6 m weiter vom Betrachter entfernt waren (Abb. 6). Doch zurück zu S. Sabina: Auch in der Höhe hätten 4 Zeilen mit einer Gesamthöhe von mindestens 65 cm (hierbei 2 cm Zeilenabstand berechnet) das Feld für das Bild von 1,90 m auf maximal 1,25 m verringert, was ein erheblich niedrigeres Bildfeld ergeben hätte als das von S. Maria Maggiore (durchschnittliche Höhe ca. 1,90 m; die Breite dieser – für den im Mittelschiff stehenden Betrachter relativ klein wirkenden – Bildfelder variiert zwischen 1,57 m und 1,74 m bei einem Interkolumnium von etwa 2,2 m).⁷⁴ Im Vergleich zum Bild hätte der Titulus also ungewöhnlich viel Raum eingenommen (bei einem Proportionsverhältnis von nur 2:1!).

Lesbare vierzeilige hexametrische Inschriften mit angemessener Buchstabengröße dürften demnach als Beischriften zu bildlichen Darstellungen auf einer kirchlichen Obergadenwand nur schwerlich in Betracht gekommen sein, noch weniger bei zwei Bildfeldern übereinander. Nicht in S. Sabina und z. B. vermutlich auch nicht in Cimitile/Nola in der von Paulinus erbauten Basilica Nova, für deren – offenbar von ihm selbst erdachten – alttestamentlichen Zyklus ja auch hexametrische Beischriften angenommen werden.⁷⁵ Nach dem einigermaßen zuverlässig zu rekonstruierenden Aufriss des Kirchenbaus standen im Obergaden für Bilder und Inschriften zwar maximal etwa 4 m Wandfläche in der Höhe (zwischen Arkaden und Fensterzone), aber nur knapp 2 m in der Breite zur Verfügung und das in einer Höhe von bis zu 10 m über dem Lauf-

⁷³ Da wohl mit einem die Inschrift umfassenden Rahmenstreifen zu rechnen wäre, hätte vermutlich weniger Raum für die Verse zur Verfügung gestanden.

⁷⁴ Die Maße zur Kirche S. Maria Maggiore nach Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken* (wie o. Anm. 4), 6f. Bei den zweizonigen Bildfeldern (vgl. etwa Brenk, Abb. 50) weisen die einzelnen Szenen bei gleichbleibender Breite (von durchschnittlich 1,70 m) eine Höhe von etwa nur 0,80–1,00 m auf. – Die mit viel Aufwand produzierten Rekonstruktionszeichnungen zum Aufbau der Mittelschiffwände von S. Maria Maggiore bei Andoloro, *La pittura medievale* (wie o. Anm. 62), 276–287, sind falsch, denn hier sind die Bildfelder nicht über den Interkolumnien angeordnet, sondern über den Säulen! Besonders deutlich wird der Irrtum auf den Seiten 276f., wo der aktuelle Befund (als Foto) und die falsche Rekonstruktion nebeneinander stehen.

⁷⁵ Lehmann, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova* (wie o. Anm. 6), 210–212.

horizont (Abb. 2).⁷⁶ Ob die zahlreichen, im Jahr 1988 im Mittelschiff der Basilica Nova ergrabenen Malereifragmente, die großenteils offenbar von der Obergadenwand stammen, noch der von Paulinus initiierten Dekoration zuzuschreiben sind und somit Aussagen über die Art der Darstellung zulassen, ist noch zu überprüfen.⁷⁷ Auf den wenigen damals von mir inspizierten Fragmenten ließ sich kein Buchstabe erkennen.

Reste eines neutestamentlichen Wandmalereizyklus aus der Zeit des Paulinus sind hingegen im Bereich der Alten Basilika (Abb. 1: bv) nahe des verehrten (Felix)Grabes (Abb. 1: it) erhalten.⁷⁸ Es handelt sich um die ältesten noch in situ befindlichen Reste eines biblischen Zyklus in einem Kirchenbau. Die bisher freigelegten – vor allem Architekturen wiedergebenden – Darstellungen⁷⁹ erstrecken sich hier teilweise bis in die Arkadenzwickel hinein (Abb. 14 und 15). Tituli konnten bisher nicht gefunden werden.

* * *

Dass den Malereizyklen in den Kirchenbauten des Nolaner Pilgerheiligtums Beischriften hinzugefügt worden waren, ist durch Paulinus selbst bezeugt. Nach seinen Reiseerfahrungen in verschiedenen Ländern waren biblische Gemäldezyklen an Kirchenwänden allerdings ungewöhnlich (carm. 27, 544:

⁷⁶ Zur Rekonstruktion der Basilica Nova vgl. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 241–252; Lehmann - Haarlammert (wie o. Anm. 6).

⁷⁷ Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 71.

⁷⁸ Vgl. zuletzt ausführlich dazu D. Korol, *Le celebri pitture del Vecchio e nuovo testamento eseguite nella seconda metà del III ed all'inizio del V secolo a Cimitile/Nola*, in: De Matteis - Trinchese, *Cimitile di Nola* (wie o. Anm. 6), 147–208 (153–167; mit Auswertung der älteren Literatur). Angesichts der sehr oft publizierten Befunde ist es rätselhaft, wie jüngst noch C. Jäggi, *Das kontrollierte Bild. Auseinandersetzungen um Bedeutung und Gebrauch von Bildern in der christlichen Frühzeit und im Mittelalter*, in: S. Grampp - D. Meier - S. Rühr (edd.), *Medien unter Kontrolle*, Erlangen 2009, 18–31 (23, Anm. 19; noch dazu mit Bezug auf Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova [wie o. Anm. 6], wo auf die z. T. monumentalen Bau- und Ausstattungsreste mehrfach – auch im Bild, z. B. Abb. 163 c – eingegangen wird) zu dem Schluss kommen konnte: „Die Ausmalung ist – wie der ganze Bau – nicht erhalten.“

⁷⁹ Großflächige Malereireste dieses Zyklus sind noch durch vorgesetzte Mauern westlich des Felixgrabes verdeckt und könnten in Zukunft freigelegt werden, vgl. Korol, *Le celebri pitture* (wie o. Anm. 78), 158. – Unter den erhaltenen biblischen Bildzyklen ist der von S. Maria Maggiore (um 440 n. Chr.) der nach Cimitile (403 n. Chr.) zweitälteste. Zur Problematik der literarischen Überlieferung von frühen christlichen Gemäldezyklen im Kirchenbau (beginnend am Ende des 4. Jahrhunderts) vgl. Thümmel, *Die Frühgeschichte der ostkirchlichen Bilderlehre* (wie o. Anm. 3), 53–86.

raro more).⁸⁰ In Carmen 27 begründet er die Anbringung von biblischen Bilderzyklen mit didaktischen Motiven (carm. 27, 580–587).⁸¹

- 580 *Propterea visum nobis opus utile totis
Felicitis domibus pictura ludere sancta,
si forte adtonitas haec per spectacula mentes
agrestum caperet fucata coloribus umbra,
quae super exprimitur titulis, ut littera monstret*
- 585 *quod manus explicuit, dumque omnes picta vicissim
ostendunt releguntque sibi, vel tardius escae
sint memores, dum grata oculis ieiunia pascunt ...*

„Deswegen schien es mir ein nützliches Werk, in den ganzen Hallen [*domus*] des Felix heilige Malerei anzubringen [mit heiliger Malerei zu spielen], ob nicht vielleicht die mit Farben versehene Zeichnung [*fucata umbra*] die durch diese Schauspiele verblüfften Gemüter der Landleute fesseln könne; die Zeichnung wird darüber hinaus durch Tituli erläutert, so dass der Buchstabe das zeigt, was die Hand [sc. des Künstlers] entfaltet hat, und während alle im Wechsel sich gegenseitig das Gemalte zeigen und es sich immer wieder [laut] vorlesen, sollen sie sich vielleicht später an die Speise erinnern, während sie das angenehme Hungern mit den Augen stillen.“

Dieser Passus ist in die Handbücher und Fachlexika der Kunstgeschichte als Beleg dafür aufgenommen worden, dass zum einen den Bildern in Nola, aber auch in anderen spätantiken Kirchenbauten Verse beigeschrieben waren, und zum anderen die Tituli – zumindest in Nola – über den Bildern platziert waren.⁸² Letzteres ist aufgrund der archäologischen Befunde möglich, jedoch mit dem Text nicht zu belegen. Doch schauen wir uns den Satz genauer an. Der Relativsatz *quae super exprimitur titulis* (Vers 584) kann sich nur auf die

⁸⁰ Vgl. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 212, und zuletzt H. L. Kessler, Bright Gardens of Paradise, in: J. Spier (ed.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, Fort Worth 2007, 111–140 (117f.).

⁸¹ Die nun folgenden Bemerkungen sind eng angelehnt an Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 210–214.

⁸² Sie wird u. a. vertreten von: H. Leclercq, Art. Nole, in: *DAcL* 12/2 (1936), 1434, Anm. 13; Goldschmidt (wie o. Anm. 8), 65; Gaston (wie o. Anm. 11), 27 und 75; H. L. Kessler, Pictures as Scripture in Fifth-Century Churches, *StudArtOrEtOcc* 2 (1985), 17–31 (19); Belting-Ihm (wie o. Anm. 11), 842, Anm. 5; Arnulf, Versus ad picturas (wie o. Anm. 30), 49; L. G. Duggan, Was Art Really the “Book of the Illiterate”?, in: M. Hagemann - M. Mostert (edd.), *Reading Images and Texts: Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy, Utrecht, 7–9 December 2000, Turnhout 2005, 63–107 (67); J. Engemann, Aktuelle Fragen zu Methoden der Bildinterpretation, *JbAC* 50 (2007), 199–214 (204).

unmittelbar vorangehende Singularform *umbra* beziehen.⁸³ Das Relativpronomen ist somit eindeutig als femininer Nominativ Singular definiert. Deshalb kann es nicht von der lokal verstandenen Präposition *super* abhängen. Dies würde die Akkusativ- oder Ablativform des Pronomens erfordern.⁸⁴ Will man nun das Wort *super* als Präposition mit dem Ablativ *titulis* verbinden und in der Bedeutung ‚über‘ verstehen, bleibt nur folgende Übersetzungsmöglichkeit: „Die Zeichnung, die zum Ausdruck kommt (erscheint) über den Tituli“. Das Bild befände sich demnach nicht unter, sondern über dem Titulus. Doch ist eine solche Aussage über die Anordnung von Bild und Beischrift offenkundig nicht intendiert, wie auch der folgende *ut*-Satz zeigt. Das Wort *super* kann hier nur adverbial aufgefasst werden und ist zum folgenden *exprimitur* zu ziehen: „Die Zeichnung, die außerdem (darüber hinaus) durch Tituli erläutert wird.“⁸⁵ Die Zweitstellung von *super* in Satz und Vers legt nahe, dass es sich um die gedankliche Verknüpfung mit dem Vorhergehenden handelt. Ein solcher adverbialer Gebrauch des *super* ist bei Paulinus auch an anderer Stelle belegt.⁸⁶

⁸³ Dass sich *quae* auf das weit zurückliegende *pictura* bezieht (so Pillinger [wie o. Anm. 29], 14), ist wohl auszuschließen; für unsere Argumentation ist diese Frage jedoch unerheblich.

⁸⁴ Goldschmidt (wie o. Anm. 8), 65, übersetzt hier dennoch: „... sketches, which are explained by inscriptions over them“. Den Nominativ Singular *umbra* gibt er im Plural wieder, was noch möglich wäre, doch das anschließende Relativpronomen als Akkusativ (Neutrum) Plural wiederzugeben – und nur so wäre es auf *super* zu beziehen – ist unzulässig.

⁸⁵ Zutreffend übersetzt allein Rizza (wie o. Anm. 11), 319: „... i dipinti, tanto più che essi sono spiegati dai tituli.“ Theoretisch könnte *super* hier auch als Lokaladverb verstanden werden, wie z. B. bei Ruggiero (wie o. Anm. 22), 283: „... essa (sc. *fucata umbra*) è in alto spiegata dalle iscrizioni“, womit aber auch nichts über die Anordnung der Inschriften im Verhältnis zum Bild ausgesagt wäre. Warum sollte Paulinus aber überhaupt darauf hinweisen, dass die Tituli ‚da oben‘ sind? Denn da er doch zuvor (carm. 27, 501ff.; vgl. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova [wie o. Anm. 6], 210) schon ausführlich auf die hohe Position der Bilder auf den Mittelschiffhochwänden hingewiesen hatte, dürfte jedem Leser klar sein, dass auch die Beischriften ‚da oben‘ sein müssen. – Dass die Paulinus-Tituli lesbar sein sollten, geht aus den Versen 585f. unzweifelhaft hervor. Da in der Antike generell laut gelesen wurde (vgl. dazu zuletzt St. Busch, Lautes und leises Lesen in der Antike, RhM 145 (2002), 1–45), haben also auch die *illiterati* von Beischriften profitiert.

⁸⁶ Carm. 33, 42. Vgl. etwa auch carm. 32, 184–186: „... *postque thronos septem, post tot caelestia regna / cetera pars omnis, quae cunctis eminent ultra, / quae super excedit* ... Mit *super excedit* ist hier nichts anderes ausgedrückt als mit dem voranstehenden *eminent ultra*: „der ganze übrige Teil, der über alles hinausreicht (der darüber hinausgeht)“. Wie *ultra* das *eminent* verstärkt, so bekräftigt *super* das *excedit*. Beide Wörter sind pleonastisch gebraucht. Man beachte auch den jeweils gleichen Hexameterbeginn: *quae super exprimitur* (carm. 27, 584) ~ *quae super excedit* (carm. 32, 186).

Die Tituli des Nolaner AT-Zyklus werden gemeinhin mit versifizierten Bildbeischriften gleichgesetzt.⁸⁷ Diese Vermutung liegt nahe, da von Paulinus, der die illustrierten Themen offenbar selbst ausgewählt hat, ja auch andere Bildepigramme überliefert sind (s. o., vgl. epist. 32, 3. 10. 17).⁸⁸ Steinmann und ihm folgend Pillinger glaubten sogar, dass die sich auf die alttestamentlichen Malereien beziehenden Verse in Carmen 27 nahezu identisch seien mit den den Bildern hinzugesetzten Beischriften,⁸⁹ wogegen allein schon das Gebetsformular (in der 1. Person) der Verse 607–635 und die sehr unterschiedliche Verszahl zu den einzelnen Darstellungen zu sprechen scheint.⁹⁰ Möglicherweise ist das Wort *titulus* in diesem Zusammenhang auch gar nicht als mehrere Verse umfassende Aufschrift zu verstehen, die auch mit einer bestimmten Buchstabengröße an die relativ weit vom Kirchenbesucher entfernten Mittelschiffhochwände geschrieben werden und so einen nicht zu unterschätzenden Raum einnehmen musste, um lesbar zu sein. Vielleicht sind mit den Tituli aber auch nur kurze Sentenzen gemeint, wie sie auf anderen Bilderzyklen nachgewiesen sind, wie etwa in den Bilderzyklen von S. Paul (Abb. 17).⁹¹ Aber auch Namensbeischriften scheint Paulinus bei anderen bildlichen Darstellungen verwandt zu haben: *Martyribus mediam (sc. cellam) pictis pia nomina signant.*⁹²

Andererseits sind auch längere Bild-Tituli auf Wänden schon für das 5. Jahrhundert belegt, allerdings nicht im Kirchenbau selbst, sondern nur an daran

⁸⁷ E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrhundert, Leipzig 1892, 13–18; Gaston (wie o. Anm. 11), 26–28; Pillinger (wie o. Anm. 29), 13 und 21.

⁸⁸ Vgl. Lehmann, Martinus und Paulinus (wie o. Anm. 12); ders., Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 152; 164f.; 189–191.

⁸⁹ Steinmann (wie o. Anm. 87), 13–18; Pillinger (wie o. Anm. 29), 13f. und 21.

⁹⁰ So ist das Adamthema in zwei Versen (608f.), das Lotthema in drei (613–615) und das Josephthema in mehr als sechs Versen (623–629) abgehandelt. – Die Schwächen der These Steinmanns wurden bereits aufgezeigt von Gaston (wie o. Anm. 11), 282, Anm. 60.

⁹¹ Vgl. N. Valenzuela Montenegro, Die *TABULAE ILIACAE* als Kommentar in Bild und Text: Zur frühkaiserzeitlichen Rezeption des trojanischen Sagenkreises, in: W. Geerlings - Chr. Schulze (edd.), Der Kommentar in Antike und Mittelalter, Bd. 2, Leiden-Boston 2004, 67–89 (86–88; zu den kurzen, schlagwortartigen ‚Homerziten‘ auf den *Tabulae Iliacae*); St. Waetzold, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom, Wien-München 1964, 59–61, mit den Katalognummern 652 bzw. 662–666 (zu den Tituli im neustamentlichen Malereizyklus von S. Paul vor den Mauern; gute Abbildungen jetzt auch in Andaloro, L'orizzonte tardoantico [wie o. Anm. 62], 368–378); Bernt (wie o. Anm. 20), 73.

⁹² Carm. 28, 20; zur Stelle vgl. Lehmann, Paulinus Nolanus und die Basilica Nova (wie o. Anm. 6), 223f. Zu Namensbeischriften in der spätantiken Wandmalerei vgl. auch M. Zibawi, Bagawat. Peintures paléochrétiennes d'Égypte, Paris 2005, Taf. XXIX.

angrenzenden kleineren (und niedrigeren) Bauten, wie Baptisterien⁹³ oder Säulenhallen (von Hofanlagen, s. u.), wo die Buchstaben (und Bilder) wegen der Nähe zum Betrachter kleiner sein konnten. In diesem Zusammenhang sei abschließend auf das Beispiel der erst vor wenigen Jahrzehnten ergrabenen Damokratia-Basilika in Demetrias (Thessalien) vom Ende des 5. Jahrhunderts verwiesen (Abb. 18): In der aus drei – nur knapp 4 m hohen – Portiken gebildeten Hofanlage unmittelbar vor der Eingangsfassade der Basilika waren die Wände in der oberen Hälfte mit einem gemalten alt- und neutestamentlichen Bilderzyklus dekoriert (Abb. 19 und 20).⁹⁴ „Dargestellt sind in abgekürzter Form Städte aus dem heiligen Lande, gelegentlich mit Motiven aus der Bibel, wie zum Beispiel der Himmelsleiter des Jakob, verbunden.“⁹⁵ Figuren waren nicht enthalten, die Orte wurden durch gemalte Beischriften, bestehend aus wörtlichen oder freien Bibelzitataten, erläutert (Abb. 20).⁹⁶ Obwohl die Buchstaben nur eine Höhe von etwa 3, 5 cm hatten, waren die Tituli – mitunter nahezu auf Augenhöhe des Betrachters (Abb. 19) – gut zu lesen.

* * *

Ich fasse zusammen: Aus den Platzverhältnissen in den Obergaden der frühchristlichen Basiliken lässt sich erschließen, dass dort mit einer Anbringung eines umfangreichen Bilderzyklus mit zwei übereinander platzierten Bildern und zwei dazugehörigen vierzeiligen und lesbaren Hexametern nicht gerechnet werden kann, und erst recht nicht in der Zeit um 400, als solche Malereizyklen nach Paulinus Nolanus noch ungewöhnlich waren (carm. 27, 544: *raro more*). Die – wie oben gezeigt – ohnehin auf äußerst schwachen Argumenten basierende Inschriftenthese beim Dittochaon ist somit abzulehnen. Bei den prudentianischen Tetrasticha dürfte es sich um fingierte Aufschriften

⁹³ Lehmann, Martinus und Paulinus (wie o. Anm. 12).

⁹⁴ Zur Hofanlage vgl. P. Marzloff, Bilder aus dem Heiligen Land. Ein griechischer Wandmalereizyklus des 5. Jahrhunderts, in: *Peregrinatio religiosa*, Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bonn, 22.–28. 9. 1991, Münster 1995 (JbAC Ergbd. 20), Bd. 2, 1024–1032.

⁹⁵ J. Christern, Art. Griechenland, in: PKG Suppl. 1 (1977), 177; vgl. dazu auch die treffende Bemerkung von Pillinger (wie o. Anm. 29), 15 (mit Bezug auf Bernt [wie o. Anm. 20], 71f., der solche reduzierten Architekturdarstellungen auf Wänden noch ausgeschlossen hatte).

⁹⁶ Zu den Inschriften ausführlich C. Habicht, Neue Inschriften aus Demetrias, in: *Demetrias V*, Bonn 1987, 269–306 (295–303). Man stelle sich einmal vor, nur die Inschriften hätten sich in Demetrias erhalten bzw. wären überliefert worden (ohne die dazugehörigen Bilder): Welche Bilder würde man wohl rekonstruieren?

handeln, also um ein rein literarisches Werk „im Gewand der Aufschrift“.⁹⁷ Prudentius beschreibt darin nicht wirkliche Bilder; er will dem Leser biblische Szenen kurz poetisch vergegenwärtigen und ausdeuten. Er schafft gleichsam vergeistigte Bilder, die der geistlichen Erbauung dienen und zur Meditation anregen sollen und die – ein wichtiger Aspekt – wegen ihrer Kürze und Bildhaftigkeit besonders einprägsam sind. Für archäologische und kunstgeschichtliche Forschungen aber sollte das Dittochaeon des Prudentius – im Gegensatz zu einigen Gedichten des Paulinus – nicht herangezogen werden.

Abbildungsnachweis:

Abb. 3: nach Wickhoff (wie o. Anm. 11)

Abb. 6, 7 und 16: nach Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms (wie o. Anm. 62), 287; 304; 300

Abb. 13: nach Andaloro, L'orizzonte tardoantico (wie o. Anm. 62), 292

Abb. 17: nach Waetzold (wie o. Anm. 91), Abb. 390

Abb. 18: nach Demetrias V (wie o. Anm. 96), Taf. 30

Abb. 19: nach Marzloff (wie o. Anm. 95), 1027

Abb. 20: nach Habicht (wie o. Anm. 96), Taf. 55

Alle anderen Abbildungen vom Autor

Tomas LEHMANN
Seminar für Kirchengeschichte, Abt. Christliche Archäologie,
Humboldt-Universität zu Berlin
tomas.lehmann@rz.hu-berlin.de

⁹⁷ Bernt (wie o. Anm. 20), 72; Gnllka, Prudentiana II (wie o. Anm. 33), 207 und 563. Eine von Gnllka (ebenda) zu Recht geforderte „neue gründliche Interpretation“ der Tituli dürfte das in der vorliegenden Studie erzielte Ergebnis bestätigen.

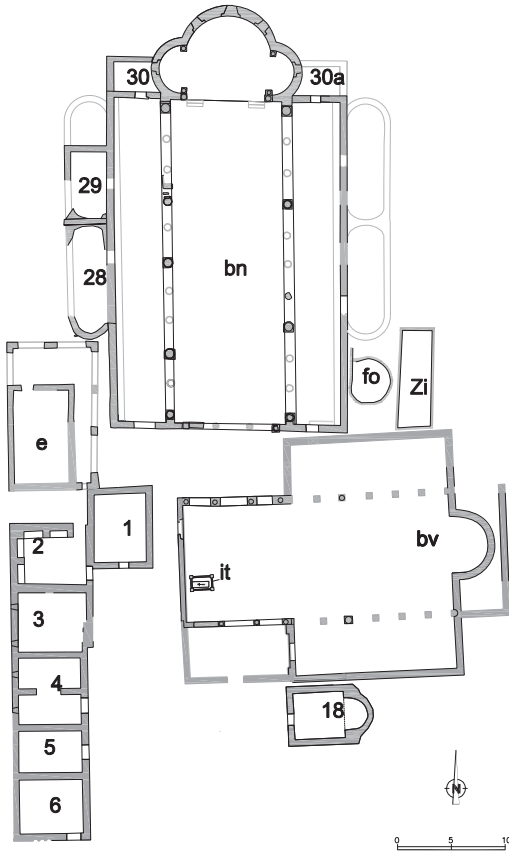
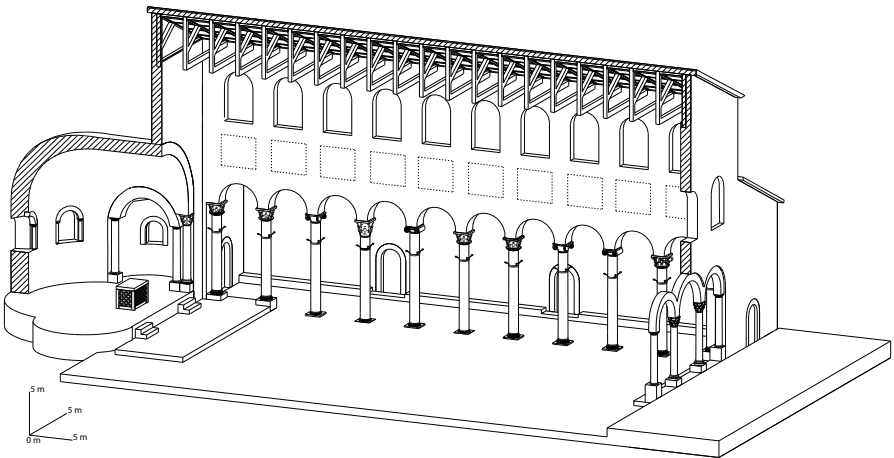


Abb. 1 (links): Cimitile, Pilgerheiligtum über dem Felixgrab (**it**). Schematisierter Phasenplan der zentralen Bauten am Anfang des 5. Jahrhunderts (Paulinusphase); **bn**: Basilica Nova, **bv**: Basilica Vetus

Abb. 2 (unten): Cimitile. Rekonstruktion der Basilica Nova (403 n. Chr.)



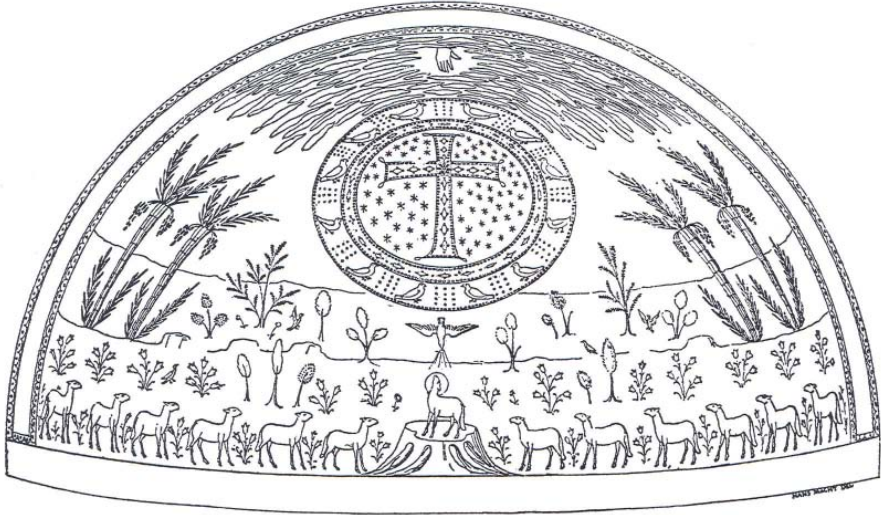


Abb. 3 (oben): Cimitile. Rekonstruktion des Apsismosaikbildes in der Basilica Nova
Abb. 4 (unten): Cimitile. Basilica Nova. Gesamtansicht der Apsis





Abb. 5: Cimitile. Basilica Nova, Blick in die Apsis und auf die Ostkonche
(darüber die noch erhaltenen Reste des Apsismosaiks)



Abb. 6 (oben): Rom. Inneres der Basilika S. Paul (vor den Mauern), frühes 19. Jh.
 Abb. 7 (unten): Rom. Innenraum der Basilika S. Maria Maggiore (um 440 n. Chr.)
 in einer Zeichnung von 1824 (J. G. Gutensohn)

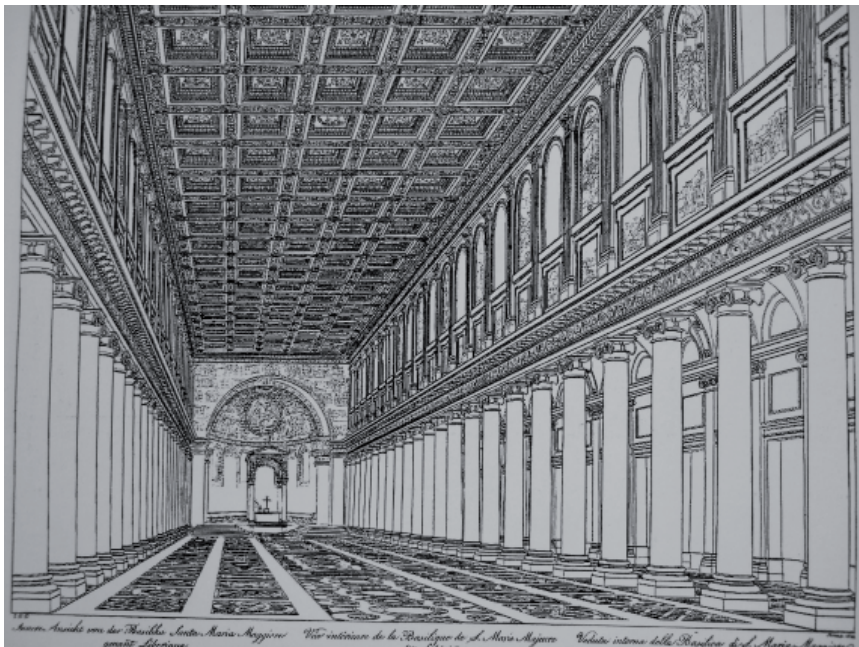




Abb. 8 (oben) und 9 (unten): Cimitile. Basilica Nova, Detail der erhaltenen Mosaikbettung im Apsisgewölbe mit Abdruck der Buchstaben VM (oben) und mit Rekonstruktion der Buchstaben VM (unten)



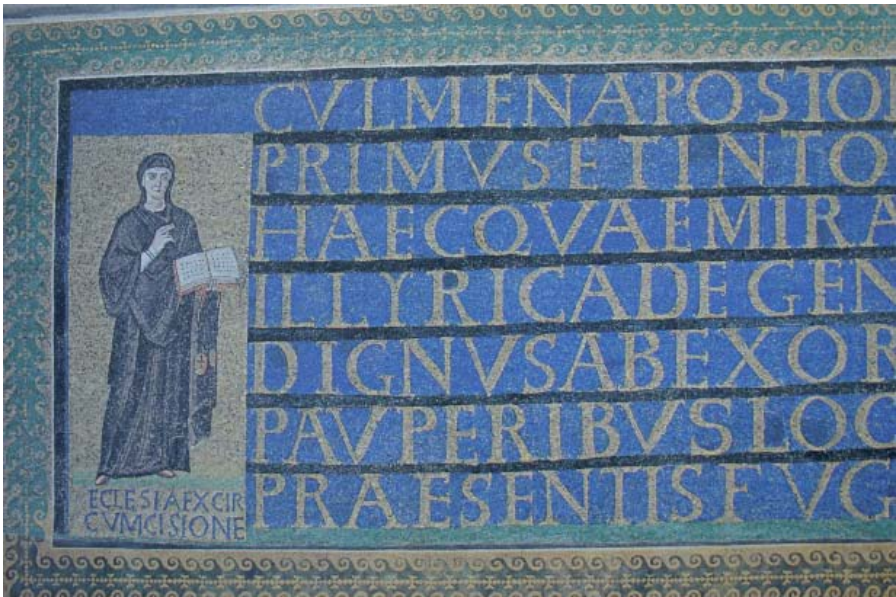


Abb. 10 (oben): Cimitile. Blick auf die Apsis der Basilica Nova in digitaler Rekonstruktion
 Abb. 11 (unten): Cimitile. Pilgerheiligtum des hl. Felix. Blick von Nord auf das sakrale Zentrum mit Mosaikädikula (um 510 n. Chr.) und Heiligengrab (teilweise durch Säule verdeckt)





Abb. 12 (oben): Rom. Inneres der Basilika S. Sabina
Abb. 13 (unten): Rom. S. Sabina, Ausschnitt aus der Stifterinschrift
im Innern über der Eingangswand (um 430 n. Chr.)



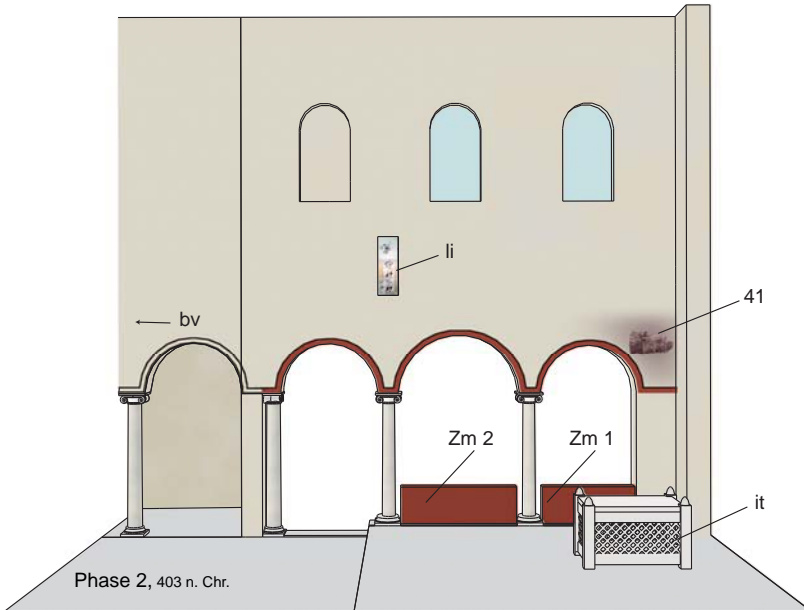


Abb. 14 (oben): Cimitile. Basilica Vetus. Südliche Arkadenwand im Bereich des Felixgrabes (it, vgl. Abb. 1), schematisierte Zeichnung der Phase um 403 mit Angabe der Position der Reste eines neutestamentl. Bilderzyklus, 41: Reste einer Stadtdarstellung, vgl. u. Abb. 15



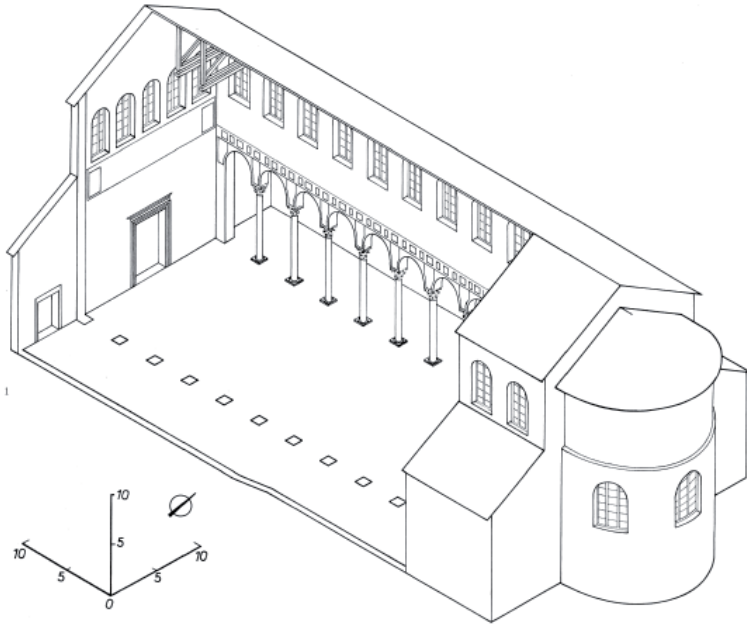


Abb. 16 (oben): Rom. Basilika S. Sabina (um 430 n. Chr.)

Abb. 17 (unten): Rom. S. Paul (vor den Mauern), Frühneuzeitliche Kopie einer NT-Darstellung (Apg. 15, 1–3) aus dem Langhauszyklus



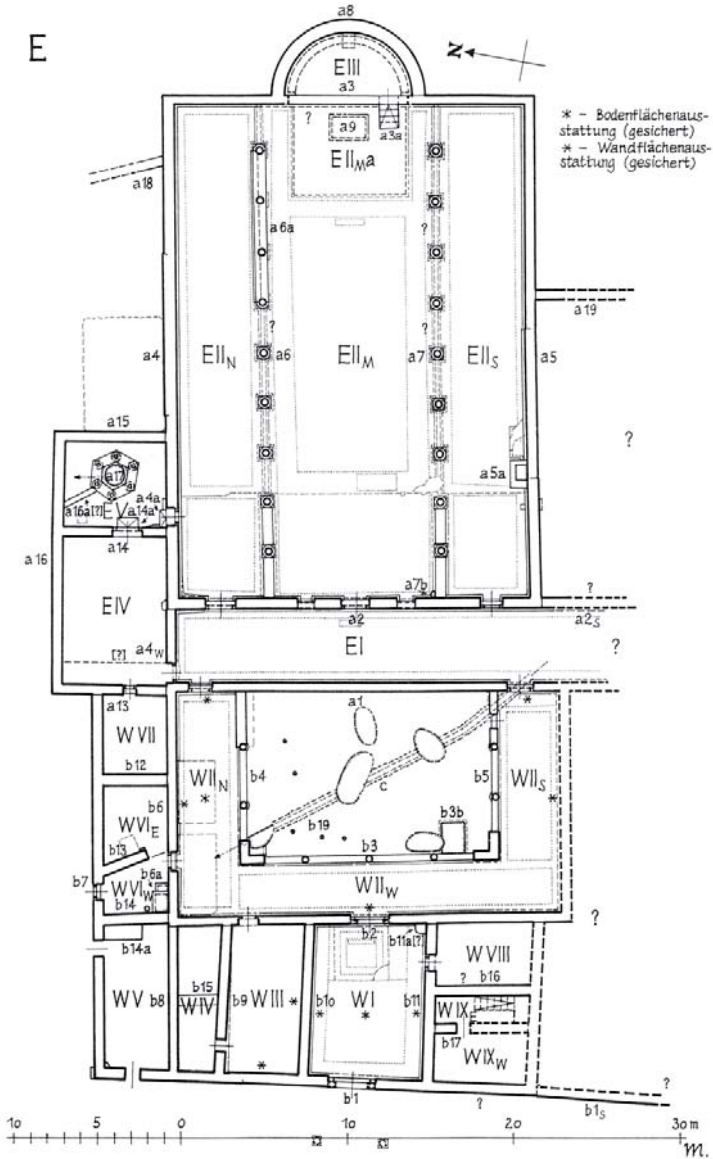


Abb. 18: Demetrias. Damokratia-Basilika mit Vorhof.

Gr

Abb. 20 (Taf. 11, unten): Demetrias. Damokratia-Basilika, Hofumgang/Westflügel.

Zu einem NT-Bilderzyklus gehörende Darstellung mit Inschrift (zu Jesu Einzug in Jerusalem) in einer Umzeichnung (zur Position vgl. C in Abb. 19) →

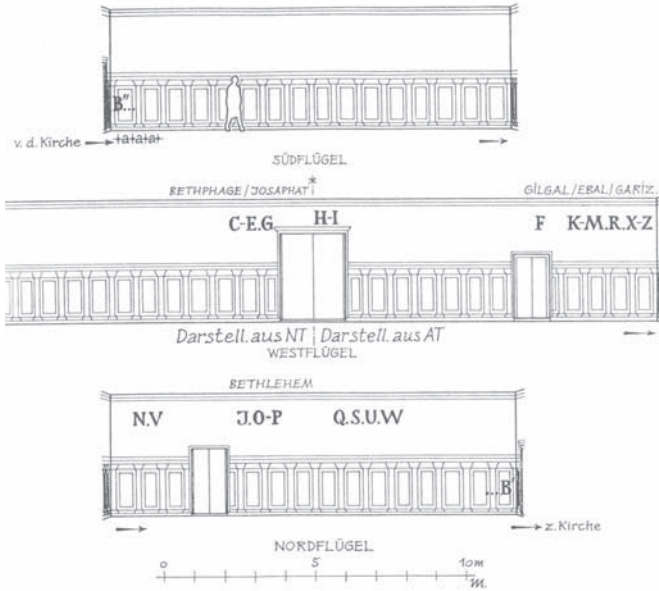


Abb. 19 (oben): Demetrias. Damokratia Basilika, Rekonstruierter Aufriss der Außenwände des Hofumganges mit Lokalisierung von Wandmalereimotiven aus dem AT und NT-Bilderzyklus in der oberen Wandzone (vgl. Abb. 20, unten)



