

Schüppel, Katharina Christa

Cognitively sticky : Farbe, Licht und Materialität im Apsismosaik von Sant'Agnese fuori le mura in Rom

In:

Schüppel, Katharina Christa (Hrsg.), Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter : visuelle und materielle Kulturen, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 37-58. 2025. DOI: 10.20378/irb-107196

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-108873

Datum der Veröffentlichung: 07.07.2025

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Cognitively sticky

Farbe, Licht und Materialität im Apsismosaik von Sant'Agnese fuori le mura in Rom

Das Apsismosaik der römischen Basilika Sant'Agnese fuori le mura ist ein Werk der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts. Es zeigt die spätantike Märtyrerin Agnes, flankiert von zwei Päpsten, vor einem weiten Goldgrund (Abb. 1) – eine reduzierte Anordnung, die sich für die Kunstgeschichtsschreibung insbesondere der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch als überaus komplex erweisen sollte: Bereits ihre Beschreibung warf Probleme auf.

Ernst Kitzinger, der das Mosaik analog zum Narrativ von *Byzantine Art in the Making* (1977) in Abgrenzung zur Kunst der Antike definierte, bezeichnete die Wirkung der Protagonistin als die eines ‚Phantoms‘; aufgrund ihrer Zweidimensionalität und Linearität erreiche die Darstellung einen „peak of abstraction“. ¹ Richard Krautheimer (*Rome. Profile of a City*, 1980) definierte den Figurenstil des Mosaiks als „linear“ und „disembodied“, die Heilige und ihre päpstlichen Begleiter sah er als „papery thin figures“. ² Aus den Kategorien der Beschreibung – ‚abstrakt‘, ‚linear‘, ‚körperlos‘ – folgte die Einordnung des Mosaiks als jenseits des römischen mittelalterlichen Kanons und seine Etikettierung als ‚byzantinisch‘. ³ Eine Auffassung, die heute mit gutem Grund widerlegt ist: Nicht nur ist das Apsismosaik von Sant'Agnese kein Werk der byzantinischen Kunst ⁴ – auch wenn sich die Stadt der Päpste zur Zeit seiner Entstehung unter byzantinischer Herrschaft befand. ⁵ Innerhalb einer, wie von Erik Thunø vorgeschlagen, als Kontinuum jenseits eines linearen stilistischen oder kompositionellen Entwicklungsparadigmas verstandenen Geschichte der römischen Mosaiken ⁶ ist es keineswegs isoliert, sondern auf vielfältige Weise verflochten: auf Objektebene, aber auch als Teil der Bau-, Restaurierungs- und Ausstattungspolitik seines im *Liber Pontificalis* genannten Stifters, Papst Honorius I. (625–638). ⁷

Entsprechend weit gefasst ist das Themenspektrum aktueller, der Basilika Sant'Agnese und ihrem Apsismosaik gewidmeter Studien. Neue Standards setzte Antonella Ballardinis multiperspektivische Studie aus dem Jahr 2018, die nicht nur bestehende ikonographische Deutungen einer kritischen Revision unterzieht,

sondern das Mosaik erstmals im multisensorischen und multifunktionalen Kirchenraum diskutiert. ⁸ Zu verzeichnen ist zudem eine Zunahme interdisziplinärer und kooperativer Forschungsvorhaben. Cécile Lanéry und Elena Zocca analysieren den Text zweier früher Agnesviten (BHL 156 und BHG 45) und untersuchen mögliche Relationen zum Bild der Heiligen im Apsismosaik. ⁹ Dennis E. Trout unterzieht die Inschrift des Apsismosaiks, die das Bild einer bukolischen Landschaft entwirft, einer kritischen Rekonstruktion und findet zahlreiche Antikenbezüge. ¹⁰ Luisa Covello untersucht die Einbindung der Basilika in das Wegenetz zwischen Via Nomentana und Via Salaria und rekonstruiert die mittelalterlichen Zugänge zum Kirchenraum. ¹¹ Ivan Foletti und Martin Lešák deuten die kostbare Ausstattung der Basilika erstmals im Hinblick auf zwei Homilien Gregors des Großen anlässlich der beiden Agnes-Feste des Jahres 591 ¹²: Agnes ist eine von wenigen Heiligen, deren Martyriumstag (21. Januar) ebenso gefeiert wurde wie ihr Geburtstag (28. Januar). ¹³ Weitere neue Forschungsperspektiven eröffnen die von Manuela Gianandrea und Chiara Croci in Kooperation mit dem *Dipartimento di Geoscienze* der Universität Padua initiierten und von der *Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma* unterstützten archäometrischen Analysen des Mosaiks in Sant'Agnese. ¹⁴

Das Mosaik in Sant'Agnese besitzt jedoch nicht nur eine spezifische Stofflichkeit. Eine seiner fundamentalen, von der Forschung bislang vernachlässigten Qualitäten liegt darin, dass es Materialität selbst zum Bildgegenstand macht. Etwa wenn es, wie im Bereich des weiten Goldgrundes, Materialien offen zeigt. Die folgende Untersuchung ist deshalb dem Apsismosaik in Sant'Agnese aus Materialitätsperspektive gewidmet – ausgehend von der Annahme, dass die Materialität des Mosaiks ein wesentlicher Aspekt seiner Objekt-aussage ist und dass zwischen Materialbedeutung und Objektbedeutung eine komplexe Wechselwirkung besteht. Die vorläufigen Daten der aktuellen Materialanalysen sind hierfür eine wertvolle Quelle. ¹⁵ Die Untersuchung weist jedoch über sie hinaus, indem sie Materialströme und -geschichten ebenso reflektiert wie



Abb. 1: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, © Domenico Ventura

gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen an Materialien¹⁶ und deren Wahrnehmung in einem multisensorischen Kirchenraum, der Licht ebenso inszeniert wie Dunkelheit und für dessen Erfahrung der Prozess des Hinabsteigens in die Basilika *ad corpus* der Heiligen ein bedeutungsvoller Akt war. Gegenstand sind Gold, Marmor und Wolle ebenso wie die Materialität von Farbe – innerhalb des Mosaiks, aber auch mit Blick auf über das Mosaik hinausweisende Material- und Objekttopographien. Einbezogen werden Feuer als Manifestation von Licht und Wärme und das in der Inschrift entworfene Bild des Regenbogens. Die lokale Kontextualisierung des Mosaiks erfolgt innerhalb der kleinen Gruppe frühmittelalterlicher römischer Apsiskonzeptionen mit weiblicher Protagonistin: Sant'Eufemia, Santa Felicitas und mit einiger Wahrscheinlichkeit auch Santa Martina al foro romano.

Der Kirchenkomplex an der Via Nomentana. Ein ‚geschichteter‘ Ort

Der Kirchenkomplex von Sant'Agnese liegt im Nordosten Roms, an der Via Nomentana, außerhalb der

antiken und mittelalterlichen Stadtmauern.¹⁷ Auf das 1. bis 4. Jahrhundert datieren eine weitläufige Nekropole und das aus dieser hervorgegangene Katakombensystem.¹⁸ Zum Kirchenkomplex gehören die circusförmige konstantinische Agnesbasilika¹⁹, das Mausoleum der Constantina (Santa Costanza)²⁰, die Agnesbasilika des 7. Jahrhunderts und der dieser angegliederte Konvent.²¹ Bezugspunkt aller Bauten innerhalb des Komplexes ist das Agnesgrab.²² Das Gelände ist hügelig und geschichtet, weshalb den Verbindungswegen zwischen den Bauten, die oft mehrere Ebenen überbrücken, besondere Bedeutung zukommt.

Die honorianische Basilika, eine dreischiffige Säulenbasilika, liegt direkt über dem Agnesgrab. Sie ist tief in das Gestein des sie umgebenden Hügels eingegraben (Abb. 2) und besitzt zwei Ebenen: das in den Jahren 1603–1605 auf Initiative der Kardinäle Alessandro de' Medici und Paolo Sfondrati freigelegte Erdgeschoss und das über den Seitenschiffen und dem Endonarthex mit Galerien versehene Obergeschoss, dessen Südostseite die Via Nomentana berührt. Der Zugang zum Erdgeschoß erfolgte über eine langgestreckte seitliche Treppe. Als Zugang zum Obergeschoss diente ursprünglich eine noch heute in etwa acht Metern Höhe in Umrissen

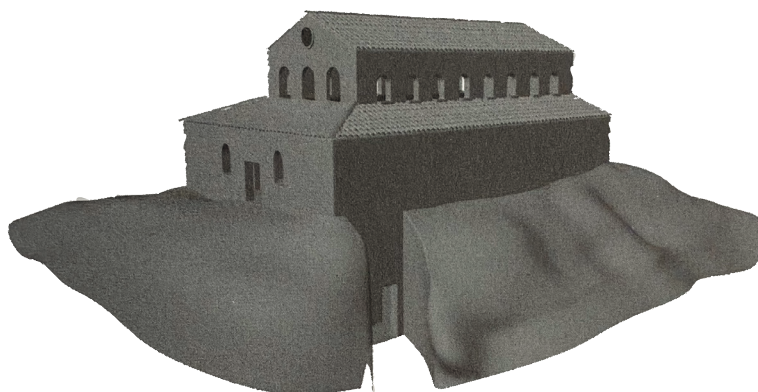


Abb. 2: Rekonstruktion der Basilika des 7. Jahrhunderts, Ansicht von Nordwesten (Modell Luisa Covello 2018)

erkennbare Tür in der nordwestlichen Fassade. Eine Verbindung der beiden Ebenen im Inneren der Kirche ist bislang nicht nachweisbar, weshalb davon ausgegangen werden muss, dass das Erdgeschoss der Basilika, in dem sich auch der Zugang zum Heiligengrab befand, nur über die bereits genannte Treppe auf der Nordwestseite der Kirche betreten werden konnte. Die Galerien des Obergeschosses erlaubten dagegen den Blick auf das Bild der Heiligen im Apsismosaik und in den Kirchenraum, aber keinen physischen Kontakt.²³

Die weit verbreitete Annahme, der Basilika Sant'Agnese sei bereits früh eine der ältesten römischen weiblichen monastischen Kommunitäten angegliedert gewesen, lässt sich anhand der Quellen- und Objektbefunde nicht mit Sicherheit belegen. Wenn die lateinische Agnes-Legende BHL 156 (6. Jahrhundert) deren Gründung mit der Person Constantinas assoziiert – Agnes habe die auf den Kultort an der Via Nomentana aufmerksam gewordene Constantina von Krankheiten geheilt, woraufhin diese aus Dank eine Basilika errichtet und die erste weibliche Gemeinschaft am Ort begründet habe,²⁴ – geschieht dies mit dem Ziel der Legitimierung der Stiftung durch Alter und Authentizität. Anhand zeitgenössischer Quellen verifizieren lässt sich die Erzählung nicht.²⁵ Ein Indiz für die Existenz einer weiblichen Gemeinschaft ist die im Jahr 1901 unter dem Bodenbelag des Chores der Basilika gefundene Grabplatte der *abbatissa* Serena, gest. 514. Ein *monasterium Sanctae Agnetis* nennt erstmals der *Liber Pontificalis* für das Jahr 806. Jean Mabillons Notiz, das ‚basilianische‘ (also einer byzantinischen Regel folgende) Kloster sei im Jahr 817 an Benediktinerinnen übertragen worden, ist nicht durch Quellen unterlegt. Im Jahr 936 wurde es cluniazensisch reformiert – wie auch die weibliche Kommunität bei San Lorenzo, das Kloster San Paolo und Santa Maria in Aventino. Seit

Innozenz I. (401–417) und noch im 7. Jahrhundert war Sant'Agnese abhängig vom *titulus Vestinae* (auch: San Vitale). Im Jahr 1480 übertrug Sixtus IV. das Kloster an die mailändische Kongregation *Sant'Ambrogio ad nemus*. Seit 1489 und bis heute untersteht es den Regulkanonikern des Laterans.²⁶ An dieser Stelle muss betont werden, dass das weibliche Patronat per se keine Rückschlüsse auf die Existenz einer männlichen oder weiblichen Kommunität bei St. Agnes zulässt: Die ‚Virgin saints‘ wie Agnes waren facettenreiche Rollenmodelle, mit deren unterschiedlichen Aspekten sich ein vielfältiges Publikum identifizieren konnte.²⁷

Das Mosaik

„Es tut mir nur leid, daß ich zwei auf zuletzt versparte Apsismosaiken nicht mehr kopieren lassen konnte, welche das gleiche Schicksal hatten, später wiederhergestellt und neuestens von den Kunsthistorikern in der Hauptsache nicht richtig verstanden worden zu sein. Ich meine zunächst das von Sant'Agnese mit der Märtyrerin in der Mitte, dem hl. Silvester zur einen und dem an die Stelle der Prinzessin Konstantina getretenen Papst Honorius I. (625–638) zur anderen Seite. Dann das von S. Marco [...]“²⁸ In den wenigen Worten, mit denen Joseph Wilpert im Vorwort zum ersten Band der *Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert* erklärt, dass es ihm vor seiner Abreise aus Rom nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht mehr möglich war, die Apsismosaiken von Sant'Agnese und von San Marco im ‚Ist-Zustand‘ kopieren zu lassen, klingen bereits zwei grundlegende Aspekte an, denen jede Untersuchung des Mosaiks bis heute Rechnung tragen muss: seine



Abb. 3: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Hl. Agnes, © Domenico Ventura

vielfachen Restaurierungen und die Schwierigkeit, alle handelnden Personen mit Exaktheit zu bestimmen.²⁹

Das Apsismosaik in Sant'Agnese besteht aus drei Zonen: einer himmlischen Zone, einer mittleren, in der sich göttliche und irdische Sphäre begegnen, und einem Inschriftenband. In der mittleren Zone, im Bedeutungszentrum des Mosaiks, befindet sich die inschriftlich bezeichnete Figur der hl. Agnes (Abb. 3): freistehend, in aufrechter Haltung und mit in die Weite des Kirchenraumes gerichtetem Blick. Agnes ist nimbiert und gekrönt. In Händen hält sie eine mit einem Band verschlossene Schriftrolle. Bekleidet ist sie mit einer purpurfarbenen Tunika, einer purpurnen Dalmatik und einer mit Perlen und Steinen besetzten Stola, die dem byzantinischen Loros nachempfunden ist. Sie trägt kostbaren Schmuck: Diadem, Ohrringe und Maniäkion (einen perlen- und edelsteinbesetzten Kranz). Maria Andaloro hat auf die enge Verwandtschaft

des Agnes-Kostüms mit den Gewändern der Maria Regina-Figuren in der Kapelle des Amphitheaters in Durrës und im *aurum coronarium* von Santa Maria Antiqua in Rom hingewiesen.³⁰ Antonella Ballardini schlägt, ausgehend von Bissera V. Pentchevas Deutung des Gewandes der Maria Regina in Santa Maria Antiqua in Rom vor, die Kombination von purpurfarbener Tunika und Loros als konsularisches Gewand zu lesen.³¹ Alle Elemente zusammengenommen ergeben, wie Manuela Gianandrea anlässlich ihrer Diskussion eines Wandmalereifragments mit der Büste der hl. Agatha in einem Clipeus (frühes 8. Jahrhundert, Privatsammlung) festhält, den ikonographischen Typ der „jungen aristokratischen Heiligen“ („giovane santa aristocratica“).³²

Die Flammen sowie ein an ein flaches Podest erinnerndes, aber als Schwert gedeutetes Element zu Füßen der Heiligen verweisen auf ihr Martyrium. Zu

beiden Seiten des Gewandsaums lodern hellrote Flammen. Agnes und ihre beiden Begleitfiguren umfängt ein weiter Goldgrund. Auf Agnes bezogen ist die Hand Gottes im himmlischen Segment: Aus ebenfalls goldenem, mit roten Wolken versehenem Grund reicht sie eine edelsteinbesetzte Krone auf die Märtyrerin herab. Vom zentralen Goldgrund des Mosaiks ist dieses Segment durch zwei hell- und dunkelblaue Bänder mit goldenen und weißen Sternen getrennt.

In der Figur zur Rechten der Heiligen, die ihr mit verhüllten Händen ein Kirchenmodell darbringt, wurde der im *Liber Pontificalis* als Stifter der Basilika und ihres Mosaiks genannte Papst Honorius I. (625–638) erkannt. Die zweite Figur, mit einem Buch als Attribut, wurde unterschiedlich als Silvester (314–335), Symmachus (498–514), Gregor der Große (590–604) oder Johannes IV. (640–642) gedeutet.³³ Unter den drei Figuren befindet sich in drei *tabulae* auf blauem Grund und mit goldenen Buchstaben die Inschrift: AUREA CONCISIS SURGIT PICTURA METALLIS / ET COMPLEXA SIMUL CLAUDITUR IPSA DIES. / FONTIBUS E NIVEIS CREDAS AURORA SUBIRE / CORREPTAS NUBES RORIBUS ARVA RIGANS. / VEL QUALEM INTER SIDERA LUCEM PROFERET IRIM / PURPUREUSQUE PAVO IPSE COLORE NITENS. / QUI POTUIT NOCTIS VEL LUCIS REDDERE FINEM / MARTYRIUM E BUSTIS HINC REPPULIT ILLE CHAOS / SURSUM VERSA NUTU QUOD CUNCTIS CERNITUR UNO / PRAESUL HONORIUS HAEC VOTA DICATA DEDIT / VESTIBUS ET FACTIS SIGNANTUR ILLIUS OPERA / AECET ET ASPECTU LUCIDA CORDA GERENS.³⁴

Sarah Maltoni, Rita Deiana und Alberta Silvestri weisen im *Report preliminare* zur archäometrischen Analyse des Apsismosaiks in Sant'Agnese (2022) darauf hin, dass bei der Untersuchung der Inschrift mit UV-Licht die Kompartimente unterschiedliche UV-Aktivität aufwiesen – ein Hinweis auf die Verwendung unterschiedlicher Materialien und darauf, dass die Inschrift, wie die meisten übrigen Teile des Mosaiks auch, im Laufe ihrer Geschichte Veränderungen erfahren hat.³⁵ Unterhalb des Mosaiks ist die Apsis mit prokonnesischem Marmor und Porphyrt verkleidet.³⁶ Eine für den Kontext des Mosaiks wesentliche Komponente ist heute verloren: das ursprüngliche Bildprogramm des Apsisbogens. Erik Thunø rekonstruiert auf der Basis von Vergleichen eine zentrale Christusfigur flankiert von den zwölf Aposteln.³⁷

Die Restaurierungen

Aus Mosaik gebildete Oberflächen sind fragil: Assemblagen aus kleinsten Marmor- und Glastesserae arrangiert in einem Grund aus mehreren Putzschichten. Und natürlich ist auch das Mosaik in Sant'Agnese nicht unverändert, im Zustand des 7. Jahrhunderts, überliefert. Es wurde mehrmals verändert und verfügt über eine komplexe Objektgeschichte.³⁸

Die früheste bekannte Restaurierung beschreibt Giovanni Giustino Ciampini in den *Vetera Monimenta* (1699). Fehlstellen in der Mosaikoberfläche, insbesondere die Köpfe der beiden die Heilige flankierenden Päpste, wurden ergänzt – allerdings nicht im Medium des Mosaiks, sondern als Malerei: „Animaduertendum est, amborum Pontificum vultus pictura fuisse supplementos, quia Musivum deciderat, quod lineis indicare volui, ut in ipsomet apparet Musivo.“³⁹ Weitaus umfangreicheres Material existiert zur zweiten nachweisbaren Restaurierung. Sie datiert in die Monate August bis Dezember 1842. Durchgeführt wurde sie von der vatikanischen, bei der Fabbrica di San Pietro angesiedelten *Scuola del Mosaico*, die bereits im 16. Jahrhundert gegründet worden war, um die neue Peterskirche mit Mosaiken auszustatten. Durch detaillierte Rechnungen sind die Namen der acht ausführenden Mosaizisten bekannt, ebenso ihr Lohn (2,8 Scudi pro *palm quadrato*).

Die Maßnahme war Teil einer größeren Kampagne zur Sicherung früh- und hochmittelalterlicher Mosaiken in Rom, die 1823 mit der Apsis in Santi Cosma e Damiano begann und 1847 mit dem Mosaik des früheren Apsisbogens in San Lorenzo fuori le mura endete. Zu den restaurierten Mosaiken gehörten auch die Apsiden von Santa Prassede, Santa Cecilia und Santa Maria in Trastevere (1831) sowie von Santi Nereo ed Achilleo. Zeitgleich mit Sant'Agnese wurden die Mosaiken in Santa Maria in Domnica und Santa Costanza restauriert.⁴⁰ In Sant'Agnese wurden 1842 die gemalten Ergänzungen des 17. Jahrhunderts revidiert und durch Mosaiken ersetzt. Zum Einsatz kam der für Arbeiten der *Scuola del Mosaico* typische *stucco ad olio*, ein Gemisch aus Kalk, Travertin und Leinöl, das leicht war, stabil und langsam trocknete, also die Bearbeitungszeit verlängerte.⁴¹

Von 1942 bis 1944 schützte eine Hülle aus Aluminium und Jute das Mosaik vor den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs. Nach ihrer Entfernung wurde die Oberfläche gereinigt und gesichert.⁴² Guglielmo Matthiae nahm die erste Oberflächenkartierung vor (Abb. 4).⁴³ Vierzig Jahre später, 1984, wurde das Mosaik



Abb. 4: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Oberflächenkartierung (Matthiae 1967)

erneut gereinigt, gelöster Putz gefestigt und lose Tesserae neu justiert. Eine anlässlich der Arbeiten erstellte Kartierung lokalisiert diese und die früheren Restaurierungen. Sie zeigt, dass im 19. Jahrhundert auch weite Teile des Goldgrundes und der Inschrift überarbeitet wurden.⁴⁴ Ziel der aktuellen Untersuchung durch das *Dipartimento di Geoscienze* der Universität Padua ist eine umfassende archäometrische Analyse, die es ermöglichen soll, das Mosaik anhand seines Materials, d.h. der gläsernen Tesserae, aus denen es gefertigt ist, in der Glas- und Mosaikproduktion Roms, Italiens und des Mittelmeerraums zu verorten. Auf der Basis der gewonnenen Daten sollen Materialströme entschlüsselt und ein tieferes Verständnis für die technische Ausführung des Mosaiks entwickelt werden.⁴⁵

Agnes, Euphemia, Felicitas, Martina. Das Mosaik im Kontext der römischen Apsisprogramme des 7. Jahrhunderts

Das Apsismosaik in Sant'Agnese entsteht zu einer Zeit, als die Mosaikproduktion in Westeuropa und Byzanz rückläufig ist: Für das 7. Jahrhundert sind 17 neue Mosaiken zu verzeichnen, gegenüber 77 neuen Mosaiken im 5. Jahrhundert und 63 neuen Mosaiken

im 6. Jahrhundert.⁴⁶ Vier der römischen Mosaiken des 7. Jahrhunderts sind *in situ* erhalten: die Mosaiken in San Teodoro (um 600), Sant'Agnese (ca. 630), in der Venantius-Kapelle des Lateransbaptisteriums (fertiggestellt zur Zeit des Pontifikats Theodors I., 642–649) und in der Kapelle der hl. Primus und Felicianus in Santo Stefano Rotondo (ebenfalls 642–649). In der Kirche San Pietro in Vincoli befindet sich ein Mosaik unbekannter Herkunft, das den hl. Sebastian zeigt (ca. 680?).⁴⁷ Zwei weitere Mosaiken in den Kirchen Sant'Eufemia und San Pancrazio sind heute verloren. Beim Mosaik für die Basilika San Pancrazio an der Via Aurelia handelte es sich wie beim Mosaik in Sant'Agnese um eine Stiftung Papst Honorius I.⁴⁸

Ein Charakteristikum der bis heute überlieferten Mosaiken besteht darin, dass zusätzlich zu den Aposteln vermehrt lokale, römische Heilige und Märtyrer ins Bild gesetzt werden sowie Heilige, zu denen die stiftenden Päpste einen persönlichen, biografischen Bezug behaupteten.⁴⁹ Von besonderem Interesse für die Untersuchung des Mosaiks in Sant'Agnese ist jedoch eines der verlorenen Mosaiken: das Mosaik der Basilika Sant'Eufemia in Subura, in dem wie in Sant'Agnese eine weibliche Heilige ins Zentrum einer Apsiskonzeption rückt. Es handelt sich um eine Stiftung Papst Sergius I. (687–701). Das Erscheinungsbild des Mosaiks

dokumentiert Ciampini in den *Vetera monumenta* (1699) auf der Grundlage einer Zeichnung Ciacconios in Cod. Vat. Lat. 5407. Die Reproduktion Ciampinis zeigt die hl. Euphemia im festlichen Gewand und im Orantengestus zwischen zwei Schlangen (Abb. 5).⁵⁰

Ebenfalls von größtem Interesse ist das Apsisbild des Oratoriums der hl. Felicitas (in einem Saal der Titusthermen, 7. Jahrhundert?), ausgeführt als Wandmalerei: Es zeigt die Titelheilige in Orantenhaltung, begleitet von ihren sieben Söhnen, die ebenfalls das Martyrium erlitten. Über Felicitas erscheint Christus als Büste mit Kreuznimbus. Wie Agnes sind auch Euphemia und Felicitas gekrönt beziehungsweise im Akt der Krönung dargestellt.⁵¹ Quellen des späten 16. Jahrhunderts beschreiben die Reste einer frühmittelalterlichen Apsisdekoration in Santa Martina al foro. Diese muss der Komposition in Sant’Agnese ähnlich gewesen sein: eine ganzfigurige weibliche Heilige in zentraler Position zwischen zwei Päpsten, einer von beiden, soweit es sich an der fragmentarisch erhaltenen Inschrift ablesen lässt, vermutlich Honorius I., der Gründer der frühmittelalterlichen Basilika Sant’Agnese.⁵²

Im römischen Kontext erweist sich das Apsismosaik in Sant’Agnese so als nicht isoliert, sondern als Teil einer kleinen Gruppe von Apsisdekorationen, in deren Zentrum eine weibliche Heilige steht. Berücksichtigt werden muss in diesem Zusammenhang, dass jede Diskussion notwendigerweise unvollständig bleibt, da zu viele, auch bedeutende, Apsisbilder verloren sind und nicht rekonstruiert werden können.⁵³

Claritate fulgent et puritate translucet. Der Goldgrund als Attribut

Bei der Sicherung im Jahr 1984 wurden als Materialien der Tesserae, aus denen das Mosaik in Sant’Agnese gebildet ist, Glas, Stein und Gold nachgewiesen.⁵⁴ Goldtesserae sind aufgrund ihres geschichteten Aufbaus – 0,2 bis 0,4 µm dünn getriebenes Goldblech liegt zwischen einer dünnen Schicht geblasenen Glases und einer dickeren Schicht Gussglas – besonders fragil. Zwischen Gold und Glas kann Wasser eindringen, beide voneinander lösen und zum Verlust des Goldblechs führen.⁵⁵ Das Goldblech zwischen den beiden Glasschichten wiederum ist so fein, dass es craqueliert und lichtdurchlässig wird.⁵⁶

Ob die Goldtesserae in Sant’Agnese (Abb. 6) wie diejenigen des Mosaiks der Cappella dei Santi Primo e Feliciano in Santo Stefano Rotondo (642–649) neu angefertigt wurden, was Elisabetta Neri anhand von



Abb. 5: Hl. Euphemia, Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, Bd. 2, Rom 1699, Tafel 35

Materialanalyse der Goldbleche und dem Vergleich ihrer Legierung mit denjenigen zeitgleich in Umlauf befindlicher Münzen nachweisen konnte⁵⁷, muss bis zum Abschluss der aktuellen archäometrischen Analysen offenbleiben.⁵⁸ In jedem Fall war Gold zur Entstehungszeit des Apsismosaiks der nomentanischen Basilika ein rares Gut, das keineswegs unbegrenzt zur Verfügung stand und immer wieder stofflich recycelt werden musste.⁵⁹

Im spätantiken und mittelalterlichen christlichen Kontext war Gold göttlich kodiert.⁶⁰ Diese Feststellung bleibt jedoch sehr allgemein – und es stellt sich die Frage, ob sich noch genauer bestimmen lässt, was der Goldgrund an seinem spezifischen Ort in Sant’Agnese bedeutete, worin seine Funktion im Kontext einer Heiligendarstellung bestand: Wie alle Materialien unterliegt auch Gold kontextabhängigen Bedeutungszuschreibungen, die je nach Zeit und Ort variieren können.⁶¹

Ausgehend von dieser Annahme ist der Goldgrund in Sant’Agnese mehr als der kostbare Ausweis der finanziellen Möglichkeiten seines Stifters. Er ist sowohl Symbol des Göttlichen wie auch Attribut der Heiligen.

Insbesondere, wenn es darum geht zu definieren, ‚welche‘ Agnes das Mosaik repräsentiert.

Agnes ist Protagonistin eines ganzen Sets hagiographischer Texte des 4. bis 6. Jahrhunderts.⁶² In diesen verkörpert sie ein in der Spätantike verbreitetes Rollenmodell weiblicher Heiligkeit: das der jungfräulichen Heiligen, der Braut Christi.⁶³ In den oftmals romanhaften Erzählungen mischen sich, darauf weist Cécile Lanéry hin, klassische Varianten weiblicher Heldinnen und christliche Modelle, „aussi la martyre chrétienne apparaît-elle comme l’émule romaine des vierges païennes, dans un contexte précisément marqué par la rivalité culturelle et littéraire entre païens et chrétiens.“⁶⁴



Abb. 6: Rom, Sant’Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Goldgrund, © Domenico Ventura

Von größter Bedeutung für den römischen Agneskult ist die lateinische Vita BHL 156 (5./6. Jahrhundert), ein pseudo-epigraphischer Brief des Ambrosius von Mailand, der lokale Bezüge herstellt. In BHL 156 entscheidet sich die zwölfjährige Agnes gegen eine Heirat mit dem Sohn des römischen Präfekten und für ein Leben als Braut Christi. Sie wird zur Prostitution im *lupanar* verurteilt, erweist sich dort aber als unantastbar: Sie kann weder gesehen – ein Engel reicht ihr eine makellose Tunika –, noch berührt werden. Da auch die Flammen des Scheiterhaufens ihr nichts anhaben können, wird sie mit einem Schwert enthauptet. Ihr Grab an der Via Nomentana ist schon bald ein frequentiertes

Pilgerziel. Dort erscheint Agnes ihren Eltern in einer Vision, in der sie ein kleines Lamm trägt und von einem Hofstaat himmlischer Jungfrauen umgeben ist.⁶⁵

Hervorgehoben werden muss zudem die griechische Vita BHG 45, die Agnes anders als alle übrigen Texte als erwachsene Frau vorstellt und die Konversion durch das Wort als Auslöser für Verurteilung und Martyrium in den Vordergrund stellt: Agnes wirbt aktiv für ihr christliches Lebensmodell und gewinnt viele römische Aristokratinnen als Anhängerinnen, was zu ihrer Verurteilung und schließlich zum Verbrennungstod führt.⁶⁶

Der Frage nach den Beziehungen des nomentanischen Mosaiks zu den verschriftlichen Viten widmet sich eine eigene Forschungsdiskussion. Weil das Apsismosaik Agnes als erwachsene Frau zeigt, erkannte Cécile Lanéry in ihm eine bildliche Umsetzung von BHG 45.⁶⁷ Dagegen argumentiert Elena Zocca, das Attribut der beiden Flammenbündel zu Füßen der Heiligen sei nicht mit dem in der griechischen *Passio* genannten Tod der Heiligen auf dem Scheiterhaufen in Einklang zu bringen. Es verweise stattdessen auf die Teilung und das Erlöschen des Feuers in BHL 156 und damit auf die körperliche Unversehrtheit der Heiligen.⁶⁸ Dennis E. Trout setzte den reichen Schmuck der Heiligen im Bild in Relation zu ihrer Beschreibung als kostbar geschmückte Braut Christi in der Visionserzählung am Ende der lateinischen *Passio*.⁶⁹ Nicht auszuschließen ist, dass alle drei Beobachtungen zutreffend sind und das Mosaik Bezüge auf unterschiedliche hagiographische Erzählungen in sich trägt – mit dem Ziel, ein Angebot unterschiedlichster Aspekte als Ausgangspunkt eigener Visionserfahrungen der Betrachterinnen und Betrachter bereitzustellen.⁷⁰ Ergänzend sei hinzugefügt, dass auch das Medaillon mit dem Vogel Phönix, einem alten Auferstehungssymbol, als Gewandschmuck der Heiligen, ein Zeichen dafür ist, dass im Mosaik die himmlische Erscheinung der Heiligen am Ende der *Passio* ins Bild gesetzt wurde. Die Wahl des Goldgrundes als Attribut erscheint in diesem Kontext folgerichtig.

In Sant’Agnese rahmt der Goldgrund die Heilige, ohne mit ihr identisch zu sein oder sie sogar zu ‚bekleiden‘. Durch diese Kombination entsteht ein Zwischenraum, in dem menschliche und göttliche Sphäre aufeinandertreffen. Als Hinweis auf eine Mittlerfunktion zwischen beiden Sphären lässt sich möglicherweise die Schriftrolle lesen, die Agnes in Händen hält – über deren Inhalt sich aber nur spekulieren lässt, da sie mit einem Band verschlossen ist.⁷¹ Wichtige Spuren, wenn auch nicht zeitgleich mit der Darstellung selbst, sind

in diesem Zusammenhang die Votivinschriften in der Apsis des Oratoriums der hl. Felicitas in Rom, denn sie verraten etwas über die einer Heiligen entgegengebrachten Erwartungen: „Felicitas, cultrix Romanorum votum solvit“; „Sancta martyr, multum praestas ob voti cereor. Felicitates sperare innocentes, non desperare“; „Conturbatis ipsa fortuna constet memoranda“.⁷²

Weitere Bedeutungsebenen ergeben sich aus den Materialeigenschaften von und den kulturellen Bedeutungszuweisungen an Gold. Eine zeit- und kulturübergreifend mit Gold konnotierte Eigenschaft ist die der Reinheit. Ein wesentlicher Grund hierfür ist die Reaktionsträgheit des Materials: Gold rostet nicht, es verfärbt sich nicht und zersetzt sich auch nicht auf natürliche Weise. Reines Gold ist besonders wertvoll und von intensiv gelber Farbe.⁷³ Die Bedeutungszuweisung der Reinheit teilt Gold mit Glas, in Spätantike und Mittelalter das lichtdurchlässige und -reflektierende Medium par excellence.⁷⁴ Gregor der Große (590–604), Verfasser der anfangs genannten zwei Agnes-Homilien, assoziiert in den *Moralia in Iob* beide Materialien mit der himmlischen Sphäre und ihren Bewohnern. Diese leuchten hell und sind von durchscheinender Reinheit: „Quid ergo aliud in auro uel uitro accipimus, nisi illam supernam patriam, illam beatorum ciuium societatem, quorum corda sibi inuicem et claritate fulgent et puritate translucent? Quam Ioannes in Apocalypsi conspexerat, cum dicebat: *Et erat structura muri eius ex lapide iaspide; ipsa uero ciuitas aurum mundum, simili uitro mundum*. Quia enim sancti omnes summa in ea beatitudinis claritate fulgebunt, instructa auro dicitur.“⁷⁵ Für die materiale Repräsentation von Reinheit – das zentrale Thema der Agnes-Legende – ist die aus Gold und Glas gebildete Oberfläche eines Mosaiks vor diesem Hintergrund eine angemessene Wahl. Dabei ist das Material, wie im Fall des weiten Goldgrundes, selbst vollwertiger Bildgegenstand, der keiner ikonischen Konkretisierung bedarf.

Nicht allein Gold, auch der weiße Marmor, aus dem ungewöhnlicherweise das Gesicht der Heiligen geformt wurde (Abb. 7), ist ein Verweis auf die mit Agnes assoziierte Reinheit.⁷⁶ Per Jonas Nordhagen beschreibt grobe weiße Steintesserae, unterbrochen von orangefarbenen gläsernen Tesserae im Bereich der Wangen und gerahmt von Konturen aus dunklen Glastesserae, die sich deutlich von den weitaus feineren Marmortesserae unterscheiden, die sich im 8. Jahrhundert für die Gesichter der Figuren beispielsweise in der Kapelle Johannes VII. in Alt-St. Peter nachweisen lassen.⁷⁷ Diese Materialwahl entspricht spätantiken



Abb. 7: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Hl. Agnes, © Domenico Ventura

und mittelalterlichen Konzeptionen heiliger Körper als aufgrund ihrer *virtus* leuchtend.⁷⁸

Licht und Dunkelheit. Der Goldgrund im Kirchenraum

So wenig Gold mit anderen Stoffen reagiert, so intensiv ist die Interaktion des Materials mit dem es umgebenden Licht. Einfallendes Licht lässt goldene Oberflächen hell und warm erstrahlen. Besonders lebendig ist die Wirkung, wenn die Reflexionsfläche strukturiert ist: ein aus unregelmäßigen Goldtesserae gebildetes Mosaik, die einander überlagernden Goldbleche einer Skulptur, oder Oberflächen mit Filigranbesatz. In der Lebendigkeit und Wandelbarkeit goldener Oberflächen liegt ihr besonderes performatives Potenzial: „(Gold) performs rather than depicts.“ (Bissera Pentcheva).⁷⁹

Auch der goldene Grund des Apsismosaiks in Sant'Agnese entfaltet seine Wirkung abhängig von den Lichtverhältnissen im Kirchenraum. Es gibt keine Fenster, die die Fläche des Apsismosaiks durchbrechen

würden – wie Daniela Mondini hervorgehoben hat, gehört die Apsis von Sant’Agnese zu den sogenannten ‚absidi cieche‘ (blinden Apsiden).⁸⁰ Natürliche Lichtquellen waren drei noch heute von außen sichtbare Fenster über dem Apsisbogen, die Fenster der nördlichen und südlichen Galerie sowie zwei Fenster (in acht Metern Höhe) im Bereich der westlichen Fassade.⁸¹ Für den Kirchenraum von Sant’Agnese ist deshalb von einer eher schwachen natürlichen Beleuchtung auszugehen.⁸² Das Hinabsteigen in den Kirchenraum der tief in das Gestein des sie umgebenden Hügels eingeschlossenen Basilika und zum auf Katakombenniveau gelegenen Heiligengrab als Zentrum des Kultes muss eine Erfahrung von Licht ebenso wie von Dunkelheit und als solche bedeutungsvoll gewesen sein.⁸³

Diffuses, schwaches Licht wiederum ist, wie Rico (Henry) Franses nachweisen konnte, ideal für die Wirkung goldener Oberflächen: Indirektes, breit streuendes Licht, das durch ein Fenster oder eine geöffnete Tür einfällt, lässt goldene Mosaikoberflächen intensiv leuchten. Gleichzeitig treten die im Bild angelegten Hell-Dunkel-Kontraste besonders stark hervor. Farben dagegen wirken besonders intensiv bei hellem Licht, der Goldgrund tritt ihnen gegenüber zurück.⁸⁴ Für das Mosaik in Sant’Agnese bedeutet dies, dass unterschiedliche Partien des Mosaiks ihre jeweils stärkste Wirkung abhängig von den Lichtverhältnissen entfaltet haben müssen⁸⁵: Schwaches und indirektes Licht ließ den Goldgrund erstrahlen. Zunehmend helles und von Ost nach West um die Kirche wanderndes Licht⁸⁶ ließ dagegen Elemente wie das leuchtend purpurfarbene Gewand der Heiligen im Tagesverlauf immer intensiver hervortreten. Die Gestaltung des Mosaiks als Ganzes trägt einer Wahrnehmung Rechnung, die Licht, Farbe und Materialität vor Formen und Figuren privilegiert.⁸⁷

Purpur

Im Mosaik resultiert der als purpurfarben wahrgenommene Farbton des Gewandes der hl. Agnes aus der subtilen Kombination violetter und rosafarbener Glattesserae.⁸⁸ Was bedeutete es, eine weibliche Heilige in ein purpurnes Gewand zu kleiden? Das aufwendige Kostüm als Ganzes – Gewand, Diadem, Maniakion, Loros – war, wie beschrieben, und in Kombination mit dem umgebenden Goldgrund, Ausweis der Identität Agnes’ als „royal member of the heavenly court“⁸⁹. Die im Mosaik gewählte Gewandfarbe Purpur besitzt jedoch ein weiteres, zugleich differenzierteres Bedeutungsspektrum – in den vestimentären Kulturen der

Spätantike und des frühen Mittelalters sowie als Bedeutungsträger in religiösen Kontexten.

Purpur als Färbemittel wurde seit der Antike aus der Murex-Seeschnecke gewonnen. Das Tragen purpurner Stoffe war ein kaiserliches Privileg. Besonders kostbar waren mehrfach gefärbte Stoffe von intensiver Farbe. Das Färben mit Purpur ist ein Prozess der Transformation: Purpur als Färbemittel ist nahezu farblos. Erst im Kontakt mit Sonnenlicht entfaltet sich seine tiefrote Farbigeit.⁹⁰ In religiösen Kontexten ist die Bedeutung von Purpur eng mit Maria und der Inkarnation verbunden. Das *Protoevangelium* des Jakobus (Kapitel 10–11) beschreibt, wie Maria im Moment der Verkündigung den Purpurfaden spannt, eine hoch symbolische Aktivität: Tempelpriester hatten Maria und andere junge Frauen beauftragt, die Fäden herzustellen, aus denen ein neuer Vorhang für den Tempel gewebt werden sollte. Farben und Materialien wurden zugestellt: Gold, Weiß, Hyacinthium (Blau), leuchtendes Hell- und Purpurrot, Leinen und Seide. Auf Maria fielen die Farben Scharlachrot und Purpur. In der christlichen Exegese begegnet der Prozess des Spinnens der Fäden für den neuen Tempelvorhang als Typus der Menschwerdung: „a type of the human nature Christ took from his mother in order to dress his divinity and become known to the world“.⁹¹ Im Kontext der Verkündigung beschreibt Alkuin Maria als die mit Murex (der Purpurschnecke) gefärbte weiße Wolle: „ut purpura ex eadem lana, imperiali majestati tantummodo digna fiat, qua nullus alius induitur, nisi augusta praeditus dignitate: ita Spiritus sanctus superveniens in beatam Virginem, [et] virtus Altissimi obumbravit eam, ut lana fieret divinitate purpurata.“⁹²

Agnes ist jedoch nicht Maria. Für sie eröffnet sich eine andere Bedeutungszuweisung: Purpur als Referenz auf das Blut der Märtyrer. Etwa ein Jahrhundert nach der Entstehung des Mosaiks in Sant’Agnese fuori le mura sollte Beda Venerabilis in *De Tabernaculo* über den purpurnen Vorhang der Bundeslade (Ex 27) schreiben: „purpura, quia colorem sanguinis ostendit“. Beda setzt die Farbe Purpur in Relation zum körperlichen Opfer der Märtyrer: „Purpura quia colorem sanguinis ostendit, ut uera quoque purpura conyriorum sanguine tingitur, deuota eorum corda designat qui dicere cum apostolo possunt: ego non solum alligari sed et mori in hierusalem paratus sum propter nomen domini iesu [...]“. Die zweite Farbe des Vorhangs, helles Scharlachrot, vergleicht er mit Feuer und Feuer mit der Liebe der Heiligen.⁹³ Bei einem Blick auf das spätantike und mittelalterliche Farbspektrum kommt jedoch auch noch eine andere Bedeutung von Purpur zum Tragen: die



Abb. 8: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsiswand

Wahrnehmung von Purpur als hell und leuchtend. In Spätantike und Mittelalter war die Leuchtkraft einer Farbe von größerer Bedeutung als der Farbton.⁹⁴ Wie Dominic Janes betont: „Purple was associated with the white (bright) end of the spectrum“.⁹⁵

Die Bedeutungen des purpurnen Gewandes der hl. Agnes im Mosaik von Sant'Agnese erweisen sich vor diesem Hintergrund als vielfältig und miteinander verflochten. Als Referenz auf die stoffliche Welt jenseits des Mosaiks evoziert die Farbe Purpur materiale Kostbarkeit, bedingt durch die Seltenheit des Farbstoffs und den aufwändigen Färbeprozess. In Verbindung mit den Attributen Loros und Krone ist das purpurne Gewand der Heiligen herrscherlich konnotiert.⁹⁶ In religiösen Kontexten ist die Farbe Purpur ein *marker* von Verkündigung und Inkarnation – und in der Tat war in mittelalterlicher Auffassung jedes Heiligenleben ein Re-enactment des Lebens und vor allem des Opfertodes Christi, dessen Voraussetzung die Inkarnation ist. Wahrgenommen als hell und leuchtend ist die Farbe Purpur eine einer Darstellung des strahlenden himmlischen Auferstehungskörpers der Heiligen angemessene Wahl.

Porphyry und prokonnesischer Marmor

Farbe ist ein wesentlicher Aspekt der Materialität eines Artefakts. Gefärbte Objekte und Objekte aus farbigen Materialien bilden eigene Topographien und Netzwerke.⁹⁷ Für die Apsis in Sant'Agnese bedeutet dies, dass das Apsismosaik und die Verkleidung der Wand unterhalb des Mosaiks eine geteilte Materialität besitzen: den Stoff Marmor und die Farbe Purpur. Das in seiner originalen Substanz überlieferte Gesicht der Agnes besteht aus hellen, marmornen Tesserae. Ihr Gewand leuchtet purpurfarben. Die Apsis unterhalb des Mosaiks ist mit grau geädertem prokonnesischem Marmor und rotem Porphyry verkleidet (Abb. 8): eine helle, von purpurnen Lisenen unterbrochene Oberfläche.⁹⁸ Wie im Mosaik stehen auch in der marmornen Verkleidung des unteren Teiles der Apsis von Sant'Agnese lichtreflektierende neben dunklen Partien. Manuela Gianandrea verweist auf die Seltenheit frühmittelalterlicher marmorner Wandverkleidungen in Rom und auf die enge Verwandtschaft der Verkleidungen in Sant'Agnese und Santa Sabina (422–432).⁹⁹

Als Material steht Porphyry für Transzendenz in Relation zu Macht, kaiserlicher ebenso wie päpstlicher. Porphyry ist kein Marmor, sondern ein extrem hartes Gestein vulkanischen Ursprungs, durchzogen von

weißen Feldspat-Einsprengseln. Es wurde vom 1. bis ins frühe 5. Jahrhundert im östlichen Ägypten gebrochen, am *Mons porphyrites* oder *Mons igneus*, nicht weit von Myos Hormos (Abu Shaar) am Roten Meer. Sein lateinischer Name – *lapis porphyrites* – spiegelt das griechische *porphyros*, eine Kombination aus ‚Feuer‘ und ‚Glut‘, mit der auch der purpurne Färbestoff bezeichnet wurde. Kaiserliche Objekte und Gebäude wurden aus Porphyrt gefertigt oder mit Porphyrt geschmückt: wie der Palast Hadrians auf dem Palatin, das Gymnasium Hadrians in Smyrna oder die Caracalla-Thermen in Rom. Doch nicht nur zu Lebzeiten, auch nach ihrem Tod wünschten Kaiser und ihre Familien von Porphyrt umgeben zu sein: Auch Konstantina, die legendäre Gründerin der ersten Basilika Sant’Agnese, wurde in einen Sarkophag aus Porphyrt gebettet.¹⁰⁰

In der römischen Sakralarchitektur begegnet Porphyrt seit der Spätantike als Auszeichnungselement: Der kostbare und farbintensive Stein wurde eingesetzt, um religiöse Bedeutungszentren zu markieren – wie die Petrusmemoria in Alt-St. Peter oder das Grab des hl. Laurentius. Zugleich wurde er für hoch symbolische liturgische Gegenstände gewählt: Der *Liber Pontificalis* nennt aus konstantinischer Zeit das porphyrtverkleidete Taufbecken oder die porphyrtne Säule der Osterkerze im Lateranbaptisterium. Sible de Blaauw zufolge sind die Porphyrt-Stiftungen mittelalterlicher Päpste als Rückbezug auf die Tradition Konstantins zu lesen.¹⁰¹

Für die hellen Partien der Apsiswand ist in einer Basilika *ad corpus* wie Sant’Agnese fuori le mura dagegen eine Deutung naheliegend, wie sie Venantius Fortunatus (ca. 540–600/610) in seiner Beschreibung der Kathedrale von Nantes vornimmt, wenn er den Glanz der Oberflächen auf das spirituelle, autogene Licht zurückführt, das den Reliquien der Heiligen entströme.¹⁰² Der prokonnesische Marmor, der für die Verkleidung der Wand unterhalb des Mosaiks in Sant’Agnese gewählt wurde, wurde insbesondere wegen seines sich im wechselnden Lichteinfall stetig wandelnden Erscheinungsbildes geschätzt. Für diese Materialqualität findet Paulus Silentiarius in seiner berühmten Ekphrasis der Hagia Sophia (562/63) synästhetische Metaphern: „... and having an *aiolomorphon* nature it displays a variety (*poikillettai*) in respect to shining (*aigle*). ... in parts it is seen ruddy (*ereuthos*) mingled with pallor (*ochro*), or the fair brightness (*selas*) of human fingernails; in other places the brilliance turns into a soft woolly whiteness (*argennon*), gently staying or imitating the beauty/sheen (*charin*) of yellow boxwood (*pyxou*) or the semblance of beeswax which men wash in clear mountain streams and lay out to dry under

the sun’s rays: it turns silvershining (*argyphon*), yet not completely altering its color, still showing traces of gold.“¹⁰³ Den marmornen Fußboden der Hagia Sophia vergleicht Paulus mit dem Wasser des Marmarameers, in dem die Insel Prokonnesus liegt, von der der Marmor stammt, wobei er den Stein mit schimmerndem Metall assoziiert.¹⁰⁴ Für die marmornen Säulen und Wandbekleidungen des Naos findet er die vegetabile Metapher der „frühlingshaften Wälder und Wiesen“ – was Paulus interessiert und schätzt, ist das unendliche Spiel von Licht und Dunkelheit.¹⁰⁵

Anhand ihrer Materialität – den verwendeten Materialien, den kulturellen Bedeutungszuschreibungen an diese und ihrer Inszenierung – erweist sich die marmorverkleidete Apsiswand in Sant’Agnese als Kontaktzone des Irdischen und des Heiligen. Sie ist eng mit dem oberhalb liegenden Mosaik verbunden – insbesondere durch die geteilte Materialität des Heiligenkörpers im Mosaik und der hellen Marmorpartien der Apsiswand, deren Glanz die Präsenz des heiligen Körpers spiegelt. Aber keinesfalls mit diesem identisch: Goldene Elemente als *marker* des Göttlichen fehlen.

Zwei in die Marmorverkleidung des Apsisrunds eingefügte Kapitelle sind Werke des 1. Jahrhunderts nach Christus.¹⁰⁶ Wiederverwendet wurde zudem ein fein skulptierter Fries (2. Jahrhundert). Er ist aus zwanzig Fragmenten unterschiedlicher Länge gebildet, 53 elegante Blattmasken wechseln sich ab mit Akanthuskelchen.¹⁰⁷ Die Wiederverwendung antiker Elemente, ihre Wertschätzung, ist ein Charakteristikum honorianischer Baupolitik.¹⁰⁸ In aller Klarheit kommt sie in einem weiteren Projekt Honorius I. zum Ausdruck: der Umwandlung der Curia Senatus in die Kirche Sant’Adriano al foro, bei der die kostbare, antike Marmorverkleidung der Curia am Ort belassen wurde.¹⁰⁹

Feuer und Regenbogen

Porphyrt trägt aufgrund seiner Stoffgeschichte – als vulkanisches Gestein – das ‚Feuer‘ im Namen: *lapis porphyrites*. Als Material verweist er indirekt auf Feuer als physische Manifestation von Wärme und Licht. In Sant’Agnese findet Feuer jedoch nicht nur als indirekter Verweis ins Bild, sondern auch direkt: Zu Füßen der Heiligen lodern zwei Flammenbündel (Abb. 9). Die Flammen sind von intensiver Farbigkeit: ein wildes Geflecht dunkelroter verschlungener Linien vor hellorangefarbenem Grund, das mit dem grünen Band zu Füßen der Heiligen kontrastiert.

Die Darstellung von Feuer ergänzt nicht nur die dem Mosaik inhärente Isotopie des Leuchtens um eine neue Qualität: diejenige der Wärme. Als ikonographisches Detail trägt es zur Interpretation des Apsismosaiks bei: Indem es genau wie das Schwert auf das Martyrium verweist, also auf den Versuch körperlicher Zerstörung, betont es zugleich die körperliche Ganzheit der Heiligen im Bild, die Darstellung ihres inkorrupten, himmlischen Körpers.

Feuer markiert Transformationsprozesse: „Flame signals a change in materiality and is not itself substantial.“¹¹⁰ Im multisensorischen Kirchenraum trifft das Bild des Feuers im Mosaik auf die realen Flammen der Kerzen und andere künstliche Lichtquellen, mit denen die blinde, fensterlose Apsis beleuchtet wurde, wobei sich die Ebenen vermischen: Kerzenlicht trifft auf das Bild der Flammen im Mosaik, die auf die Agnes-Vita verweisen. Es liegt ein Paradox darin, Feuer die feste Form gläserner Tesserae zu verleihen, ihrerseits gewonnen in einem Herstellungsprozess mit großer Hitze: „Fire is a fleeting force, seldom stubborn, never tangible.“¹¹¹ Zugleich ist es, wie das Leuchten des Mosaiks, ein Oberflächenphänomen: „Fire, however, is all surface. Different types exist (bushfire, campfire, house fire, hearth), with variations in intensity or origin or use, but there is little profundity to flame.“¹¹²

Leuchtende Oberflächen sind auch Gegenstand der Inschriften, die das Apsismosaik begleiten. Das Wort ‚metallum‘ mit seinen vielfachen Referenzen an die glänzenden Oberflächen spätantiker und mittelalterlicher Objekte bezeichnete aber nicht nur die im Licht changierenden Tesserae, sondern alle lichtreflektierenden Materialien.¹¹³ Auch aus dieser Perspektive ist das Apsismosaik nicht isoliert zu lesen, sondern als eine Einheit mit seiner Umgebung, zum Beispiel mit der kostbaren Steinverkleidung der Apsis unterhalb des Mosaiks. Die verlorene Inschrift über dem Apsisbogen in Sant’Agnese aus der Zeit Honorius I. lautete: VIRGINIS AVLA MICAT VARIIS DECORATA METALLIS / SED PLVS NAMQVE NITET MERITIS FVLGENTIOR AMPLIS.¹¹⁴

In der bereits zitierten, noch heute existierenden Inschrift im Apsisrund, direkt unterhalb des Mosaiks, spielen Lichtmanifestationen eine hervorgehobene Rolle.¹¹⁵ Die Inschrift wurde in goldenen Buchstaben auf blauem Grund ausgeführt und in drei Tabulae eingestellt.¹¹⁶ Eine Besonderheit besteht darin, dass sie – neben weiteren hoch symbolischen Lichtphänomenen, wie zum Beispiel der Morgenröte – das Bild des Regenbogens evoziert. Wie das bereits diskutierte Feuer ist der Regenbogen ein ephemeres Phänomen.



Abb. 9: Rom, Sant’Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Flammen, © Domenico Ventura

Er entsteht, wenn Sonnenlicht auf Regentropfen trifft und löst sich auf, wenn sich die atmosphärischen Bedingungen ändern. Wie Jeffrey Jerome Cohen in seiner epochenübergreifenden Analyse des Regenbogens schreibt: „A rainbow forms when the organic and the inorganic, eye and sunlight, matter and energy are brought into a sudden relation that changes the quality of light itself. The rainbow exists as an *object*, but an interstitial one, at a meeting place of relations and materiality.“¹¹⁷ Der Regenbogen bricht und reflektiert Licht, er ist Anlass zur Reflexion über Wahrnehmung, Orte und Standpunkte: „This ethereal spectrum shimmers when a tumble of rainbows refracts and reflects daylight back to an observer at an angle of 42 degrees. For the sun’s white brilliance to separate into its constituent colors, its rays must arrive from directly behind the perceiver. The source of a rainbow’s luminosity therefore cannot be glimpsed at the same time as the rainbow itself. A rainbow must also be constantly renewed to remain visible. Once the mist or shower stop, the bow is gone. [...] Like the horizon, rainbows are perspectival

and therefore exist in no particular location. Since the angle of ocular perception cannot precisely coincide for any two onlookers, to stand in a slightly different place yields a different arc.“¹¹⁸ In der Bibel ist der Regenbogen ein Zeichen für das Bündnis Gottes mit den Menschen, eine Bestätigung, ein Zeichen der Ganzheit.¹¹⁹ In der mittelalterlichen Kunst konnten Regenbögen in naturalistischer Weise, aber auch nicht-naturalistisch wiedergegeben werden – in roten, grünen, blauen, goldenen und silbernen Bögen, aber auch in nur einem oder zwei Bögen in einer oder zwei Farben.¹²⁰

In der Inschrift in Sant’Agnese begegnet das Wort ‚iris‘ (Regenbogen) im Segment zu Füßen der Heiligen. Im Text ist es mit zwei anderen Lichtmanifestationen assoziiert, der Morgenröte („aurora“) und den Sternen („sidera“).¹²¹ Die Morgenröte kündigt das Aufgehen der Sonne an, das in christlicher Vorstellung die Inkarnation symbolisiert.¹²² Das Bild der Sterne wiederum nimmt Bezug auf die Heiligen, insbesondere die Märtyrer. Paulinus von Nola schrieb über den heiligen Felix: „Martyr stella loci simul et medicina colentum est.“¹²³ Aber die Inschrift benennt nicht nur verschiedene mit Licht und Farbe assoziierte Naturphänomene. Sie bietet auch einen Rahmen für deren Verständnis: QUI POTUIT NOCTIS VEL LUCIS REDDERE FINEM / MARTYRUM E BUSTIS HINC REPPULIT ILLE CHAOS.¹²⁴ Der Kontrast von Licht/Ordnung und Dunkelheit/Chaos evoziert nicht nur die Schöpfungsgeschichte.¹²⁵ Er birgt ein Konzept des Göttlichen als zugleich schöpferische und ordnende Macht in sich.¹²⁶ An ihrem spezifischen Ort, der Basilika *ad corpus*, gibt die Inschrift so den Rezeptionsrahmen vor, in den sich Feuer als Manifestation von Wärme und Licht, als Symbol der Transformation, und der Regenbogen als farbiges Licht, Manifestation des Göttlichen, einfügen.¹²⁷

Wolle

Feuer ist Wärme und Licht. Wolle leitet Wärme. Ein Material, das im Apsismosaik von Sant’Agnese als Bild begegnet, ist Wolle. Die Wolle im Bild verweist auf Wolle in der realen Welt; ihre Objektform, das Pallium, das die Päpste zu beiden Seiten der Heiligen tragen, auf eine jahrhundertelange, noch heute existente Praxis: das Weben der Pallien für den Papst und die Erzbischöfe aus der Wolle zweier Lämmer, die in Sant’Agnese gesegnet werden.

Bei der Segnung handelt sich um einen Ritus, in dem Bilder, Lebewesen und Objekte interagieren und bei dem das Apsismosaik in Sant’Agnese um ein

wesentliches, ansonsten fehlendes Element ergänzt wird: Das Lamm, das Attribut der Heiligen¹²⁸, das im Bild fehlt, ist im Ritual als lebendiges Lamm präsent – Ganzheit wird hergestellt. Für das Apsismosaik in Sant’Agnese bedeutet dies, dass sich sein ritueller Kontext im Laufe seiner Objektbiographie verändert. Für das Bild der Heiligen resultieren aus diesen Veränderungen neue, ephemere Bezüge zur stofflichen und belebten Welt außerhalb des Mosaiks.

Die Segnung der Lämmer ist bis heute aktuelle rituelle Praxis. Am 21. Januar, dem Festtag der Heiligen, werden zwei festlich geschmückte Lämmer zum Altar der hl. Agnes gebracht und gesegnet.¹²⁹ Die Tradition, deren Ursprung sich nicht mit ausreichender Sicherheit zurückverfolgen lässt, ist im *Cerimoniale romano* (Venedig 1516) verzeichnet. Zu dieser Zeit war Sant’Agnese bereits den lateranischen Kanonikern unterstellt und die Lämmer waren Teil des *canone annuo*, den das Kloster diesen schuldete. Nach der Zeremonie wurden die Lämmer einer vom Papst selbst ausgewählten Kommunität übergeben. Heute werden sie bis zur Osteroktav den Benediktinerinnen von Santa Cecilia anvertraut. Diese spinnen die Wolle der Lämmer zu den Fäden, aus denen die Pallien für den Papst und die Erzbischöfe gewebt werden. Am 24. Juni, dem Fest Johannes des Täufers, werden die Pallien in den Vatikan gebracht. Fünf Tage später, am Fest der Heiligen Petrus und Paulus, werden sie festlich verliehen.¹³⁰

Das Pallium, eine wollene Stola als liturgisches Kleidungsstück und päpstliche Insignie, gibt es seit dem 4./5. Jahrhundert. Es durfte nur zu bestimmten Anlässen getragen werden: während der Messe und an besonderen Festtagen. Sein Status resultiert nicht zuletzt daraus, dass es Kontaktreliquie ist: Bevor es verliehen wird, liegt es auf dem Petrusgrab.¹³¹ Dies gilt auch für die aus der Wolle der in Sant’Agnese gesegneten Lämmer gefertigten Pallien.

Im Pallium als Objekt finden die kulturelle Praxis des Webens und die Farbe Weiß zusammen. Spinnen und Weben sind schöpferische kulturelle Praktiken.¹³² Eine Urszene im christlichen Kontext ist das bereits genannte Spinnen des Purpurfadens durch Maria.¹³³ Weiß als Farbe steht für die Abwesenheit aller Farben ebenso wie für alle Farben. In biblischen, patristischen und frühmittelalterlichen Quellen ist Weiß die Farbe der *virtus*, der Reinheit und des Glaubens. Die Farbe Weiß markiert *rites de passage* wie die Taufe: Die Katechumenen waren weiß gekleidet.¹³⁴ Gregor von Tours nannte Märtyrer und andere Heilige die „schneeweißen Auserwählten“¹³⁵. Als päpstliche und bischöfliche Insignie verweist das Pallium auf den Akt der Investitur. Von

neuen Bischöfen wurde erwartet, dass sie den Papst darum baten, das Pallium verliehen zu bekommen. Das Pallium erinnerte seinen Träger an seine Pflichten und daran, die päpstliche oder bischöfliche Rolle mit *virtus* zu erfüllen.¹³⁶ Auch in der Agnes-Vita begegnet das Motiv der Investitur: als schützendes Kleiden in ein hell leuchtendes Gewand beziehungsweise ‚in Licht‘.¹³⁷ Die vestimentäre Praxis des Einkleidens erscheint so im Mosaik als eine Metapher für das Verhandeln gesellschaftlicher Rollen. Ebenso bestätigt sie den Status des Stifters, Honorius, und der Heiligen. Als additive, umhüllende Praxis ist die Investitur dem ‚Kleiden‘ des Kirchenraumes in kostbare Materialien – farbiges Glas, Goldtesserae, Marmor, Porphyr – verwandt.

Cognitively sticky. Transzendenz und Immanenz

Anders als Dinge haben Materialien kein Ende – sie werden transformiert. Manifestieren sie sich in Objektform, sind sie, wie Adam Drazin festhält, ‚informed‘, d.h. angereichert durch (immaterielle) Bedeutungen und (materielle) Spuren – beispielsweise ihrer Bearbeitung – und darüber hinaus ‚cognitively sticky‘ (Alfred Gell)¹³⁸: Sie bergen Narrative in sich, die auf die Aussage des aus ihnen geformten Objekts wirken und zugleich, durch ihren transformativen Charakter, zeitlich und räumlich über dieses hinausweisen. Dabei ist, wie Hans Peter Hahn anhand seiner Analyse der kulturellen Bedeutungszuweisungen an Gold gezeigt hat, die kulturelle Bedeutung von Materialien nicht statisch, sondern wandelbar und kontextspezifisch.¹³⁹

Der spezifische Kontext des Apsismosaiks in Sant’Agnese und seiner Materialien ist, darauf verweist bereits Ernst Kitzinger, der eines Heiligengrabes und Kultortes.¹⁴⁰ Mit Peter Brown also eines Ortes, dessen wesentliche Bestimmung es ist, anhand seiner materialen Präsenz Absenzen zu verhandeln – oftmals sogar die Absenz des heiligen Körpers.¹⁴¹ In Sant’Agnese ist dies anders: Die Basilika wurde über dem Agnesgrab errichtet, das in sich die Reliquien der Heiligen birgt. Dennoch ist das offene Zeigen von Materialien – Gold, Glas, Stein – in einer Basilika *ad corpus* wie Sant’Agnese besonders bedeutungsvoll: Die ‚kognitive Klebrigkeit‘ der Materialien, aus denen das Bild geformt ist, oder die das Mosaik visualisiert, bindet die Gedanken und ist, abhängig von der Materialkompetenz der Betrachter*innen, Auslöser zahlreicher Assoziationen zwischen dem Mosaik und der es umgebenden stofflichen Welt.

Doch ungeachtet seiner intensiven Stofflichkeit bleibt das Bild der Heiligen ein Bild – und zudem eines, das aufgrund der räumlichen Organisation der Basilika in getrennten Ebenen zwar gesehen, aber niemals berührt werden konnte. Indem es – auf eine, wie eingangs geschildert, für den Blick des 19. und 20. Jahrhunderts irritierende Weise – Materialität zum Bildgegenstand erhebt, spitzt es den allen religiösen Systemen immanenten Konflikt zwischen Immanenz und Transzendenz auf eine seinem Ort, einer Grabeskirche, angemessene Weise zu: wenn es Unberührbarkeit – das Charakteristikum Agnes’ als Heiliger – anhand besonders lebendiger, zur Berührung einladender Materialien inszeniert. Oder indem es die körperliche Ganzheit der auferstandenen Heiligen in einer Technik ins Bild setzt, deren wesentliches Element das Fragment ist: dem aus gläsernen und steinernen Tesserae gebildeten Mosaik. Das per se transformative, nicht endliche Material wird zum Bedeutungsträger an einem Ort der und in einer Erzählung von Transformation.

- Die hier verhandelten Fragen wurden erstmals in der Sektion „Optionen der Wahrnehmung im Mittelalter – zwischen Experiment und Theorie/Options de la perception au Moyen Âge – entre expérience et théorie“ (Barbara Schellewald/David Ganz) beim Schweizerischen Kongress für Kunstgeschichte, Basel, 23.–25. Juni 2016, zur Diskussion gestellt. Eine thematische Vertiefung resultierte aus der Auseinandersetzung mit den in unterschiedlichster Weise mit ihrer Umwelt interagierenden Oberflächen mittelalterlicher Artefakte. Zahlreichen Kolleginnen und Kollegen ist für ihre Diskussionsbereitschaft zu danken. Chiara Croci (Lausanne), Cornelia Lohwasser (Bamberg), Ruth Tenschert (Bamberg) und Nathalie von Möllendorff (Bamberg) haben die aktuelle Fassung gelesen und mich mit wertvollen Hinweisen unterstützt. Domenico Ventura danke ich für das großzügig zur Verfügung gestellte Bildmaterial.
- 1 „As for the figures [...] there is little in their rendering to suggest tangible and autonomous bodily presences. This is particularly true of the central figure of St Agnes. In outline, proportion and rendering of features, she presents a degree of abstraction and dematerialization exceeding anything we have yet seen in the course of our journey through the late and post-antique centuries. With her elongated body, diminutive head and chalk-white face, she appears like a phantom.“ Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century*, 2. Aufl., Cambridge, MA, 1980, S. 103–104.
 - 2 Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City*, 312–1308, Princeton 1980, S. 97. Richard Krautheimer und Ernst Kitzinger werden hier stellvertretend als Teil einer größeren Stildiskussion zitiert, die Chiara Croci und Manuela Gianandrea ebenso wie Dennis E. Trout nachgezeichnet haben und die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht: Dennis E. Trout, *Pictures with Words. Reading the Apse Mosaic of S. Agnese f.l.m. (Rome)*, in: *Studies in Iconography* 40 (2019), S. 1, 9–10; Chiara Croci/Manuela Gianandrea, *L'abside di Sant'Agnese fuori le mura. Uno sguardo tra passato e futuro*, in: Chiara Croci/Manuela Gianandrea/Irene Quadri/Serena Romano (Hg.), *Una finestra su Roma altomedievale. Pitture e mosaici, Rom 2022 (Études lausannoises d'histoire de l'art 31)*, S. 30.
 - 3 Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera Monumenta. In quibus praecipuè Musiva Opera Sacrarum, Profanarumque Aedium Structura, Ac nonnulli antiqui Ritus Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*, Bd. 2, Rom 1699, S. 104: „iuxta Graecorum consuetudinem“ (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1699bd2>, 26.03.2024). Ludovic Vitet schreibt im dritten Teil der *Mosaïques chrétiennes de Rome* von einer „barbarie se produisant [...] sous un aspect oriental“. Ludovic Vitet, *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, in: *Journal des savants*, Juni 1863, S. 349 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148>, 26.03.2024). Mit dem orientalistischen Stereotyp des ‚zeitlosen‘, i.e. geschichtslosen Ostens: Guglielmo Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, 2 Bde., Rom 1967, Bd. 1, S. 170: „[...] l'influsso bizantino, che provocò la rifioritura di vecchi modi che a lungo l'Oriente conservò.“ Zur Verwendung des Begriffs ‚byzantinisch‘ als gleichbedeutend mit ‚fremd‘ im Sinne von nicht dem westlichen Kanon entsprechend in der Kunstgeschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert: Chiara Croci, *L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800. Il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, in: *Opuscula historiae artium* 62 (2013), S. 110–119; Katharina Christa Schüppel, *Byzanz in Italien? Die Tafelkreuze Giunta Pisanos*, in: Julia Dellith/Johannes Gebhard/Daniela Roberts (Hg.), *Recycle – (Re)Invent. Rezeptionswege von Byzanz bis in die Moderne*, Festschrift für Frank Zöllner, Leipzig 2021, S. 22–41.
 - 4 Zu diesem Punkt aktuell: Ivan Foletti/Martin Lešák, *Hidden Treasure and Precious Pearl. Sant'Agnese fuori le mura, its Apse Mosaic, and the Experience of Liturgy*, in: Sible de Blaauw/Elisabetta Scirocco (Hg.), *From Words to Space. Textual Sources for Reconstructing and Understanding Medieval Sacred Spaces*, Rom 2023, S. 75 und Anm. 4, S. 92.
 - 5 Robert Coates-Stephens, *The Forum Romanum in the Byzantine Period*, in: Olof Brandt (Hg.), *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano 2011, Bd. 1, S. 385–408; A. D. Lee, *From Rome to Byzantium AD 363 to 565. The Transformation of Ancient Rome*, Edinburgh 2013 (*The Edinburgh History of Ancient Rome*); Alan Thacker, *Rome. The Pilgrim's City in the Seventh Century*, in: Francesca Tinti (Hg.), *England and Rome in the Early Middle Ages. Pilgrimage, Art, and Politics*, Turnhout 2014, S. 89–139.
 - 6 Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, New York 2015, S. 10–11, 28; ders., *After Antiquity. Renewing the Past or Celebrating the Present? Early Medieval Apse Mosaics in Rome*, in: Ann Karin van Dijk/Gregor Kalas (Hg.), *Urban Developments in Late and Medieval Rome. Revising the Narrative of Renewal*, Amsterdam 2021 (*Social Worlds of Late Antiquity and the Early Middle Ages* 9), S. 188–189.
 - 7 *Le Liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, hg. v. Louis Duchèsne, 2. Aufl., Bd. 1, Paris 1955 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Série 2, Registres et lettres des Papes du XIIIe siècle* 3,1), S. 323: „Eodem tempore fecit ecclesiam beatæ Agne martyris, via Numentana, miliario ab urbe Roma III, a solo, ubi resquiescit, que mundi que ornavit, exquisivit, ubi posuit dona multa. Ornavit autem sepulchrum eius ex argento, qui pens. lib. CCLII; posuit de super cyburium aereum de auratum, mire magnitudinis; fecit et gavatas aureas III, pens. sing. lib. sing.; fecit abside eiusdem basilicæ ex musibo, ubi etiam et multa dona optulit.“ Zur Baupolitik Honorius' I.: Dennis E. Trout, *(Re-)Founding Christian Rome. The Honorian Project of the Early Seventh Century*, in: van Dijk/Kalas 2021 (wie Anm. 6), S. 149–175.
 - 8 Antonella Ballardini, *Habeas corpus. Agnese nella basilica di via Nomentana*, in: Silvia Pedone/Andrea Paribeni (Hg.), *Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà. Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, Rom 2018, Bd. 1, S. 253–279.
 - 9 Cécile Lanéry, *La légende de sainte Agnès. Quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (VIe–VIIe s.)*, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge* 126 (2014), S. 17–25 (<https://journals.openedition.org/mefrm/1702>, 26.03.2024); Elena Zocca, *(Ri-)Scrivere di santi. Sulle tracce di Sant'Agnese*, in: Luca Arcari (Hg.), *Acri sanctorum investigatori. Miscellanea di studi in memoria di Gennaro Luongo*, Rom 2019 (*Forma aperta* 1), S. 261–284.
 - 10 Trout 2019 (wie Anm. 2); ders., *ICUR 8.20757. Poetry and Ambition at S. Agnese fuori le Mura*, in: John D. Mucigrosso/Celia E. Schultz (Hg.), *Fide non Ficta. Essays in Honor of Paul B. Harvey Jr.*, Bari 2020 (*Biblioteca di Athenaeum* 64), S. 147–163 (im Folgenden: Trout 2020a); ders., *Poets and Readers in Seventh-Century Rome. Pope Honorius, Lucretius, and the Doors of St. Peter's*, in: *Traditio* 75 (2020), S. 39–85 (Textrekonstruktion und Antikenbezüge; im Folgenden: Trout 2020b).
 - 11 Luisa Covello, *Ipotesi ricostruttiva dei sistemi di accesso della Basilica Onoriana di Sant'Agnese fuori le mura*, in: *Augustinianum* 58 (2008), S. 511–531.
 - 12 Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4).

- 13 Mit dem 21. Januar als Tag ihres Martyriums (*dies natalis*) wird Agnes bereits im Kalender der frühen römischen Kirche, der *Depositio martyrum* aus dem Jahr 336 und im *Martyrologium Hieronymianum* genannt. Ein zweiter Festtag am 28. Januar erinnerte an die weltliche Geburt der Märtyrerin – eine ungewöhnliche Praxis, die nur in drei weiteren Fällen dokumentiert ist: der Geburt der hl. Sotere (10.02.), der Geburt Mariens (08.09.) und der Geburt Johannes des Täufers (24.06.). Das Gelasianische Sakramentar des 8. Jahrhunderts verzeichnet dieses zweite Fest als ‚Natale S. Agnestis de nativitate‘ oder ‚Agnae in genuinum‘; Amato Pietro Frutaz, Il complesso monumentale di Sant’Agnese, Rom 1969, S. 1, 20, 21; Alan Thacker, The Origin and Early Development of Rome’s Intramural Cults. A Context for the Cult of Sant’Agnese in Agone, in: *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen Âge* 126 (2014) (<https://doi.org/10.4000/mefrm.1858>, 26.03.2024), Par. 24; Alessia Lirosi, Autour de Sainte Agnès. Lieux et réseaux de mémoires saintes à Rome, in: Bernard Dompnier/Stefania Nanni (Hg.), *La mémoire des saints originels entre XVIe et XVIIIe siècle*, Rom 2019 (Collection de l’École Française de Rome 545), S. 93.
- 14 Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2); Sarah Maltoni/Rita Deiana/Alberta Silvestri, L’abside di Sant’Agnese fuori le mura. Approccio interdisciplinare allo studio dei mosaici vitrei. Report preliminare, in: Croci/Gianandrea/Quadri/Romano 2022 (wie Anm. 2), S. 155–171; Rita Deiana/Alberta Silvestri/Manuela Gianandrea/Sarah Maltoni/Chiara Croci, The Medieval Glass Mosaic of S. Agnese fuori le mura in Rome. Multispectral Imaging for Preliminary Identification of Original Tesserae, in: *Heritage* 6 (2023), S. 2851–2862 (<https://doi.org/10.3390/heritage6030152>, 26.03.2024).
- 15 Adam Drazin, To Live in a Materials World, in: ders./Susanne Küchler (Hg.), *The Social Life of Materials. Studies in Material and Society*, London u.a. 2015, S. 14, plädiert für eine klare Differenzierung zwischen dem *Social life of things* (Appadurai 1988) und dem Leben der Materialien: „The ‚life‘ of materials concerns questions about how materials are ‚vitalist‘ (Bennett 2010), what they do and how they have effects, how they have meaning, how they are known and what social and cultural forms happen through and around them.“ Materialien sind nicht ‚natürlich‘ (‚raw‘), sie sind im Gegenteil ‚informed‘ und ‚cognitively sticky‘ (Alfred Gell): „They may, in different instances or contexts, convey data, imagination, meaning, knowledge, beliefs and truths“; Drazin 2015, S. 24, mit Bezug auf Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, S. 86.
- 16 Hans Peter Hahn/Jens Soentgen, Acknowledging Substances. Looking at the Hidden Side of the Material World, in: *Philosophy & Technology* 24 (2011), S. 19–33; Jens Soentgen, Materialität, in: Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, S. 226–229. Zur kunsthistorischen Forschungsperspektive der Materialikonographie/-ikonologie: Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994; Monika Wagner, Materialien als soziale Oberflächen, in: Dietmar Rübhel/Monika Wagner (Hg.), *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 1), S. 101–118; Monika Wagner, Disziplinäre Perspektiven. Kunstgeschichte, in: Samida/Eggert/Hahn 2014 (wie Anm. 15), S. 298–305.
- 17 Patrizia Saini/David Rovignani, Il convento di Sant’Agnese. Origini ed età medievale, in: Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di Sant’Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Mailand 2004, S. 54–58.
- 18 Vincenzo Fiocchi Nicolai, Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo, *Città del Vaticano* 2001 (Studi e ricerche pubblicati a cura della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra 3), S. 39–40, 67.
- 19 Friedrich Wilhelm Deichmann, Die Lage der konstantinischen Basilika der Heiligen Agnes an der Via Nomentana, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 22 (1946), S. 213–234; Daniela Esposito/Paola Venturini, La basilica cimiteriale di S. Agnese fuori le Mura a Roma. Nuove osservazioni e ipotesi, in: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura* 22 (1993), S. 3–16; Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di S. Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Rom 2004; Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, 3., komplett überarbeitete und aktualisierte Aufl., Regensburg 2013, S. 71–76; Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di S. Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Rom 2004; Maria Andalaro, *La pittura medievale a Roma, 312–1431. Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Mailand 2006 (Atlante 1), S. 57–58. Zu den sechs konstantinischen circusförmigen Basiliken in Rom: Federico Guidobaldi/Alessandra Guiglia Guidobaldi (Hg.), *Ecclesiae urbis*, 3 Bde., Città del Vaticano 2002 (Studi di antichità cristiana 59), Bd. 2, Sessione tematica: basiliche circiforme, S. 1097–1262; Fabrizio Bisconti, ‚Basilicam fecit‘. Tipologie e caratteri degli edifici di culto al tempo dei Costantinidi, in: *Costantino il Grande. La civiltà antica a bivio tra Occidente e Oriente*, Ausst.Kat. Rimini, Castel Sismondo 2005, hg. v. Angela Donati/Giovanna Gentili, Cinisello Balsamo 2005, S. 86–90; Lynda L. Coon/Kim Sexton, *Racetrack to Salvation. The Circus, the Basilica, and the Martyr*, in: *Gesta* 59 (2020), S. 1–42. Zur verlorenen Apsisdekoration der konstantinischen Agnesbasilika: Fabrizio Bisconti, ‚Monumenta picta‘. L’arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico, in: Ausst.Kat. Rimini 2005 (wie Anm. 19), S. 180.
- 20 Paola Palazzo, Le scoperte intorno a S. Costanza, in: Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di S. Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Rom 2004, S. 117–125; Andalaro 2006 (wie Anm. 19), S. 59–66; Jürgen J. Rasch/Achim Arbeiter, *Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz 2007 (Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium 4); Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 76–91; Ute Versteegen, Grab, Kult und Memoria. Zur Verbindung von Kirchenbau und Mausoleum in den Grabbauten der konstantinischen Dynastie, in: Dietrich Boschung/Alfred Schäfer/Marcus Trier (Hg.), *Erinnerte Macht. Antike Herrschergräber in transkultureller Perspektive*, Paderborn 2021 (Morphomata 50), S. 303–342.
- 21 Den Kirchenkomplex als Ganzes untersucht Gabriele Ferrà, *Sant’Agnese fuori le mura. Il complesso monumentale sulla via Nomentana, Castiglione di Sicilia* 2020. Zu den Konventsgebäuden: ebd., S. 225–248.
- 22 Zum Agnesgrab in der Regio I der Katakomben von Sant’Agnese: Vincenzo Fiocchi Nicolai, *Ursprung und Entwicklung der römischen Katakomben*, in: ders./Fabrizio Bisconti/Danilo Mazzoleni (Hg.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften*, Regensburg 1998, S. 9–69. Zu den Modifikationen des Agnesgrabes durch die Päpste Liberius (352–366), Damasus (366–384) und Symmachus (498–514) anhand der Quellen und Grabungsbefunde: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 254–255 (kritisch zur Interpretation der Grabungsergebnisse); Covello 2008 (wie Anm. 11), S. 515.

- 23 Diese Besonderheit teilt sie mit der frühmittelalterlichen, an drei Seiten vom Tuffstein des Pincetto-Hügels umgebenen Basilika San Lorenzo fuori le mura. Vgl. Andaloro 2006 (wie Anm. 19), S. 77–94; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 91–93, 260–266; Daniela Mondini, San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo, traduzione e cura di Giorgia Pollio, Rom 2016. Zur honorianischen Agneskirche: Corpus basilicarum christianarum Romae. Le basiliche antiche cristiane di Roma (sec. IV–IX), hg. v. Richard Krautheimer et al., Bd. 1, Città del Vaticano 1937, S. 14–39; Andaloro 2006 (wie Anm. 19), S. 57–58, 67; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 266–273; Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 514–520; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 257–261; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 79–83. Den Zugängen zu beiden Ebenen der Basilika widmet sich die detaillierte Untersuchung von Luisa Covello: Covello 2018 (wie Anm. 11). Zu den Funktionen der Ebenen und ihrer Teile: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 258–260. Zur Freilegung des Erdgeschosses der Basilika im frühen 17. Jahrhundert: Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 37–38; Andaloro 2006 (wie Anm. 19), S. 67–76; Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 517–519; Emanuele Gambuti, Ricondurre all'ordine un'antica fabbrica. L'opera del Cardinale Alessandro dei Medici in Sant'Agnese fuori le mura, in: Palladio 33 (2020), S. 123–146. Zu den Blickbeziehungen innerhalb des Kirchenraumes und zu Blickkontakt vs. physischem Kontakt: Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 526; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4).
- 24 Ambrosii Opera, MPL 17, coll. 735–742 (Epistula I). Kommentar: Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 12.
- 25 Zum Quellencharakter hagiographischer Texte, die oftmals an oder jenseits der Grenze zur Fiktion operieren: Felice Lifshitz, Beyond Positivism and Genre. 'Hagiographical' Texts as Historical Narrative, in: Viator 25 (1994), S. 95–115.
- 26 Guy Ferrari, Early Roman Monasteries. Notes for the History of the Monasteries and Convents at Rome From the V to the X Century, Città del Vaticano 1957, S. 27–32; Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 26, 31, 66–68; Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 15; Lirosi 2019 (wie Anm. 13), S. 96–97.
- 27 Cynthia Hahn, Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century, Berkeley u.a. 2001, S. 90–128, bes. S. 90–91, 127–128.
- 28 Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916, Bd. 1, Text, 1. Hälfte, S. XIV (<https://doi.org/10.11588/diglit.1402>, 26.03.2024).
- 29 Zur Person Wilperts, zu den *Römischen Mosaiken und Malereien* sowie zur Bedeutung der Illustrationen für dieses Projekt: Per Jonas Nordhagen, Working with Wilpert. The Illustrations in 'Die römischen Mosaiken und Malereien' and their Source Value, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 5 (1985), S. 247–257; Giulia Bordi, Giuseppe Wilpert et la scoperta della pittura altomedievale a Roma, in: Stefan Heid (Hg.), Giuseppe Wilpert. Archeologo cristiano, Città del Vaticano 2009 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane 22), S. 323–358.
- 30 Maria Andaloro, I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina, in: Otto Feld/Urs Peschlow (Hg.), Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, Bonn 1986 (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte, Monographien 10,3), S. 105, Anm. 28. Zum ikonographischen Typ der Maria Regina (in Auswahl): Marion Lawrence, Maria Regina, in: The Art Bulletin 7 (1925), S. 150–161; Ursula Nilgen, Maria Regina. Ein politischer Kultbildtypus?, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19 (1981), S. 1–33; dies., Eine neu aufgefundene Maria Regina in Santa Susanna, Rom. Ein römisches Thema mit Variationen, in: Karl Möseneder/Gosbert Schüßler (Hg.), Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2002, S. 231–245; Antonella Ballardini, A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707), in: Rosamond McKitterick/John Osborne/Carol M. Richardson/Joana Story (Hg.), Old Saint Peter's, Rome, Cambridge u.a. 2013 (British School at Rome Studies), S. 190–213; Maria Andaloro/Giulia Bordi, La Maria Regina della 'parete palinsesto', in: Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio, Ausst.Kat. Rom, Basilica di Santa Maria Antiqua al Foro Romano 2016, hg. v. Maria Andaloro/Giulia Bordi/Giovanni Morganti, Mailand 2016, S. 154–159; Maria Lidova, Maria Regina. Transformations of an Early Byzantine Image in Late Eight-Century Rome, in: Chiara Bordino/Chiara Croci/Vedran Sulovsky (Hg.), Rome on the Borders. Visual Cultures During the Carolingian Transition, Brno 2020 (Convivium. Supplementum 2020), S. 136–153.
- 31 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 270–271.
- 32 Manuela Gianandrea, Novità e riflessioni su due dipinti murali dell'alto Medioevo romano. L'affresco con sant'Agata e l'inedita pittura con busto di santo, in: Convivium 9 (2022), S. 55.
- 33 Liber Pontificalis (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 325; Wilpert 1916 (wie Anm. 28), S. XIV; Joachim Wollasch, Frühe Bildzeugnisse für das Nachleben Papst Gregors des Großen in Rom, in: Frühmittelalterliche Studien 36 (2002), S. 159–170; Manuela Gianandrea, Il 'doppio papa' nelle decorazioni absidali del Medioevo romano, in: Christian Heck (Hg.), L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions, héritages, créations, mutations, Turnhout 2011, S. 663–669; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 273; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 267; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 130–131, 141–142; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 85.
- 34 Inscriptiones Latinae Christianae Veteres, hg. v. Ernst Diehl, Bd. 1, Berlin 1925, 1769/A, S. 345. Zur Inschrift: Eve Borsook, Rhetoric or Reality? Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (2000), S. 5; Valentino Pace, Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo. In margine al problema 'Roma e Bisanzio', in: Siri Sande (Hg.), The Demiourgos, Rom 2004 (Acta ad archaeologiam et artium pertinentia 8), S. 153–154; Erik Thunø, Inscription and Divine Presence. Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic, in: Word & Image 27 (2011), S. 290; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 263–267 (mit der Überlegung, die Inschrift könnte laut gelesen worden sein); Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 14–17; Trout 2020a; Trout 2020b (beide wie Anm. 10); Elisabetta Neri, Les mosaïques pariétales des églises à la lumière des couleurs. Images et inscriptions (IVe–Vie siècles), in: dies./Béatrice Caseau Chevallier (Hg.), Rituels religieux et sensorialité. Antiquité et Moyen Âge, parcours de recherche, Cinisello Balsamo 2021 (Biblioteca d'arte 71), S. 308, 319, 320; Thunø 2021 (wie Anm. 6), S. 194–195; Trout 2021 (wie Anm. 6), S. 164–165.
- 35 Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (wie Anm. 14), S. 160.
- 36 Zur Marmorverkleidung: Antonella Guiglia Guidobaldi/Patrizio Pensabene, Il recupero dell'antico in età carolingia. La decorazione scultorea absidale delle chiese di Roma, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 78 (2005–2006), S. 42–43; Tobias Bitterer, Marmorverkleidung stadtrömischer Architektur. Öffentliche Bauten aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. bis 7. Jahrhundert n. Chr., Dissertation, LMU München, Fakultät für Kulturwissenschaften 2010, S. 268–271 (<https://edoc.ub.uni-muenchen>).

- de/15298/, 26.03.2024); Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 262–263.
- 37 Thunø 2015 (wie Anm. 6), S. 26–27. Vgl. auch Ballardini 2018 (wie Anm. 7), S. 265, Anm. 49 (mit Kritik am Rekonstruktionsvorschlag Thunø im Hinblick auf Wandfläche und Durchfensterung); Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 144–145.
- 38 Zur Restaurierungsgeschichte des Mosaiks: Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 412; Gabriella Delfini Filippi, *Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX. L'esempio di Sant'Agnesa fuori le Mura*, in: *Storia dell'arte* 65 (1989), S. 87–94; dies., *Il mosaico absidale di S. Agnese fuori le Mura. Restauri storici e recenti interventi coservativi*, in: Anna Maria Iannucci/Cesare Fiori (Hg.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenna 1992, S. 245–251; Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (wie Anm. 14), S. 158–159.
- 39 Ciampini 1699 (wie Anm. 3), Kap. XIV, S. 105 und Tav. XXIX. Vgl. Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 412 (mit Datierung in das Jahr 1614); Delfini Filippi 1989, S. 90; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38).
- 40 Delfini Filippi 1989, S. 87–90; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38). Zum vatikanischen Mosaikstudio und weiteren Restaurierungen des 19. Jahrhunderts: Federica Giacomini, *Considerazioni sul restauro dei mosaici delle basiliche romane nella prima metà dell'Ottocento. Un punto di vista indulgente*, in: *Arte medievale* 4 (2005) S. 127–136.
- 41 Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 169–179; Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del medioevo. Secoli IV–X*, 2 Bde., *Aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andaloro*, Rom 1987, S. 87–88, 176–177; Delfini Filippi 1989, S. 90–92; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38).
- 42 Delfini Filippi 1992 (wie Anm. 38), S. 247.
- 43 Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 2 (Tafelband), o.S. Deiana et al. 2023 (wie Anm. 14), insbes. S. 2856–2857, vertiefen die Analyse mittels multispektraler Bildgebung.
- 44 Projektleitung: Gabriella Delfini Filippi; Mitarbeit Giovanni Castaldo; Restaurator Rossano Pizzinelli. Vgl. Delfini Filippi 1989; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38).
- 45 Maltoni/Deiana/Silvestri 2022, S. 155; Deiana et al. 2023 (beide wie Anm. 14).
- 46 Liz James, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge u.a. 2017, S. 254, 270 und Karte 4, S. 255.
- 47 James 2017 (wie Anm. 46), S. 281. Die Datierung des Mosaikfragments in San Pietro in Vincoli bestätigen Maria Andaloro/Carla D'Angelo, *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004*, Rom 2017, S. 152–181.
- 48 *Liber Pontificalis* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 324; Ferrari 1957 (wie Anm. 26), S. 390; James 2017 (wie Anm. 46), S. 281. Zur Bau- und Restaurierungspolitik Papst Honorius' I.: Trout 2021 (wie Anm. 6).
- 49 Zu San Teodoro: Barbara Vernia, *Il mosaico di S. Teodoro sul Palatino fra Roma e Ravenna. Relazioni artistiche*, in: Claudia Angelelli (Hg.), *Atti dell'XI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli 2006, S. 341–350; Andaloro/D'Angelo 2017 (wie Anm. 47), S. 59–99; zu Santo Stefano Rotondo vgl. zuletzt Alessandro Taddei, *La committenza di papa Teodoro (642–649). Primo e Feliciano nella chiesa di Santo Stefano Rotondo*, in: Croci/Gianandrea/Quadri/Romano 2022 (wie Anm. 2), S. 173–211; zum Mosaik der Venantius-Kapelle im Lateransbaptisterium: Valentine Giesser, *De la côte est de l'Adriatique à Rome ou quand l'image accompagne la relique. Réflexions autour de la mosaïque de la chapelle de San Venanzio au baptistère du Latran*, in: *Convivium* 1 (2014), S. 116–125 (alle Titel in Auswahl und mit vorangehender Literatur).
- 50 Ciampini 1699 (wie Anm. 3), S. 118–119 und Tav. XXXV; Christa Belting-Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Stuttgart 1992 (*Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 4), S. 156.
- 51 Belting-Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 147–148; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 138; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 87. Croci/Gianandrea 2022 verweisen zudem auf die Wandmalereien am Grab der hl. Felicitas (Cimitero di Massimo).
- 52 Gianandrea 2011 (wie Anm. 33), S. 666–667.
- 53 Prominentes Beispiel ist das Apsisbild der pelagianischen Basilika von San Lorenzo fuori le mura (579–590), für das nicht auszuschließen ist, dass es den Titelheiligen Laurentius gezeigt hat; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 269; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 138–139.
- 54 Delfini Filippi 1992 (wie Anm. 38), S. 246.
- 55 Marco Verità, *Le tessere vitree dei mosaici medievali a Roma. Tecnologie e degrado*, in: Andaloro/D'Angelo 2017 (wie Anm. 47), S. 472; Elisabetta Neri, *L'or des mosaïques*, in: Or, Ausst.Kat. Marseille, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) 2018, hg. v. Commissaires de l'exposition Jean-Roch Bouiller/Philippe Jockey/Myriam Morel-Deledalle/Marcel Tavé, Marseille 2018, S. 221.
- 56 Neri 2021 (wie Anm. 34), S. 300.
- 57 Elisabetta Neri, *Les sources de l'or du décor entre Orient et Occident (IV–XII siècles). Or monétaire, réutilisation, or frais*, in: Nicolas Minvielle Larousse/Marie-Christine Bailly-Maitre/Giovanna Bianchi (Hg.), *Les métaux précieux en Méditerranée médiévale. Exploitations, transformations, circulations*, Aix-en-Provence 2019, Tabelle S. 280.
- 58 Erste Analyseergebnisse liegen für das verwendete Glas der entnommenen Proben vor. Dabei konnten Natron als Flussmittel und Trübungsmittel auf Antimonbasis festgestellt werden, was der römischen und spätantiken Tradition entspricht; Deiana et al. 2023 (wie Anm. 14), S. 2856–2861.
- 59 Zur Aktivität mittelalterlicher Goldminen und zur Zirkulation von Gold im Mittelalter: Bernd-Stefan Grewe, *Gold. Eine Weltgeschichte*, München 2019, bes. S. 12–35; Neri 2019 (wie Anm. 57), S. 276f. (insbes. zum 7. bis 9. Jahrhundert). Den Blick auf die afrikanische Goldproduktion richtet Sarah M. Guérin, *Gold, Ivory, and Copper. Materials and Arts of Trans-Saharan Trade*, in: Kathleen Bickford Berzock (Hg.), *Caravans of Gold, Fragments in Time. Art, Culture, and Exchange Across Medieval Saharan Africa*, Evanston, Ill., 2019, S. 175–202.
- 60 Rebecca Zorach/Michael W. Phillips Jr, *Gold. Nature and Culture*, London 2016, S. 61–94; Grewe 2019 (wie Anm. 59), S. 18–21. Kritisch zum Goldgrund als Projektionsfläche für Mittelalterbilder: Peter Cornelius Claussen, *Goldgrund*, in: *Kritische Berichte* 35 (2007), S. 64–67.
- 61 Hans Peter Hahn, *Die Sprache des Glanzes. Wert und Werte als Kontexte von Gold*, in: Harald Meller/Roberto Risch/Ernst Pernicka (Hg.), *Metalle der Macht – frühes Gold und Silber. Metals of Power – Early Gold and Silver*, Halle/Saale 2014 (Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 11.1), S. 21–31.
- 62 Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 12–14; Zocca 2019 (wie Anm. 9). Zu diesen gehören ein Epigramm Papst Damasus' (366–384) und die berühmte Agnes-Hymne des Ambrosius von Mailand (gest. 397). Vgl. Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 2–7; Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 3–7. Das Epigramm ist in eine Marmorplatte graviert, von der angenommen wird, dass sie ursprünglich das Grab der Heiligen schmückte. Sie wurde später als Fußbodenplatte zweiterhand und erst

- 1728 wiederentdeckt. Heute ist sie in die Wand der Treppe eingelassen, die zum Narthex der Basilika führt. Zum Epigramm im Vergleich zu den honorianischen Inschriften: Thunø 2021 (wie Anm. 6), S. 191–200. Die Frage der Authentizität des Hymnus (Ambrosius, *Agnēs beatae virginis*, s. Ambroise de Milan. Hymnes, texte établi, traduit et annoté, hg. v. Jacques Fontaine, Paris 1992, S. 8) kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Zum Hymnus: Brian Dunkle, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, Oxford 2016, S. 150–153.
- 63 Zu diesem Typ weiblicher Heiligkeit: Hahn 2001 (wie Anm. 27), S. 90–128.
- 64 Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 5.
- 65 Ambrosii Opera, MPL 17, coll. 735–742 (Epistula I). Kommentar: Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 12. Die Verurteilung der Heiligen zur Prostitution im *lupanar* ist ein „lieu commun romanesque“ (Lanéry), der im Kontext der Agnesvita erstmals im *Peristephanon* des Prudentius (um 400) begegnet. Vgl. Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 7–10; Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 8. Das in der Legende genannte *lupanar* wurde spätestens im 12. Jahrhundert im Diokletiansstadium, der heutigen Piazza Navona, verortet, wo sich der zweite bedeutende mit Agnes verbundene römische Kultort befindet: die Basilika Sant’Agnese in Agone. Die Existenz dieses zweiten Kultorts reflektiert die Praxis, Märtyrerbasiliken *extra muros* um innerstädtische Kultorte zu ergänzen. Thacker 2014 (wie Anm. 13). Zu den römischen Agnes-Kultorten: Lirosi 2019 (wie Anm. 13).
- 66 Zu dieser Vita: Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 9, 13.
- 67 Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 13.
- 68 Zocca 2019 (wie Anm. 9), S. 274–277. Eine wesentliche christliche Überzeugung war in der Tat die Vorstellung der körperlichen Intaktheit der Heiligen nach dem Martyrium; Carolyne Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity. 200–1336*, New York 1995, bes. S. 21–114.
- 69 Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 13, mit Bezug auf die Beschreibung des kostbaren Schmucks der auferstandenen Heiligen in der *Passio*: „He has encircled my right hand and my neck with priceless stones. He has bestowed upon my ears priceless pearls and surrounded me with lively and glittering jewels.“
- 70 Zur Verschränkung von Visualisierung und Vision an heiligen Orten: Cynthia Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400–circa 1204*, University Park, PA, 2012, S. 18.
- 71 Dagegen deutet Antonella Ballardini die mit beiden Händen gehaltene Schriftrolle analog zur Ikonographie spätantiker Diptychen mit Darstellungen neu ernannter Patrizier als Sinnbild ‚göttlicher Investitur‘; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 271.
- 72 Belting-Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 148.
- 73 Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996; Graham Harman, *Gold*, in: Jeffrey Jerome Cohen (Hg.), *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*, Minneapolis, MN, 2013, S. 106–123; Zorach/Phillips 2016 (wie Anm. 60).
- 74 Francesca Dell’Acqua, *Iconophilia. Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c. 680–880*, New York 2020 (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies 27), S. 161.
- 75 Gregor der Große, *Moralia in Iob*, Lib. XVIII, XLVIII, 77, CCSL 143 A, S. 941. Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge u.a. 1998, S. 88.
- 76 Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 143, mit Bezug u.a. auf die Agnes im *Peristephanon* des Prudentius zugeschriebene „makellose körperliche Reinheit“. Mit völlig neuen Ansatzpunkten: Chiara Croci, *Ancora su Agnese. Riflessioni sul volto ‚petrificato‘ nel mosaico onoriano della basilica nomentana (625–638)*, in diesem Band.
- 77 Per Jonas Nordhagen, *The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). The Mosaic Fragments and their Technique*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2 (1965), S. 154, 156 und Kat. 1, S. 125f. (Fragment des Gesichts der Maria Regina aus der Kapelle Johannes VII.; als Vergleichsbeispiel). Guglielmo Matthiae identifiziert den für das Gesicht der hl. Agnes verwendeten Marmor anhand des Augenscheins als Palombino; Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 175. Zur Verwendung von steinernen Tesseræ für die Gesichter von Figuren in römischen Mosaiken vgl. auch Carla D’Angelo, *Sulla tecnica esecutiva dei mosaici*, in: *Andaloro/D’Angelo* 2017 (wie Anm. 47), S. 420–421.
- 78 Patricia Cox Miller, *The Little Blue Flower Is Red’. Relics and the Poetizing of the Body*, in: *Journal of Early Christian Studies* 8 (2000), S. 213–236.
- 79 Bissera V. Pentcheva, *Phenomenology of Light. The Glitter of Salvation in Bessarion’s Cross*, in: Costas Papadopoulos/Holley Moyes (Hg.), *The Oxford Handbook of Light in Archeology*, Oxford 2018, S. 385f.
- 80 Wie auch die Apsis der Basilika San Paolo fuori le mura (4. Jahrhundert) und die Apsis der pelagianischen Basilika San Lorenzo fuori le mura (579–590). Vgl. Daniela Mondini, *Osservazioni sulla produttività del ‚buio‘ romanico. La finestra e la luce nell’architettura religiosa dell’arco sudalpino*, in: dies./Vladimir Ivanovici (Hg.), *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio u.a. 2014, S. 69; dies., *Luce e luci a Santa Maria Antiqua e nelle chiese altomedievali di Roma*, in: *Ausst.Kat. Rom* 2016 (wie Anm. 30), S. 379–381.
- 81 Raffaele Perrotti, *La Basilica di S. Agnese fuori le mura. Considerazioni a proposito del restauro*, in: *Palladio* 11 (1961), S. 164; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 267; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 265; Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 521; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 144–145. Die Wirkung des durch die Fenster einfallenden Lichts wurde durch deren Gestaltung bestimmt, wobei farbiges Fensterglas eine Rolle spielte, das die Farbe des einfallenden Lichts veränderte. Prudentius verglich im frühen 5. Jahrhundert das Farbspiel der Fenster in San Paolo fuori le mura mit Frühlingswiesen. In den folgenden Jahrhunderten sind die Farben Grün, Hellblau und Hellbraun die häufigsten, bevor sich in karolingischer Zeit das Farbspektrum weitet. Vgl. Francesca Dell’Acqua, *Illuminando colorat. La vetrata tra l’età tardo imperial e l’Alto Medioevo; le fonti, l’archeologia*, Spoleto 2003 (Studi e ricerche di archeologia e storia dell’arte, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 4).
- 82 Zu den Lichtverhältnissen: Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 84, 89.
- 83 Zum Besuch von heiligen Orten und Heiligengräbern als sensorische Erfahrung: Hahn 2012 (wie Anm. 70), S. 17–23.
- 84 Rico Franses, *When All that is Gold Does not Glitter. On the Strange History of Looking at Byzantine Art*, in: Anthony Eastmond/Liz James (Hg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium; Studies Presented to Robin Cormack*, Aldershot 2003, S. 18, 21.
- 85 Anhand von Fallstudien, beispielsweise zur Rotunde des Galerius in Thessaloniki oder zur euphrasianischen Basilika in Poreč, ist nachgewiesen worden, dass Mosaikausstattungen im Hinblick auf die Lichtverhältnisse im Kirchenraum konzipiert und diese sogar bewusst instrumentalisiert wurden, um inhaltliche Akzente zu setzen (im Tages- ebenso wie im Jahresverlauf). Mit diesen und weiteren Beispielen: Neri 2021 (wie Anm. 34), S. 302. Weitere aktuelle Fallstudien bei: Vladimir Ivanovici/Alice Isabella

- Sullivan (Hg.), *Natural Light in Medieval Churches*, Leiden/Boston 2023 (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450–1450, 88).
- 86 Zum sich im Laufe des Tages verändernden Lichteinfall: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 265–266.
- 87 Neri 2021 (wie Anm. 34), S. 299.
- 88 Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (wie Anm. 14), S. 161.
- 89 Hahn 2001 (wie Anm. 27), S. 99.
- 90 James 1996 (wie Anm. 73), S. 30, 134; Janes 1998 (wie Anm. 75), S. 150; George Henderson, *Vision and Image in Early Christian England*, Cambridge 1999, S. 122–155 (The colour purple).
- 91 Maria Evangelatou, *The Purple Thread of the Flesh. The Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation*, in: Eastmond/James 2003 (wie Anm. 84), S. 261–264; Catherine Gines Taylor, *Late Antique Images of the Virgin Annunciate Spinning. Allotting the Scarlet and the Purple*, Leiden/Boston 2018 (Texts and Studies in Eastern Christianity 11).
- 92 Alkuin, *De Fide Sanctae et Individuae Trinitatis Libri Tres*, lib. III, cap. XIV, MPL 101, Sp. 46. Vgl. Heather Pulliam, *Looking to Byzantium. Light, Color, and Cloth in the Book of Kells' Virgin and Child Page*, in: Colum Hourihane (Hg.), *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Medieval Period*, Princeton, NJ, 2011, S. 72–75.
- 93 Beda *Venerabilis*, *De tabernaculo*, lib. II, linea 154, CCSL 1194, S. 46. Vgl. Henderson 1999 (wie Anm. 90), S. 126–127.
- 94 Heather Pulliam, *Color*, in: *Studies in Iconography* 33 (2012), S. 4–5.
- 95 Janes 1998 (wie Anm. 75), S. 150.
- 96 Zur imperialen Konnotation purpurner Gewänder: Gerhard Steigerwald, *Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 33 (1990), S. 209–239.
- 97 Diana Young, *The Colours of Things*, in: Christopher Tilley et al. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London u.a. 2006, S. 173–185.
- 98 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 262–263.
- 99 Manuela Gianandrea, *Real Marble and Fake Marble on the Antique Façade of Santa Sabina all'Aventino, Rome*, in: Ivan Foletti/Manuela Gianandrea (Hg.), *The Fifth Century in Rome. Art, Liturgy, Patronage*, Rom 2017 (*Studia Artium Mediaevalium Brunensia* 4), S. 34, Anm. 15. Zu Santa Sabina und Sant'Agnese: Bitterer 2010 (wie Anm. 36), S. 251–254; 269–270; Maria Fabricius Hansen, *The Spolia Churches of Rome. Recycling Antiquity in the Middle Ages*, Aarhus 2015, S. 103. Zur Verwendung von Porphyry in Sant'Agnese: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 261–262 (mit der These, auch die Porphyryplatten im Bereich des Altars gingen auf die honorianische Stiftung zurück).
- 100 Philippe Manguoyres (Hg.), *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, Ausst.Kat. Paris, Musée du Louvre 2003/2004, Paris 2003, S. 11, 13, 14, 28, 29, 35, 38.
- 101 Sible de Blaauw, *Papst und Purpur. Porphyry in frühen Kirchenausstattungen in Rom*, in: Ernst Dassmann/Klaus Thraede (Hg.), *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Münster 1991 (*Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband* 18), S. 36–50.
- 102 Nicolas Reveyron, *Ambiances lumineuses et ambiances colorées dans l'architecture religieuse du Moyen Age occidental*, in: Mondini/Ivanovici 2014 (wie Anm. 80), S. 112–113.
- 103 Bissera V. Pentcheva, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, in: *Gesta* 50 (2011), S. 95–96 (Zitat); Gerhard Wolf, *Marble Metamorphosis*, in: Dario Gamboni/Gerhard Wolf/Jessica N. Richardson (Hg.), *The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present*, München 2021, S. 19–24; Barbara Maria Schellewald, *Paulos Silentarius. Ekphrasis der Hagia Sophia, 562/63*, in: Iris Wenderholm (Hg., unter Mitarbeit von Isabella Augart), *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin/Boston 2021, S. 123–129.
- 104 Pentcheva 2011 (wie Anm. 103), S. 97.
- 105 Pentcheva 2011 (wie Anm. 103), S. 99–100.
- 106 Patrizio Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano 2015 (*Monumenti di antichità cristiana* 2, 22), S. 338; Kat. 765–766, S. 1064f.
- 107 Giulia Guidobaldi/Pensabene 2005–2006 (wie Anm. 36), S. 42–45, 56–57; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 263.
- 108 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 268.
- 109 Zu Sant'Adriano: Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter. 1050–1300*, Bd. 1, A–F, Stuttgart 2002 (*Corpus Cosmatorum* 2, 1; *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 20), S. 21–38; Giulia Bordi, *Dalla Curia Senatus alla chiesa di Sant'Adriano. La riscoperta di un palinsesto architettonico e pittorico perduto*, in: Rita Dolce/Antonello Frongia (Hg.), *Giornata della Ricerca* 2011, San Casciano 2012 (*Dipartimento di studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione, Quinterni* 5), S. 38–42; Bitterer 2010 (wie Anm. 36), S. 271; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 256–257, 268.
- 110 Jeffrey Jerome Cohen/Stephanie Trigg, *Fire*, in: *Postmedieval. A Journal of Medieval Culture Studies* 4 (2013), S. 83.
- 111 Cohen/Trigg 2013 (wie Anm. 110), S. 82. Zur Beleuchtung des Kirchenraums mit Öllampen und Wachskerzen vgl. die Fallstudie Daniela Mondini zu Santa Maria Antiqua: Mondini 2016 (wie Anm. 80), S. 378–385, insbes. S. 381 zum Übergang von Öl zu Wachs.
- 112 Cohen/Trigg 2013 (wie Anm. 110), S. 83.
- 113 Zum Begriff ‚metallum‘ im Kontext von Mosaikinschriften und seiner ursprünglichen Bedeutung als Material: Borsook 2000 (wie Anm. 34), S. 4–5; Claudia Bolgia, *New Light on the Bright Ages. Experiments with Mosaics and Light in Medieval Rome*, in: Chris Entwistle/Liz James (Hg.), *New Light on Old Glass. New Research on Byzantine Mosaics and Glass*, London 2013 (*The British Museum Research Publication* 179), S. 217–228, hier S. 220–221. Für den Hinweis auf den Text von Claudia Bolgia danke ich Chiara Croci.
- 114 ILCV, Bd. 1 (wie Anm. 29), 1769/A, S. 345. Vgl. Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 264–265.
- 115 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 267.
- 116 Zum kulturellen Wert ‚gerahmter Schrift‘, mit dem Beispiel spätantiker *Tabulae* als ‚Fenster‘: Neri 2021 (wie Anm. 29), S. 315: „une sorte de fenêtre dans laquelle le sens de l'image est décrit et exposé“. Zu goldener Schrift als Verweis auf das Göttliche: ebd., S. 318.
- 117 Jeffrey Jerome Cohen, *Ecology's Rainbow*, in: ders. (Hg.), *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*, Minneapolis, MN, 2013, S. XXVI.
- 118 Cohen 2013 (wie Anm. 110), S. XXV.
- 119 Cohen 2013 (wie Anm. 110), S. XXIX: „A rainbow promises. The skyborne arc is a biblical sign of covenant, of God's pledge not to scour the world's entirety again.“ S. auch James 1996 (wie Anm. 64), S. 96, mit Bezug auf die Arche Noah (Gen 9, 13–19), die Vision Hesekiels (Hes 1, 28), den den Thron Gottes umschließenden Regenbogen (Apk 4, 3) und auf den in eine Wolke gehüllten, mit einem Regenbogen geschmückten Engel in Apk 10, 1, der vom Himmel herabsteigt und dessen Gesicht einer Sonne gleicht.
- 120 James 1996 (wie Anm. 64), S. 92, 97; Michel Pastoureau, *Les couleurs au Moyen Age. Dictionnaire encyclopédique*, Paris 2022, S. 25f.

- 121 ILCV, Bd. 1 (wie Anm. 34), 1769/A, S. 345. Dennis E. Trout weist darauf hin, dass die Verwendung der Begriffe ‚aurora‘ und ‚iris‘ in Sant’Agnese einzigartig, d.h. in keiner anderen Inschrift der spätantiken und mittelalterlichen Kirchen Roms nachweisbar sei. Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 15; Trout 2020b (wie Anm. 10), S. 158.
- 122 Thunø 2011 (wie Anm. 34), S. 280; engl. Übersetzung S. 290.
- 123 Peter Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Enlarged Edition, Chicago/London 2015, S. 73.
- 124 Thunø 2011 (wie Anm. 34), S. 280.
- 125 Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 112.
- 126 Bei dieser Vorstellung handelt es sich um einen wiederkehrenden Topos spätantiker Inschriften: Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 112; Thunø 2011 (wie Anm. 34), S. 286.
- 127 Rezeptionsanweisungen in Inschriftenform existieren auch in Santi Cosma e Damiano (Apsisinschriften), San Lorenzo und in der Cappella di San Venanzio al Laterano (640–642). Siehe Mondini 2016 (wie Anm. 80), S. 381.
- 128 Zum Lamm, das ebenso ein Christusattribut ist, als Attribut der hl. Agnes: Barbara Baert, *Mantle, Fur, Pallium. Veiling and Unveiling in the Martyrdom of Agnes of Rome*, in: Kathryn M. Rudy (Hg.), *Weaving, Veiling, Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007 (*Medieval Church Studies* 12), S. 233–235.
- 129 Vgl. die Videodokumentation des Festes – z. B. Parrocchia di Sant’Agnese fuori le mura, Benedizione degli Agnellini, Festa di Sant’Agnese 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=79xeNoRtB8c>, 26.03.2024).
- 130 Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 22–24; Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 235–236; Liroso 2019 (wie Anm. 13), S. 97–98.
- 131 Stevan A. Schoenig, *Bonds of Wool. The Pallium and Papal Power in the Middle Ages*, Washington D.C. 2016, S. 3–5, 153, 156–157.
- 132 Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 236–237.
- 133 S.o.
- 134 Janes 1998 (wie Anm. 75), S. 72; Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 236.
- 135 Gregor von Tours, *Vitae patrum*, MGH SS rer merov 1.2, S. 13; Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 71.
- 136 Schoenig 2016 (wie Anm. 131), S. 166.
- 137 Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 224–225; Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 13–14.
- 138 Drazin 2015 (wie Anm. 15), S. 14, 24. Gell 1998 (wie Anm. 15), S. 86, wendet hier den Begriff auf südindische, freihändig von Frauen ausgeführte *Kolam*-Zeichnungen an, komplexe Liniengeflechte auf Türschwellen, denen protektive, apotropäische Funktionen zugewiesen werden.
- 139 Hahn 2014 (wie Anm. 61).
- 140 Kitzinger 1980 (wie Anm. 1), S. 103–104.
- 141 Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 1–22, 86–105.