

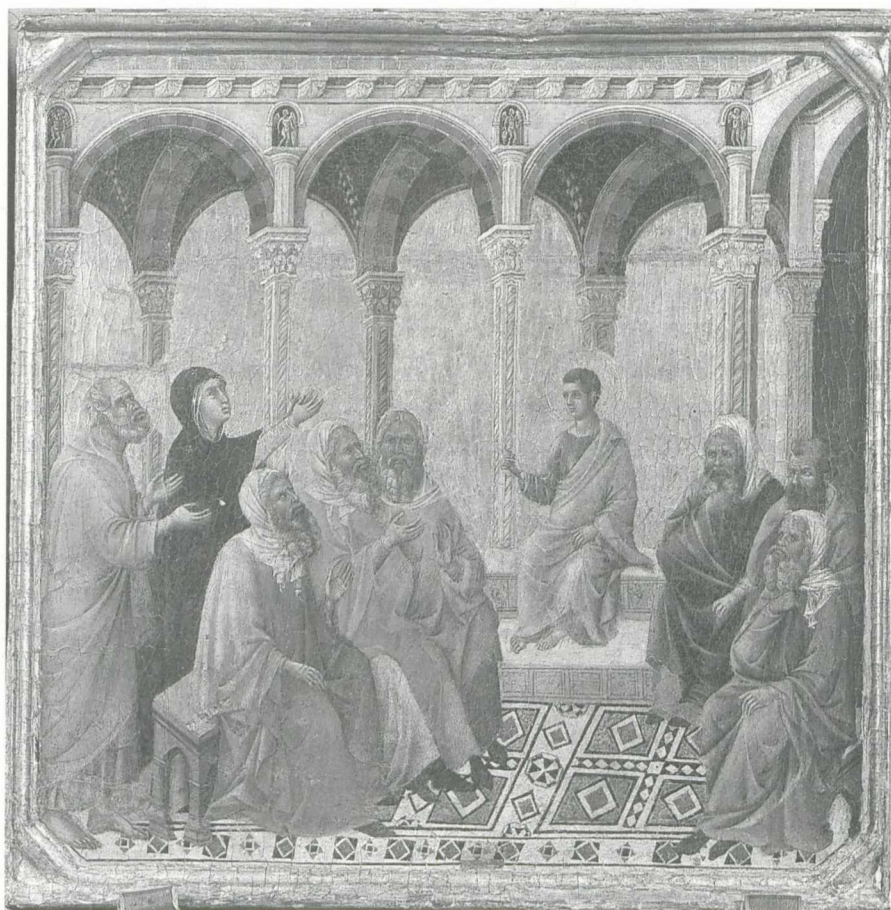
DUCCIOS TEMPELGÖTZEN. ANTIJÜDISCHE KRITIK
ODER MITTELALTERLICHES WISSEN ÜBER RÖMISCHE GÖTTER-
UND KAISERSTATUEN IM BIBLISCHEN JERUSALEM?

PETER SEILER

DER TEMPEL IN JERUSALEM UND DIE HEIDNISCHEN SAKRALBAUTEN
DER »REGNA MUNDI«

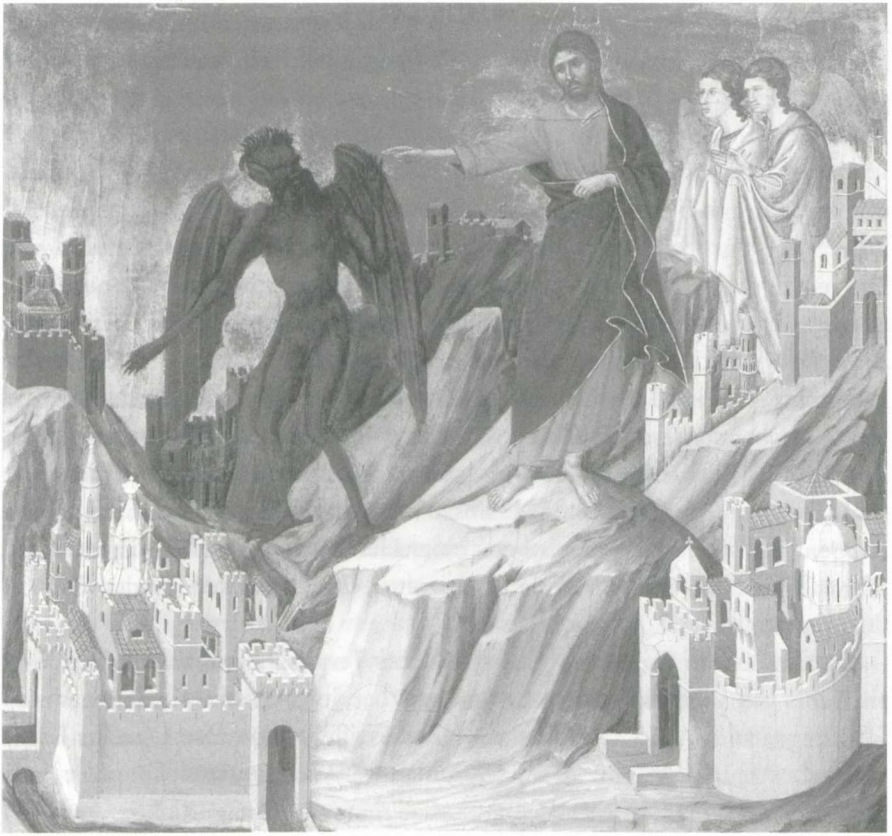
Duccios Darstellungen des Tempels von Jerusalem gehören zum Bedeutendsten, was die italienische Malerei des frühen Trecento an Bildarchitektur zu bieten hat. Bereits das Konzept, das Gebäude in mehreren aufeinanderfolgenden Szenen in verschiedenen ausschnittshaften Ansichten zu vergegenwärtigen, ist bemerkenswert.¹ Trotz einiger Darstellungslücken und kleinerer Unstimmigkeiten im Detail erhält man eine deutliche Vorstellung des Bauwerks: Es handelt sich um einen zweigeschossigen, oktogonalen Zentralbau mit eingeschossigem Umgang.² Die einzelnen Bauelemente sind überwiegend der gotischen Baukunst entlehnt, häufig jedoch zu Phantasieformen umgebildet. Ein Strebewerk mit Fialen, Biforen und eine Zwerggalerie gliedern den Außenbau. Der Hauptraum wird von einem Zeltdach überfangen, auf dem eine nischenbesetzte, aber fensterlose Laterne aufragt. Über dem Umgang sind Pultdächer steil emporgeführt. Weit prächtiger als das Äußere ist das Innere gestaltet (Abb. 1). Zwei Arkadenfolgen umschließen Mittelraum und Umgang. Ein von zierlichen Konsolen getragenes Gesims schließt das Untergeschoß nach oben ab. Feingliedrige, schlanke Pfeiler sind mit gewirbelten Dienstvorlagen und zweireihigen Blattkapitellen reich dekoriert. Polychrome Dekorationselemente wie die farbliche Fassung der Arkadenbögen³ und Gewölberippen sowie der fingierte Buntmarmor des Fußbodens steigern die prunkvolle Wirkung.⁴

Die Distanz zu früheren Malern, die den Tempel nur durch ein Altarziborium andeuteten, ist offensichtlich.⁵ Von einem allmählichen »Übergehen« des Baldachintypus⁶ in den Zentralbautypus kann demnach nicht die Rede sein.⁶ Duccio hat nicht einfach eine offene Stützenarchitektur durch Wände in ein geschlossenes Gehäuse umgestaltet. Sein elaborierter Kultbau ist weit stärker, als dies bei anderen Bildarchitekturen der Zeit der Fall ist, gebauter Architektur angenähert. Beziehungen zum Sieneser Dom hat man vielfach erkennen wollen, obwohl sie im Detail alles andere als deutlich sind.⁷



1 Duccio: *La Maestà*, Predella: *Der Zwölfjährige Jesus im Tempel*, 1308–11 (Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Die Wahl des Zentralbautypus' für den Jerusalemer Tempel verdient besondere Beachtung.⁸ Assoziationen zu Baptisterien stellen sich ein, aber diese sind von begrenztem Erklärungswert. Im Spekultativen bleibt auch die Annahme, der Felsendom in Jerusalem habe als Modell gedient, da man ihn mit dem Salomonischen Tempel identifizierte.⁹ Dagegen ist in stärkerem Maße zu berücksichtigen, daß Duccio weitere Vertreter des Zentralbautypus' innerhalb des Bildzyklus' der »Maestà« gemalt hat. Man findet sie innerhalb der Städte, die in der Szene der dritten Versuchung Jesu die »regna mundi« repräsentieren¹⁰ (Abb. 2). Es handelt sich um heidnische Kultbauten. Der hohe Stellen-



2 Duccio: *La Maestà*, Predella: *Die Versuchung Christi*, 1308–11 (New York, Frick Collection)

wert, den Rundbauten im mittelalterlichen Bildungswissen über antike Tempel besaßen, beruhte im wesentlichen auf der römischen Mirabilientradition. An erster Stelle ist das Pantheon zu nennen, dessen heidnische Ursprünge in legendärer Form tradiert wurden,¹¹ aber auch das Kolosseum spielte als Soltempel in der mittelalterlichen Antikenimagination eine Rolle.¹² In der Toskana war zudem im frühen 14. Jahrhundert möglicherweise bereits bekannt, daß die Florentiner ihr Baptisterium aufgrund seiner »Pantheonähnlichkeit« als einen unter Konstantin christianisierten antiken Marstempel identifizierten.¹³ Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß eine der frühen italienischen Darstellungen, die den Jerusalemer Tempel als antiken Zentralbau zeigen, von einem Florentiner Maler stammt, dessen Romkenntnisse gut bezeugt sind:¹⁴ Cimabue hat in der Unterkirche von San Francesco in

Assisi innerhalb des Petrus-Paulus-Zyklus das Jerusalemer Heiligtum in Anlehnung an das römische Pantheon als Zentralbau mit Säulenvorhalle vergewärtigt.¹⁵

GÖTZEN IM TEMPEL VON JERUSALEM?

Das einzigartige Auftreten antikisierender Figuren im Tempelinnern der Szene »Jesus unter den Schriftgelehrten« wird in der Literatur häufig nur beiläufig konstatiert (Abb. 3, 4). Duccio präsentiert dem Betrachter in den Arkadenzwickeln eine Serie kleiner, nackter, geflügelter Wesen, die er mit Schild und Lanze ausstattete. Es handelt sich um eine malerische Fiktion steinerner, statuarischer Bildwerke, die mit Versatzstücken antiker Architektur kombiniert sind. Jede Figur steht auf einer Halbsäule mit kanneliertem Schaft und dreiteiligem Wulstkapitell und wird von einer kleinen dunklen Rundbogennische hinterfangen, die mit gestuften Archivolten und Kassetten in der Kalotte dekoriert ist.¹⁶

Aus der älteren Sieneser Malerei ist nichts Vergleichbares überliefert. Aber ähnliche gemalte Skulpturen findet man bereits in den Wandbildern der Franzlegende in Assisi.¹⁷ Mit diesem Hinweis allein kann man Duccios Kreaturen aber kaum erklären. Es sei denn, man wäre bereit anzunehmen, er habe lediglich aus einer künstlerischen Laune heraus die figürlichen Antikenelemente übernommen und variiert. Eine nähere Betrachtung der Merkmale dieser kleinen gemalten Statuen liefert zusätzliche Gründe für weitere Nachforschungen.

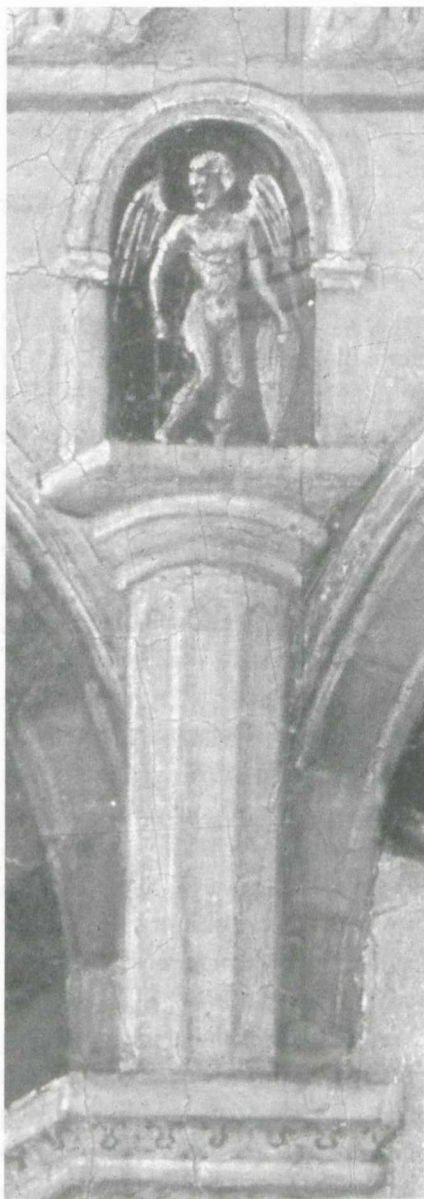
In der Literatur ist überwiegend von paganen Putti, antiken Genien und Viktorien die Rede, obwohl man deutlich ausgewachsene, hagere Kriegergestalten erkennen kann.¹⁸ Von den petrifizierten Putti, die in einigen Szenen der Franzlegende in Assisi auftreten, unterscheiden sie sich deutlich.¹⁹ Angesichts ihrer gleichförmigen körperlichen Merkmale macht sich die Variierung ihrer Haltung deutlich bemerkbar. Ihre unterschiedlichen Kopfwendungen und Blickrichtungen wie auch ihre leicht angewinkelten Beine vermitteln den Eindruck von Bewegung und Lebendigkeit. Als inneres Wesen ist freilich nicht Gleichklang und Harmonie angedeutet. Ihre Bewegung ist unkoordiniert und disharmonisch. Keinesfalls hat man es mit der Darstellung von Engeln zu tun.²⁰ Die Statuen verkörpern unruhige Geister: Dämonen. Die augenfälligsten Merkmale ihrer Gestalt findet man in größerem Format in der

Figur des Teufels in der Szene der dritten Versuchung Christi wieder. Beachtenswert ist neben den Fledermausflügeln vor allem das erneut vorhandene Motiv der angewinkelten Beine, hier jedoch in Kombination mit zoomorphen Formen. Aufrechtes Stehen und Gehen ist in Duccios Bildwelt mit teuflischer Natur nicht vereinbar. Duccio variiert mit dämonologischen Attributen einen geläufigen Götzentypus: das auf einer Säule stehende, mit Lanze und Schild bewaffnete (Krieger-)Idol,²¹ das in der mittelalterlichen Kunst zur Darstellung verschiedener Gottheiten verwendet wurde.

Die Evangelisten berichten nichts über Götzenbilder im Tempel von Jerusalem. Die apokryphe Überlieferung tradierte hingegen eine Begebenheit aus der Kindheit Jesu: Als Maria und Josef mit dem kleinen Messias vor der Verfolgung durch Herodes nach Ägypten fliehen, stürzen bei ihrer Ankunft heidnische Götzen von ihren Säulen.²² Pseudo-Matthäus, der ältere Quellen aufgreift, lokalisiert das Ereignis in der Stadt Sotinen bei Heliopolis: Beim Eintritt der Heiligen Familie in den heidnischen Tempel seien alle Götzenbilder von den Altären gestürzt, worauf der Stadthalter Aphrodisius mit großem Gefolge gekommen sei, um den zu begrüßen und anzubeten, der solche Macht über die Götter habe. Der Götzensturz wird in diesem Zusammenhang als Erfüllung von Jes 19,1 gedeutet und dabei wohl vor allem als Offenbarung des Messias vor den Heiden verstanden.²³ Duccio hat die Flucht nach Ägypten zusammen mit dem Traum Josefs dargestellt, jedoch ohne Hinweis auf die Götzenzerstörung in Ägypten, obwohl er durch einen am Weg stehenden Palmenbaum auf das im Evangelium des Pseudo-Matthäus unmittelbar zuvor geschilderte Palmenwunder hinweist.²⁴

Die ältere Bildtradition hilft auch nicht recht weiter. Bekannt sind Götzen im Tempel von Jerusalem nur als eine im Bereich der süddeutschen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts vorübergehend auftretende ikonographische Besonderheit des »Tempelgangs Marias«.²⁵ Die Wahl des Götzenbildtypus – es handelt sich um zwei nackte Dornauszieher – und ihre Bedeutung ist nicht geklärt.²⁶ Weitere Schlußfolgerungen scheinen daher wenig sinnvoll. Panofsky war hier jedoch anderer Meinung. Er glaubte, mit diesem isolierten ikonographischen Phänomen eine weitreichende Feststellung absichern zu können: Die Gleichsetzung heidnischen und jüdischen Unglaubens mittels »klassischer Idole« sei im Mittelalter alles andere als ungewöhnlich gewesen.²⁷ Duccios Idole würden auf das unheilvolle Ambiente des jüdischen Tempels hinweisen.²⁸

Panofskys Deutung fand Zustimmung. Als Henk van Os vor einigen Jahren darauf aufmerksam machte, daß Idole in Verbindung mit Stadtdarstellungen



3 Duccio: *La Maestà*, Predella: Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, Detail: Idol

Jerusalems über einen größeren Zeitraum hinweg in Italien vereinzelt belegt sind,²⁹ vermutete er hinter diesem Phänomen – Panofsky folgend – anti-jüdische Auffassungen.³⁰ Als Sienese Beispiele erwähnte er neben dem heidnischen Relief, das in Pietro Lorenzettis »Einzug Jesu in Jerusalem« am Stadttor dargestellt ist, auch Duccios Tempelidole. Zuletzt betonte Dietmar Popp, daß diese in Zusammenhang mit der mittelalterlichen »Bildpropaganda gegen die Juden« gesehen werden müßten.³¹ Darüber hinaus rechnete er mit einem »direkten Bezug« zu König Salomo und dessen idolatrischen Verstrickungen, insbesondere aufgrund der legendären Überlieferung, derzufolge dieser sich durch einen Ringzauber teuflische Mächte für den Tempelbau dienstbar machte.³²

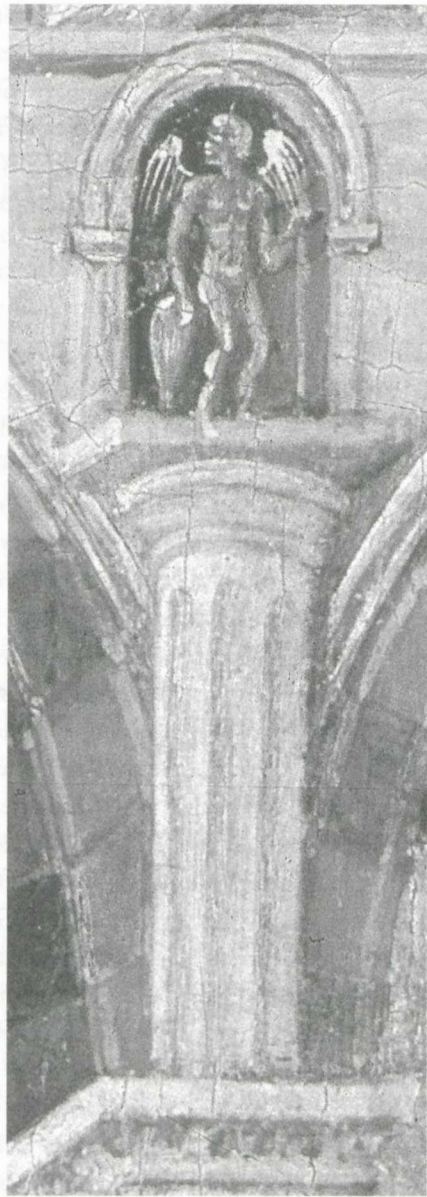
DER »ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL«

Der Tempel von Jerusalem tritt in der Bildfolge der »Maestà« wiederholt in Erscheinung. Idole kommen jedoch nur in der Darstellung des Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten vor. Warum plazierte Duccio sie gerade in das Tempelinnere dieser Szene? Worum geht es bei dem dargestellten Ereignis? Ergeben sich aus dem Evangelientext des Lukas oder

aus der exegetischen Literatur Anhaltspunkte für eine Deutung der Götzenbilder? Welche inhaltlichen Akzente setzten mittelalterliche Maler in der Inszenierung des Geschehens? Wurden die Auffassungen jüdischer Schriftgelehrter in die Nähe heidnischer Irrlehren gerückt?

Die Perikope Lk 2,41–52 enthält zwei Hauptpunkte, die nicht gleichrangig sind: V. 47 und V. 49. Die Weisheit des »in medio doctorum« sitzenden Jesusknaben (V. 47) ist thematisch nicht im Verlauf der Erzählung verankert, sondern im weiteren Kontext der lukanischen Kindheitsgeschichte. Den eigentlichen Höhepunkt der Erzählung bildet das Jesuswort (V. 49): Es ist der Augenblick, in dem Jesus, noch als Knabe, sich zum ersten Mal in der Öffentlichkeit als Sohn Gottes offenbart. Hinweise oder Anspielungen auf idolatrische Phänomene sind nicht vorhanden.³³

Die vielfältigen Gedanken der Exegese zu Lk 2,41–52 müssen hier nicht rekapituliert werden. Argumente für die Darstellung von Götzen im Jerusalemer Tempel sind auch in ausführlichen Kommentaren nicht zu finden. Zwar hat man die dreitägige elterliche Suche nach dem Jesusknaben (V. 46) gelegentlich mit der ebenso langen Frist zwischen Kreuzestod und Auferstehung assoziiert, aber die lokalen Angaben »im Tempel«



4 Duccio: *La Maestà*, Predella: Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, Detail: Idol

und ›Jerusalem‹ wurden im Einklang mit den inhaltlichen Hauptaussagen der Perikope nicht als Orte des Unglaubens oder Verbrechens aufgefaßt. Schließlich legte nicht nur der vielbeachtete Sachverhalt, daß die Heilige Familie jedes Jahr zum Paschafest nach Jerusalem zog (V. 41), sondern auch die Tatsache, daß der Knabe innerhalb des jüdischen Heiligtums seine göttliche Weisheit und Herkunft erstmals öffentlich offenbarte, ekklesiologische Deutungen nahe.³⁴

DIE BILDLICHE ÜBERLIEFERUNG

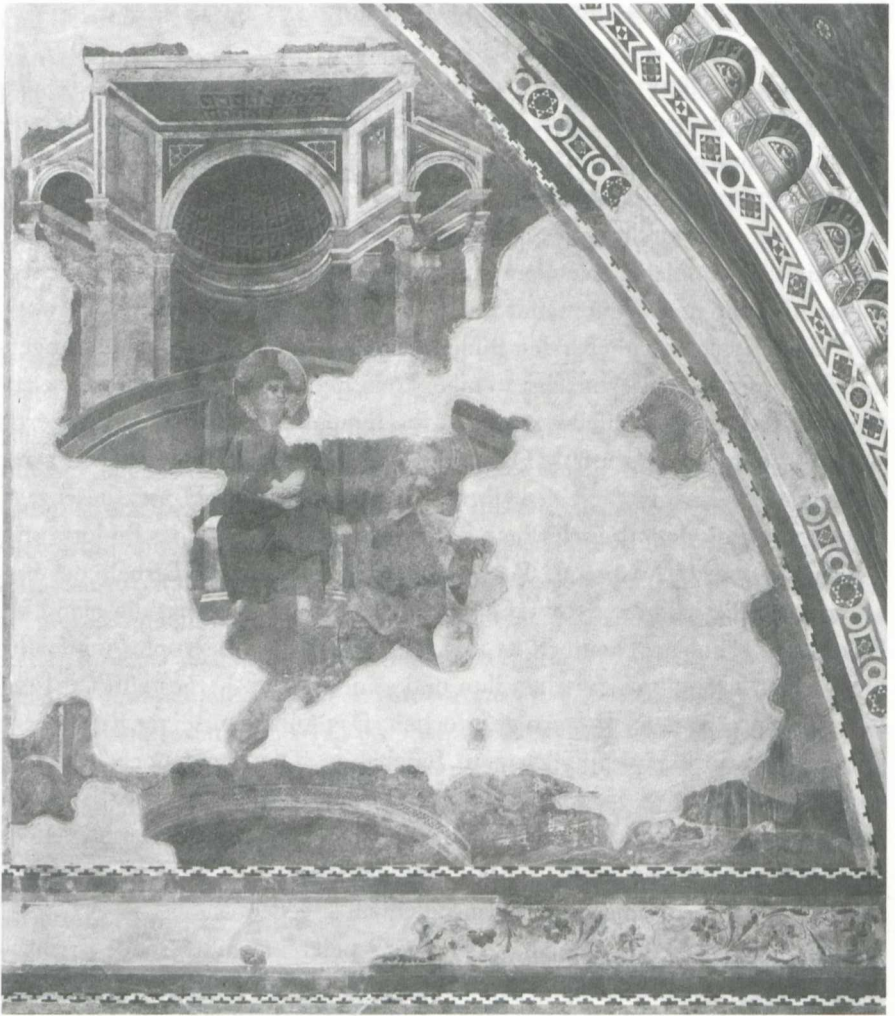
In der bildlichen Tradition trat das Motiv der Weisheit in den Vordergrund,³⁵ obwohl die lukanische Erzählung im Dialog zwischen Mutter und Sohn in der Offenbarung der Gottessohnschaft Jesu gipfelt. Ausgehend von der antiken Gelehrtenikonographie stellte man vorrangig eine symmetrische Lehrszene dar: Jesus frontal und erhöht zwischen Schriftgelehrten sitzend, mit erhobener rechter Hand lehrend und gelegentlich mit einem Buch bzw. einer Schriftrolle in der Linken.³⁶ Dabei wurde die Phase des Zuhörens und Fragens (V. 46) zugunsten des Staunen erregenden Antwortens (V. 47) ausgeblendet.³⁷

Maria und Josef wurden, sofern man sie darstellte, dieser Zentralkompositionen zumeist auf der linken Seite zugeordnet.³⁸ Ihre Präsenz führte zu einer inhaltlichen Erweiterung des Geschehens, zu einer Verknüpfung der beiden Hauptpunkte des Evangelienberichts. Vergewärtigt wurde nicht nur die Lehrszene, sondern es wurde auch der Dialog zwischen Mutter und Sohn evoziert und damit das Argument der Gottessohnschaft, das bei Lukas Vorrang hat. Zudem konnte das Elternpaar zur Veranschaulichung weiterer Momente des Evangelientextes genutzt werden. Aufgegriffen wurden insbesondere ihr emotionaler Zustand, den Lukas mit seinen Hinweisen auf ihren Schmerz und ihr Erstaunen schildert.³⁹

Der die beiden Hauptpunkte des Lukasevangeliums kombinierende ikonographische Typus zeichnete sich gegenüber der monoszenischen Lehrdarstellung nicht nur durch eine größere inhaltliche Komplexität aus, sondern er bot auch vielfältigere Möglichkeiten zu variierender Bildregie. Sie wurden in der italienischen Malerei seit dem späten Duecento verstärkt genutzt. Die Bandbreite eigenständiger Kompositionen und ihre inhaltlichen Akzente lassen sich anhand einiger prominenter Beispiele zumindest in groben Zügen verdeutlichen.

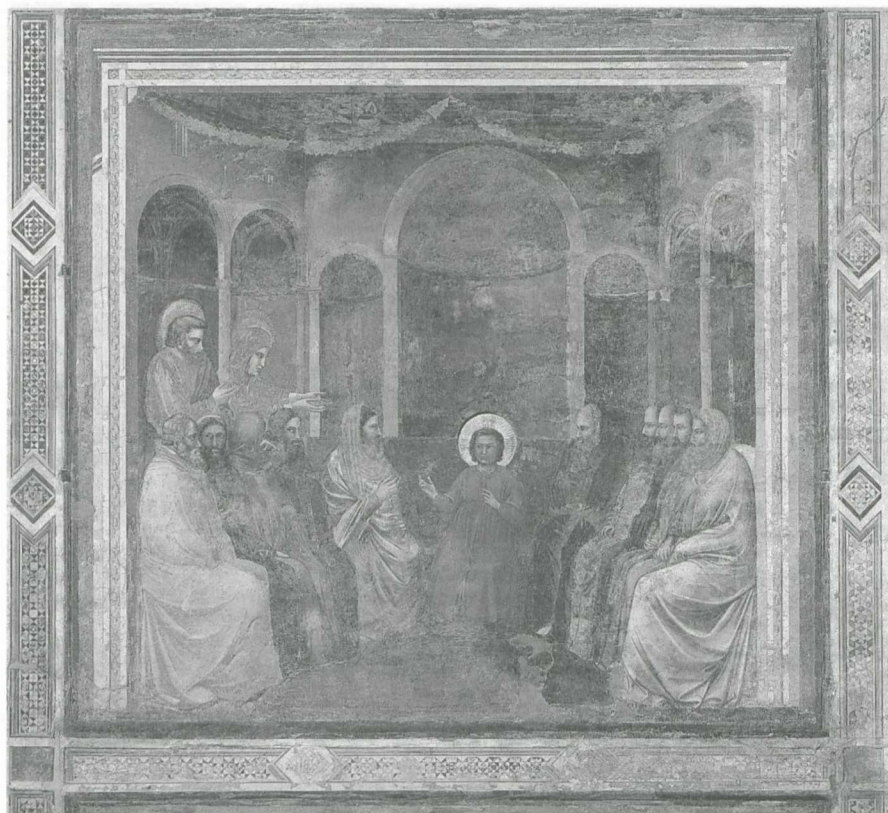
Ein wichtiger Faktor der Neuinszenierung des lukanischen Themas ist die Verwendung innovativer Bildarchitekturen, die nicht mehr als architektonische Hintergrundkulisse fungieren, sondern als dreidimensionales Gehäuse einen Aktionsraum für das Bildpersonal bilden. Die Wandbilder des Isaakmeisters in der Oberkirche von San Francesco in Assisi sind als revolutionäre Zeugnisse einer solchen Neukonstituierung der Wechselbeziehung zwischen Bildarchitektur und Figurenanordnung bekannt und häufig analysiert worden.⁴⁰ In den sich anschließenden Bildern der Hochwand sind die Neuerungen der Kompositionsweise zunächst weniger konsequent fortgeführt. Das bezeugt auch die Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die uns hier interessiert⁴¹ (Abb. 5). In ihr ist die zentrale Figurengruppe wie in spätbyzantinischen Darstellungen des Themas⁴² in eine halbrunde Sitzbank plaziert. Hinter dieser ragt der Querschnitt einer dreischiffigen Basilika zur Bezeichnung des Bildorts und als Hoheitsmotiv Christi auf.⁴³ Rechts neben der Bank und außerhalb des Bereichs der Bildarchitektur stehen Maria und Josef. Christus hat die Hand im Lehrgestus erhoben. Dennoch ist durch die Drehung des Kopfes ins Halbprofil eine Verbindung zwischen ihm und seinen Eltern hergestellt: Christus hat eben noch zu den Priestern gesprochen. Das Auftreten seiner Eltern veranlaßt ihn jedoch unverzüglich zum Innehalten. Die Hand noch erhoben, wendet er sich ihnen zu. Dabei bleibt aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Wandbildes unklar, ob der Dialog bereits durch Maria eröffnet wurde, ob ihre vorwurfsvolle, erregte Anrede oder ihre Sehnsucht nach dem endlich Wiedergefundenen gebärdensprachlich angedeutet war.

In der Arenakapelle in Padua ist die als Tempelkulisse fungierende Basilika-Abbreviatur zu einem Gehäuse erweitert worden, in welchem die zuvor halbrunde Sitzbank einen dreiseitigen Grundriß erhalten hat⁴⁴ (Abb. 6). Giotto hat Lehrscene und Dialog offenbar erstmals mit dem gesamten Bildpersonal in einem Innenraum vereint.⁴⁵ Es ist eines der ambitioniertesten Bilder der Arenakapelle, denn die vorausgehenden Tempelszenen weisen noch die im Querschnitt geöffnete, basilikale Kulissenarchitektur oder nur ein umschränktes Altarziborium auf. Giotto stellt dem Betrachter eindringlich den dozierenden Knaben vor Augen: Frontal sitzt dieser zwischen den Schriftgelehrten. Dabei ist bemerkenswert, daß er deren Kopfhöhe abweichend von der bisherigen Bildtradition nicht überragt, sondern sogar nicht einmal ganz erreicht. Es wird nicht durch erhöhte Thronen die Erhabenheit des Gottessohns betont, son-



5 Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, um 1290/95 (Assisi, San Francesco, Oberkirche)

dern durch niedrige Platzierung dessen Demut. Erkennbar ist hier ein Topos der Exegese. Mit Nachdruck wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß der Jesusknabe nicht nur dozierte, sondern sich trotz seiner göttlichen Weisheit auf eine Stufe mit den »doctores Judaeorum« stellte, ihnen wie ein Mensch zuhörte und Fragen an sie richtete.⁴⁶ Giotto hat die Erhabenheit des Gottessohns jedoch keineswegs völlig ausgeblendet. Sie wird auf subtile Weise durch die Hauptapsis vermittelt, die dem Knaben eine ausstrahlende, hoheitliche



6 Giotto: Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, um 1305 (Padua, Arenakapelle)

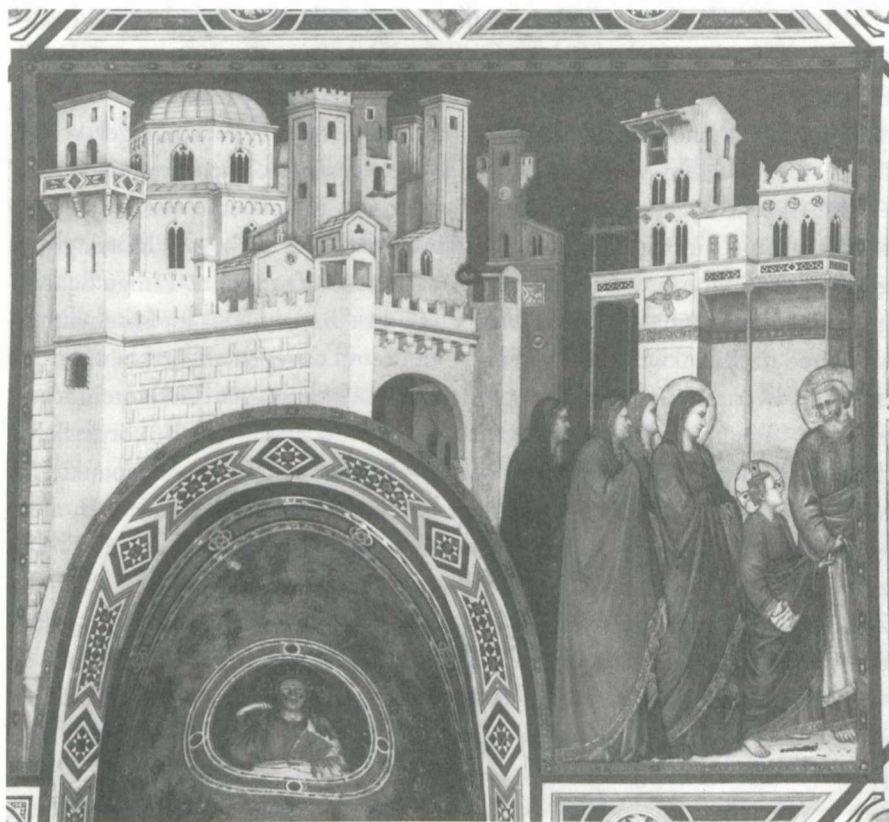
Wirkung verleiht. Die beiden zuinnerst sitzenden Schriftgelehrten sind von den seitlichen Sitzreihen leicht abgerückt und bilden mit dem Jesusknaben eine Dreiergruppe, die in der hierarchischen Bogentrias von Haupt- und Nebenapsiden ein architektonisches Echo findet. Jesus ist auf seine Rede konzentriert, ohne die hinter den Schriftgelehrten aus dem Seitenschiff hinzutretenden Eltern wahrzunehmen. Obwohl sie sich innerhalb des Kirchenraums befinden, sind sie durch ihre Position im Seitenschiff und durch die Figurenschranke der linken Sitzreihe in ihrer Präsenz zurückgenommen. Nur Marias in das räumliche Zentrum auf den Knaben zielende Gebärde verschafft ihnen Geltung. Im Kreis der Gesprächsteilnehmer sind Maria und Josef nicht unbemerkt geblieben. Aber die Resonanz ist begrenzt. Nur einer der linken Sitzreihe wendet sich ihnen mit energischer Kopfwendung zu. In dem geradezu ostentativen Ausbleiben einer unmittelbaren Reaktion des Knaben kündigt



7 Giottowerkstatt: Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, um 1315/20 (Assisi, San Francesco, Unterkirche)

sich seine übermenschliche Distanziertheit gegenüber dem Kummer seiner Eltern bereits an.⁴⁷

Die ruhige und unaggressive Atmosphäre der Lehrszene ist eindringlich betont.⁴⁸ Die Schriftgelehrten hören gespannt zu. Diejenigen der rechten Sitzreihe schauen in regloser Konzentration auf den Knaben. Die der Sitzreihe links sind in Bewegung. Die beiden äußeren Schriftgelehrten tuscheln miteinander. Der dritte ist durch das Erscheinen des besorgten Elternpaares gänzlich abgelenkt. Der vierte hört als einziger ohne Reaktion »wie gebannt« zu. Nur der dem Knaben am nächsten Sitzende hat die Rechte erhoben und scheint diesem entgegen zu wollen. Es wird nicht Verstocktheit und Ignoranz vorgeführt, sondern würdevolle Zurückhaltung und nachdenklicher Ernst angesichts der erörterten Glaubenswahrheiten.



8 Giotto-Werkstatt: *Die Heimkehr nach Nazareth*, um 1315/20 (Assisi, San Francesco, Unterkirche)

Ein der Giotto-Werkstatt angehörender oder entstammender Maler widmete der lukanischen Perikope in der Unterkirche von San Francesco in Assisi zwei Szenen: zusätzlich zum »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« ist die »Heimkehr nach Nazareth« dargestellt⁴⁹ (Abb. 7, 8):

Der pseudobasilikale Tempelbau wurde aufgegeben zugunsten einer dreischiffigen Hallenarchitektur. Diese ist nicht im Quer-, sondern im Längsschnitt geöffnet, so daß ein Einblick in das mit einer Kassettendecke geschlossene Mittelschiff⁵⁰ und das dahinterliegende kreuzrippengewölbte Seitenschiff gewährt wird. Mit dem dreifach geteilten Raum ist das Innere des Tempels gemeint. Ein Vergleich mit der »Darbringung im Tempel« läßt dies deutlich werden, da man in dieser Szene denselben Bau vorfindet, allerdings dort noch im Querschnitt geöffnet.⁵¹

Wie bei Giotto in Padua ist die Darstellung auf das Thema der Weisheit des Gottessohns konzentriert. Das Zentrum unter dem mittleren Bogen nimmt in frontaler Haltung Christus ein. Eine Hand hat er zum Sprechen erhoben, die andere umfaßt eine Schriftrolle. Um ihn herum sind in gleichmäßiger Verteilung und in sich abgeschlossener Runde die Schriftgelehrten gruppiert. Aber es gibt Akzentverschiebungen. Das Unisono des Erstaunens, wie es V. 47 erwähnt (*«stupebant autem omnes»*), ist zwar auch hier nicht gleichförmig dargestellt, sondern in unterschiedliche Reaktionen aufgefächert. Einige Schriftgelehrte erscheinen – ähnlich wie bei Giotto in Padua – in Posen intensiven und nachdenklichen Zuhörens. Andere sind dagegen affektiv bewegt. Ihr erregtes Gebaren ist auffälliger und prägt nachhaltig den Gesamteindruck. Heftiges Erstaunen mit erhobenen Händen scheint durch körperliches Zurückweichen bis zu ängstlichem Erschrecken gesteigert. Anhaltspunkte für eine abwertende Charakterisierung der jüdischen Gelehrten sind jedoch nicht vorhanden. Der Maler orientierte sich an der Schilderung des Lukas. Das zeigen insbesondere auch Maria und Joseph, die am äußersten linken Rand des Zuhörerkreises hinzugetreten sind. In selten erreichter Nähe zum Evangelientext (V. 48) ist ihre Ankunft inszeniert: Beide blicken auf den Knaben (*«et videntes admirati sunt»*). Josef scheint überrascht und irritiert. Den rechten Arm in schwacher, körpernaher Geste angehoben, zeigt er erschöpft und sprachlos auf den tagelang Gesuchten. Maria dagegen (räumlich und gedanklich etwas weiter vorne) hat ihre Fassung bereits wiedergefunden und spricht (*«et dixit mater eius ad illum»*). Ihre linke Hand hat sie in vorwurfsvoller Erregung energisch nach ihrem Sohn ausgestreckt (*«fili quid fecisti nobis sic»*), während sie mit dem Daumen ihrer Rechten auf den hinter ihr stehenden Josef hinweist (*«ecce pater tuus et ego dolentes quaerebamus te»*).⁵²

Die Nachdrücklichkeit, mit der die beiden Gesten den Inhalt von V. 48 aufgreifen und Maria als sprechend vergegenwärtigen, ist forciert in ein Spannungsverhältnis zum Verhalten des Knaben gesetzt. Er scheint auf die Ankunft seiner Eltern mit geradezu ostentativer Unwilligkeit zu reagieren: Sein Blick ist noch von diesen abgewandt,⁵³ obwohl er bereits angesprochen wird. Die göttliche Natur Jesu steht im Vordergrund.

Beachtenswert im Hinblick auf Duccios Idole ist insbesondere auch der Bauschmuck der Architektur. Die Zwickel der Arkaden wurden mit Prophetenmedaillons dekoriert.⁵⁴ Im Unterschied zu den Kreaturen des Sieneser Malers sind sie zweifellos ein inhaltlich passender Bauschmuck für den Tempel des Alten Bundes. Zudem könnten sie auch auf die Lehrszene bezogen sein.

Was bei der Lektüre des Lukasevangeliums auffällt, ist das Fehlen jeglicher Angaben zu den abgehandelten Themen. Diese bei Lukas merkwürdige Informationslücke wurde durch das apokryphe Evangelium des Thomas geschlossen. Anders als bei Lukas bildet bei Thomas die Lehrscene den Höhepunkt der Geschichte.⁵⁵ Seiner Schilderung zufolge brachte der Zwölfjährige zum Erstaunen aller Beteiligten die Ältesten und Schriftgelehrten zum Verstummen, »indem er ihnen die Hauptstücke des Gesetzes und die Sprüche der Propheten auslegte.«⁵⁶ Der Knabe stößt nach der Schilderung des Thomas nicht auf feindliche Kontrahenten. Im Gegenteil: Er löst eine Seligpreisung Marias aus:

Die Schriftgelehrten und Pharisäer aber sagten: »Bist du die Mutter dieses Knaben?« Sie sagte: »Ich bin's.« Da sagten sie zu ihr: »Selig bist du unter den Frauen, denn Gott hat die Frucht deines Lebens gesegnet. Denn eine solche Herrlichkeit, solche Tüchtigkeit und Weisheit haben wir niemals gesehen noch gehört.«⁵⁷

Die zweite Szene, die »Rückkehr nach Nazareth«, ist als Auszug aus Jerusalem inszeniert. Begleitet von drei Frauen hat die heilige Familie die Stadt verlassen. Der Knabe geht zwischen seinen Eltern. Durch kindgemäßes Verhalten wird demonstriert, daß er ihnen nach dem Geschehen im Tempel untertan war (V. 51: »et descendit cum eis et venit Nazareth et erat subditus illis«). Während er sich in der Szene zuvor inmitten von Schriftgelehrten als unnahbarer Weisheitslehrer gebärdete, woran die Schriftrolle in seiner rechten Hand noch erinnert, faßt er jetzt mit der linken in das Gewand seines irdischen Vaters und blickt gehorsam zu ihm auf. Josef scheint durch das ambivalente Wesens des ihm anvertrauten Knaben irritiert. Nicht ohne Sorge blickt er zu Maria zurück, die ihrerseits in Gedanken versunken auf jenen herabschaut. Die Nachdenklichkeit der Eltern weist auf die Äußerung ihres Sohns im Tempel zurück (V. 50: »et ipsi non intellexerunt verbum quod locutus est ad illos«).⁵⁸

Das der Kombination der beiden Szenen zugrundeliegende inhaltliche Konzept ist offensichtlich. Das Tempelbild zielt inhaltlich auf die Göttlichkeit des Jesusknaben, die Darstellung der Rückkehr nach Nazareth veranschaulicht sein Menschsein. Der rasche Wechsel konträr erscheinender Verhaltensweisen wurde in der Exegese seit jeher mit der Doppelnatur des menschgewordenen Gottessohns erklärt.⁵⁹

Auch Duccio hat den ikonographischen Typus gewählt, der beide Szenen der lukianischen Ereignisschilderung zusammenzieht (Abb. 1). Aber die Bildregie fokussiert nicht die Lehrszene, sondern die Verbindung zwischen dem Knaben und seinen Eltern. Auf ähnliche Weise wie bei dem Wandbild der Oberkirche von San Francesco in Assisi ist die Verbindung zwischen dem Knaben und seinen Eltern betont, aber sie ist neuartig intensiviert. Für die Übereinstimmungen kann man die beiden Künstlern gemeinsame Kenntnis byzantinischer Darstellungen verantwortlich machen. Duccios Veränderungen des symmetrischen spätbyzantinischen Bildformulars lassen die spezifischen Akzente seiner Komposition deutlich werden. Er verzichtete auf die halbrunde Sitzbank und stauchte die rechte Seite des Halbkreises der Sitzgruppe, indem er den auf der rechten Außenposition sitzenden Schriftgelehrten unter die mittlere Sitzfigur plazierte. Der Grund dieser Umgestaltung ist unschwer zu erkennen. Maria und Josef sollten auf der linken Seite mehr Aktionsraum erhalten, als dies üblich war. Welch besonderen Wert Duccio darauf legte, dem Elternpaar eine stärkere visuelle Präsenz zu verschaffen, zeigt sich auch daran, daß er den Knaben nicht ins Zentrum einer achsialsymmetrischen Komposition plazierte. Dieser sitzt nicht unter der mittleren Arkade der Architektur, sondern unter der rechten. Er und seine Eltern befinden sich unter »gleichwertigen Bögen«. Eulers tadelnde Feststellung, anders als bei Giotto sei bei Duccio die Architektur nicht auf den »Kern der Handlung« abgestimmt, verkennet die inhaltliche Pointe der Komposition.⁶⁰ Für den Sieneser Maler ist nicht die Lehrszene oder die Selbstoffenbarung des Gottessohns die Hauptsache.⁶¹ Er hat das Geschehen mit einem besonderen, mariologischen Schwerpunkt neu inszeniert:⁶² Die Lehrszene wird durch die Ankunft von Maria und Josef unverzüglich unterbrochen. Marias erregtes Auftreten veranlaßt Christus ohne Zögern, in seiner Rede innezuhalten. Die Hand noch erhoben, wendet er sich ihr zu, um zu antworten. Die Schriftgelehrten der linken Sitzreihe haben die Unterbrechung noch nicht wahrgenommen. In ihren lebhaften Gesten klingt das gelehrte Gespräch und ihr erregtes Erstaunen über des Knaben Weisheit noch ungebrochen nach. Die stummen Zuhörerposen der ihnen gegenüber Sitzenden sind nicht auf diesen gerichtet. Sie scheinen angesichts der hinzugetretenen Eltern bereits in abwartendes Schweigen versunken. Die Selbstoffenbarung des Gottessohns, der eigentliche Höhepunkt der lukianischen Geschehensschilderung, hat noch nicht stattgefunden. Maria erhebt auch

noch nicht ihre schmerz erfüllten Vorwürfe. Duccio fixiert einen imaginären, transitorischen Handlungsmoment von großer Dramatik: angesichts des tagelang vergeblich Gesuchten entläßt sich die Sehnsucht der Mutter in einer Gebärde heftigen Verlangens. Der Betrachter wußte, was weiterhin geschah: Nach apokrypher Überlieferung fielen sich Maria und ihr Sohn wenig später in die Arme.⁶³

Das durch die ausgestreckten Arme dargestellte intensive Verlangen hat mehr emotionale Prägnanz und Gewicht als in anderen Darstellungen. Es ist auch stärker als bei Giotto, der es in der Arenakaplle möglicherweise erstmals für dieses Thema adaptierte. Dieser räumt Maria und Josef nur eine begrenzte halbfigurige Präsenz ein,⁶⁴ und er gibt der Gebärde der ausgestreckten Arme keine Resonanz, da er den frontal lehrenden Jesus dominieren läßt. Bei Duccio kommen die Affekte von Maria und Josef nachdrücklicher zur Geltung, da die Sehnsucht der jungen Gottesmutter als Steigerung der freudigen Überraschung des alten Josef vorgeführt wird und von ihrer Gebärde ein die Lehrszene übergreifender Bewegungszug ausgeht, der den gesamten Bildraum beherrscht.⁶⁵

Duccios mariologisch orientierte Inszenierung des Geschehens ist nicht völlig isoliert. In den »Meditationes vitae Christi« wird ausführlich die Verzweiflung und Sorge Marias geschildert und zum Gegenstand der Meditation empfohlen.⁶⁶ Die Akzente und imaginierten Episoden sind andere als bei Duccio.⁶⁷ Nach einer ausführlichen Schilderung der Suche des Knaben wird das Gespräch mit den Schriftgelehrten nur in aller Kürze erwähnt. Nicht die Staunen erregende Gelehrsamkeit und Weisheit des Knaben wird hervorgehoben, sondern dessen demütige, Unwissenheit simulierende Zurückhaltung.⁶⁸ Ausführlich schildert der Erzähler das Wiedersehen zwischen Maria und Jesus. Es gipfelt in der Umarmung von Mutter und Sohn.⁶⁹ Im Vergleich zu den »Meditationes vitae Christi« läßt sich anhand der Unterschiede vor allem feststellen, daß Duccio sich weit weniger vom Lukas-Evangelium entfernt.

Antijüdisches ist auch in Duccios mariologisch akzentuierter mise-en-scène nicht zu erkennen. Der Jesusknabe sitzt nicht im Zentrum einer feindlichen Gruppe. Die Schriftgelehrten sind physiognomisch nicht als böse charakterisiert, wie das bei Judas andeutungsweise der Fall ist, ihr Erstaunen und intensives Zuhören hat keine negativen Konnotationen und sie formieren sich auch nicht zu einer finsternen Verschwörergruppe wie die Ratgeber des Kaiphas in der Szene der »Verspottung Christi«.⁷⁰

Was es mit den Tempelgötzen auf sich hat, läßt sich mit der schriftlichen und bildlichen Überlieferung zum »Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten« nicht klären.⁷¹ Man muß daher in erweiterter Perspektive erkunden, welche Kenntnisse über die Geschichte des Tempels und die Einstellung der Juden zum Bilderverbot verfügbar waren.

VERSTÖßE GEGEN DAS JÜDISCHE BILDERVERBOT IN BIBLISCHER ZEIT

Die Frage, was man über Verstöße gegen das jüdische Bilderverbot in biblischer Zeit im Mittelalter wußte, gehört in den Bereich mnemohistorischer Forschungen.⁷² Die Ergebnisse der historisch-kritischen Bibelwissenschaft treten hierbei in den Hintergrund. Es gilt einige Überlieferungsstränge des kulturellen Gedächtnisses zu erkunden. Da das hier nur in kleinen Ausschnitten getan werden kann, scheint es sinnvoll, zunächst anhand der wichtigsten Quellen einen kurzen Überblick über den Fundus der vorhandenen Informationen zu geben.

Das Neue Testament enthält nur wenige Aussagen zum Problem der Idolatrie. In den vier Evangelien findet man keine Hinweise auf jüdische Verstöße gegen das Bilderverbot, und in den übrigen Texten spielt Götzendienst in erster Linie innerhalb der generellen Auseinandersetzung mit heidnischen Kulturen und der Kritik der mit diesen assoziierten lasterhaften Verhaltensweisen eine Rolle.⁷³ In der Apostelgeschichte jedoch erinnert Stephanus in der vor seiner Steinigung gehaltenen apologetischen Rede nachdrücklich an die Anbetung des Goldenen Kalbs:

»³⁷Dies ist Moses (...).³⁹Welchem nicht wolltet gehorsam werden Eure Väter, sondern stießen ihn von sich, wandten sich um mit ihren Herzen gen Ägypten (Nm 14,2–4) ⁴⁰Und sprachen zu Aaron: »Mache uns Götter, die vor uns hingehen; denn wir wissen nicht, was diesem Moses, der uns aus dem Lande Egypten geführet hat, widerfahren ist (Ex 32,1).« ⁴¹Und machten ein Kalb zu der Zeit, und opferten den Götzen Opfer, und freuten sich der Werke ihrer Hände (Ex 32,6). ⁴²Aber Gott wandte sich, und gab sie dahin, dass sie dienten des Himmels Heer; wie denn geschrieben stehet in dem Buch der Propheten: »Habt ihr vom Hause Israel die vierzig Jahr in der Wüsten mir auch je Opfer und Vieh geopfert? ⁴³Und ihr nahmet die Hütte Molochs an, und das Gestirn eures Gottes

Remphan, die Bilder, die ihr gemacht hattet, sie anzubeten; und ich will euch wegwerfen jenseits Babylonien (Am 5,25–27).«⁷⁴

Innerhalb der Rede, die eine kurze Rekapitulation jüdischer Geschichte gibt, steht die Sünde des mit dem Goldenen Kalb getriebenen Kults nicht nur am Anfang weiterer Idolatrie-Vergehen, für die das ganze Volk der Israeliten durch die babylonische Gefangenschaft bestraft wird, sondern sie markiert darüberhinaus den Beginn aller Vergehen der Juden, die schließlich in der Ermordung des Messias ihren Höhepunkt fanden.⁷⁵ Ähnlich faßten dann auch die Kirchenväter das Goldene Kalb auf, und auch sie verknüpften es in verschiedenen Zusammenhängen mit der Idee des göttlichen Strafgerichts über Israel.⁷⁶

Die mittelalterlichen Kenntnisse darüber, wie sich die Juden biblischer Zeit zu Bildwerken verhalten hatten, gingen weit über die in der Rede des Stephanus enthaltenen Angaben hinaus. Der größte Teil der Informationen, die in dem weit verzweigten Überlieferungsstrom der theologischen und historiographischen Literatur tradiert wurden, stammte direkt oder indirekt aus zwei Quellen: aus den Büchern des Alten Testaments und aus den Geschichtswerken des Flavius Josephus.⁷⁷

Dem Alten Testament, vor allem aber auch den Werken des Josephus konnte man nicht nur entnehmen, daß das Bilderverbot nicht immer und überall beachtet worden war, sondern daß es im Laufe der Zeit auch unterschiedlich formuliert und ausgelegt wurde. Außer der Auffassung, es seien nur die Herstellung und Verehrung religiöser Kultbilder untersagt, gab es insbesondere nach dem babylonischen Exil unter Juden auch die konsequente Ablehnung jeglicher bildlicher Darstellung.⁷⁸ Vor allem bei Josephus konnte man Äußerungen finden, die dieser radikalen Position entsprechen.⁷⁹

Unter den – aus mittelalterlicher Sicht – frühen Verstößen gegen das Bilderverbot,⁸⁰ bei denen es sich aus der Sicht der heutigen Forschung vermutlich um Versuche handelte, den Jahwekult der Bilderverehrung der heidnischen Umwelt anzupassen, dominiert die Geschichte des Goldenen Kalbes. In Ex 32 ist von solchen Zusammenhängen freilich nicht die Rede, und bereits in der Spätantike wurde von Kirchenvätern wie Laktanz und Hieronymus der ägyptische Apis-Stierkult als Voraussetzung dieser »Urszene der Idolatrie« aufgefaßt.⁸¹ Auch die von Jerobeam I. im Anschluß an die politische Spaltung Israels in Dan und Bethel eingeführten goldenen Stierbilder⁸² werden in der deuteronomistischen Geschichtsschreibung ohne irgendeinen Hinweis auf ihr Funktion im Jahwekult⁸³ radikal abgelehnt.⁸⁴

In Jerusalem wurde das Bilderverbot im Jahwekult konsequent befolgt. Die Bedrohung des jüdischen Glaubens erfolgte hauptsächlich von außen. Für den mittelalterlichen Leser zeichnen sich in der Zeit nach der Errichtung des Tempels durch die Überlieferung des Alten Testaments zwei Zeiträume ab, in denen die Einstellung der Juden zu heidnischen Götzen deutliche Unterschiede aufwies. Die Zeit der Königsherrschaft erscheint als eine Epoche der Hochkonjunktur jüdischer Idolatrie.⁸⁵ Sie wurde von einer heftigen, von Propheten lancierten Polemik gegen Götterbilder begleitet⁸⁶ und endete mit der Zerstörung des Tempels und der Babylonischen Gefangenschaft. Es war kein Zufall, daß in der Rede des Stephanus gerade an diesen Zeitraum erinnert wurde. In den Darstellungen der nachexilischen Zeit werden religiöse Abweichungen in der jüdischen Bevölkerung zwar wiederholt erwähnt, aber es stehen die Befolgung der mosaischen Gesetze und die Ablehnung heidnischer Götzenkulte im Vordergrund.⁸⁷ Die unterschiedliche Dichte der Informationen über Idolatrie innerhalb der beiden Zeitabschnitte ergab sich im Mittelalter nicht zuletzt daraus, daß man einige der wortreichsten Polemiken gegen fremde Kulte und deren Bilder in die vorexilische Zeit datierte.⁸⁸ Eine im Verlauf der jüdischen Geschichte und insbesondere zur Zeit der nachexilischen Orthodoxie immer stärker werdende Idolatriekritik, wie sie die moderne Forschung konstatiert,⁸⁹ war innerhalb des Rahmens der kanonischen Chronologie der Texte des Alten Testaments nicht erkennbar.

Fremde Gottheiten, vor allem Baal und Aschera, wurden zur Zeit der Könige nicht im salomonischen Tempel, sondern in separaten Kultanlagen in und außerhalb Jerusalems verehrt. Nur zwei Könige von Juda, Ahas und Manasse, wagten es, auch innerhalb des Jerusalemer Heiligtums heidnische Altäre und Bildwerke aufzustellen: Ahas ließ zur Zeit der Vorherrschaft des assyrischen Großkönigs Tiglatpilesar im Vorhof des Tempels einen heidnischen Altar aufstellen, der den Göttern von Damaskus geweiht wurde⁹⁰ und unter Manasse wurden Altäre für »das ganze Heer des Himmels« in den beiden Vorhöfen des Tempels errichtet (in duobus atriis templi Domini) sowie ein Götterbild der Aschera (idolum luci, sculptile quoque et conflatile signum) im Innern des Heiligtums (in templo, in domo Domini).⁹¹ Zu erwähnen ist auch die Tempelsvision des Hesekiel. Der Prophet bezeugt in seiner Vision in der Nähe des nördlichen Tors ein Götzenbild der Eifersucht, in den Vorhöfen zwei Altäre und im Innern eines Gebäudes »allerlei Bilder von Reptilien und Tieren, Abscheuliches und alle Götzen des Hauses Israel ringsherum auf der Wand dargestellt.«⁹² Die heidnischen Altäre und Bildwerke wurden von gesetzes-

treuen Königen im Zusammenhang religiöser Reformen zerstört. Wer allein von dem Wortlaut der Überlieferung des Alten Testaments ausgeht, muß annehmen, daß das Kultzentrum in Jerusalem von der Rückkehr aus dem Exil (538 v. Chr.) bis zur Herrschaft des Seleukiden Antiochus IV Epiphanes (175–164 v. Chr.) alle Gefährdungen durch heidnische Einflüsse ohne nennenswerte Schäden überstand.⁹³

Jüdisches Widerstandspotential gegen fremden Götterkult bezeugen auch die beiden Makkabäerbücher, in denen die schwerwiegendste Krise des Jerusalemer Kults seit der ersten Zerstörung des Tempels geschildert wird. In beiden Darstellungen des Sieges über Antiochus IV. Epiphanes, der die Unterdrückung der jüdischen Religion anordnete und das Jerusalemer Heiligtum entweihte, indem er es in einen Tempel des olympischen Zeus umwandeln ließ, wird nicht nur göttlicher Beistand, sondern auch das Heldentum derjenigen, die »pro Iudaeis« tapfer kämpften, nachdrücklich gewürdigt.⁹⁴ Der von Mattathias und dann von Judas Makkabäus geführte Aufstand der gesetzestreuen Juden gegen das »abominandum idolum desolationis super altare dei« findet zudem in weiteren Aktionen gegen heidnische Kulte eine kompromißlose Fortsetzung.⁹⁵

Für die römische Zeit bezeugt Josephus Beispiele radikaler Ablehnung fremder Bildwerke. Die Eingliederung Palästinas in das römische Weltreich brachte für das religiöse Leben der Juden zwar keine existenzielle Bedrohung, da durch Privilegien der Jahwekult respektiert wurde. Das Land blieb jedoch nicht völlig frei von Kaiserstatuen und Götterbildern. Der von Rom zum König ernannte Herodes der Große (37 bis 4 v. Chr.) ließ nach hellenistisch-römischem Vorbild zu Ehren des Augustus Bauten und Bildwerke errichten: In Caesarea entstanden Statuen an der Hafeneinfahrt und ein Heiligtum für Augustus mit zwei Statuen, einer Kolossalstatue des Kaisers und einer der Göttin Roma,⁹⁶ und in Samaria, das er als Augustusstadt (Sebaste) neu aufbaute, stiftete er einen Augustustempel.⁹⁷ Während Josephus diese Dinge erwähnt, ohne ihre Brisanz kritisch zu kommentieren, versäumt er bei anderer Gelegenheit nicht, ausführlich Begebenheiten zu überliefern, welche die ablehnende Einstellung gesetzestreuer Juden zu solchen Bildwerken deutlich werden lassen. Es handelt sich um mehrere Konflikte, die durch Verstöße gegen das Bilderverbot ausgelöst wurden. Schauplatz ist in allen Fällen Jerusalem. Herodes, der durch die Wiederherstellung der heiligen Stätten versuchte, die Gunst der gesetzestreuen Kultgemeinde zu gewinnen, ließ über dem Portal des Tempels einen Adler anbringen, der wenig später von frommen Juden heruntergerissen

und zerstört wurde.⁹⁸ Als der von Tiberius als Präfekt eingesetzte Pilatus mit Truppen nach Jerusalem kam, an deren Feldzeichen Kaiserbildnisse angebracht waren, kam es zu Unruhen, die deren sofortigen Abtransport erzwangen.⁹⁹ Caligula löste einen Aufruhr aus, weil er seine eigene Kolossalstatue im Tempel in Jerusalem aufstellen wollte. Sein Nachfolger zog es vor, die Arbeiten an dem Projekt nicht fortzuführen.¹⁰⁰ Auf Widerstand stieß auch noch Hadrian. Dessen Plan, an der Stelle der von Titus zerstörten Stadt Jerusalem eine neue römische Stadt zu gründen (130 n. Chr.), provozierte einen dreijährigen Krieg (132–135 n. Chr.). Nach der jüdischen Niederlage wurde Aelia Capitolina erbaut, und am Standort des jüdischen Heiligtums errichtete man einen Tempel für Jupiter Capitolinus sowie eine Reiterstatue Hadrians.¹⁰¹

Die im Alten Testament und in den Geschichtswerken des Josephus enthaltenen Informationen sind auf vielfältigen Wegen in die theologische und vor allem in die universalgeschichtliche Literatur eingeflossen. Weitgehend vollständig findet man sie z. B. in der weitverbreiteten »Historia scholastica« des Petrus Comestor verzeichnet.¹⁰² Aber sie waren nicht in einem konzisen Überblick verfügbar, und zudem wurden sie nicht immer sachlich korrekt tradiert. Mehr oder weniger sinnentstellende terminologische Veränderungen, Umformulierungen und Verkürzungen kann man immer wieder feststellen. Gelegentlich ergeben sich aus den hierdurch entstandenen Varianten Anhaltspunkte dafür, wie man sich die jeweiligen Bildwerke vorstellte.

Besonders aufschlußreich sind die mit Kaiserbildern ausgestatteten römischen Feldzeichen, die Pilatus nach Jerusalem bringen ließ. In der von Rufinus verfaßten lateinischen Version der Kirchengeschichte des Eusebius fehlt der Hinweis, daß es sich um Feldzeichen handelte.¹⁰³ Dafür findet man in dem auf Eusebius basierenden »Chronicon« des Hieronymus die zusätzliche Angabe, Pilatus habe die Kaiserbilder im Jerusalemer Tempel aufstellen lassen.¹⁰⁴ In der späteren Überlieferung sind aus den »images« vereinzelt regelrechte »statuae« geworden.¹⁰⁵ Andere Autoren berichten nur von einer »imago caesaris« bzw. einer »statua« im Tempel.¹⁰⁶ Die »Historia scholastica« des Petrus Comestor überliefert an verschiedenen Stellen zwei Varianten. In einem Kapitel, das vom Haß der Juden gegen Pilatus berichtet, ist von Kaiserstatuen die Rede.¹⁰⁷ An späterer Stelle wird in Zusammenhang mit der Auslegung von Matthäus 24,15 dagegen vermerkt, bereits unter Pilatus sei eine Kaiserstatue im Tempel aufgestellt worden.¹⁰⁸

Die Auslegungstradition von Matthäus 24,15 ist wichtig. Sie läßt deutlich werden, daß sich mittelalterliche Theologen für die Aufstellung heidnischer

Bildwerke im Tempel von Jerusalem interessierten. Die Daniel 9,27 aufgreifende Textstelle, die zur Endzeitrede Jesu gehört, ist inhaltlich mit der Ankündigung der Zerstörung Jerusalems verknüpft. Die Vorhersage, daß das Ende der Stadt eintreten werde, wenn »am heiligen Ort« der »unheilvolle Greuel« stehe, beinhaltete ein Deutungsproblem, bei dessen Erörterung es nahe lag, die überlieferten Kaiserbilder zu beachten. Man begnügte sich jedoch mit knappen Hinweisen, da die Sachlage keine eindeutige Klärung zuließ.¹⁰⁹

Eine vergleichbar unsichere Problemlage muß man nun auch heute konstatieren, wenn man versucht, die in mittelalterlichen Darstellungen Jerusalems bzw. des Jerusalemer Tempels auftretenden heidnischen Bildwerke zu deuten. Einiges mag für die Annahme sprechen, daß sie auf den bevorstehenden Untergang Jerusalems vorausweisen sollten. Schließlich hatten sich nach der Überlieferung des Alten Testaments heidnische Götzenkulte in Jerusalem und im Tempel ja nicht nur dann etabliert, wenn sie von den Israeliten anerkannt wurden, sondern auch dann, wenn sie aufgrund der Mißachtung der göttlichen Gebote von Gott mit politischen Katastrophen bestraft wurden. Aber man wird einräumen müssen, daß exegetische Topoi über Götzenkult nur zu Mutmaßungen führen und kaum ausreichen, um zu klären, warum man sich gerade in diesem oder jenem Einzelfall zur Darstellung heidnischer Bildwerke entschloß.

DUCCIOS GÖTZEN

Bei Duccios Götzen im Tempel von Jerusalem ist die Quellenlage etwas günstiger. Von den zahlreichen im Alten Testament und in den Geschichtswerken des Josephus erwähnten Götzenbildern befanden sich nur wenige im Innern des Tempels, und bei diesen handelte es sich zudem um einzelne Götter- und Kaiserbilder. Mit der Götzenreihe des Sieneser Malers kann man nur die unter Pilatus nach Jerusalem gebrachten »imagines Caesaris« in Verbindung bringen. Sie wurden zwar noch nicht von Josephus, aber in der späteren Überlieferung im Tempel lokalisiert. Es scheint sich sogar die für Duccio relevante Quelle bestimmen zu lassen. Als Anhaltspunkt ist wichtig, daß den gemalten Idolen etwas fehlt, was zunächst zu erwarten wäre: Sie weisen keine spezifisch kaiserlichen Merkmale auf. Es liegt daher nahe, die »Legenda aurea« als Quelle für Duccios Tempelgötzen anzunehmen, denn in ihrer kurzen Erwähnung des Sachverhalts findet man anstelle »imagines Caesaris« die allgemeinere Bezeichnung »imagines gentilium«:



9 Cimabue: Petrus heilt den Lahmen, Detail: Tempel von Jerusalem (Ausschnitt aus einer Umzeichnung von D. von Winterfeld)

»Doch sollen wir merken, was man in der *Historia Scholastica* findet. Da lesen wir, daß Pilatus von den Juden bei Tiberius angeklagt ward, weil er mit Unrecht und Gewalt etliche Unschuldige hatte getötet, und weil er wider der Juden Willen die heidnischen Abgötter (*ymagines gentilium*) in ihren Tempel hatte gesetzt; auch hatte er Geld aus dem Gotteskasten genommen und es für sich genützt und hatte davon einen Wassergang in sein Haus gebaut. Für dieses alles ward er nach Lugdunum in die Verbannung gesandt, daher er gebürtig war, daß er daselbst zur Schmach seines Volkes sein Leben beschließe.«¹¹⁰

Die »*Legenda aurea*« gehört zu den Texten, denen die Forschung bereits seit längerem eine Rolle bei der Konzeption der »*Maestà*« zuschreibt. Es wurde darauf hingewiesen, daß die auf der Vor-

derseite des Altarbildes im Bereich des »*coronamento*« vorhandene Folge von Marienszenen weitgehend mit der von Jakobus von Voragine geschilderten Version des Marienlebens übereinstimmt. Der zitierte Abschnitt über Pilatus gehört zu einem weiteren prominenten Kapitel: Er findet sich innerhalb der Passionsschilderung, und zudem wird nachdrücklich darauf hingewiesen, daß man die geschilderten Sachverhalte zur Kenntnis nehmen und im Gedächtnis behalten soll.

Jakobus von Voragine erwähnt die Aufstellung heidnischer Götterbilder im Tempel von Jerusalem als ein Verbrechen des Pilatus. Dabei hält er gemäß der historiographischen Überlieferung ausdrücklich fest, daß der römische Präfekt gegen den Willen der Juden handelte. Die seit Panofsky in der kunsthisto-

rischen Literatur favorisierte Annahme, die steinernen Götzen seien dazu da, den Juden heidnischen Unglauben zu unterstellen, ist daher wenig wahrscheinlich.

Mehr scheint die »Legenda aurea« jedoch nicht zum Verständnis der Tempelgötzen beizutragen. Schließlich erwähnt Jacobus von Voragine

deren Aufstellung nicht in Verbindung mit dem Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten, sondern als eins von mehreren Verbrechen, die den üblen Charakter des Pilatus dokumentieren sollen. Eine Szene, in der Pilatus nicht in Erscheinung tritt, kann kaum dafür bestimmt gewesen sein, diesen biographischen Argumentationszusammenhang zu verdeutlichen. Allem Anschein nach fand allein die Nachricht über das Vorhandensein heidnischer Bildwerke im Jerusalemer Tempel Duccios Aufmerksamkeit. Die Gründe hierfür dürften künstlerischer Natur gewesen sein.

Die Reichweite theologischer Belange war begrenzt. Freiräume künstlerischer Gestaltung wurden Malern gerade auch bei der Darstellung biblischer Historien zugestanden.¹¹¹ Zudem steht außer Frage, daß Elemente historisch-antiquarischen Wissens in Duccios künstlerischer Imagination eine Rolle spielten. Der Maler hat sich über die Form von Tempeln Gedanken gemacht. Auf seine heidnischen Zentralbauten wurde bereits hingewiesen. Impulse zu diesem Interesse gingen, wie oben erwähnt, nicht zuletzt von Cimabue aus. Zu ihm ist jetzt noch einmal zurückzukommen. Cimabue orientierte sich bei seinem in der Unterkirche von San Francesco in Assisi ausgeführten Tempelrundbau am Pantheon (Abb. 9). Aber er bot dem Betrachter noch mehr, indem er weitere Antikenkenntnisse aktivierte. Der Florentiner Maler interessierte sich in Rom für antike Bauskulptur, was der Bukranien-Fries des Hadrian-Mausoleums in seiner Rom-Vedute dokumentiert. Dieses Interesse fand auch in seiner Darstellung des Tempels von Jerusalem einen Niederschlag: Er malte in den Giebel des Rundbaus eine Adler-Skulptur (Abb. 10). Es mag sein, daß zeitgenössische (imperiale) Adlerskulpturen, die in Italien vor allem seit Friedrich II. an öffentlichen Gebäuden bezeugt sind, als Anregung mitspielten, aber treffender scheint doch die Annahme, daß Cimabue von dem goldenen Adler Kenntnis erlangt hatte, den Herodes über dem Tempeleingang hatte anbringen lassen. Tradiert wurde diese Information nicht zuletzt durch Petrus Co-



10 Cimabue: Petrus heilt den Lahmen, Detail: Adler, um 1280 (Assisi, San Francesco, Unterkirche)

mestor. Interessanterweise berichtet er in der »Historia scholastica« über Josephus hinausgehend, der Adler sei zu Ehren der Römer angebracht worden.¹¹² Der skulpturale Adler im Giebel von Cimabues Jerusalemer Tempel dürfte wohl auch als römisches Hoheitszeichen verstanden worden sein.

Spuren historisch-antiquarischen Wissens sind sowohl bei Cimabue wie auch bei Duccio nicht auf Kultbauten beschränkt. Der Passionszyklus der Rückseite der »Maestà« enthält eine ungewöhnlich ausführliche Folge von Jesus-Prozeß-Szenen, an denen deutlich wird, daß es Duccio ein besonderes Anliegen war, Pilatus als Repräsentanten des römischen Reichs darzustellen.¹¹³ Nicht nur der in der ikonographischen Tradition ungewöhnliche Lorbeerkranz des Präfecten, sondern auch einzelne Elemente seines als offene Loggia veranschaulichten Amtssitzes weisen auf antike Münzen als Inspirationsquelle hin. Die Götzen im Tempel von Jerusalem sind ebenso mit historisch-antiquarischen Kenntnissen und Interessen verknüpft, aber es kommt ihnen ein besonderer Zeugniswert zu. Sie dokumentieren auch den starken Einfluß der kirchlichen Tradition. Deren Überlieferungskanäle waren dafür verantwortlich, daß aus Kaiserbildern mit dämonologischen Vorstellungen belastete heidnische Götzen wurden.

ANMERKUNGEN

¹ Zu Duccios Errungenschaften auf dem Gebiet der Raum- und Architekturdarstellung vgl. John White: *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1987 (*The Pelican History of Art*), S. 81.

² Die hier vorgeschlagene Identifizierung des Bautypus und der einzelnen Gebäudeteile stützt sich auf folgende Szenen der »Maestà«: »Darbringung Christi im Tempel«, »Der Zwölfjährige Jesus im Tempel«, »Versuchung Christi auf dem Tempel«, »Einzug Christi in Jerusalem«, »Judas verhandelt mit den Schriftgelehrten«, »Grabtragung Mariens«. In der Literatur findet man neben unspezifischen Hinweisen immer wieder m. E. nicht zutreffende Annahmen, denen zufolge es sich um einen dreischiffigen Bau oder – im Fall der Darstellung »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« – um einen Vorhof handelt. Vgl. Curt H. Weigelt: *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911, S. 92 (»Tempelhalle«); Felix Horb: *Das Innenraumbild des späten Mittelalters. Seine Entstehungsgeschichte*, Zürich/Leipzig 1938, S. 68 (»dreischiffige Kirchenarchitektur«); John White: *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 121 und S. 166 (»temple« und »courtyard«); Bettina Erche: *Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento*, Frankfurt a. M. 1992, S. 56 (»dreischiffiger Sakralbau«); Dietmar Popp: *Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts*, München 1996, S. 139–146 (»antiker Zentralbau in der Gestalt des Sieneser Doms« mit »Tempelvorhof«); Luciano Bellosi: *Duccio. La Maestà*, Mailand 1998, S. 18: »La storia è ambientata nello stesso edificio

della Presentazione, ma come se ne fosse una navata adiacente.« Eine völlig andere Auffassung vertritt Florens Deuchler. Er hält den in den beiden Jerusalem-Stadtbildern vorhandenen Zentralbau für eine Darstellung des von Flavius Josephus im »Jüdischen Krieg« beschriebenen Psephinos-Turms: Siena und Jerusalem. Imagination und Realität in Duccios neuem Stadtbild, in: Europäische Sachkultur des Mittelalters, Wien 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs; 4), S. 13–20, S. 18.

³ Popp (Anm. 2), S. 147–148 hält die Kombination von schlanken Pfeilern, »gewirbelten Säulen« und Blattkapiteln für singulär und erinnert an eine von Plinius (nat. hist. 56,179) »columna quaternis angulis« genannte antike Pfeilerform. Duccio hat diese Pfeilerform jedoch sicherlich aus dem Bereich der romanischen Malerei übernommen. Eine aus dem 12. Jahrhundert stammende »Crocce dipinta« im Museo Nazionale von Lucca zeigt in der »Grablegung Christi« einen Grabdaldachin mit denselben Merkmalen. Vgl. Miklós Boskovits: The Origins of Florentine Painting, Florenz 1993 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting; 1,1), S. 30, Fig. 15.

⁴ Die von Florens Deuchler vertretene Auffassung, einige Dekorationselemente des Tempels lieferten Indizien für eine Flavius Josephus-Lektüre Duccios, ist nicht stichhaltig: Duccio Doctus. New Readings for the Maestà, in: The Art Bulletin 61, 1979, S. 541–549, S. 548, und ders.: Duccio, Mailand 1984, S. 171; vgl. hierzu auch die kritischen Bemerkungen von Erche (Anm. 2), S. 61 und Popp (Anm. 2), S. 140–141.

⁵ Guido da Siena, der wohl wichtigste Sieneser Maler vor Duccio, verwendete zur Darstellung des Tempels von Jerusalem ein polygonales Altarziporium (»Darstellung im Tempel«, Paris, Louvre); vgl. Barbara John: Die Geschichte des Sieneser Hauptaltarbildes nach 1260 und seiner Rekonstruktion, in: Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion, hg. von Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 2001, S. 89–119, S. 94, Farbtaf. VII.

⁶ Horb (Anm. 2), S. 69.

⁷ Popp (Anm. 2), S. 139–146. Als Darstellungsanliegen ist die symbolische Gleichsetzung von Templum Salomonis und Sieneser Dom erst bei den nachfolgenden Sieneser Malern gelegentlich nachweisbar. So hat z. B. Bartolo di Fredi den Tempel explizit dem Erscheinungsbild des Sieneser Doms angeglichen (»Anbetung der Könige«, Siena, Pinacoteca Nazionale); vgl. Pietro Torriti: La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1980, S. 164–165, Nr. 104; Enzo Carli: La Pittura senese del Trecento, Venedig 1981, S. 240, Fig. 276. Die Bezüge der früheren Tempeldarstellungen zum Sieneser Dom werden überbewertet. Das gilt insbesondere auch für Ambrogio Lorenzettis »Darstellung im Tempel« (Florenz, Uffizien). Vgl. Hayden B. J. Maginnis: Ambrogio Lorenzetti's Presentation in the Temple, in: Studi di storia dell'arte 2, 1991, hg. von Filippo Todini, S. 33–50; S. 37–38. Anders als in der Stadtdarstellung des »Buon Governo« (Siena, Palazzo Pubblico), in der man den Sieneser Dom aufgrund des schwarz-weiß gestreiften Mauerwerks eindeutig identifizieren kann, verzichtete Ambrogio bei der Tempeldarstellung in der »Darbringung Jesu« auf dieses eindeutige Kennzeichen.

⁸ Carol Herselle Krinsky: Representations of the Temple of Jerusalem before 1500, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, S. 1–19.

⁹ Maginnis (Anm. 7), S. 34 und ders.: Places beyond the Seas: Trecento images of Jerusalem, in: Source. Notes in the History of Art 13/2, 1994, S. 1–8, S. 7 Anm. 9. Zur Gleichsetzung von Salomonischem Tempel und Felsendom vgl. Paul von Naredi-Rainer: Salomos Tempel. Monumentale Folgen historischer Irrtümer, Köln 1994, S. 58–90.

¹⁰ Mt 4,8–9; Lc 4,5–7; vgl. Popp (Anm. 2), S. 139.

¹¹ Codice topografico della città di Roma, hg. von Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti, Bd. 3, Rom 1946, S. 34–35 (Mirabilia urbis Romae, Cap. 16). Vgl. Tilmann Buddensieg: Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and in the Renaissance, in: Classical Influences on

European Culture. A.D. 500–1500, hg. von R.R. Bolgar, Cambridge 1971 (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969), S. 259–267.

¹² Codice topografico della città di Roma (Anm. 11), S. 58 (Mirabilia urbis Romae, Cap. 25); S. 90 (Graphia aureae urbis, Cap. 33); S. 149–150 (Magister Gregorius, Narracio de mirabilibus urbis Romae, Cap. 6). Vgl. Cristina Nardella: Il fascino di Roma nel Medioevo. Le »Meraviglie di Roma« di maestro Gregorio, Rom 1998 (La corte dei Papi. Collana diretta da Agostino Paravicini Bagliani), S. 90–91. Der gemalte Stadtplan einer Handschrift von Fazio degli Ubertis »Dittamondo« (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 81, fol. 18 r) zeigt das Kolosseum als überdachten Zentralbau, siehe Jörg Garms: Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, Neapel 1995, Bd. 1, Abb. 5.

¹³ Peter Seiler: Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts, Phil. Diss. Heidelberg 1989 (Microfiche, Heidelberg 1995), Bd. 2, Anhang I, S. 1–10.

¹⁴ Maria Andaloro: Ancora una volta sull'Italia di Cimabue, in: Arte medievale 2, 1985, S. 143–182.

¹⁵ Es handelt sich um die Szene »Petrus heilt den Lahmen« (Act 3,1–8); vgl. Joachim Poeschke: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalerei, München 1985, S. 74, Abb. 83. Die Ortsangabe in der Apostelgeschichte lautet: »ad portam templi quae dicitur Speciosa« (Act 3,2). Giotto hat sich diesen Darstellungstypus nicht zu eigen gemacht. Zu Giotto's Tempelarchitektur vgl. Naredi-Rainer (Anm. 9), S. 96–97.

¹⁶ Das Nischenmotiv ist vermutlich in Zusammenhang mit der Position in den Arkadenzwickeln zu sehen. Vor dem dunklen Nischengrund heben sich die hellen Figuren deutlich ab. In der französischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts werden Idole gelegentlich innerhalb dunkler Rundbogenöffnungen von säulengestützten Tabernakeln dargestellt, vgl. Michael Camille: The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art, Cambridge 1989, S. 104. Popp (Anm. 2), S. 148, 152–158, S. 161 vermutet dagegen, daß der sog. »Große Musensarkophag« in Pisa, der über gewirbelten Säulchen in Zwickeln nackte Genien mit ausgebreiteten Flügeln aufweist, Anregungen lieferte.

¹⁷ Vgl. Erche (Anm. 2), S. 56.

¹⁸ Weigelt (Anm. 2), S. 92 (»Putten«); James H. Stubblebine: Duccio di Buoninsegna and his School, Princeton, 1979, Bd. 1, S. 39 (»spritely putti«); Janetta Rebold Benton: Influences of ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting. A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi, Ann Arbor Michigan 1983, S. 102 (»pagan putti«); Deuchler 1984 (Anm. 4), S. 172 Anm. 176: »figure alate (...) di ispirazione antica«; Erche (Anm. 2), S. 56 (»nackte geflügelte Wesen, die wahrscheinlich auf antike Genien zurückzuführen sind«); Popp (Anm. 2), S. 147 (»Genien«).

¹⁹ Verwandt erscheinen sie eher den nur mit Manteluhängen ausgestatteten, nackten Gestalten, die auf dem Kerker der Szene »Die Befreiung des Petrus von Alife« auftreten. Diese weisen jedoch keine gerippten Fledermausflügel, sondern gefiederte Flügel auf. Ihre Bedeutung ist unsicher. Gerhard Ruf: Das Säulenmonument, die Engel- und Prophetendarstellungen im letzten Bild der Franzlegende: »Die Befreiung des Häretikers Petrus von Alife« in der Oberkirche San Francesco von Assisi, in: Wissenschaft und Weisheit. Franziskanische Studien zu Theologie, Philosophie und Geschichte 59/2, 1996, S. 243–259, bes. S. 253–254, deutet sie trotz ihres athletischen Körperbaus und ihrer Nacktheit als Engel.

²⁰ Erche (Anm. 2), S. 56: »In Verbindung mit dem christlichen Inhalt sind sie als Engel zu interpretieren.«

²¹ Gute, wenn auch frühe Vergleichsbeispiele finden sich in: Brüssel, Bibl. royale Ms 10066–77, fol. 115r sowie Ms. No. 9968–72 (B'), fol. 78b und Bern, Staatsbibliothek Ms. No. 264 (Be),

fol. 34b, 35a. Siehe Richard Stettiner: *Die illustrierten Prudentiushandschriften*, Berlin 1895 (Tafelband 1905), Taf. 135, 136, 173/6, 183/2; Jörg Feldkamp: *Die Entwicklung der Statuendarstellung in der Malerei im Hinblick auf die besondere Bewertung des Standbildes in der Malerei des 15. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Mainz 1981, Goch 1983. Als Beispiele genannt seien hier auch die Idole der hagiographischen Zyklen von San Marco in Venedig (Otto Demus: *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago/London 1984, Bd. 1, Pl. 365: Philippus-Martyrium; ders.: *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Chicago/London 1988, Fig. 46: Bartholomäus-Martyrium), die Darstellung des Götzen Dagon in einer maasländischen Handschrift der *Antiquitates Judaicae* des Flavius Josephus (Oxford, Merton College ms. 317, fol. 31 r); vgl. Ulrike Liebl: *Die illustrierten Flavius-Josephus-Handschriften des Hochmittelalters*, Frankfurt a.M. 1997, S. 227, Abb. 80; sowie das Marsidol von Guarientos Philippus-Vita (Padua, Chiesa degli Erimitani); vgl. Francesca Flores D'Arcais: Guariento, Vendig o. J., Fig. 91. Siehe auch Camille (Anm. 16), S. 103.

²² Liber de ortu Beatae Mariae et infantia Salvatoris, in: Apokryphe Kindheitsevangelien, übersetzt und eingeleitet von Gerhard Schneider, Freiburg (u. a.) 1995 (Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter; 18), S. 242 (Cap. 22–23); Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi, hg. von M. Stallings-Taney, Turnhout 1997 (Corpus Christianorum continuatio Mediaevalis; 153), S. 51 (Cap. 12,83–85).

²³ Vgl. Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3. Auflage, Gütersloh 1983, Bd. 1, S. 127–128.

²⁴ Liber de ortu Beatae Mariae et infantia Salvatoris (Anm. 22), S. 240 (Cap. 21). In den »Meditaciones vite Christi« kommt das Palmenwunder nicht vor. Vgl. Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi (Anm. 22), Cap. 12.

²⁵ Lektionar Heinrichs II. (München, Staatsbibliothek, Clm 15713, fol. 1 v); Perikopenbuch des Prager Piaristenkollegs und Lektionar aus der Salzburger Abtei St. Peter (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. Glazier 44, fol. 2 r); vgl. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character* (1953), New York 1971, Bd. 1, S. 141 Anm. 5; Camille (Anm. 16), S. 86; Popp (Anm. 2), S. 158, Anm. 568.

²⁶ Nach dem Zeugnis des Magister Gregorius wurde die im Mittelalter beim Lateranspalast aufgestellte Bronzefigur des Dornausziehers als Priapus identifiziert, siehe Codice topografico della città di Roma (Anm. 11), S. 150 (Narracio de mirabilibus urbis Romae, Cap. 7). Ein »simulacrum Priapi« wird auch im Alten Testament zweimal erwähnt (3 Rg 15,13; 2 Par 15,16). Ein Zusammenhang mit dem »Tempelgang Marias« scheint jedoch zweifelhaft.

²⁷ Panofsky (Anm. 25), Bd. 1, S. 141 Anm. 5: »A near-identification of jewish and pagan infidelity (so that both could be symbolized by classical »idols«) is not unusual.«

²⁸ Panofsky (Anm. 25), Bd. 1, S. 141: »In Giotto's »Dance of Salome« on Santa Croce the roof of Herod's palace is topped with statues of pagan divinities interconnected by classical garlands. Similarly the evil, anti-Christian implications of the locale in Duccio's »Christ among the Doctors« are indicated by four armed and winged idols.«

²⁹ Henk W. van Os: *Idolatry on the gate: antique sources for an Assisi fresco*, in: Simioli 15, 1985, S. 171–175; vgl. auch die bei Popp (Anm. 2), S. 158, Anm. 567 genannten Beispiele.

³⁰ van Os (Anm. 29), S. 171.

³¹ Popp (Anm. 2), S. 160. Zum »subject of anti-Jewish imagery« vgl. auch Camille (Anm. 16), S. 165–194.

³² Popp (Anm. 2), S. 159f. erinnert in diesem Zusammenhang daran, daß Duccio 1302 für verbotene magische Praktiken gerichtlich zur Verantwortung gezogen wurde.

³³ Zur formalen und inhaltlichen Konzeption der Perikope vgl. Günther Schmah: Lk 2,41–52 und die Kindheitserzählung des Thomas 19,1–5. Ein Vergleich, in: *Bibel und Leben* 15, 1974,

S. 249–258; Gerhard Ruf: Giotto in Assisi. Die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des heiligen Bonaventura, Assisi 1974, S. 92–94.

³⁴ Hieronymus: Homilia XVIII, PL 26, Sp. 277–279; Ambrosius: Expositio Evangelii secundum Lucam, PL 15, Sp. 1657–1658; Beda Venerabilis: In Lucae Evangelium, PL 92, Sp. 348–350; ders.: Homilia XII, PL 94, Sp. 63–68; Walafrid Strabo: Glossa ordinaria PL 114, Sp. 251–252; Smaragdus: In Evangelia et epistolas quae circuitum anni in templis leguntur cum primis docta et pia explicatio, PL 102, Sp. 77–80; Radulphus Ardens: Homilia XIX, PL 155, Sp. 1737–1740; Isaac de Stella: Sermo VII, PL 194, Sp. 1713–1716; Bruno von Segni: Commentaria in Lucam, PL 165, Sp. 362–365; Vinzenz von Beauvais, s. Vincentius Bellovacensis: Speculum quadruplex sive speculum maius, Douai 1624 (Neudruck Graz 1965), Bd. 4: Speculum historiale, S. 209 (Lib. 6, Cap. 104); Bonaventura: Opera omnia, hg. von David Fleming, Quaracchi 1901, Bd. 9, S. 171–174.

³⁵ Eine zusammenfassende Darstellung der Ikonographie des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« wurde bisher nicht geschrieben. Man findet zumeist nur kurze Materialzusammenstellungen, vgl. Josef Wilpert: Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1926, Bd. 2, S. 774–777; Karl Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst, Freiburg i. Br. 1928, S. 373–375; Louis Réau: Iconographie de l'art chrétien, Bd. 2,2: Iconographie de la Bible – Nouveau Testament, Paris 1957, S. 289–294; Otto Demus: The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, S. 113 und S. 275; Victor H. Elbern: Das Essener Evangelienfragment aus dem Umkreis des Utrechtsalters. Ein Beitrag zur Ikonographie des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel«, in: Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, hg. von Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962, Bd. 2, S. 992–1006, bes. S. 999–1003; Don Denny: Simone Martini's »The Holy Family«, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 30, 1967, S. 138–149 (mit Berücksichtigung exegetischer Literatur); Schiller (Anm. 23), Bd. 1, S. 134–135; V. Osteneck: s.v. Zwölfjähriger Jesus im Tempel, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1974, Bd. 4, S. 583–590, Sp. 589.

³⁶ Zur Tradition des antiken Schola-Darstellungsschemas vgl. Millard Meiss: Masaccio and the Early Renaissance, in: Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art, Princeton 1963, Bd. 2, S. 123–145, wieder abgedruckt in: ders.: The Painters Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art, New York 1976, S. 63–81; S. 66–68.

³⁷ Eine sich auf Lc 2,47 beziehende Inschrift zur Darstellung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« in S. Giovanni in Porta Latina in Rom bringt dies auch verbal explizit zum Ausdruck: »VBI DOCTORES AMIRANTur prVDENTIA XPI«, zitiert nach: Wilpert (Anm. 35), Bd. 2, S. 775.

³⁸ Schiller (Anm. 23), Bd. 1, S. 134–135.

³⁹ In dem ottonischen Codex Egberti (Trier, Stadtbibliothek Ms. 24, fol. 18 v) treten Maria und Josef mit Gesten des Sprechens und der Trauer hinzu, vgl. Codex Egberti. Teilfaksimile-Ausgabe des MS. 24 der Stadtbibliothek Trier, hg. von Gunther Franz und Franz J. Ronig, Wiesbaden 1983, Textband S. 71–72.

⁴⁰ Hans Belting: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977, S. 139–140, S. 146.

⁴¹ Ruf 1974 (Anm. 33), S. 92–94; Poeschke (Anm. 15), S. 81–82, Abb. 124–125.

⁴² Belting (Anm. 40), S. 149. Dasselbe byzantinische Schema zeigt auch die Darstellung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel«, die zu dem Marienlebenszyklus einer Florentiner Marien-Tafel in Moskau gehört (Puschkin Museum, Nr. 2700, 2. H. 13. Jh.). Siehe Boskovits (Anm. 3), S. 748, ADD. PLS III¹⁴.

⁴³ Vgl. Meiss (Anm. 36), S. 68.

⁴⁴ Friedrich Rintelen: Giotto und die Giotto-Apokryphen, München/Leipzig 1912, S. 24–25;

Theodor Hetzer: Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst, Stuttgart 1981 (Schriften Theodor Hetzers, hg. von Gertrude Berthold; 1), S. 168–169; John White: The Birth and Rebirth of Pictorial Space (1957), London 1972, S. 63–64; Walter Euler: Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos, Bern 1967, S. 56–58; Bruce Cole: Giotto. The Scrovegni Chapel, Padua, New York 1993, S. 81.

⁴⁵ Ähnlich wie bei Duccio wird auch Giottos Szenarium der Darstellung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« in der Literatur gelegentlich irrtümlich Tempelvorhof bezeichnet; vgl. z. B. Schiller (Anm. 23), Bd. 1, S. 135: »Giotto und seine Nachfolger verlegen den Vorgang in die Tempelvorhalle.«

⁴⁶ Beda Venerabilis, In Lucae Evangelium, PL 92, Sp. 349.

⁴⁷ Die Vorstellung einer verzögerten Kontaktaufnahme zwischen Jesusknaben und Maria ist auch durch den Augustinereremiten Fra Simone Fidati da Cascia belegt. Nach der Schilderung dieses Predigers hält sich jedoch die Gottesmutter zurück, um die göttliche Botschaft ihres Sohns nicht zu stören: »Dappoi che la madre ebbe ritrovato il suo figliolo Giesù tra li dottori e maestri de la legge nel tempio, non subitamente andò a lui non volendo impedire le parole di Dio.« Gli Evangelii del B. Simone da Cascia in volgare dal suo discepolo Fra Giovanni da Salerno, hg. von N. Mattioli, Rom 1902 (Antologia Agostiniana; 4), S. 48 ff. (lib. I, 13), zitiert nach August Rave: Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischrankes von Taddeo Gaddi in Santa Croce, Worms 1984, S. 77.

⁴⁸ Vgl. Rintelen (Anm. 44), S. 24–25; Hetzer (Anm. 44), S. 168–169.

⁴⁹ Poeschke (Anm. 15), S. 101, schreibt die Szenen der Jugendgeschichte Christi im nördlichen Querarm der Unterkirche der Giottowerksatz zu. Sie ließen aber »– trotz ihrer Ausführung durch Mitarbeiter – im Bildentwurf immer auch einen Anteil Giottos erkennen«; Datierung: »um 1315/20«.

⁵⁰ Die Kassettendecke wurde nach dem bifokalen System perspektivisch konstruiert, vgl. Robert Klein: Pomponius Gauricus on Perspective, in: The Art Bulletin 43, 1961, S. 211–230, S. 221; Martin Kemp: The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven/London 1990, S. 9–10.

⁵¹ Vgl. Poeschke (Anm. 15), S. 103, Abb. 234.

⁵² Im sogenannten Evangeliar St. Augustins im Corpus Christi College zu Cambridge, Ms. 286, fol. 129 v, ist die Szene mit einem Randtitulus versehen: »Fili quid fecisti nobis sic« (Kind, warum hast du uns das getan?), vgl. Wilpert (Anm. 35), Bd. 2, S. 777; Francis Wormald: The Miniatures in the Gospel of St. Augustine, Cambridge 1954, Taf. VIII/IX. Maria tritt hier mit erhobener rechter Hand von links heran.

⁵³ Die Stellung seiner Pupillen in den linken Augenwinkeln läßt daran keinen Zweifel.

⁵⁴ Popp (Anm. 2), S. 158 Anm. 565: »Prophetenbüsten in Tondi«. Gemalte Bauskulptur ist in Verbindung mit dem Thema des Zwölfjährigen Jesus im Tempel nur in wenigen Beispielen belegt. Zu ihnen gehört ein Wandbild Taddeo Gaddis an der südlichen Querhauswand links neben dem Eingang zur Baroncelli-Kapelle in S. Croce, Florenz. Hier befindet sich ein Medaillon mit der Halbfigur Gottvaters am Giebel des kastenförmigen Tempelgehäuses. Es weist, wie Rave (Anm. 47), S. 76, treffend feststellte, darauf hin, daß der Jesusknabe »sich in dem befindet, was seines Vaters ist« (Lc 2,49). In einem Wandbild in S. Chiara in Assisi stehen zwei Propheten-Figuren auf der Tempelarchitektur, vgl. Elvio Lunghi: La decorazione pittorica della chiesa, in: Marino Bigaroni, Hans-Rudolf Meier, Elvio Lunghi: La basilica di S. Chiara in Assisi, Perugia 1994, S. 137–282, Abb. S. 208–209 (S. 199 mit der Datierung: »tra la cappella dell'Arena (ante 1305) e la ripresa decorativa della basilica inferiore, cioè nella seconda metà del primo decennio del Trecento«).

⁵⁵ Schmahl (Anm. 33), S. 257.

⁵⁶ Evangelium Thomae de infantia Salvatoris, in: Apokryphe Kindheitsevangelien (Anm. 22), S. 169 (Cap. 19,1–5). Gelegentlich weisen in Darstellungen des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« auf dem Boden liegende Bücher bzw. Rotuli auf schriftlich überlieferte Texte hin: Pacino da Buonaguida: »Kreuzigung mit Leben Jesu-Szenen« (Tucson, Arizona, Museum of Art, University of Arizona); vgl. Richard Offner: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York 1956, Bd. 3,6, S. 149–152, pl. XLVIII; Richard Fremantle: *Florentine Gothic painters from Giotto to Masaccio. A Guide to Painting in and near Florence*, London, 1975, fig. 43; sowie Mariotto di Nardo (1394–1424): »Sechs Szenen aus dem Leben Christi« (Privatsammlung); vgl. »A Poet in Paradise«. Lord Lindsay and Christian Art, hg. von Aidan Weston-Lewis, Ausstellungskatalog Edinburgh 2000, S. 48–49, Nr. 7.

⁵⁷ Evangelium Thomae de infantia Salvatoris, in: Apokryphe Kindheitsevangelien (Anm. 22), S. 169 (Cap. 19,4).

⁵⁸ Vgl. Poeschke (Anm. 51), S. 103, Abb. 235.

⁵⁹ Beda Venerabilis: In Lucae Evangelium, PL 92, Sp. 350: »Quasi Dei Filius in templo Dei comoratur, et quasi filius hominis cum parentibus quo jubent regreditur.«

⁶⁰ Euler (Anm. 44), S. 58.

⁶¹ Vgl. dagegen Pseudo-Barna da Siena, der in seiner Darstellung »Jesus unter den Schriftgelehrten« (San Gimignano, Collegiata, 2. Viertel 14. Jh.) durch die Geste des Himmelzeigens explizit den Moment der Selbstoffenbarung des Gottessohns fixiert, vgl. Wolfram Prinz und Iris Marzik: *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, Mainz 2000, S. 161, Abb. 189 und 194.

⁶² Ein Hinweis auf die mariologische Akzentuierung von Duccios Darstellung findet sich bereits bei Weigelt (Anm. 2), S. 92.

⁶³ Belegt ist das Motiv bereits in einer Miniatur einer byzantinischen Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 510, fol. 165, um 880), siehe Henri Omont: *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du 6^e au 14^e siècle*, Paris 1929, Taf. 35; man findet es auch in einer Handschrift der »Meditationes vitae Christi« (Paris, Bibl. Nat. ms. ital. 115, fol. 52 r.2), vgl. *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Ital. 115, hg. von Isa Ragusa und Louis Green, Princeton 1977, S. 91, S. 422.

⁶⁴ Die zurückgenommene Präsenz von Maria und Josef findet man auch noch in späteren Darstellungen des Themas; so z. B. bei Dürer (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. 1878), vgl. Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, 2. neu bearbeitete Ausgabe, Berlin 1991, Bd. 1, S. 132–139; Nr. 23; Bd. 2, Taf. 27, Abb. 33.

⁶⁵ Vgl. hierzu Dagobert Frey: *Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, S. 87.

⁶⁶ *Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi* (Anm. 22), Cap. 14,18–65.

⁶⁷ Deuchlers nachdrücklicher Hinweis (Anm. 4, S. 168) auf Analogien zwischen Duccios Bild und der themengleichen Miniatur einer Handschrift der »Meditationes vitae Christi« (Paris, Bibl. Nat. ms. ital. 115, fol. 52 r.1) berücksichtigt nicht die vorhandenen inhaltlichen Unterschiede, vgl. *Meditations on the Life of Christ* (Anm. 63), S. 91, S. 422.

⁶⁸ *Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi* (Anm. 22), Cap. 14,82–85.

⁶⁹ Ebd. Cap. 14,68–71.

⁷⁰ Als unbelehrbare, böse, alte Männer wurden die Schriftgelehrten normalerweise nicht dargestellt. Ein »quasi-scientific interest« an einer physiognomischen Charakterisierung, wie es, angeregt von Leonardo, z. B. durch Dürer (»Jesus unter den Schriftgelehrten«, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) bezeugt ist, war noch nicht virulent. Vgl. hierzu Erwin Panofsky: *Das*

Leben und die Kunst Albrecht Dürers (engl. 1943), München 1977, S. 152–155, S. 358; Jan Bialostocki: »Opus quinque dierum«: Dürer's »Christ among the doctors« and its sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1959, S. 17–34, S. 26.

⁷¹ Andere apokryphe Begebenheiten aus der Kindheit Jesu liefern ebenfalls keine Aufschlüsse. Sie wurden von Theologen ohnehin häufig übergangen. Vgl. Petrus Comestor: *Historia scholastica* – In Evangelia, PL 198, Sp. 1549 (Cap. 23): »Porro de infantia Salvatoris, et operibus ejus usque ad baptismum, non legitur in Evangelio nisi quod Lucas dicit duodenarium remansisse in Jerusalem, et post triduum inventum a parentibus in medio doctorum audientem, et interrogantem eos.«

⁷² Zum Begriff und zum methodischen Ansatz der »Gedächtnisgeschichte« siehe Jan Assmann: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt a. M. 2000, bes. S. 26–34.

⁷³ Act 17,16; 17,29; 21,25; Rm 1,23; 2,22; 1 Cor 5,9–11; 6,9–10; 8,1–13; 10,14; 10,19–21; 2 Cor 6,14–16; Gal 5,19; Eph 5,5; 1 Pt 4,3; Apc 21,8; 22,15; vgl. auch Apc 13,14; 14,11; 15,2; 16,2; 19,20; 20,4. Im Neuen Testament wird gelegentlich auch noch an anderer Stelle an die im Alten Testament überlieferten Fälle jüdischer Idolatrie erinnert 1 Cor 10,7; Apc 2,20; 21,8,27.

⁷⁴ Apg 7,39–43, zitiert nach: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Martin Luther*, Berlin 1824.

⁷⁵ Act 7,52–53.

⁷⁶ Joachim Hahn: Das »Goldene Kalb«. Die Jahwe-Verehrung bei Stierbildern in der Geschichte Israels, 2. erg. Auflage, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1987, S. 366–370.

⁷⁷ Vgl. Franz Brunhölzl: s.v. Josephus im Mittelalter, in: *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart/Weimar 1999, Bd. 5, Sp. 634–635.

⁷⁸ Ex 20,2–5; 34,17; Lv 19,4; Dt 4,15–19; 4,23; 5,8–9; 16,22; 27,15; siehe auch zur Tempelausstattung 3 Rg 6,14–36; 2 Chr 3,5–14; vgl. Peter Welten: s.v. Bilder II. Altes Testament, in: TRE 6, 1980, S. 517–521; Johann Maier: s.v. Bilder III. Judentum, in: TRE 6, 1980, S. 521–525; Christoph Dohmen: *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1987. Zu den im Mittelalter zwischen Christen und Juden zur Bilderfrage geführten Debatten vgl. Jean-Claude Schmitt: Vom Nutzen Max Webers für den Historiker und die Bilderfrage, in: *Max Webers Sicht des okzidentalen Christentums. Interpretation und Kritik*, hg. von Wolfgang Schluchter, Frankfurt a. M. 1988, S. 184–228, bes. S. 210–213.

⁷⁹ Ios.ant.Iud. 3,5,4; 3,6,2; 3,6,4; 8,7,5; 15,8,1; 16,6,4; 17,6,2–3; 18,3,1–2; 18,8,1–9; 19,6,3; Ios.bell.Iud. 1,33,1–3; 2,1,2; 2,9,2–3; 2,10,1–5.

⁸⁰ Gn 31,19,32,34; Idc 3,6–7; 10,6–16; 8,24–27 und 17,1–18,31.

⁸¹ Assmann (Anm. 72), S. 107 und S. 269 (Zitat).

⁸² 3 Rg 12,26–33.

⁸³ Religionsgeschichtliche Parallelen lassen darauf schließen, daß die Figuren als Thronsitze des unsichtbar gegenwärtigen Gottes fungierten, vgl. Dohmen (Anm. 78), S. 250.

⁸⁴ Auch der Verfasser des Buchs Tobit beklagt, daß in dem vor der Deportierung durch den assyrischen König Salmanassar liegenden Zeitraum im Nordreich Israel »alle« zu den von Jerobeam aufgestellten Stierbildern liefen (Tb 1,5: »denique cum irent omnes ad vitulos aureos quos Hieroboam fecerat rex Israel«). Vgl. auch die Vision des Tobias Senior, der zufolge nach dem Wiederaufbau des Tempels die Idole der Heiden aufgegeben würden. Tb 14,6: »et relinquent gentes idola sua«.

⁸⁵ Der erste und prominenteste Fall königlicher Mißachtung der mosaischen Gebote war Salomo. Nach der Darstellung des Buchs der Könige geriet er, als er älter wurde, unter den Einfluß seiner ausländischen Frauen und ließ sich von diesen dazu verführen, nicht mehr Jahwe allein, sondern auch fremden Göttern zu dienen (3 Rg 11,1–13). Um die religiöse Haltung der späteren Herrscher war es nach der Überlieferung vielfach noch schlechter bestellt. In den Büchern »Könige« und »Chronik« überwiegt scharfe Kritik. Die Könige Israels werden schon allein wegen der Existenz

der Heiligtümer in Bethel und Dan verurteilt. Bei vielen kommt der Vorwurf der Verehrung fremder Götter zusätzlich hinzu (Jerobeam I., 3 Rg 12,28–33; 13,33–34; 14,9; 14,14–15; 14,23; 2 Par 11,15; 13,8; Ios.ant.Iud 8,8,4; 8,11,1; Bascha, 3 Rg 16,13; Ela, 3 Rg 16,13; Omris, 3 Rg 16,26; Ahab, 3 Rg 16,30–32; 18,18–19; 19,18; 21,25–26; Ios.ant.Iud 8,13,1; Ahasja, 3 Rg 22,53; Joahas, 4 Rg 13,6; Jerobeam II., Ios.ant.Iud 9,10,1). Von den Königen von Juda finden nur Hiskija (4 Rg 18,3; 2 Par 30,14; 31,1; Ios.ant.Iud 9,13,1) und Joschija (4 Rg 22,2; 23,4–25; 2 Par 34,2–7; Ios.ant.Iud 10,4,1; 10,4,3–4) uneingeschränkte Anerkennung. Einige werden zwar für ihre Befolgung der Gebote Gottes und die Zerstörung von fremden Götterbildern gelobt, aber es wird tadelnd eingeschränkt, daß unter ihrer Herrschaft die im Volk verehrten »Kulthöhen« nicht beseitigt wurden (Asa, 3 Rg 15,12–14; 2 Par 14,2–4; 15,8; 15,16; Joschafat, 3 Rg 22,43–44; 2 Par 17,3; 19,3; 20,33; Joasch, 4 Rg 12,3; 2 Par 24,18; Ios.ant.Iud 8,7,4; Amazja, 4 Rg,4; 2 Par 25,14–15; Usija, 4 Rg 15,4; Jotam, 4 Rg 15,35; 2 Par 27,2). Bei allen anderen wird schonungslos berichtet, daß sie vom wahren Glauben abwichen und zu Götzendienern wurden (Joram, 4 Rg 8,18; 2 Par 21,6; 21,11; Ios.ant.Iud 9,5,1; Ahas, 4 Rg 16,3–4; 2 Par 28,2–3; 28,23–25; Ios.ant.Iud 9,12,1–3; Manasse, 4 Rg 21,2–11; 2 Par 33,2–7; 33,15–17; Ios.ant.Iud 10,4,1; Amon, 4 Rg 21,20–22; 2 Par 33,22; Ios.ant.Iud 10,4,1; Joahas, 4 Rg 23,32; Jojakim 4 Rg 23,37; 2 Par 36,5; Jojachin 4 Rg 24,9; 2 Par 36,9; Zedija 4 Rg 24,19). Wiederholt wird dabei der Einfluß ausländischer Frauen erwähnt (Ahab/Isebel (3 Rg 16,31; 18,19; 21,25); Joram/Athalja (4 Rg 8,18; 11,18; 21,6–7; 2 Par 23,17); Ahasjas (2 Par 22,3); zu Frauen und Idolatrie vgl. auch Ios.ant.Iud. 1,19,8; 1,22,2; 4,6,9; 8,7,5; 8,13,1; 9,5,1; 11,8,2; 18,9,5).

⁸⁶ Kritik an der Duldung und Initiierung heidnischer Kulte findet sie vor allem bei Jesaja und Jeremias (Is 1,29–30; 2,8,18–20; 10,10–11; 31,7; 40,18–21; 41,6–7,29; 44,6–20; 46,1–9; 48,5; 65,3–7; 66,3–4; Ier 2,5–13,27–28; 5,7; 10,1–15; 16,20; 32,34–35; 44,23; 50,2; vgl. auch den Brief des Jeremias Bar 6), aber ebenso bei Amos, Hosea, Micha (Os 2,7–15,18–19; 4,17; 8,4; 10,8; 12,12; 13,2; 14,9; Am 2,4; 5,25–26; 7,9; Mi 1,7). Scharfe Attacken liefert auch noch Ezechiel, der bereits zur Zeit des babylonischen Exil lebte (Ez 6,1–14; 8,3–18; 14,3–7; 16,36; 18,5,15; 20,4–18,24,28–39; 21,26; 22,2–4,9; 23,14,30,36–39; 30,13; 36,18,25,31; 37,23; 44,6–7,10–13). Zu Elia als Initiator einer »intoleranten Monolatrie« vgl. Dohmen (Anm. 78), S. 253–258.

⁸⁷ Die mit der Babylonischen Bedrohung und Gefangenschaft einsetzende Wende ist bereits in den Büchern greifbar, deren Schilderungen diese Zeit betrifft. Die Resistenz der Juden gegen das heidnische Umfeld scheint nach der Katastrophe der Zerstörung des Tempels gefestigter als zuvor. Im Buch Judit erfährt man, daß fremde Gottheiten nicht mehr angebetet wurden (Idt 8,18: »quoniam non sumus secuti peccata patrum nostrorum qui derelinquerunt Deum suum et adoraverunt deos alienos«). Das Buch Daniel bezeugt mehrere Exempla gesetzestreuer Ablehnung fremder Götzenverehrung (Dn 3,1–33; 6,1–29; 14,1–21; 14,22–42). In den Büchern Esra und Nehemia, in denen vorrangig die Wiedererrichtung des Tempels und die Neuordnung des kultisch-religiösen Bereichs geschildert wird, ist Götzenkult kein Thema, und bei den späten Propheten kommen wortreiche Angriffe gegen fremde Götterbilder nicht mehr vor. Nur von Sacharia wird an einer Stelle eher beiläufig die endgültige Beseitigung der Götzenbilder aus dem Land angekündigt (Za 13,2).

⁸⁸ Die in den Psalmen (Ps 15,4; 96,7; 113,12–16; 134,15–18) und im Buch der Weisheit (Sap 13; 14; 15) enthaltenen Invektiven gegen den Irrglauben heidnischer Völker wurden David bzw. Salomo zugeschrieben.

⁸⁹ Vgl. Mosche Barasch: *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York 1992, S. 13–22; Assmann (Anm 72), S. 21 und S. 70.

⁹⁰ 4 Rg 16,10–18. Diesem Bericht zufolge handelte es sich um die Nachbildung eines in Damaskus befindlichen Altars.

⁹¹ 4 Rg 21,2–7; 23,6; 2 Par 33,2–7.

⁹² Ez 8,3–16.

⁹³ Die Entstehung eines von Jerusalem unabhängigen Jahwekults, der nach der Schilderung des Josephus mit der von Alexander dem Großen gebilligten Errichtung eines Tempels auf dem Berge Garizim einsetzte, und die damit verbundene erneute religiöse Spaltung erwähnt nur Josephus (Ios.ant.Iud. 11,8,2–7; 12,5,5; 13,9,1).

⁹⁴ 2 Mcc 2,21–22.

⁹⁵ 1 Mcc 1,57. Nachdem die Juden unter der Führung des Judas Karnajim eroberten hatten, zerstörten sie das dortige Heiligtum (1 Mcc 5,44). In Aschdod ließ Judas die Altäre der Philister und ihre Götterbilder verbrennen (1 Mcc 5,68). Bei einer späteren von Jonathan geführten militärischen Aktion wurde in derselben Stadt der Dagon-Tempel niedergebrannt (1 Mcc 10,83–84). Simeon ließ nach der Eroberung von Geser die Häuser, in denen Götterbilder waren, entsühnen (1 Mcc 13,47). Als Johannes Hyrkannus I. Moab und Samaria eroberte, ließ er den Tempel auf dem Garizim zerstören (Ios.ant.Iud. 13,9,1).

⁹⁶ Ios.ant.Iud. 15,9,6; Ios.bell.Iud. 1,21,7.

⁹⁷ Ios.ant.Iud 15,8,5; Ios.bell.Iud. 1,21,2; vgl. Thomas Pekáry: Das Römische Kaiserbild in Staat, Kult und Gesellschaft, Berlin 1985 (Das römische Herrscherbild, hg. von Max Wegner; III. Abt., Bd. 4), S. 149–151.

⁹⁸ Ios.ant.Iud. 17,6,2–3; Ios.bell.Iud. 1,33,2–4; 2,1,2.

⁹⁹ Ios.ant.Iud. 18,3,1; Ios.bell.Iud. 2,9,2–3; vgl. Paul L. Maier: The Episode of the Golden Roman Shields at Jerusalem, in: Harvard Theological Review 62, 1969, S. 109–121; Pekáry (Anm. 97), S. 149; Alexander Demandt: Hände in Unschuld. Pontius Pilatus in der Geschichte, Köln 1999, S. 83–87.

¹⁰⁰ Ios.ant.Iud. 18,8,1–9; Ios.bell.Iud. 2,10,1–5; Eusebius: Ecclesiastica Historia 2,6,1–2, in: Die Kirchengeschichte, zweite Auflage hg. von Friedhelm Winkelman, Berlin 1999 (Eusebius Werke, hg. von Eduard Schwartz und Theodor Mommsen; 2,1), S. 119–121; Die Chronik des Hieronymus (Hieronymi Chronicon), hg. von Rudolf Helm, Berlin 1956 (Eusebius Werke, hg. von Eduard Schwartz und Theodor Mommsen; 7), S. 177–178; Orosius: Hist. Adv. pag. 7,5,7; Sicardus Cremonensium: Chronicon, PL 213, Sp. 450; vgl. Pekáry (Anm. 97), S. 149; Schriftquellen zum römischen Bildnis. Textstellen von den Anfängen bis zum 3. Jh. n. Chr., hg. von Götz Lahußen, Bremen 1978, S. 384 ff. und S. 394.

¹⁰¹ Hieronymus: In Matheum, 24, 15, CCSL 77, S. 225–226; ders.: In Esaia 1,2,9, CCSL 73, S. 33; Itinerarium Burdigalense 591,4, CCSL 175, S. 16, spricht allerdings von zwei Hadrianstatuen an diesem Ort: »Sunt ibi et statuæ duæ Hadriani.«; Marianus Scotus: Chronicon, MGH SS 5, unveränd. Nachdr. d. Ausg. Hannover 1844, hg. von Georg Heinrich Pertz, Stuttgart u. a. 1963, S. 512 (ohne Angabe des Bildtypus); vgl. Pekáry (Anm. 97), S. 149–151.

¹⁰² Zu Petrus Comestor vgl. R. Quinto in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 1967–1968. Zahlreiche aus dem Alten Testament und aus den Geschichtswerken des Flavius Josephus stammende Informationen über jüdische Idolatrie findet man auch im »Speculum historiale« des Vinzenz von Beauvais (Anm. 34).

¹⁰³ Eusebius: Historia Ecclesiastica 2,6,4 (Anm. 100), S. 121.

¹⁰⁴ Hieronymus: Chronicon (Anm. 100), S. 175.

¹⁰⁵ Sicardus Cremonensium: Chronicon, PL 213, Sp. 449.

¹⁰⁶ Mariano Scotus: Chronicon, III,34 (Anm. 101), S. 502; Ekkegardi chronicon universale ad anno 1106, MGH SS 6, S. 97, unveränd. Nachdr. d. Ausg. Hannover 1844, hg. von D.G. Waitz und P. Kilian.

¹⁰⁷ Petrus Comestor: Historia scholastica – In Evangelia Cap. 28, PL 198, Sp. 1551.

¹⁰⁸ Petrus Comestor: *Historia scholastica* – In *Evangelia* Cap. 138 Additio 1, PL 198, Sp. 1610: »Legitur de Pilato, quod Jerusalem veniens statum Caesaris, ignorantibus Judaeis, in templo posuit. Tandem videns constantiam Judeorum communiter de hoc dolentium eam amovit.«

¹⁰⁹ Hieronymus: In *Matheum*, CCSL 77, S. 225–226; Walafrid Strabo: *Glossa ordinaria*, *Evangelium secundum Matthaum*, PL 114, Sp. 161; Petrus Comestor: *Historia scholastica* – In *Evangelia* Cap. 138, PL, Sp. 1610.

¹¹⁰ Die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 8. Auflage, Heidelberg 1975, S. 271; Iacopo da Varazze: *Legenda aurea*. Edizione critica, hg. v. Giovanni Paolo Maggioni, Florenz 1998, Bd. 1, S. 352: »Nota tamen quod in hysteoriis scholasticis legitur quod Pylatus a Iudeis accusatus est apud Tyberium de uiolenta innocentium interfectione et quia Iudeis reclamantibus ymages gentilium in templo ponebat et quia pecuniam repositam in corbonam in suos redigeret usus inde faciens aqueductum in domum suam; et pro hiis omnibus deportatus est in exilium Lugdunum unde oriundus fuerat ut ibi in obrobrium gentis sue moreretur.« Die Ersetzung von »imagines Caesaris« durch »imagines gentilium« war wohl bereits in Handschriften der »*Historia scholastica*« erfolgt. Man findet sie bezeichnenderweise auch bei Vinzenz von Beauvais (Anm. 34), S. 267 (Lib. 7, Cap. 134).

¹¹¹ Vgl. hierzu Ulrich Pfisterer: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 107–148, S. 114 (zu Guglielmus Durandus von Mende, mit ausführlichen Literaturangaben).

¹¹² Petrus Comestor: *Historia scholastica* – *Historia libri II Machabaeorum*, Cap. 25, PL 198, Sp. 1536: »Posuit, et aquilam auream super speciosam portam templi immensi ponderis in honorem Romanorum, Judaeis id aegreferentibus.« Für Hinweise auf die ursprünglichen religiösen bzw. politischen Bedeutungen des Adlers siehe Flavius Iosephus: *De bello Iudaico*/Der jüdische Krieg. Griechisch und Deutsch, hg. von Otto Michel und Otto Bauernfeind, Darmstadt 1982, Bd. 1, S. 425 Anm. 283.

¹¹³ Vgl. Popp (Anm. 2), bes. S. 171–187.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Foto Scala. – Abb. 2: Luciano Bellosi: *Duccio. La Maestà*, Mailand 1998, Abb. S. 278. – Abb. 3: Ebd., Abb. S. 273, Detail. – Abb. 4: Ebd., Abb. S. 273, Detail. – Abb. 5: Joachim Poeschke: *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalerei*, München 1985, Abb. 125. – Abb. 6: Foto Scala. – Abb. 7, 8: Poeschke, Abb. 234, 235. – Abb. 9: Hans Belting: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, Textabbildung K. – Abb. 10: Poeschke, Abb. 83.