

## Elisabeth Jastrzębowska

### Das antike Erbe in der Ikonographie der Kindheitsevangelien Christi

Wenn man die ältesten biblischen Darstellungen betrachtet, überrascht zuerst die Tatsache, daß sie sich selten nach den kanonischen Quellen, viel öfter aber nach den Apokryphen - sowohl des neuen wie des alten Testaments, wie auch (und sogar stärker) der Apostolischen Akten - richteten<sup>1</sup>. Sehr gute und tiefe Kenntnis dieser Apokryphen reicht jedoch nicht, um vollständig den Inhalt und vor allem die Form einiger dieser Szenen zu verstehen. Wenn man beispielsweise die älteste Ikonographie des Lebens Marias und der Kindheit Jesu näher untersucht, erkennt man, daß sie nicht nur von den Apokryphen d.h. vom Protoevangelium des Jakobus und vom Pseudo-Matthäus abhängen, sondern sie sich auch durch ihre enge Beziehung zur spätantiken Ikonographie und zur ganzen antiken Kunst- und Literaturtradition mit ihrer Symbolik und Bedeutung auszeichnen<sup>2</sup>.

Die Darstellung dieser Beziehungen und die Untersuchung der Quellen der biblischen Szenen innerhalb der antiken Kultur durfte jedoch nicht zu einer anekdotischen Darstellung der christlichen Entlehnungen bei den Heiden führen, sondern sollte vor allem dabei helfen, die Form, den Inhalt und im gewissen Sinne auch die Bedeutung der untersuchten Szenen historisch zu verstehen, d.h. so nah wie möglich den damaligen Künstlergewohnheiten und -bedingungen sowie den Wünschen und Kenntnissen ihrer Auftraggeber zu kommen.

Ich möchte hier die folgenden Darstellungen besprechen: Magieranbetung und ihre Gestalten, Krippe Christi, Herodesgestalt und Kindermord, Darbringung Jesu im Tempel, Flucht nach Ägypten und Geburt Christi. Diese Reihenfolge der Szenen, die mit der evangelischen Erzählung nicht übereinstimmt, wurde hier durch die Chronologie ihrer Erscheinung in der christlichen Ikonographie bedingt, was eine bedeutende, obwohl selten gewertete Rolle für die Datierung der Apokrypharchetypen spielt, weil diese Quellen meist in späteren Versionen erhalten geblieben sind.

Die älteste Szene innerhalb der uns hier interessierenden Themen ist die Magieranbetung, die auf Sarkophagen (über 40 erhaltene Beispiele) im 1. Viertel des 4. Jhs. und gleichzeitig in der Katakombenmalerei (17 Beispiele) erscheint<sup>3</sup>. Fast von Anfang an hat sich ein Stereotyp dieser Szene (mit allen Gestalten im Profil) etabliert, wobei Maria auf einer Seite mit dem Jesuskind auf dem Schoß sitzt und die Magier von der anderen Seite (in kurzen Tuniken, langen Hosen und phrygischen Mützen) mit den Gaben - darunter fast immer eine Krone - mit Kamelen und oft dem bethlehemitischen Stern<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Vgl. schon vor fast 70 Jahren G. Stuhlfauth, Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst (1925) 1 f.

<sup>2</sup> Vorliegende Erwägungen sind während der Arbeit an meiner Habilitationsschrift "Das Evangelium des Pseudo-Matthäus in der frühchristlichen Kunst vom 4. bis 8. Jh." entstanden und wurden in der Sitzung der Byzantinischen Kommission des Komitees zur Erforschung der Antike der Polnischen Akademie der Wissenschaften am 20. Oktober 1991 zu Warschau vorgestellt.

<sup>3</sup> Unter den ältesten Sarkophagreliefs zu Rom: F.W. Deichmann - G. Bovini - H. Brandenburg, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage (1967) Nr. 5. 11. 16. 33. 41. 43. 96. 135. 241. 257. 625. 692. 770, sowie in Arles: J.M. Rouquette, Trois nouveaux sarcophages chrétiens de Trinquetaille, CRAI 1974, 257 ff.; Syrakus und Osimo: H. Brandenburg in: Spätantike und frühes Christentum, PKG Suppl. 1 (1977) Taf. 74. 75b. - Die älteste Malerei aus den römischen Katakomben befindet sich in der sog. Capella Greca der Priscillakatakombe: F. Tolotti, Il cimitero di Priscilla (1970) 265 Abb. 12,4; dann aber die anderen Fresken aus der 1. Hälfte des 4. Jhs. in den Katakomben der Hll. Marcellinus und Petrus: J.G. Deckers - H.R. Seeliger - G. Mietke, Die Katakombe "Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien (1987) Nr. 17. 34. 57. 69; auch in der Domitilla-Katakombe: A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane (1975) 126, loc.61; 129, arc.77 sowie im Kallixtus-Komplex: ebenda 106, arc.46; 113, arc. 5 und coemeterium Maius: ebenda 34, cub.12; arc.8.

<sup>4</sup> Das betrifft jedoch nur die Sarkophagreliefs, s. dazu F.W. Deichmann, Zur Erscheinung des Sterns von Bethlehem, Vivarium. Festschrift T. Klauser, 11. Ergb. JbAC (1984) 98 ff.

im Hintergrund ankommen<sup>5</sup>.

Schon in den dreißiger Jahren unseres Jhs. veranschaulichte Franz Cumont eine unmittelbare und klare Abhängigkeit der Magieranbetungen von den älteren triumphalen Huldigungsdarstellungen in der Repräsentationskunst der römischen Kaiser<sup>6</sup>. Beste Beweise dieser Abhängigkeit liefern uns zwei Reliefs aus dem Ende des 2. Jhs.: die Ehrensäule des Marc Aurel, die noch in Rom auf der Piazza Colonna steht, und ein Triumphbogensockel, der Lucius Verus zugeschrieben wurde und sich in der Villa Borghese befindet<sup>7</sup>. Wir sehen hier die huldigenden Orientalen, in gleichen Gewändern wie die Magier und mit phrygischen Mützen, die mit verhüllten Händen den Kaiser verehren oder ihm ihre Geschenke, unter denen sich ein Kranz (vermutlich aus Gold) befindet, bringen. Dieser Gestus der mit dem Stoff oder mit dem Mantel verhüllten Hände der Kriegsgefangenen, der fremden Boten oder auch der römischen Untertanen, die nicht würdig waren, den Kaiser mit der nackten Hand zu berühren, stammte aus dem orientalischen Hofzeremonial und wurde in der Spätantike am kaiserlichen Hof des römischen Reiches eingeführt, was die spärlichen Reste der Wanddekoration eines Kaiserkultzentrum in Luxor um 300 am besten veranschaulichen<sup>8</sup>. In den ältesten Magieranbetungsszenen nahm Maria, die dort an der Stelle des verehrten Herrschers mit dem kleinen Jesus saß, schon damals (aber nur in dieser Darstellung) an der kaiserlichen Erhebung teil, insofern als sie auf einer verhüllten *cathedra* mit einem *suppedaneum* thronte<sup>9</sup>.

Zwei Magieranbetungen aus dem Ende des 4. Jhs. zeigen jedoch schon klare Abweichungen von der bisherigen Regelkomposition dieser Szene, die mit der theodosianischen hellenistischen 'Renaissance' zu tun hat. Es handelt sich hier um das silberne Reliquiar von San Nazaro aus Mailand<sup>10</sup> und um einen Marmorkrater aus Rom<sup>11</sup>, der wahrscheinlich in Konstantinopel angefertigt wurde. Das Relief auf dem Krater ist ziemlich zerstört, alle Gestalten (Maria frontal in der Mitte zwischen sechs Magiern, drei an jeder Seite) haben ihre Köpfe verloren, aber man kann eine bestimmte ikonographische Einzelheit deutlich bemerken: Maria stillt das Jesuskind. Das ist ein absolutes Unikum unter den damaligen Magieranbetungsszenen und es scheint, daß es nur in Ägypten die ikonographischen Wurzeln dafür gibt, wo die Bilder der das Horuskind stillenden Isis seit langer Zeit sehr beliebt waren<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Zwei Ausnahmen von den Kompositionen dieser Zeit bilden die Szenen aus der Domitilla-Katakomben mit der Anbetung der vier Magier (Nestori a.O. 126, loc.61; D. Mazzoleni, *Natale con i primi cristiani*, Archo-Dossiers 1985, 12) und die Szene aus der Katakomben der Hll. Marcellinus und Petrus mit zwei Magiern (Nestori a.O. 60, cub.69; Mazzoleni a.O. 20 Abb.). In beiden Fällen werden die Magier symmetrisch an beiden Seiten der frontal in der Mitte dargestellten Maria geteilt.

<sup>6</sup> F. Cumont, *L'adoration des mages et l'art triomphal de Rome*, Atti PARA 3, 1932/33, 81 ff.; vgl. auch J.G. Deckers, *Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike*, in: *Die Heiligen Drei Könige* (1982) 20 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Deckers a.O. Abb. 5. 6; S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana* (1988) 302 f. Nr. 87 Taf. 77, 2. 3.

<sup>8</sup> Deckers a.O. 25 und bes. ders. in: *Spätantike und frühes Christentum* (1983) 269 f. Abb. 103.

<sup>9</sup> Deichmann - Bovini - Brandenburg a.O. (s.o. Anm. 3) Nr. 5. 43. 770.

<sup>10</sup> Obwohl er aus Mailand stammen könnte, ist der östliche Einfluß seiner Dekoration markant. Die Magieranbetungsszene stellt in der Mitte Maria mit dem kleinen, nackten und spielenden Jesus auf dem Schoß dar, von zwei halbnackten Magiern in Philosophenmänteln und mit unbedeckten Häuptern umgeben. V. Alborino, *Das Silberkästchen von S. Nazaro in Mailand* (1981) 74 ff.; H. Brandenburg, *La scultura a Milano nel IV e V secolo*, in: *Milano. Una capitale da Ambrogio ai Carolingi, Il millennio ambrosiano* (1986) 11 ff. Abb. 131. 133.

<sup>11</sup> H.G. Severin, *Oströmische Plastik unter Valens und Theodosius*, *JbBerlMus* 12, 1970/71, 216 ff. Abb. 2. 5.

<sup>12</sup> A. Grabar, *L'age d'or de Justinien* (1966) 177 Abb. 190; 181 Abb. 194. Die Christianisierung so einer Darstellung der Mutterschaft *par excellence* scheint selbstverständlich zu sein, obwohl nicht jedes Bild der stillenden Frau unbedingt Maria

Aus der 1. Hälfte des 4. Jhs. haben wir die ältesten - und zwar ausschließlich unter den Sarkophagreliefs - Darstellungen der Krippe Jesu, die durch die Hirten und die Tiere, Ochs und Esel, umgeben wird (Taf. 9,1)<sup>13</sup>. Unabhängig von den bestimmten Apokryphquellen, die diese Tiere in diesem Zusammenhang bringen<sup>14</sup>, dürfte man hier daran erinnern, daß eben die Hirten und die Tiere der landwirtschaftlichen Arbeiten in der spätantiken Grabdekoration sehr verbreitet und beliebt waren<sup>15</sup>. Es hatte mit der ganzen reichen Symbolik der bukolischen Szenen zu tun, die mit dem Leben auf dem Schoß der kraftvollen, friedlichen und fruchtbaren Natur im Jenseits zu verbinden wäre, wie wir es auf dem bekannten Sarkophag aus dem Vatikan (Taf. 9,2) aus der Wende vom 3. zum 4. Jh. mit Hirten-szenen und Darstellungen der Landarbeiten, als einem Beispiel der großen Menge der auf diese Weise dekorierten Sarkophage sehen<sup>16</sup>. Im übrigen ist Christus in der Mitte eines solchen Naturfriedens nach den bestimmt ältesten evangelischen Quellen geboren<sup>17</sup>.

Ungefähr in der Mitte des 4. Jhs. wird das bisherige Krippenbild durch ein Ställchen bereichert, bei dem Maria bescheiden auf dem Fels sitzt, und zu dem aus anderer Richtung die Magier (ohne Bezug auf ihre Anbetung, manchmal weit weg davon auf dem gleichen Sarkophag dargestellt) dem Stern folgend ankommen<sup>18</sup>.

Friedrich Wilhelm Deichmann hat übrigens vor wenigen Jahren wieder auf die antike, griechisch-römische Herkunft des bethlehemitischen Sternes erinnert, der als eine Ankündigung der Geburt eines großen Herrschers, wie Alexanders des Großen oder eines römischen Kaisers, schon lange in der heidnischen Tradition verwurzelt war<sup>19</sup>. Die Magier sind also in diesen Szenen mit dem Stern in den Machtbereich des Christus-Königs eingetreten, was übrigens Maria noch nicht mitgeteilt wurde, da sie auf einem Felsen am Rand der Darstellung sitzt und sogar ihr Gesicht von der Krippe abwendet.

In der Mitte des 4. Jhs. finden wir zum ersten - und einzigen<sup>20</sup> - Mal die Verkündigungsszene, die

---

darstellen dürfte. Vgl. ein christliches Grabrelief aus Medinet el-Fayum in Berlin mit einer jungen stillenden Mutter bei A. Effenberger, Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, AW 21, 1990, 130 f. Abb. 17. Dagegen erscheint die stillende Gottesmutter fünfmal auf den Fresken aus dem 6.-7. Jh. in den Klosterkapellen von Bavit und Saqqara: P.P.V. van Moorsel, Die stillende Gottesmutter und die Monophysiten, in: Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit (1970) 281 Abb. 285.

<sup>13</sup> Deichmann - Bovini - Brandenburg a.O. (s.o. Anm. 3) Nr. 11. 13. 257. 649. 771; RAC 9 (1976) 197 Nr. I.1 s.v. Geburt III (Kötzsche-Breitenbruch).

<sup>14</sup> Nach den Prophezeiungen von Jesaja 1,3 und Habakuk 3,2 sowie nach Pseudo-Matthäus 14. E. Hennecke - W. Schneemelcher, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung<sup>5</sup> (1987) 367; vgl. R. Grousset, Le boeuf et l'âne à la nativité du Christ, MEFRA 4, 1884, 334 ff.; J. Ziegler, Ochs und Esel an der Krippe, Münchener Theologische Zeitschrift 3, 1952, 385 ff.; Kötzsche-Breitenbruch a.O. 200 f.

<sup>15</sup> W.N. Schuhmacher, Hirt und "Guter Hirt" (1977); N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst 1980); RAC 15 (1989) 577 ff. s.v. Hirt (Engemann). Vgl. hier vor allem Kötzsche-Breitenbruch a.O. 201 f.

<sup>16</sup> Deichmann - Bovini - Brandenburg a.O. (s.o. Anm. 3) Nr. 2.

<sup>17</sup> Luk. 2, 8-14; Protoevangelium des Jakobus 18,3. s. Hennecke - Schneemelcher a.O. 346.

<sup>18</sup> Sarkophag der Adelpia aus Syrakus: Brandenburg a.O. (s.o. Anm. 3) Taf. 75b; Denkmäler aus Rom: Deichmann - Bovini - Brandenburg a.O. Nr. 28c. 170. 907; aus Boville Ernica bei Frosinone: Mazzoleni a.O. (s.o. Anm. 5) 17. 26 f.; aus Arles: F. Benoit, Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille (1954) 59 Nr. 73. 74; aus St. Maximin: L. Kötzsche-Breitenbruch, Zur Ikonographie des bethlehemitischen Kindermordes in der frühchristlichen Kunst, JbAChr 11/12, 1968/69, 106 Taf. 17b.

<sup>19</sup> Deichmann a.O. (s.o. Anm. 4) 98. s. aber vor allem Deckers a.O. (s.o. Anm. 6) 23 f.

<sup>20</sup> Zahlreiche Forscher, die Wilpert folgen, sehen in zwei gemalten Szenen aus den Katakomben von Priscilla und den Hll. Marcellinus und Petrus die ersten Verkündigungsszenen, die aber so undeutliche Darstellungen zweier zueinander gewendeter Gestalten (einer sitzenden und einer stehenden) sind, denen weder das Geschlecht noch die Geste ablesbar sind, so daß

sich an der Felsquelle abspielt<sup>21</sup>, was aber ausschließlich durch die Apokryphenquellen beeinflusst zu sein scheint; daher möchte ich es hier beiseite lassen<sup>22</sup>. Aus dem Anfang des 5. Jhs. ist die erste Verkündigungsszene mit der sitzenden und Wolle spinnenden Maria und dem daneben stehenden Engel auf dem Relief an der linken Seite des Pignata-Sarkophags in Ravenna erhalten geblieben<sup>23</sup>. Neulich hat Aleksandra Wasowicz darauf aufmerksam gemacht, wie sehr eine auf diese Weise komponierte Verkündigungsszene antiken griechischen Darstellungen klassischer Zeit mit spinnender Frau und sie ansprechender stehender Dienerin (rotfigurige Vasenmalerei) ähnelt<sup>24</sup>. Diese Ähnlichkeit ist wirklich auffallend, aber ohne mit den Vergleichsbeispielen so weit zurückzugreifen, die 1000 Jahre vor der uns interessierenden Epoche liegen, kann man hier auch an griechische spätantike Grabstelen erinnern, auf denen sich eine spinnende Frau oder noch öfter die Spinnerräte (die Spindel, der Spinnrocken und der Wollkorb) unter anderen Alltagsgegenständen der Frau befinden<sup>25</sup>. Die Wurzeln der Tradition, Frauendarstellungen durch Spinnertätigkeit zu charakterisieren, dürfte man darüber hinaus nicht nur und ausschließlich im Osten des Kaiserreiches suchen, weil es in diesem Bereich auch die lateinischen Grabinschriften und vor allem die lateinischen Literaturquellen gibt, die sich auf die spinnenden Frauen als *exemplum matronae* beziehen<sup>26</sup>. Die Gestalt der spinnenden Frau war also in der Antike ein populäres Vorbild der guten Frau, eine Personifikation der weiblichen Tugenden einer Matrone, ihrer Bescheidenheit, ihres Fleißes und ihrer Sorge um das Haus. Kein Wunder also, daß man, um diese Eigenschaften von Maria zu veranschaulichen, dieses allgemein verständliche Vorbild für die Verkündigungsszene angewendet hat. Da dieses Ideal sowohl in den schriftlichen wie auch in der ikonographischen Tradition älter und mehr verbreitet als das erste Christentum war, könnte es auch die Apokryphenquellen parallel bzw. früher als die christliche beeinflusst haben<sup>27</sup>.

Außer dem Relief auf dem Pignata-Sarkophag gehört die Darstellung auf dem Triumphbogenmosaik in der römischen Basilika von Santa Maria Maggiore, die in den dreißiger Jahren des 5. Jhs. durch den

---

man sie kaum eindeutig interpretieren kann; J. Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus (1891) 3. 19 f. Taf. 1. 2. 4, 2; Nestori a.O. 24, cub.15; zuletzt Deckers - Seeliger - Mietke a.O. (s.o. Anm. 3) 223 Nr. 17. Vgl. die Kritik von P.A. Février, Les peintures de la catacombe de Priscille: deux scènes relatives à la vie intellectuelle, MEFRA 71, 1959, 309 ff.

<sup>21</sup> Auf dem Adelpia-Sarkophag zu Syrakus: Brandenburg a.O. (s.o. Anm. 3) Taf. 75b.

<sup>22</sup> Im Protoevangelium des Jakobus (11, Hennecke - Schneemelcher a.O. [s.o. Anm. 14] 343) ist dieses Ereignis nur angedeutet, da die eigentliche Verkündigung zu Hause stattfindet. Im Pseudo-Matthäus findet die Verkündigung dagegen an der Quelle statt (J. Gijssels, Die unmittelbare Textüberlieferung des sog. Pseudo-Matthäus [1981] Anhang mit einer späteren Version des Textes nach dem codex Remensis 1395, IX). Vgl. G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst (1897) 59 ff.; U. Fabricius, Die Legenden im Bild des 1. Jahrtausends der Kirche. Der Einfluß der Apokryphen und Pseudoepigraphen auf die altchristliche und byzantinische Kunst (1956) 38 ff.; G.A. Wellen, Theotokos (1961) 37 ff.

<sup>23</sup> J. Kollwitz - H. Herdejürgen, Die Sarkophage der westlichen Provinzen des Imperium Romanum. Die ravennatischen Sarkophage (1979) 54 f. Nr. B,1.

<sup>24</sup> A. Wasowicz, Traditions antiques dans les scènes de l'annonciation, Dialogues d'histoire ancienne 1990, 163 f.

<sup>25</sup> Pfuhl - Möbius II Nr. 1138. 2280. 2281.

<sup>26</sup> Beispielsweise die Inschrift der Allia Potestas *lana cui e manibus numquam sine causa recessit*, H. Armini De Epitaphio Alliae Potestatis, Eranos 25, 1927, 110 f.; oder einer gewissen Claudia, die *Sermone lepido, tum autem incessu commodo. Domum seruauit. Lanam fecit*, CIL I<sup>2</sup>, Nr. 1211; IV, Nr. 15346. A.-M. Vèrilhac, L'image de la femme dans les épigrammes funéraires, in: La femme dans le monde méditerranéen I: Antiquité (1985) 92 ff. Für die literarischen Quellen, worunter das bekannteste Beispiel Livius (I, 57, 9) in Bezug auf Lucretia liefert, siehe vor allem B.S. Liapsutin, Zenšćiny w tkackom riemiesle proizvodstvo i moral, Vestnik drevnoj Istorii 1985/3, 37 ff.

<sup>27</sup> Die Verkündigung beim Spinnen erscheint in allen Kindheits-Evangelien Christi, angefangen von dem ältesten Protoevangelium des Jakobus, 11, Hennecke - Schneemacher a.O. (s.o. Anm. 14) 343.

römischen Bischof Sixtus III - wie ihre Dedikation lautet - an das römische Volk gestiftet wurde<sup>28</sup>, zu den ältesten erhaltenen Verkündigungsszenen. Die Purpur spinnende Maria befindet sich in der Mitte der Szene, die den ganzen Zyklus eröffnet. Sie sitzt auf einem Thron mit dem *suppedaneum*, ist prachtvoll wie eine *femina clarissima* in eine goldene Tunika gekleidet, trägt Halsketten, Ohrringe und ein Perlennetz auf den Haaren<sup>29</sup>. Eine ähnlich reiche Kleidung hat Maria auf den ein wenig späteren Evangelierdeckeln der römischen Produktion aus dem Mailänder Domschatz, wo sie bei der Verkündigung und beim Tempelgang die Halsketten und die schön geschmückte Tunika trägt<sup>30</sup>. Man dürfte eigentlich diese Tracht am besten mit den Gewändern der konstantinopolitanischen Kaiserinnen vergleichen, etwa zwischen der sog. Aelia Facilla (kleine Marmorstatue aus dem Ende des 4. Jhs. in Paris)<sup>31</sup> und der sog. Ariadne (auf dem Elfenbeindiptychon aus dem Anfang des 6. Jhs. in Wien)<sup>32</sup>.

Bevor wir zu den Engeln der Verkündigungsszene übergehen, möchte ich darauf hinweisen, daß die gesamte Komposition dieser Triumphbogendekoration sich sehr markant, obwohl im Mosaik, an der entsprechenden Komposition der Reliefdekoration antiker kaiserlicher Triumphbögen orientiert hat, was am besten der Vergleich mit der Friesdekoration des Galeriusbogens in Thessaloniki veranschaulicht<sup>33</sup>. Man hat sogar ähnlich in dieser stadtrömischen Basilika die Stiftungsinschrift wie eine *dedicatio* auf den älteren römischen Triumphbögen angebracht, wobei nur die traditionelle Formel umgedreht wurde, weil es hier nicht mehr *senatus populusque romanus divi Caesari* sondern *episcopus plebi dei* stiftete, um auf diese Weise eine gewisse Kontinuität der Form und der Idee mit der neuen Bedeutung zu vereinigen und das neue christliche Volk vom älteren heidnischen zu unterscheiden.

Im Bereich der kaiserlichen Repräsentationskunst dürfte man auch die Vierzahl der nimbierten Engel suchen, die den göttlichen Willen an Maria verkündigen sowie die Gestalt des fliegenden Engels, worauf schon André Grabar vor mehr als 50 Jahren hingewiesen hatte<sup>34</sup>. Die Engel stellen hier eine damals gewöhnliche Leibgarde des Kaisers, und damit wurde das Eintreten Marias in den kaiserlichen Bereich noch stärker betont<sup>35</sup>. Die ähnliche Leibgarde der Engel begleitet das Jesuskind, das allein auf dem prachtvollen Thron sitzend, von Magiern angebetet wird (in der Szene unter der Verkündigungsdarstellung). Maria und vermutlich Salome flankieren den Christus-König, auf bescheideneren Thronen sitzend, genau so wie die Mitregenten und Nachfolger Arkadius und Valentinian II den Kaiser Theodosius auf dem silbernen Missorium aus dem Jahr 388<sup>36</sup>.

Die aufwändigste Szene auf den Mosaiken des Triumphbogens der Basilika S. Maria Maggiore ist die Darstellung der sog. Darbringung des kleinen Jesus im Tempel, die sich als ein Pendant zur Verkün-

---

<sup>28</sup> Vor allem: J. Deckers, in: J. Wilpert - W.N. Schumacher, Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.-13. Jh. (1976) 316 ff. Taf. 51-72; H. Karpp, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom (1966) Taf. 1-26; B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (1975) 9 ff.

<sup>29</sup> Brenk a.O. 10.

<sup>30</sup> F.W. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters<sup>3</sup> (1976) 84 f. Nr. 119; H.L. Kessler, in: Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art III<sup>rd</sup> - VII<sup>th</sup> c. (1979) 453 Abb. 64.

<sup>31</sup> J.D. Breckenridge, in: Age of Spirituality 26 f. Nr. 20.

<sup>32</sup> Volbach a.O. Nr. 52; Breckenridge a.O. 31 Nr. 25.

<sup>33</sup> H.P. Laubscher, Der Reliefschmuck des Galerius-Bogens in Thessaloniki (1975).

<sup>34</sup> A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin (1936) 226.

<sup>35</sup> Brenk a.O. (s.o. Anm. 28) 12.

<sup>36</sup> Spätantike a.O. (s.o. Anm. 8) 645 f. Nr. 228; vgl. auch RAC 14 (1988) 999 s.v. Herrscherbild (Engemann).

digung auf der rechten Bogenseite abspielt. Es wäre aber richtiger, diese Szene als die Begegnung des Jesuskindes mit dem Greis Simeon (*Occursus Domini, Hypapante*), was der eigentlichen Darbringung voranginge, zu bezeichnen<sup>37</sup>, was teilweise ihre abweichende Komposition von anderen, ein wenig späteren Darstellungen dieser Art erklären könnte<sup>38</sup>. Eine plausible Erklärung für diese Abweichung liefern jedoch wieder die Wurzeln dieser Szene in der römischen kaiserlichen Repräsentationskunst. Die Handlung spielt sich vor den Arkaden eines Säulenganges ab, vermutlich des Tempelhofes von Jerusalem, wobei der Tempel selbst auf dem rechten Szenenrand, nach Art eines typischen römischen Tempels auf dreistufigem Podium mit vier korinthischen Säulen in der Fassade dargestellt wurde. Im Fassadengiebel befindet sich eine Statue der Göttin Roma auf dem Thron, mit Helm auf dem Kopf, mit Speiß und Globus in den Händen. Der Tempel von Jerusalem sah sicherlich anders aus. Es ist auch, wie Beat Brenk richtig bemerkt, kein getreues Bild des Venus und Roma-Tempels in Rom, sondern die symbolische Veranschaulichung einer religiösen und politischen Idee mit Hilfe der einer leicht verständlichen Form<sup>39</sup>. Höchst wahrscheinlich wurde hier die Bedeutung Roms als des Machtzentrums des römischen Reiches herausgestellt, in dessen Blütezeit "Christus geboren ist und das neue Gottesvolk seinen Weg durch die Geschichte im Imperium Romanum antritt"<sup>40</sup>. Außerdem war es sicherlich dem Stifter der Mosaiken selbst, dem Bischof der ewigen Stadt Sixtus III, daran gelegen, die Rolle Roms im 5. Jh. besonders hervorzuheben, da er dessen frühere Herrlichkeit, den äußeren Widernissen der Zeit und Politik zum Trotz, da sich das Zentrum der weltlichen Macht nach Konstantinopel verschoben hatte, wiederherstellen wollte.

Die Begegnung des kleinen Jesus und des Greisen Simeon findet links vom Tempel statt. Maria, Jesus auf dem Arm haltend und in ein prunkvolles Gewand der *femina clarissima* gekleidet, wird von vier Engeln der Leibgarde begleitet. Eine das Zentrum der gesamten Komposition bildende Gruppe von drei Gestalten geht der Maria voraus: Joseph, Prophetin Anna und ein Engel - der Vermittler dieser Begrüßung<sup>41</sup>. Die erstrangige Gestalt in dieser Szene ist jedoch der Jesus begrüßende Simeon, der weiter rechts von Anna an der Spitze eines von acht Personen bestehenden Kollegiums der jüdischen Priester steht. Er ist demütig nach vorn gebeugt und hält die Hände unter der Draperie verhüllt zum Zeichen der Verehrung, was man - wie schon gesagt wurde - auch unmittelbar aus dem Zeremoniell des kaiserlichen Hofes herleiten kann. Die markante Einzelheit, daß Simeon die für den Hl. Petrus typischen Gesichtszüge hat, möchte ich im Rahmen der hier vorgelegten Erwägungen beiseite lassen<sup>42</sup>. Noch stärker verwurzelt in der antiken Ikonographie der kaiserlichen Repräsentationskunst ist die nächste, darunter liegende Szene. Dargestellt ist hier die Ankunft der Heiligen Familie in Ägypten, in

<sup>37</sup> D.C. Schorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Tempel*, ArtB 28, 1946, 17 ff.; E.H. Kantorowicz, *Puer exoriens. On the Hypapante in the Mosaics of S. Maria Maggiore*, in: Perennitas, Beiträge zur christlichen Archäologie und Kunst. Festschrift P.T. Michels (1963) 118 ff.

<sup>38</sup> Vgl. das Mosaik aus der Kalenderhane in Konstantinopel aus dem 6. Jh.: L.C. Striker - V. Dogan Kuban, *Work at Kalenderhane Camii in Istanbul*, DOP 25, 1971, 255 f. Abb. 11; *The Anatolian Civilisation* (1983) 178 Nr. C 62; E. Kitzinger, *Byzantinische Kunst im Werden* (1984) 232 Abb. 205.

<sup>39</sup> Brenk a.O. (s.o. Anm. 28) 21 f., der früheren Interpretation Grabars (a.O. 220) und anderen widersprechend.

<sup>40</sup> M.-B. von Stritzky, *Zur Interpretation der "Darstellung Jesu im Tempel" im Triumphbogen von Santa Maria Maggiore*, RömQSchr 74, 1979, 140.

<sup>41</sup> Diese Gruppe wurde nur äußerlich in Art der römischen Vermählungsszene *dextrarum iunctio* komponiert, zwar sind die Hände Josephs und Annas nicht verbunden, sie bilden aber doch zusammen mit der Hand des Engels, der hier in der Mitte, rein formal wie die antike Göttin Concordia in der Vermählungsszene steht. Vgl. Brenk a.O. 21; C. Walter, *The Dextrarum iunctio of Leptis Magna in Relationship to the Iconography of Marriage*, AntAfr 14, 1979, 278.

<sup>42</sup> Vgl. vor allem von Stritzky a.O. 137. 141 f.

der dortigen Stadt Sotinen, was in den Quellen nur im Pseudo-Matthäus beschrieben wird<sup>43</sup>. Die dargestellte Szene hat jedoch mit dieser Beschreibung nichts zu tun. Mit der Gruppe der Begrüßenden, des Herrschers Aphrodisius und seines typisch römisch militärisch-zivilen (wegen eines Philosophen) Gefolges vor der Stadt und der Gruppe der Ankommenden mit dem kleinen Jesus zu Fuß, mit Maria, Joseph und der Leibgarde der Engel ist diese Szene schon durch André Grabar von den antiken *adventus*-Darstellungen, die die Begrüßung des siegreichen Kaisers vor den Stadttoren durch die Vertreter des Senats und des Volkes der Hauptstadt wiedergab<sup>44</sup>, abgeleitet worden. Gerade solche Form der Huldigung der von Aphrodisius verkörperten weltlichen Macht war als Huldigung der obersten göttlichen Macht Christi für die damaligen Einwohner Roms, die mit den *adventus*-Szenen auf den Triumphmonumenten der Stadt vertraut waren, wesentlich verständlicher als jede andere Form, die man mit einer viel größeren Quellentreue ausgedacht hätte.

Die Szenen des Magierbesuches bei Herodes von der rechten Seite des Bogens und des Bethlehemischen Kindermordes von seiner linken Seite unterscheiden sich auch sehr von analogen Szenen, die in der früheren christlichen Ikonographie auf den Sarkophagen und Elfenbeinreliefs Roms vorkommen<sup>45</sup>. Beide Szenen auf diesen Mosaiken sind außerordentlich statisch, in beiden wurde der thronende Herodes dargestellt, in einer Militärtracht gekleidet, nimbiert, von zwei Soldaten der Leibgarde umgeben. Es ist also ein typisches Bild des römischen Herrschers mit dem Nimbus, der in der Spätantike den Repräsentationsbildern der Kaiser eigen war<sup>46</sup>.

Bei der Darstellung des Bethlehemischen Kindermordes ist auch die bis jetzt für diese Episode übliche brutale Form der Kinderermordung nicht abgebildet worden, sondern man hat hier den der Tragödie vorausgehenden Moment gezeigt, als Herodes eben den Mordbefehl einem im Zentrum der Komposition stehenden Soldaten gibt<sup>47</sup>. Der Soldat wendet sich zu einer Gruppe von Müttern, die ihre Kinder im Arm halten. Diese Darstellung ist ungewöhnlich pathetisch, die Handlung erstarrt, wie vor einem Gewitter. Jedoch darf man auch hier die Vorbilder in der kaiserlichen Repräsentationskunst sehen, wo man das Volk, an das sich der Kaiser bei verschiedenen Gelegenheiten wandte, während der *adlocutio*, in einer ähnlich zusammengedrängten Gruppe von Erwachsenen, die ihre Kinder tragen, darstellte<sup>48</sup>.

Kehren wir zuletzt zur Darstellung der Geburt Christi zurück, die nach den erhaltenen Denkmälern eben erst im 5. Jh. als Geburtsszene *par excellence* bezeichnet werden kann und eine Befreiung von den früheren Szenen der Hirtenanbetung an der Krippe bedeutet, wie es dann auch vom Ställchenbild mit der daneben sitzenden Maria und den ankommenden Magiern veranschaulicht wird. Hier sind zwei

<sup>43</sup> Ps.Matt., 22,2, 23 und 24. Hennecke - Schneemelcher a.O. (s.o. Anm. 14) 369.

<sup>44</sup> Grabar a.O. (s.o. Anm. 34) 228 f.; Brenk a.O. 30 Abb. 13; zuletzt J. Miziolek, Przedstawienia procesji w sztuce wczesnochrześcijańskiej, Folia Historiae Artium 21, 1985, 18 f. Abb. 13.14.

<sup>45</sup> Die Sarkophage von S. Ambrogio in Mailand: Brandenburg a.O. (s.o. Anm. 10) 99 ff.; von Ancona: J. Engemann, Eine spätantike Messingkanne mit zwei Darstellungen aus der Magiererzählung im F.J. Dölger-Institut in Bonn, Vivarium, 11. Ergb. JbAChr (1984) 122 Taf. 13a; von St. Maximin: Kötzsche-Breitenbruch a.O. (s.o. Anm. 18) 106 Taf. 17b; von Tolentino: Engemann a.O. 122 Taf. 12a. b; ein Elfenbeindiptychon in Berlin: Volbach a.O. 80 Nr. 112.

<sup>46</sup> Engemann a.O. (s.o. Anm. 36) 261.

<sup>47</sup> Im Gegensatz zu damals verbreiteten schon 'römischen' Typ dieser Szene, vgl. Kötzsche-Breitenbruch a.O. 108.

<sup>48</sup> Wie z.B. auf der Traianssäule: U. Clemen, De la colonne trajane à la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure: le massacre des enfants, AntCl 44, 1975, 587; auch auf dem Traiansbogen in Benevent: R. Bianchi Bandinelli, Rome. Le centre du pouvoir (1969) 253 Abb. 261.

Elfenbeinreliefs, das Kästchen aus Werden<sup>49</sup> und der Mailänder Evangeliardeckel<sup>50</sup> zu nennen. Wir sehen hier Maria und Joseph an den beiden Krippenseiten, auf einem Felsen sitzend, aber deutlich dem Jesuskind zugewandt. Obwohl alle Elemente dieser Szene, einschließlich des in kurzer Tunika-*exomis* gekleideten Joseph und der schlicht in die *palla* gehüllten Maria, aus der früheren Ikonographie dieser Darstellung auf den römischen Sarkophagen stammen, ist die gesamte Bedeutung der sich um das Jesuskind konzentrierten Gestalten ganz neu, ebenso neu wie die Betonung des Berufes eines Zimmermanns für Joseph, insofern als er sich auf die Säge stützt.

Die weitere Entwicklung und Bereicherung der Szene der Geburt Christi ist hauptsächlich den neuen Anregungen - und zwar östlicher Herkunft - zu verdanken. Das im 6. Jh. auftauchende Motiv des Eintretens einer neuen Gestalt in diese Szene, nämlich die Hebamme Salome, die für ihre Ungläubigkeit durch das Verdorren der Hand bestraft wurde, was unmittelbar mit den Apokryphenquellen verbunden ist, möchte ich hier beiseite lassen, weil dieses Motiv nichts Antikes mit sich bringt<sup>51</sup>.

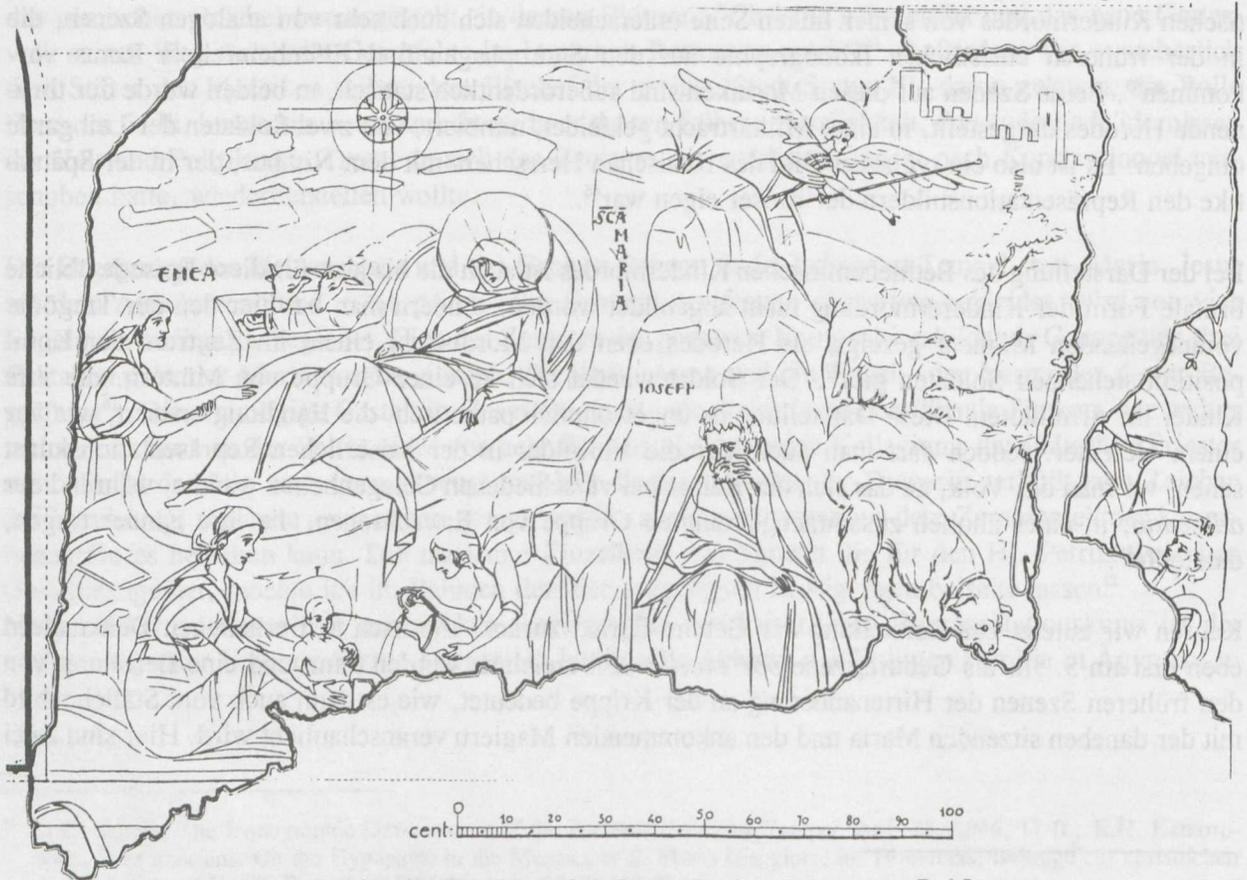


Abb. 1 Castelseprio. Santa Maria foris Portas: Fresko mit dem ersten Bad Jesu

Die Gestalt der Salome erscheint später jedoch erneut in einem anderen Zusammenhang, nämlich als eine der zwei Frauen, die das neugeborene Jesuskind baden. Sie ist so in einer stadtrömischen Wandmalerei aus dem Anfang des 8. Jhs. in der zerstörten Basilika San Valentino an der Via Flaminia

<sup>49</sup> Volbach a.O. (s.o. Anm. 30) 83 f. Nr. 118.

<sup>50</sup> Ebenda 84 Nr. 119.

<sup>51</sup> Protoevangelium des Jakobus, 19-20; Hennecke - Schneemelcher a.O. (s.o. Anm. 14) 346 f.

durch Beischrift ihres Namens kenntlich gemacht<sup>52</sup>. Diese Darstellung begleitet dort das Krippenbild, woanders aber und auf den früheren Darstellungen gehört sie unentbehrlich zur Szene der Geburt Christi, wovon wir bis jetzt als ältestes erhalten gebliebenes Beispiel ein Wandbild aus dem Ende des 6./Anfang des 7. Jhs. aus der Felskirche des Hl. Johannes des Täufers in Çavuşin in Kappadokien kennen<sup>53</sup>. Die Episode des ersten Bades Jesu tritt in keiner schriftlichen Quelle auf, sie fehlt sowohl in der kanonischen wie auch in der apokryphen Evangeliumversion. Sie hat dagegen unbestreitbare Vorbilder in der früheren heidnisch-antiken Ikonographie. Wir treffen sie in den Zyklen aus dem Leben der Götter, großen Helden und Führer der antiken Welt: des Dionysos, des Achilles und Alexanders des Großen<sup>54</sup>. In den Zyklen aus dem Leben dieser 'Unsterblichen' war übrigens diese Szene keine gewöhnliche Illustration einer Episode aus ihrer Kindheit, sondern hatte eine tiefe Bedeutung: die Betonung der Göttlichkeit im Zusammenhang mit der Reinigungsrolle, die dem ersten Bad der Halbgötter, Helden und großen Herrscher, sowohl in der griechischen, wie auch ägyptischen und jüdischen Kultur zugeschrieben wurde. Aus dem Orient ist die Szene des ersten Bades Jesu innerhalb der Geburtsdarstellung im 8. Jh. nach Westen gekommen, und wir finden sie in den nur fragmentarisch erhaltenen Mosaiken, die von Johannes VII am Anfang des 8. Jh. für die schon zerstörte Gottesmutterkapelle im Vatikan gestiftet wurden<sup>55</sup> sowie in den hervorragenden Malereien aus dem späteren 8. Jh. in der kleinen lombardischen Kirche Santa Maria foris Portas in Castelseprio<sup>56</sup>. Diese Fresken in der Apsis der kleinen Provinzkirche sind von einer außergewöhnlichen künstlerischen Qualität. Sie sind von einem auf diesem Gebiet und in dieser Zeit vollkommen einzigartigen hellenisierenden Stil gekennzeichnet, mit voller Bewegung, Leben und Ausdruck, mit menschlichen Gestalten mit beinahe porträtartigen Gesichtern, mit Landschaften und architektonischen Innenräumen, die in einer dermaßen korrekten Perspektive in der vielschichtigen Komposition wiedergegeben wurden, daß sich diese Malerei keineswegs mit der kirchlichen Dekoration aus der Zeit vor dem Ikonoklasmus vergleichen läßt. Man nimmt deswegen an, daß diese Fresken östlicher Herkunft, wenn nicht sogar die Schöpfung eines aus dem Orient gekommenen Künstlers gewesen sind<sup>57</sup>. Das erste Bad Jesu gehört hier zur Geburtsszene und befindet sich unter der schönen Gestalt der auf einer Matratze liegenden Maria (Abb. 1). Das kleine Jesuskind wird von zwei Hebammen gebadet und wurde hier zum ersten Mal natürlich und proportional korrekt als ein in einer Schüssel sitzender Säugling, gestützt durch eine der Hebammen, die in der reizvollen Haltung einer auf dem Boden sitzenden Frau wieder-

<sup>52</sup> A. Hermann, Das erste Bad des Heilands und des Helden in spätantiker Kunst und Legende, *JbAChr* 10, 1967, 65 Abb. 5; J. Osborne, Early Medieval Wall Paintings in the Catacomb of San Valentino. Rome, *BSR* 49, 1981, 82 ff. Taf. 15; Mazzoleni a.O. (s.o. Anm. 5) 32.

<sup>53</sup> N. Thierry, Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin I (1983) 73 f. Abb. 28 Taf. 34, a.c.

<sup>54</sup> P.J. Nordhagen, The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene, in: *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting*<sup>2</sup> (1990) 326 ff.; Hermann a.O. 61 ff.; V. Juhel, Le bain de l'Enfant Jésus. Des origines à la fin du XIIIe s., *CArch* 39, 1991, 111 ff.

<sup>55</sup> Wilpert - Schumacher a.O. (s.o. Anm. 28) 67 ff.; J. Nordhagen, The Mosaics of John VII (A.D. 705-707), *ActaAArtHist* 2, 1965, 131 ff Taf. 7b. 8. 9.

<sup>56</sup> G.P. Boggetti - G. Chierici - A. de Capitani d'Arzago, Santa Maria di Castelseprio (1948) 574 ff. Die höchst kontroverse Datierung dieser Malereien wurde hier anhand der letzten Forschungsergebnisse angenommen: K. Wessel, Castelseprio, *RBK* 1, 1966, 931 ff. (Übersicht über die älteren Studien); A. Peroni, Spunti per un aggiornamento delle discussioni sugli affreschi di S. Maria di Castelseprio, *Rasegna Galaratese di Storia e d'Arte* 32/119, 1973, 19 ff.; A. Weis, Die langobardische Königsbasilika von Brescia (1977) 27 f.; D.H. Wright, Sources of Langobard Wall Painting. Facts and Possibilities, *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo* 1978 (1980) 727 ff.; P. Leveto-Jabr, Carbon-14 Dating of Wood from the East Apse of Santa Maria at Castelseprio, *Gesta the International Center of Medieval Art* 26, 1, 1987, 17 f.

<sup>57</sup> Vgl. hier vor allem das Studium von K. Weitzmann (mit unrichtiger Datierung), *The Frescoes Cycle of S. Maria at Castelseprio* (1951).

gegeben wurde<sup>58</sup>, dargestellt. Die zweite Hebamme gießt Wasser in die Schüssel aus einem schlanken, eleganten Krug, der seiner feinen Form nach aus Silber und nicht aus Ton gearbeitet ist.

Zusammenfassend sehen wir aus dem vorliegenden Überblick über das ziemlich beschränkte ikonographische Material, das sich auf das Leben Marias und die Kindheit Christi bezieht, wie viele, sogar die Mehrheit der einzelnen Motive, die Christen aus dem reichen Schatz der Antike übernommen haben<sup>59</sup>. Diese Übernahme wurde jedoch nicht nur auf die reine Form der ganzen Szenen oder ihrer einzelnen Elemente begrenzt, sondern sie nahm auch Bezug auf ihre Bedeutung. Die evangelischen Darstellungen sind auf diese Weise in mehreren Bedeutungsschichten verständlicher für den damaligen Empfängerkreis geworden. Die Magieranbetung wurde also eindeutig mit der Huldigung der Welt-herrscher identifiziert; die Geburt hat mit ihrem bukolischen Kontext zuerst an den Wunderfrieden und den Naturreichtum in dieser Stunde erinnert, dann wurde mit dem ersten Bad Jesu die Göttlichkeit Jesu des Heilands betont; endlich hat die Spinnerin Maria in der Verkündigung höchst ausdrücklich ihre reine und gottesfürchtige Persönlichkeit dargestellt, deren Aussehen dann später als Gottesmutter nicht bescheidener als das einer byzantinischen Kaiserin sein durfte.

<sup>58</sup> Vgl. seine ungeschickten Proportionen, mit abgeschnittenen Beinen, auf der Malerei von Çavuşin (Thierry a.O. 73 Abb. 3) und auf den vatikanischen Mosaiken (Nordhagen a.O. 132 Abb. 4) sowie auch auf einem Fragment eines koptischen Stoffes aus New York (M. Dimand, *Early Christian Weavings from Egypt*, *BMetrMus* 20, 1925, 57 Abb. 5).

<sup>59</sup> Eine umfangreiche Untersuchung des ganzen ikonographischen Materials zu diesem Thema wird demnächst meine Habilitationsschrift bringen.