

ADOLF WEIS

EIN VORJUSTINIANISCHER IKONENTYPUS
IN S. MARIA ANTIQUA

INHALT

	Seite
Einleitung: Das Problem der vorjustinianischen Ikonen	19
Entwicklungsgeschichtliche Erklärungen der christlichen Ikone. Literarisch bekannte Stücke des 4. und 5. Jahrhunderts. Wiedergaben in Goldgläsern, Fresken usw.	
I. Das Nischenbild der Madonna in S. Maria Antiqua. Bestand und Daten	24
Die Nische. Das Madonnenbild: Thema, Komposition, Maltechnik. Qualitätsunterschied von Anlage und Ausführung. Ausbau des Oratoriums. Datierungsfrage. Stilgeschichtliche Sonderstellung. Erklärung.	
II. Der ikonographische Typus	32
Ikonographischer Charakter. Beziehung zur Hodegetria?, zur Blacherniotissa? Der früheste Typus auf Bleibullen, in Ikonen und Fresken.	
III. Der Bildnistypus	39
Ikone und Porträtform. Textile Totenbildnisse und Geschichte der Porträtmalerei im 5. und 6. Jahrhundert. Grundform der Madonna. Typus des Familienporträts. Details, Handgestus, Goldgrund. Lokalisierung.	
IV. Die Bildnische	47
Nischenbilder in S. Maria Antiqua, weitere in Rom. Reliquiennische und Altarbild. Bedeutung der ägyptischen Bildnische. Antike Bräuche. Grundform des Larars.	
V. Ergebnisse	53
Vergleich mit erhaltenen Marienikonen (Kiew, S. Maria Nuova). Sonderstellung des Archetypus, Zusammenhang mit spätägyptischem Funeralporträt. Kultformen von Totenbildnis und Ikone. Grabporträt und Heiligenbildnis. Ikonographische Voraussetzungen und schöpferische Neugestaltung. Bedeutung der römischen Kopie, zeitliche und geistesgeschichtliche Verbindungen.	

EINLEITUNG

Das Problem der vorjustinianischen Ikonen

Nur schrittweise geht die Frage nach den frühesten christlichen Ikonen und ihrer Gestalt aus dem Gesichtskreis der Kirchengeschichte auch in den der Kunstwissenschaft über. Die archäologische Forschung war und ist zunächst weitgehend auf literarische Quellen angewiesen, die — in beträchtlicher Fülle zusammengetragen und systematisch ausgewertet — immerhin eine entwicklungsgeschichtliche Darstellung der Vorgänge und bestimmenden Kräfte gestatten, die von den Anfängen der christlichen Bilderverehrung bis zu ihrer Blüte und zu ihrer Krise und dogmatischen Festigung im großen Bilderstreit des griechischen Reiches führen¹. Demgegenüber trägt der Bestand an einschlägigen Denkmälern dazu aber nur sehr wenig bei. Denn während die Schriftquellen seit konstantinischer Zeit von porträtartigen Heiligenbildern im Besitz der Christen berichten² und im Verlauf des 4. und 5. Jahrhunderts gemalte *πινακες* (*tabulae*) und figürliche Textilien in Erzählungen, Predigt und Polemik nicht selten erwähnt werden³, haben sich nur wenige Stücke von eigentlichen Ikonen erhalten, die mit Sicherheit auch nur der Zeit vor dem Bildersturm zuzuweisen sind. Auch diese sind ziemlich ausnahmslos nach der justinianischen Ära entstanden — also in dem Jahrhundert, das erst die volle Entfaltung und Verbreitung eines christlichen Bilderkultes erkennen läßt⁴.

Dabei gehört es nicht nur zur kirchengeschichtlichen Erklärung der christlichen Ikone, sondern auch zu ihrer Betrachtung als künstlerisches Werk, daß die historischen Zusammenhänge ihrer Darstellungstypen und auch ihrer Verehrungsformen mit dem antiken Bildgebrauch sichtbar gemacht werden. Anfänglich war die Forschung vor allem von der Ähnlichkeit der frühesten Ikonen mit den graeco-römischen Mumienporträts aus der ägyptischen Landschaft Fayum, den am besten bekannten Beständen antiker Bildniskunst, beeindruckt und hatte das porträtartige Heiligenbild der Christen hauptsächlich mit diesen in Beziehung gebracht⁵. Nachdem aber die zeremonielle und geradezu staatsrechtliche Rolle erkannt war, die das Kaiserporträt im spätantiken und byzantinischen Reich und Volk spielte, tritt dieses auch für die Entstehungsgeschichte der Ikone in den Vordergrund⁶. Vor allem dort, wo der christlichen Ikone von der politischen oder kirchlichen Gemeinschaft ein offizieller Kult zugewendet wurde, ist die Kontinuität des antiken Brauchtums offensichtlich⁷; aber auch für die formale Ableitung von Ikonentypen aus diesem Bereich lassen sich noch zusätzliche Bestätigungen beibringen⁸. Als Nebenstrom ist das Amtsporträt staatlicher Würden-

¹ Zusammenfassung und Literatur: J. Kollwitz, Art. Bild (christlich) im Reallex. f. Antike u. Christentum II (1954), Sp. 318—341. — Ders., Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, Röm. Quartalschrift 48/1953, S. 1—20. — E. Kitzinger, The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, *Dumbarton Oaks Papers* VIII, Cambridge (Mass.) 1954, p. 85—160.

² Eusebius, *Hist. eccl.* VII, 18, Migne PG 20, 68 C (bereits Rufin von Aquileja übersetzt um 400 „ἐν γραφαῖς“ mit „in tabulis“). — id., *Epist. in Constantiam Augustam*, Migne PG 20, 1548 C.

³ Ein wichtiges Beispiel unten, Anm. 149.

⁴ Die erhaltenen Stücke bei O. Wulff und M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Berlin 1925. — Die neueren Funde mit Literatur bei E. Kitzinger, *Some Icons of the Seventh Century*, *Late classical and mediaeval Studies in honor of A. M. Friend Jr.*, ed. by K. Weitzmann, Princeton 1955, p. 132—150.

⁵ So z. B. Wulff a. a. O.

⁶ Quellenbelege bei Kollwitz und Kitzinger (vgl. Anm. 1). Über die formale Anlage gemalter Kaiserporträts geben außer den dort genannten Zeugnissen vor allem auch Münzbilder Aufschluß; dazu J. Babelon, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris 1942; J. M. C. Toynbee, *Roman Medaillons* (*Numism. Studies* 5), New York 1944, p. 224 ss. *Painted Portraits*.

⁷ Zur Unterscheidung von privater Devotion und öffentlichem Kult vgl. Kitzinger, *Dumb. Oaks Papers* 1954, p. 96 ff.

⁸ Vgl. unten Abschn. II, Anm. 88, 89 (Architravrelief von Khanāsir).

träger einzurechnen, das im kirchlichen Bischofsbild ebenfalls zur Ikone hinüberführt⁹. Der durch frühmittelalterliche Kopien bekannte Brauch, berühmten Literaturwerken das Porträt ihrer Autoren voranzustellen, hat für unsere Frage nur Bedeutung, weil hier die Buchmalerei Typen von Tafelporträts nachahmt und weiterträgt¹⁰. Es sind Beispiele für die griechisch-römische Gattung des gemalten Ehrenbildnisses (für Lebende oder Tote), dessen Brauchtum vor allem in religiösen oder profanen Genossenschaften satzungsmäßig festgelegt war, und das üblicherweise Clipeusform hatte¹¹. Die weitaus am stärksten verbreitete Gebrauchsform des Porträts in der ausgehenden Antike ist jedoch zweifellos das private Totenbildnis, das — nicht etwa nur in Verbindung mit der Mumie, wie im Fayum — für den Gedächtniskult im Kreis der Familie eine kaum absehbare Rolle spielte und dessen Anteil an der Herausbildung der Ikone stärker erwogen werden müßte¹². Demgegenüber sind Tafelbilder mit Götterdarstellungen nur ganz vereinzelt auf uns gekommen, müssen aber eine volkstümlich verbreitete (da billig herzustellende) Art von Votivbildern gewesen sein; die erhaltenen Stücke sind überwiegend quadratisch und mit einem Leistenrahmen eingefasst¹³. Allerdings zeigen sie die Götter nicht als porträtartige Büsten, sondern meist, thronend oder stehend, in voller Figur¹⁴.

Wenn wir nun innerhalb der spätantiken Bildnisformen die Ansätze für die typengeschichtliche Entstehung der Ikonen grundsätzlich erkennen, so müssen wir uns die Übergänge von den heidnischen zu den christlichen Bildprägungen bereits bis zur Mitte, spätestens gegen Ende des 6. Jahrhunderts abgeschlossen denken; denn mit oder nach der justinianischen Epoche erscheint die heilige Ikone bereits als eine vielgestaltige Bildgattung, von weit zurückreichenden Legenden oder Historien umgeben. Tatsächlich bezeugt sind seit dem 4. und frühen 5. Jahrhundert Bischofsbildnisse (vgl. Anm. 9), die zwar noch nicht als Ikonen im Sinn der Bilderverehrung gelten können, wohl aber später als Typen in solchen weiterleben¹⁵. Ein legendäres Bildnis, das die persischen Magier beim Besuch in Bethlehem vom Christusknaben und seiner Mutter anfertigen lassen, wird nach ihrer Rückkehr im Tempel des Sonnengottes aufgestellt; es ist also noch als Anathem im Sinn eines antiken Weihebildes aufgefaßt¹⁶. Und schon die Darstellungen Christi und eines Apostels, die Eusebius einer Frau wegnimmt¹⁷, müssen tragbare, kleinere Tafelbilder gewesen sein — von einer Form

⁹ Darüber Kollwitz, *Reallex. Ant. Chr.* II, Sp. 323. — Es ist zu beachten, daß es sich bei mehreren, literarisch bezeugten Beispielen (Meletius von Antiochien und Paulin von Nola) um Bildnisse noch lebender Bischöfe handelt, die in Kirchenräumen oder Privathäusern angebracht wurden.

¹⁰ Von A. M. Schneider, *Byzant. Zeitschr.* 45/1952, S. 96, als konstitutiv für die Entstehung der christlichen Ikone bewertet, dagegen richtig Kollwitz, *Röm. Quartalschr.* 1953, S. 18, A. 71.

¹¹ F. Poland, *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, Leipzig 1909 (Preisschriften der Jablonowskischen Ges. 39), S. 431 ff., 472 f.

¹² Ein Beispiel bei Kollwitz, *Röm. Quartalschr.* 1953, S. 19; zum Problem unten Abschn. III. und V.

¹³ O. Rubensohn, *Aus griechisch-römischen Häusern des Fayum*, *Jahrb. d. dt. arch. Inst.* 20/1905, S. 1—25, Taf. 1—3 (drei Stücke, Berlin). Ein weiteres (Louvre): F. Cumont, *Un Dieu supposé syrien associé à Hérôn en Egypte*, *Mélanges Syriens offerts à R. Dussaud I.* (Bibl. arch. et hist. 30), Paris 1939, p. 1—9, Pl. I (hier p. 2 Erklärung als Votivbild). Zu vergleichen auch R. Pagenstecher, *Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar*, *Arch. Anz.* 1919, S. 10—25.

¹⁴ Die ganzfigurigen Ikonen nach Art des Christus mit dem hl. Menas im Louvre (Peirce-Tyler, *L'art byzantin*, II, 1934, Pl. 166 a) setzen diese Form der stehenden Göttergruppe (wie auf dem von Cumont publizierten Stück) fort.

Tafelbilder bzw. damit verwandte Fresken mit Götterbüsten sind aus Pompeji usw. bekannt, aber sie zeigen Götterpaare in dramatisch belebter Komposition: zwei Tondi (W. de Grüneisen, *Le Portrait*, Rome 1911, Fig. 68, 75); quadratisch gerahmtes Feld mit Aphrodite und Ares in erotischer Szene (Neapel, *Mus. Naz.*; Prampolini, *Mitologia di tutti i popoli*, I, p. 376).

¹⁵ Z. B. Apa Abraham, Tafelbild aus Bawit, Berlin (Wulff-Alpatov a. a. O. — vgl. Anm. 4 — Abb. 6); Basilius-Ikone, Sinai (Sotiriou, *Byzantium* 14/1939, p. 325 ss., Pl. II); Apa Jeremia, Fresko-Kopie des 8. Jhs. in Saqqara nach einem Porträt aus der Lebenszeit (5. Jh.?) (Quibell, *Excavations at Saqqara II*, ed. 1908, Pl. 60; dazu von Bissing, *Festschrift P. Clemen* 1926, S. 86, und *Mitt. d. dt. Inst. f. ägypt. Altertumskunde* 7/1937, S. 182, mit Lit.).

¹⁶ W. Brattke, *Das Religionsgespräch am Hof der Sassaniden*, Leipzig 1899 (Texte u. Unters. NF IV, 3), S. 17, 28 ff. (vgl. S. 160: gehört zu den ältesten Bestandteilen, um 400?).

¹⁷ Ep. in Const. Aug. (vgl. Anm. 2): eine Frau brachte die Bilder in den Händen — er nimmt sie ihr ab — man trägt „Gott im Bilde herum“.



1. Rom, S. Maria Antiqua am Forum. Nischenmalerei am rechten Pfeiler der Eingangswand des Mittelschiffs, Madonna mit Kind

also, die wir durch die erhaltenen Götterbilder und dann wieder durch spätere, christliche Ikonen kennen¹⁸.

Obwohl nun keine originalen Stücke dieser Art aus der Früh- und Übergangszeit des christlichen Bildgebrauchs auf uns gekommen sind, so wird uns doch eine Vorstellung von ihrem Aussehen vermittelt durch Wiedergaben in anderen Kunstgattungen, die sich mehr oder minder gewiß als solche bestimmen lassen. Die Hauptformen des christlichen Tafelbildnisses sind demnach der gemalte Clipeus und das rechteckige oder quadratische Rahmenbild. Das Clipeusporträt tritt auch in der christlichen Kunst grundsätzlich im Zusammenhang einer architektonischen oder auch kunst-

¹⁸ Zu den antiken Beispielen Rubensohn a. a. O. S. 16f., Taf. 1; zu den Ikonen Wulff-Alpatov a. a. O. S. 11 (Sergios und Bakchos, Kiev).

gewerblichen Dekoration auf¹⁹ und ist seltener als isolierte Ikone bezeugt²⁰. Die sehr häufigen Porträts und Porträtgruppen auf Goldglasböden sind nicht allgemein als Nachbildungen von Clipeusbildern zu betrachten, da hier die Rundkomposition von der Gefäßform her als Aufgabe besteht. Da sie nicht nur Bildnisse von Verstorbenen, Familien usw., sondern auch Büsten und ganze Figuren von Heiligen zeigen, bestätigen sie immerhin die Existenz von porträthaften Heiligtypen in der Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts²¹. Um so aufschlußreicher werden Goldglasbilder jedoch für die Vorgeschichte der Ikone, wo ihre Darstellung in einem quadratischen Rahmen eingefasst ist und zugleich auch im Kompositionscharakter der Porträtmalerei nahesteht. Einige Beispiele dieser Art zeigen vor allem die beiden Hauptapostel (Abb. 2)²², in Kostüm, Haltung und Gruppierung wesentlich verwandt mit antiken Lehrer- oder Philosophenporträts, wie sie etwa im Wiener Dioskurides überliefert sind²³. Das ist für uns deshalb bedeutsam, weil Eusebius (Hist. eccl. VII, 18) von einem Christus- und Paulusbild nach Art von Philosophendarstellungen spricht. Unter den Goldgläsern mit quadratisch gerahmtem Innenfeld findet sich aber auch ein künstlerisch bemerkenswertes Stück mit dem Doppelbildnis von Petrus und Paulus als Büstengruppe (Abb. 3) — offensichtlich ein anschauliches Zeugnis für die Gestalt eines christlichen Heiligenporträts, wie sie der eigentlichen, verehrten Ikone typen- und geistesgeschichtlich vorausgegangen sein muß²⁴.

Aber auch in der Mosaik- und Freskomalerei scheint sich das früheste christliche Heiligenbildnis zu spiegeln. Schon im Paviment der theodorianischen Basilika von Aquileja erscheinen — als Typen den Jahreszeitenbüsten usw. anderer Felder verwandt — in runder oder quadratischer Rahmung die Bildnisköpfe von Jungfrauen und Märtyrern aus der örtlichen Legende und Verfolgungsgeschichte²⁵; wenn sie auch nicht notwendig das Vorhandensein entsprechender Tafelbildnisse voraussetzen, so doch ähnliche Formen der Darstellung von Verstorbenen bzw. Heiligen etwa in der Dekoration von Mausoleen. Bei zahlreichen, rechteckig gerahmten Freskobildnissen in römischen Katakomben handelt es sich kaum um verehrte Heilige, sondern um die an Ort und Stelle bestatteten Gläubigen²⁶. Dagegen finden wir an einem Arkosol der zweiten Katakombe von S. Gennaro in Neapel wieder Petrus und Paulus als bildnishafte Büsten in gerahmten Feldern (Abb. 4) — als Pendant beiderseits eines Grabes gemalt und kompositionell aufeinander bezogen, so daß wieder ein Doppelporträt von Tafelbildcharakter zu Grunde liegen dürfte²⁷. Noch näher an die Gestalt und die Bedeutung einer

¹⁹ Vgl. J. Kollwitz, Die Lipsanothek von Brescia, Berlin 1933, S. 9; J. Bolten, Die Imago Clipeata, Paderborn 1937 (Stud. z. Gesch. u. Kultur d. Altert. 21, 1), Katalog S. 113ff.; G. Ladner, I ritratti dei Papi, I, Città del Vaticano 1941, p. 38ss. (zur Papstreihe in S. Paolo). — Aufschlußreich sind zwei runde „Ikonen“ aus Deir Abu Makarios: es sind auf Rundscheiben eingesetzte Köpfe von Freskofiguren an der Kirchenwand (Joh. Georg Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens, Leipzig 1914, Abb. 225, 226 und S. 38, 69f. mit anderer Deutung des Befundes).

²⁰ Gemalte Clipeusporträts als Einzelbilder waren in der Antike entweder in eine Wanddekoration eingefügt (Beispiele aus Pompeji oben, Anm. 14) oder aber zur freien Aufstellung mit einem quadratischen Rahmen gefasst (vgl. bes. das Autorenporträt im vatikanischen Terenz, A. Goldschmidt, Deutsche Buchmalerei I., 1928, Taf. 17). Selbständige Ikonen in randloser Rundform scheinen erst spät aufzutreten, und dann vielleicht nur in Wiedergaben der Buchmalerei (Beispiele bei Bolten a. a. O. S. 104, A. 1; dazu unten Anm. 186).

²¹ Vgl. H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser, 1899, S. 54ff.; E. Lucius—G. Anrich, Anfänge des Heiligenkultes, 1904, S. 196f. Dazu das Material bei Ladner a. a. O. p. 29—35, bes. Taf. IV, c (Damasus etc.).

²² Garrucci, Storia dell'arte cristiana III, Tav. 184, 1, 2.

²³ P. Buberl, Beschr. Verzeichn. d. illum. Handschr. in Österreich, NF IV (1937), Taf. I, II, dazu S. 14 mit Bildquellen und Literatur.

²⁴ Garrucci, Storia III, Tav. 182, 3; id., Vetri ornati (1864), Tav. XIII, 3 und p. 97; Vopel a. a. O. S. 52, A. 1 (nahestehend dem Damasus E. 4. Jh.); auch Besson, Illustr. Vaticana 3 (1)/1932, p. 75.

²⁵ Gnirs, Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralkomm. (Wien) 9/1915, Taf. XVII, 3; XXIII; XXIV. Zur Deutung (und Literatur) vgl. zuletzt Gerke in: Neue Beiträge z. Kunstgesch. des 1. Jahrtausends 2, Frühmittelalterl. Kunst (B.-Baden 1954), S. 198, Anm. 78.

²⁶ Die Beispiele unten Abschn. III, bes. Anm. 41.

²⁷ H. Achelis, Die Katakomben von Neapel, Berlin 1936, Taf. 42, 43, S. 70 (Kleidung weiß, Nimbus weißlich = Silber?; Maße etwa 50:50 cm); die Datierung ins 5. Jh. eher zu früh? Vgl. auch unten Anm. 199, 200.



2. Rom, Vatikanische Bibliothek, Museo Sacro.
Goldglas mit Rahmenbild von Petrus und Paulus
im Philosophentypus



3. Rom, Vatikanische Bibliothek, Museo Sacro.
Goldglas mit gerahmtem Doppelporrait der
Apostel Petrus und Paulus



4. Neapel, 2. Katakombe von S. Gennaro.
Darstellung des Apostels Petrus im Typus
eines Tafelbildnisses

Ikone gelangen wir mit dem gerahmten Büstenbild eines bärtigen Christus im ikonographischen Typ des Mosaiks der Pudensbasilika, das die Mitte der Decke eines jüngst aufgedeckten Cubiculum bei der Commodillakatakombe einnimmt²⁸. Im Gegensatz zu den ziemlich häufigen Clipeusdarstellungen Christi in den römischen Coemeterien²⁹, die noch eher als Bestandteile einer Gesamtdécoration zu verstehen sind, erscheint hier das heilige Bild immerhin eigentlich im Formtypus des selbständigen Tafelporträts.

²⁸ Unveröffentlicht; zur topographischen Situation: Röm. Quartalschr. 48/1953, S. 240.

²⁹ Liste bei Wilpert, Mal. d. Katak., 1903, S. 210.

I. DAS NISCHENBILD DER MADONNA IN S. MARIA ANTIQUA. BESTAND UND DATEN

An der ehemaligen Eingangswand des Hauptschiffs der Kirche S. Maria Antiqua befindet sich in einer Mauernische ein kleines Freskobild der Madonna³⁰, das in der Literatur schon längst als die Wiedergabe eines älteren Tafelbildes³¹ oder doch als Beispiel für das Aussehen und die Geltung einer Ikone zwischen Spätantike und Mittelalter angesprochen wird³². Die Deutungen für sein Verhältnis zu der postulierten Bildüberlieferung, die darin enthalten sein soll, gehen so weit auseinander wie die Datierungen des Stückes selbst und erst recht der anzunehmenden Vorlage, so daß sich eine eingehende Prüfung des Befundes und der daraus zu gewinnenden Schlüsse kaum erübrigen dürfte.

Der Längsrichtung der Kirche gleichlaufend, ist auf der nach Südost vorspringenden Innenseite des nordöstlichen Eckpfeilers ungefähr in Brusthöhe eine Nische von rechteckigem Umriß eingebrochen, etwa 48 cm hoch und 41 cm breit (Abb. 5)³³. Auch die Bodenfläche dieser Öffnung, 23 cm tief, hat Rechteckform. Die Rückwand verläuft als gekrümmte (also nicht etwa gewölbte) Fläche, die oben ohne Rücksprung an die vordere Mauerebene stößt. Diese merkwürdig geformte Nische war kostbar ausgestattet, der Boden mit einer doppelten Steinplatte bedeckt³⁴, die Seitenwände mit grün-schwarz geflecktem Serpentin ausgekleidet. In der Mitte des Bodens befindet sich eine heute leere, runde Vertiefung, die nach dem Vergleich mit ähnlichen Anlagen nichts anderes sein kann als ein kleines Sepulcrum, das einst eine Reliquie enthielt³⁵. Sie ist offensichtlich mit dem Madonnenbild in Verbindung zu bringen, das die Rückwand der Nische ausfüllt.

Von einem hell zitronengelben Außenrand ist das Gemälde (Abb. 1) durch einen dicken, schwarzen (ungleich stark gezogenen) Rahmenstrich abgesetzt, der die Schulterbüste einer Madonna mit Kind eng einfaßt. Dieser Rahmen ist an der oberen rechten Ecke einwärts geknickt; in dem so ausgesparten Winkel außerhalb des Bildfeldes ist ein Loch von einem Nagel oder ähnlichem zu erkennen³⁶. Das eigentliche Bild mißt ungefähr 36,5 cm in der Höhe und 31 cm in der Breite. Die bildnishafte Gruppe der Mutter mit dem Kind ist sehr knapp, aber mit in sich geschlossener Bewegtheit in das Rahmenfeld hineinkomponiert. Vor einem ockerfarbenen Bildgrund erhebt sich die Schulterbüste der Frau bis über die obere Bildgrenze hinaus; der breite Randstrich wird von ihrem Scheitel angeschnitten. Maria ist mit einem violett-purpurnen, mantelartigen Tuch bekleidet, das auch das Haupt umhüllt; ob Mantel und Kopfschleier als getrennte Stücke zu denken sind, wird nicht erkennbar. Es handelt sich offenbar um das Maphorion, das seit dem 5. bis 6. Jahrhundert fester Bestandteil der Marienikonographie ist³⁷. Dasselbe gilt auch für die weiße Binde mit grauen Querstreifen, die darunter sichtbar wird und die Stirnpartie des Gesichtes einfaßt — nach den Quellen wohl als

³⁰ W. de Grüneisen, *Sainte-Maria Antique (avec concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David)*, Rome 1911, p. 100, Fig. 76, p. 306s. (zitiert: de Grüneisen S. M. A.). — J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten I—IV*, Freiburg, 3. Aufl. 1924, IV, Taf. 196, 2, II, S. 172 (zit.: Wilpert M. M.). — E. M. Tea, *La basilica di Santa Maria Antiqua*, Milano 1937, p. 113s., 246, 292 (zit.: Tea 1937). — Vgl. auch N. Kondakov, *Ikonografija Bogomaterij*, S. Petersburg 1914, I, p. 316s., Fig. 214 (Farbtaf. V nach Aquarell, wertlos). — M. Avery, *The Alexandrian Style at S. M. A.*, *Art Bull.* VII/1924—25, p. 143.

³¹ S. Bettini, *La pittura bizantina I*, Firenze 1938, p. 10 (sec. VI, „incunabula per la pittura di icone“); F. Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VI al XIV*, Roma 1945, p. 403 (Kopie eines Vorbildes aus dem 5. Jh.).

³² J. Kollwitz, *Reallex. Ant. Chr.* II, Sp. 328; id., *Röm. Quartalschr.* 1953, S. 13, Taf. 4.

³³ Daten und Skizzen von J. David bei de Grüneisen, S. M. A. p. 472, Fig. 364, 1, 2, 6.

³⁴ Die obere Marmor, die untere nach David a. a. O. Basalt, in Wirklichkeit wohl Porphyrt.

³⁵ David a. a. O.; Tea 1937, p. 112; vgl. unten Abschn. IV.

³⁶ Hermanin a. a. O. erklärt diesen Winkel als genaue Nachbildung einer Beschädigung des wiedergegebenen Originals.

³⁷ Das früheste Beispiel in der Monumentalkunst ist das Langhausmosaik in S. Apollinare Nuovo in Ravenna; voraus geht aber (wahrscheinlich) die Alexandrinische Weltchronik, dazu unten Anm. 206. — Das Maphorion (ἡμοφόριον, auch σκέπη) der Madonna war seit dem späten 5. Jh. als Reliquie im Besitz der Blacherkerkirche zu Konstantinopel (J. P. Richter, *Quellen der byzant. Kunstgeschichte II*, Wien 1897, Nr. 336 ff.; A. Grabar, *Martyrium II*, Paris 1946, p. 348).



5. Rom, S. Maria Antiqua. Die Bildnische an der Innenseite der rechten Eingangswand

„limbus“ oder „matronalis mitra“ zu benennen³⁸. In unserem Bild ist das Maphorion vor Stirn und rechter Schulter je mit einem kreuzförmigen Perlenornament verziert³⁹.

Kopf und Körper der Madonna sind mit einer leichten Drehung diagonal gegeneinander entfaltet, die Schulter zur Linken hin gekehrt, das Gesicht aufrecht und offen (von ihr aus) nach rechts gewendet. Das großformige, längsovale Antlitz mit dem gelblichen, etwas transparenten Karnat und den weitgeöffneten Augen (Abb. 1) beherrscht eigentlich das Bild. Es ist in einer maßvollen Plastizität gemalt, vor allem die Wangen und das Kinn: die Schatten verlaufen breit, als olivfarbene Streifen, die Höhenmodellierung begleitet die Rundungen in roten, parallelen Strichlagen. Die übergroßen

³⁸ „limbus“: Pauly-Wissowa, R. E. 13, 1, Sp. 546 (auch „nimbus“, vgl. ebd. 17, 1, Sp. 624 — u. a. bei Isid., Orig. 19, 31). — „matronalis mitra“ bei Johannes Diaconus in der Beschreibung des Gedächtnisbildes der Mutter Gregors d. Gr., vgl. Ladner a. a. O. (s. Anm. 19), p. 72. — Die „Binde“ ist eigentlich der sichtbare Teil einer Haube, die das ganze Haar bedeckt; sie gilt als Zeichen verheirateter Frauen (Beispiele in den Langhausmosaiken von S. Maria Maggiore u. a.; besonders ein Fragment vom Mosaik Johannes' VII. aus dem Oratorium von S. Peter mit der Amme, das auch die Querstreifen im Ganzen zeigt, Wilpert M. M. III, T. 113, 2). — Auch die Stirnbinde Mariens wurde in Jerusalem als Reliquie verehrt (Anton. Placent., 4. 5. 20, ed. Gildemeister 1889).

³⁹ Tea 1937, p. 292, vermutet vor der Brust ehemals ein plastisch aufgesetztes Ornament (wohl in Vergleich mit dem verlorenen bei der „Solomone“ gegenüber); ein ausreichender Anhalt dafür ist nicht gegeben.

Augen sind schwarz umrändert, die Pupillen waren fast voll sichtbar und blickten starr nach rechts (also links vom Betrachter). Am größten ist der Nasenschatten, ein dunkler, fast ungeformter Streifen, dem Beschauer zugekehrt. Links unter den Augen und am Hals sind aber geringe Flächen einer deckenden, glatten Farbe erhalten — die einzigen Reste von der Oberschicht der Malerei. Sie bedeuten, daß wir im Ganzen nur mehr die Untermalung vor uns haben und uns den Gesamtzustand von ehemals ungleich geschlossener und qualitätsvoller vorstellen müssen. Dagegen scheinen Schultern und Maphorion auch ursprünglich nachlässiger ausgeführt: Überall bleiben die schwärzlichen Rand- oder Faltenstriche zu sehen, oft nur überschmiert von der mehr lasierenden Farbfläche des füllenden Violett.

Vor der etwas schematisierten Brustpartie der Madonna hebt sich der Christusknabe wirkungsvoll ab. Sein Gesicht ist leider nur in kleinteilig fragmentiertem Zustand erhalten, aber doch so, daß sich die vollendete Ausführung darin noch erkennen läßt. Das Kind erscheint streng frontal vor der linken Schulter der Mutter, als Büste wenig unterhalb des Halses abgeschnitten; der weitere Verlauf seiner Schulter ist durch die Zerstörungen der Wand nicht ganz eindeutig zu rekonstruieren. Die Malerei des Köpfchens muß von einer sprühenden Lebendigkeit gewesen sein, in locker hingestrichener Zeichnung und mit hellem Karminrot modelliert. Der Nimbus, der es umgibt, ist mit weichen Übergängen zwischen Weiß und Bläulich wirklich als atmosphärische Lichterscheinung erfaßt und entspricht so dem „lucidus globus“ der antiken Götterikonographie; mit doppelten, schwarzen Pinselstrichen ist das Kreuz eingezeichnet. Der Knabe trägt eine golden gelbe Tunika.

Die bemerkenswerteste Gestaltung des gesamten Bildes ist die Verbindung von Mutter und Kind. Motivisch wird sie hergestellt durch die Hände Mariens, deren linke wohl ehemals von vorne her an der entsprechenden Schulter des Knaben angelegt war. Die Rechte ist dagegen vor der Brust emporgeworfen und greift oder zeigt mit einem lockeren Gestus nach dem Christuskopf hin: Während die drei letzten Finger geschlossen die rechte Schulter des Kindes anzurühren scheinen, ist der überlange Zeigefinger lose nach oben abgespreizt und erst wieder mit dem zweiten und dritten Glied nach unten gewinkelt. Die etwas unorganische Zeichnung dieser Hand entspricht ihrer unklaren, kaum sicher deutbaren Funktion. Es bleibt offen, ob sie nur auf das Kind hinweist oder ob sie etwa den Nimbus wie einen wirklichen Gegenstand anfaßt oder trägt. Hier wird es entscheidend sein, ob die Schultern des Kindes sich über seinen Nimbus hinaus fortsetzen oder aber mit dessen Rundung abschließen; im letzteren Falle hielte also die Madonna einen kleinen Clipeus mit dem Büstenbild des Gottesknaben realistisch in den Händen vor sich. Spuren von der Goldtoga des Kindes links unten sprechen für die Annahme, daß an eine Fortsetzung der Figur gedacht war. Vor allem schließt die impressionistische Malweise des Nimbus die Vorstellung eines materiellen Bildclipeus aus. Eine wahrscheinliche Erklärung für den seltsam zwiespältigen Handgestus der Madonna kann sich erst durch Vergleiche mit ähnlichen Typen und Einzelmotiven aus der ungefähr zeitgenössischen Bildtradition ergeben (vgl. Abschnitt II).

Noch merkwürdiger ist aber endlich die Kompositionsform, in der Madonna und Kind als Gruppe zusammengeschlossen sind. Sie ist nicht durch eine motivische Bewegung oder Haltung hergestellt, sondern im Grunde schon durch das innere Gleichgewicht zwischen dem frontalen, nimbierten Kinderkopf — vor der violetten Folie der Schulter im unteren Bilddrittel nach rechts gerückt — und dem wuchtigeren, aber durch die leichte Seitwärtsbewegung wirkungsvoll in der Bildachse verspannten, reliefhaften Antlitz der Frau. Daß der Marienfigur hier der Nimbus fehlt, und zwar im Gegensatz zum Kind, ist zunächst ikonographisch von größter Tragweite. Der leere, ockergelbe Bildgrund spielt aber auch für die Komposition im Ganzen eine tragende Rolle und sichert ihr die

große, einfache Ausgewogenheit⁴⁰. Zum wesentlichen Bildbestand gehört schließlich auch die weiß gemalte, monogramatische Beischrift, in griechischen Buchstaben zusammengezogen und in den beiden oberen Ecken verteilt, zu lesen H ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ, „Die Heilige Maria“ — ein Titel, der vor allem in Ägypten bzw. im Südosten des Mittelmeeres als Epigramm zu Madonnenbildern bekannt ist, im Westen dagegen sonst kaum vorkommt⁴¹.

Die breit ausgeführte Betrachtung unseres kleinen Freskos mag sich aus den Ergebnissen rechtfertigen. Abgesehen von den ikonographischen Merkwürdigkeiten zeigt das Bild rein formal eine auffallende Zwiespältigkeit: Die figürliche Anlage, die Porträtkomposition der Mutter mit dem Kind in der aktivierten Verspannung der beiden Köpfe, auch die reliefähnliche Geschlossenheit der großen Büste und die impressionistische Lebendigkeit der kleinen, dies alles läßt eine Konzeption von hohem künstlerischem Rang erkennen. Die tatsächliche Ausführung des Bildes zeigt sich dagegen in vielem flüchtig und schwächer, in Einzelheiten ausgesprochen grob oder schlecht (wobei wir allerdings immer zwischen der fast verlorenen Oberschicht und der allein erhaltenen Grundierung des Gemäldes zu unterscheiden haben). Besonders zu beachten sind jedenfalls Details, die von einem überraschenden Können zeugen, wie der atmosphärische Nimbus des Kindes, die Gesichtsmodellierung der Madonna oder die rötlichen Lichter auf ihren (ziemlich formelhaft gezeichneten) Fingern. All diese Beobachtungen zusammengenommen legen als Erklärung nahe, daß wir es hier mit der Nachbildung einer künstlerisch sehr bedeutsamen Vorlage zu tun haben, deren hohe Qualitäten dem Kopisten nach seinem Vermögen und seinen Mitteln nicht gleichwertig erreichbar waren, obwohl er sich auch in zahlreichen Einzelheiten möglichst getreu daran zu halten versuchte. Daß diese Vorlage ein Tafelbild, eine Ikone gewesen sein muß, wird nicht nur durch das Format und den dunklen Rahmenstrich wahrscheinlich gemacht, sondern auch durch den geschlossenen Bildnischarakter der Darstellung selbst, die eine ausgereifte Porträtkunst voraussetzt.

Diese Postulate sind an Hand der ikonographischen Tradition des Marienbildes und im Vergleich mit der frühmittelalterlichen und spätantiken Bildnismalerei zu prüfen und auf ihre Begründungen und Möglichkeiten hin abzuwägen. Zunächst aber bietet unsere Fresko-Ikone in S. Maria Antiqua selber noch zahlreiche Eigentümlichkeiten, die Beachtung fordern. Ungewöhnlich wie das Bild selbst erscheint auch sein Bezug zu seiner Umgebung und zum gesamten Kirchenraum. Wie erwähnt, sitzt es am äußeren Ende des Hauptschiffs mitten in der Pfeilerwand rechts vom Eingang, die dem Presbyterium und der Apsis in gerader Linie entgegengerichtet ist. Der untere Rand der Nische befindet sich etwa 1,17 m über den Granitplatten des erhöhten Fußbodens, dagegen 1,65 m über dem ursprünglichen Niveau des antiken Quadriporticus, der im späten 6. Jahrhundert zum Mittelschiff der Kirche ausgebaut worden war⁴². Dieser Abstand vom Boden ist kennzeichnend für die originale, funktionelle Stellung unserer Bildnische. Bestand sie schon vor der Erhöhung des Fußbodens, so hatte der Beschauer bzw. Beter das Bild seinem Blick gegenüber — setzt sie aber bereits das veränderte Bodenniveau voraus, so lag das Bild unterhalb der Augenlinie eines erwachsenen Menschen. Die gekrümmte Schräge der Rückwand, auf der die Ikone aufgemalt wurde, legt näher, daß das Bild nicht für den Blick von oben her berechnet war. Entsprechende Perspektiven boten ehemals auch drei weitere Bildnischen im Atrium von S. Maria Antiqua⁴³. Da die Höherlegung des

⁴⁰ de Grüneisen S. M. A., p. 307, erklärt das Fehlen des Nimbus aus dem engen Raum, der dem Maler hier zur Verfügung stand.

⁴¹ Das Monogramm von Federici bei de Grüneisen S. M. A., p. 430, nr. 29 (Album Epigr. Pl. II, 3) epigraphisch untersucht; zur Datierung vgl. unten Anm. 53, zur ikonographischen Herkunft Anm. 52.

⁴² Zur Baugeschichte des antiken und des kirchlichen Mittelraumes vgl. David bei de Grüneisen S. M. A., p. 453; Tea 1937, p. 38s.

⁴³ Dazu unten Abschn. IV; die — sämtlich späteren — Bildnischen des Atriums beginnen durchschnittlich etwa 140—170 cm über dem Boden (dieser nach der Sockelbank der inneren Säulenstellung berechnet, also in Wirklichkeit wohl noch tiefer anzusetzen).

Mittelschiffs doch wohl erst ins 9. Jahrhundert zu datieren ist⁴⁴, haben wir für den ursprünglichen Zustand unserer Bildnische die größere Entfernung vom Boden anzunehmen. Auch der weitere Ausbau ihrer Umgebung ist teilweise erst nachträglich durchgeführt. Nur die sorgfältig gemauerte Backsteinbrüstung vom Pfeiler zur ersten Säule hin könnte alt sein⁴⁵ — sie bildet eine Art von Schranke zwischen dem Mittelraum und dem Nebenschiff der Frauen. Mit dem Einbau der Schola Cantorum, wahrscheinlich unter Johannes VII., war der Bezirk um die Madonna von beiden Seiten her stärker isoliert (Abb. 6). Und schließlich wurde bereits auf dem erhöhten Niveau auch nach Südwesten hin eine Umfriedung errichtet in Gestalt einer blockartigen Travertinplatte, die von der ersten Säule her quer in den Raum lief und nur am südlichen Ende einen schmalen Zugang freiließ⁴⁶. Aber schon vor diesem endgültigen, spätesten Zustand ist durch Seitenschiff- und Sängerschranke vor unserer Bildnische ein schmaler Raum ausgeschieden, eine Art von Oratorium, dessen Zentrum und Bestimmung die in Fresko ausgeführte Ikone mit ihrem Sepulcrum zu verkörpern scheint — bemerkenswerter Weise in der Gegenrichtung zum Hauptaltar der Kirche orientiert⁴⁷. Die Wandfläche am Pfeiler selbst rings um die Bildnische war mit zusammenhängenden Fresken dekoriert, mindestens in der unteren Zone⁴⁸: unterhalb der Madonna ist der betende Daniel zwischen zwei grob verkümmerten Löwen zu erkennen, seitlich links ein stehender Heiliger in größerem Format, der aufwärts bis in das Feld neben der Nische geragt haben muß. Diese Freskodekoration nimmt also Rücksicht auf das bereits vorhandene Marienbild. Ihr Stil läßt sich mit dem der Nischenikone in keinerlei Verbindung bringen⁴⁹.

Aus dem monumentalen Befund der Anlage gewinnen wir zwar keine eindeutigen Daten für die Entstehung der Nische und des darin gemalten Bildes, aber es ergibt sich doch wenigstens mit Wahrscheinlichkeit, daß die Reliquien- und Bildnische am Pfeiler entweder aus der Regierungszeit Johannes' VII. (705—708) stammt, oder daß sie damals bereits vorhanden war und unter diesem Papst erst in ihren charakteristischen baulichen Zusammenhang mit einem isolierten Oratorium gebracht worden wäre. Es ist versucht worden, ihren Ursprung aus der Translation von Märtyrerreliquien in die Kirchen des Stadtinneren zu erklären, wie sie vor allem für den Pontifikat Pauls I. (757—767) häufiger bezeugt ist; damit wäre Wilperts stilistische Datierung der Nischenmadonna in die Zeit dieses Papstes bestätigt⁵⁰. Dabei geht es aber durchweg um die Übertragung vollständiger Märtyrerleiber, nicht um kleine oder indirekte Reliquien, wie sie in S. Maria Antiqua für die Sepulcra vor der Madonna und in anderen, ähnlichen Nischen angenommen werden müssen. Und die Bei-

⁴⁴ In den Fundberichten und Untersuchungen über S. Maria Antiqua scheint sich keine verlässliche Deutung für die Änderung des Mittelschiffniveaus zu finden (Tea a. a. O. setzt die einheitliche Durchführung des Bodens von Schiff, Solarium und Presbyterium früh an). Sie muß aber jedenfalls später als die untere Schola Cantorum ausgeführt worden sein, weil die Sängerbänke entlang dem Mäuerchen diesen erhöhten Boden nicht mehr überragen, also nicht mehr als Bänke dienen konnten (ähnlich der marmorne Ambosockel Johannes' VII.). Möglicherweise gehört die grob gemauerte Bodenschicht zu einer historisch belegten Erneuerung der Kirche „a fundamentis“ durch Leo IV. im 9. Jh. (Lib. Pont., zu Nikolaus I., ed. Duchesne II, 158, n. 33). Damit wäre auch der höhere Boden der Area vor dem Madonnenbild datiert. Auch der marmorne Pfeilersockel unterhalb des späteren Fußbodens (vgl. Tea 1937, p. 246) spricht für eine frühe, repräsentative Ausgestaltung des Platzes.

⁴⁵ Tea a. a. O.

⁴⁶ Backsteinmauer und Platte zeigen nach Tea a. a. O. gleichartigen Intonaco.

⁴⁷ Nach Tea 1937, p. 113, möglicherweise auch ein Grabbezirk für eine hohe Persönlichkeit, wofür aber keine Zeichen vorhanden sind.

⁴⁸ Wilpert M. M., Taf. 146, 2.

⁴⁹ Mit dunklen, harten Konturstrichen und starrer Faltenzeichnung bei ungestalteten, aber durch Farbtupfen belebten Flächen. Von Wilpert in die Nähe der Apsidenmalerei Pauls I. datiert. Vgl. dazu E. Kitzinger, Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (Diss. München 1934), S. 51, Anm. 52: Zusammenhang mit den Chorschrankenmalereien?, „kaum mehr wahrscheinliche Vergrößerung des Malerischen innerhalb einer Gruppe“ (zugehörig das Fresko der drei babylonischen Jünglinge, Wilpert, Taf. 146, 1).

⁵⁰ Tea a. a. O. p. 111 s.; vgl. Lib. Pont. ed. Duchesne I., 464, n. 7 („sanctorum corpora“).



6. Rom, S. Maria Antiqua. Blick auf den nordöstlichen Mittelschiffpfeiler mit Nischenbild und abgegrenztem „Oratorium“. Im Vordergrund die stark zertrümmerte Niveau-Erhöhung (9. Jahrhundert?); rechts am Pfeiler die Reste der Sängerchorschranken; links vor der Säule der querlaufende Steinblock und daneben der offene Zugang zum „Oratorium“ (Zustand vor 1955)

setzung solcher Partikel, Brandea usw. in Reliquiaren unter oder im Innern von Altären ist schon seit dem 6. Jahrhundert bekannt⁵¹, allerdings wohl nirgends sonst in Verbindung mit ähnlichen Nischenbildern bezeugt. So läßt auch dieser Gesichtspunkt die Datierungsfrage offen. Mehr Gewißheit kann dagegen die epigraphische Bestimmung unseres Bildes geben. Der Monogrammtypus ist als Abkürzung im Osten jahrhundertlang verbreitet, allerdings auch dort in seinem frühesten Auftreten kaum festzulegen⁵². Die Schriftform im Madonnenbild der Nische von S. Maria Antiqua steht aber den Inschriften Johannes' VII. so nahe, daß sie von zuständigen Untersuchungen fraglos in diese Epoche gesetzt wird⁵³.

⁵¹ David, bei de Gröncisen S. M. A. p. 474s. (Beispiel die Pyxis von Grado, vor 585 unter dem Hauptaltar im Boden beigesetzt.)

⁵² Beispiele für die volle Beischrift H APIA MAPIA dürften vom 5. bis ins 7. Jahrhundert reichen (Alexandrinische Weltchronik; Katakombe Weshar in Alexandrien; Lünette in der Gruft der Theodosia, Antioe; Apsis der Panagia Angeloktistos auf Zypern; Fresko bei Esneh, vgl. Anm. 90).

Die monogrammatisclic Abkürzung ist häufig, wohl ausschließlich in Ägypten oder mit Stücken ägyptischer Herkunft belegt (Liste bei Avery a. a. O. — vgl. Anm. 30 —, dazu u. a. die Malerpalette des Theodosius, vgl. unten Anm. 186). Eine wirklich übereinstimmende Monogrammform findet sich darunter nur zweimal in Bawit: Kapelle 46 (Abb. bei Grabar, Martyrium, Album Pl. 56, 2) und im sog. Großen Empfangssaal, jetzt Kairo, Kopt. Mus. (Maspéro-Drioton, Mémoires de l'Institut français du Caire T. LIX, 1931, Pl. XXI). Die Datierung aller dieser Stücke ist noch offen (7. Jh.?). — Wenn Strzygowski, Dalton, Avery u. a. die Bevorzugung der bloßen Namensbeischrift zu Marienbildern aus einer monophysitischen Reserve oder Polemik gegen den Titel der Gottesmutter erklären, so beruht dies auf einem Mißverständnis der dogmengeschichtlichen Vorgänge bzw. der zitierten Quellen; vgl. dazu S. Sharpe, Geschichte Ägyptens, 2. Aufl. 1862, II, S. 262, 264, 277 (Volks glaube!); Jugie, Encicl. catt. V, 567 ss.; id., Theologia dogmatica christianorum orientalium V, Parisii 1935, p. 577 ss.

⁵³ Federici, bei de Gröncisen S. M. A., p. 414 (vgl. oben Anm. 41).

Nur beiläufig ist bis dahin der Versuch gemacht worden, den Platz unseres Madonnenfreskos in der Stilgeschichte der Malereien von S. Maria Antiqua zu bestimmen. Selbst wenn die umgebenden Wandfiguren mit ihrem starren Linienstil und der schematischen Flächigkeit in die Zeit Pauls I. gehören sollten, besagen sie nichts über die Entstehung des Nischenbildes⁵⁴. Mit besseren Beobachtungen ist dieses dem Kreis der Chorschrankenmalereien nahegerückt worden⁵⁵: dort findet sich ebenfalls ein vergleichbares Verhältnis zwischen dunkelfarbigem Konturstrich und malerischer Modellierung⁵⁶. Eine stilistische Analyse der Nischenmadonna darf nicht außer acht lassen, daß wir von großen Teilen des Bildes eben nur die Grundmodellierung vor uns haben und uns aus den wenigen Spuren der Oberschicht einen maltechnisch ungleich vollkommeneren Gesamteindruck rekonstruieren müssen. Aber gerade auch die noch vorhandene Grundform des Gesichtes erscheint hier singular ausgeführt. In den Chorfresken Johannes' VII. zeigen vor allem die weiblichen Figuren (und die Engel) jene einheitliche, grüne Imprimitur⁵⁷, die als eine charakteristische Traditionsform der byzantinischen Kunst zu gelten hat; sie dürfte in Rom erstmals bei der Turturamadonna in der Commodillagrufte festzustellen sein⁵⁸. Im Gegensatz dazu ist die Plastik unseres Marienkopfes etwas derber und elementarer in ihren Mitteln. Die roten Höhenstriche auf gelblich getönten Wangen könnten am ehesten als Vergrößerung der Maltechnik des „hellenistischen“ Verkündigungsengels von der zweiten Schicht an der Chorwand verstanden werden⁵⁹; die olivdunklen Schattenstreifen entsprechen als weitere Schematisierung dieser Formensprache, die schon in den Kirchenvätern Martins I. eingesetzt hat⁶⁰. Gerade auch der formelhafte Nasenschatten der Madonna könnte sich von der bereits lange entfernten Vorstufe des Verkündigungsengels her erklären⁶¹. Abgesehen von den Clipeusbildern der Apostel im Presbyterium⁶² haben sonst im allgemeinen nur die Männerköpfe eine derbere Grundmodellierung in rotbraunen Tönen⁶³. Alle Kopfbildungen in den Malereien von S. Maria Antiqua aus dem späteren 8. und dem 9. Jahrhundert beruhen auf anderen Grundformen⁶⁴. Keinerlei gegenseitige Anknüpfungspunkte zeigt unser Madonnenfresko endlich — trotz seines bildnishaften Charakters — mit den Werken professioneller Porträtmalerei des 8. Jahrhunderts, die ja gerade in der Kirche keineswegs fehlen⁶⁵.

⁵⁴ Vgl. Anm. 49; die Malerei in Farbflächen von oxydierenden Tönen und ohne Lichter usw. könnte auch bereits ins 9. Jh. gehören, wo sie aber ebenfalls ungewöhnlich und schwach wäre.

⁵⁵ Tea 1937, p. 113 — im Gegensatz zu ihrer eigenen Spätdatierung auf Grund des Reliquienloculus, vgl. oben Anm. 50.

⁵⁶ Zu vergleichen ist nur das Reiterbild, de Grüneisen S. M. A., Pl. XVI; Wilpert M. M. Taf. 178, 2.

⁵⁷ Vgl. den Cherub, Wilpert M. M. Taf. 156, 3; auch die Gesichter von Maria, Kind und Engel in der Magieranbetung ebd. Taf. 161, 2 usw.

⁵⁸ Nur bei der Madonna selbst, nicht bei den männlichen Begleitfiguren und beim Kind, auch nicht beim Porträt der Verstorbenen (dazu vgl. unten Anm. 65). Auch hier scheint es sich also um die Wiedergabe eines „Typus“ zu handeln — was ja gerade charakteristisch für die Stilmischung in diesem Fresko wäre (vgl. Kitzinger a. a. O. S. 21). Der Befund kommt übrigens in keiner publizierten Abbildung zur Geltung (vgl. Wilpert M. M. Taf. 131).

⁵⁹ Vgl. die Farbtafeln: de Grüneisen S. M. A. Pl. 49 A; Wilpert M. M. Taf. 135.

⁶⁰ Wilpert M. M. Taf. 142; dazu Kitzinger a. a. O. (s. Anm. 49) S. 8.

⁶¹ Über das Verhältnis dieses Motivs zu der großen Ikone von S. Maria Nuova vgl. unten Abschn. VI.

⁶² Wilpert M. M. Taf. 157; 158, 1—3.

⁶³ Das gilt auch für die neutestamentlichen Szenen im Presbyterium (bes. Wilpert Taf. 162), aber ähnlich selbst für das Makkabäerbild, wo ja überhaupt nur die Grundmalerei der Gesichter erhalten ist (und zwar — nach Wilperts authentischen Angaben — in einem katastrophalen Zustand; vgl. M. M. II, S. 678f.; IV, Taf. 163), was bei der stilistischen Deutung und Datierung stärker beachtet werden müßte.

⁶⁴ In der Theodotuskapelle und ihrer Nachfolge (dem biblischen Zyklus im linken Seitenschiff) eine puppenhaft abgerundete, linear hart abgesetzte Flachplastik; in der Apsis Pauls I. und z. B. im Nischenfresko der Drei Mütter ist die Modellierung der Kontur entlang gleichmäßig durch einen dunklen Schattenstreifen grundiert, allenfalls durch leichte Schraffierung noch formperspektivisch übergeleitet — was natürlich ehemals unter der deckenden Oberschicht der Malerei ganz anders wirkte. Die frontalen Großfigurenreihen „um 800“ zu vergleichen, erübrigt sich vollends.

⁶⁵ Zu vergleichen bes. die Großaufnahmen bei de Grüneisen, S. M. A. Pl. 76—79 (Theodotuskapelle), dazu das stark zerstörte

So weist der maltechnische Befund der Madonnenikone in der Pfeilernische nicht eigentlich in den Zusammenhang der Malereien Johannes' VII., sondern eher in die Tradition der griechischen Anregungen, die das 7. Jahrhundert in der römischen Malerei und näherhin in S. Maria Antiqua beherrschten. Und zwar nicht so, daß es mit anderen Beispielen auf eine gleiche Stufe zu stellen wäre: Es bezeugt vielmehr das Vorhandensein solcher Strömungen auf eine eigene und einzige Weise, die als Nachwirkung eines sehr qualitätvollen Stiles oder Vorbildes zu verstehen ist. Das gilt erst recht, wenn wir auch die porträtartige Konzeption der Marienbüste unter diesem Gesichtswinkel betrachten. Nirgends sonst in den Fresken von S. Maria Antiqua finden wir eine ähnlich angelegte Gestalt, die axiale Differenzierung zwischen Körper und Kopf, die doch ihre reliefplastische Einheitlichkeit bewahrt. Auch diese organische Bildung hat grundsätzlich Vergleichbares nur in den frühen Chorschrankenmalereien und ihrem noch wenig erforschten Umkreis⁶⁶. Nach Kitzinger vertreten nun aber die Malereien der Schola Cantorum einen noch reineren griechischen Stil als etwa die neutestamentlichen Szenen Johannes' VII. im Presbyterium — hier wäre die hellenistische Tradition demnach in einer stilgeschichtlich früheren Form lebendig⁶⁷. Die Möglichkeit ist sogar nicht auszuschließen, daß die Sängerbänke mit ihren Bildern wirklich schon vor 705 entstanden wären: Durch den Bericht des Liber Pontificalis und durch epigraphisches Zeugnis⁶⁸ ist als Anteil Johannes' VII. am Mittelschiff lediglich gesichert, daß dieser Papst den marmornen Ambo in der Schola Cantorum neu errichtet habe — diese selbst könnte also sehr wohl schon etwas früher eingebaut worden sein⁶⁹.

Weder die Werkstatt noch das Datum unseres Madonnenbildes in der Pfeilernische ist damit genau festgelegt; aber mit diesen Vergleichen ist doch wenigstens ein Umkreis zu bezeichnen, in dem eine so merkwürdige Arbeit möglich und begreiflich erscheint. Mit seiner auffallenden formalen Anlage und seinem zwispältigen künstlerischen Rang — dem Gegensatz von bedeutsamer Komposition und teilweiser Schwäche oder Roheit der Ausführung — bleibt das kleine Fresko nach wie vor ungewöhnlich und fremd innerhalb der vielgestaltigen Entwicklung, die sich in den Wandmalereien von S. Maria Antiqua verfolgen läßt. Jedenfalls war der Maler der Nischenmadonna, auch wenn er der griechisch begründeten, römischen Kunsttradition des späteren 7. Jahrhunderts entstammt, schwerlich imstande, eine solch differenzierte Konzeption selber aus Einheimischem oder Eigenem zu schaffen. Was schon der äußerliche Bildbestand mit Rahmen, Büstengruppe und Monogramm besagt, bestätigen die maltechnischen und stilgeschichtlichen Beobachtungen: dieses Madonnenfresko ist die Kopie eines von außen gekommenen Tafelbildes, einer Ikone vermutlich östlicher Provenienz, die von einem Freskomaler der Zeit um 700 in möglichst getreuer Nachahmung auch der Einzelheiten hier wiedergegeben wurde; der Nachklang der griechischen Welle in Rom machte ihn fähig, die Qualitäten seines Urbildes zum Teil einigermaßen entsprechend zu erfassen — das Ergebnis läßt aber noch deutlich genug den Rangunterschied zwischen der Kopie und ihrem Original erkennen.

Apsisbildnis Pauls I. (Wilpert M. M. Taf. 151). Diese Porträts folgen durchweg dem Typ der als aufgesetzt bzw. eingesetzt gedachten Tabula mit frontaler und linearer Schematisierung der persönlichen Züge (weitere Beispiele in Rom unten Anm. 140). Völlig anders und auch innerhalb seines Zusammenhangs isoliert ist demgegenüber das fast impressionistisch frei gemalte Charakterbildnis der greisen Turtura (vgl. Anm. 58), das den „hellenistischen Einbruch“ in der römischen Malerei des 7. Jh. mit am reinsten vertritt.

⁶⁶ Man vergleiche den Liegenden unter dem Reiter (Wilpert M. M. Taf. 178, 2) mit dem ins Badehaus fliehenden Abtrünnigen aus dem Apsisfresko der 40 Märtyrer in der Vorkapelle (ebd. Taf. 199).

⁶⁷ A. a. O. (vgl. Anm. 49) S. 20 und A. 52.

⁶⁸ Lib. Pont. ed. Duchesne I, p. 385; der Ambo mit Umschrift bei de Grüneisen, S. M. A. Fig. 56—58.

⁶⁹ Die reiche Ausstattung des Mittelschiffs mit Motivbildern setzt ja bereits mit Martin I. (649—655) ein, unter dem man auch die erste, zyklische Ausmalung des Presbyteriums wird ansetzen müssen.

II. DER IKONOGRAPHISCHE TYPUS

Ist das kleine Madonnenfresko am Eingangspfeiler des Hauptschiffs von S. Maria Antiqua schon an sich höchst beachtenswert als eigenartiges Zeugnis der römischen Malerei um den Beginn des 8. Jahrhunderts, so gewinnt es erst recht an Bedeutung, wenn wir es möglicherweise als Nachbildung einer älteren Ikone zu betrachten haben, die also mindestens dem 7. Jahrhundert angehören müßte. Dieses Postulat ist zunächst allgemein auf den Tafelbildcharakter des Nischenfreskos gegründet, aber auch auf formale Eigentümlichkeiten konstitutiver Art und überhaupt auf die stilistische Sonderstellung des Stückes innerhalb der Malereien von S. Maria Antiqua. Der Versuch, von dieser Kopie auf ihr hypothetisches Urbild rückwärts zu schließen, hat aber naturgemäß vor allem von den ikonographischen Gegebenheiten auszugehen. Tatsächlich bietet unser Marienbild zahlreiche motivische Merkwürdigkeiten, die von den sonst bekannten Madonnentypen der Zeit abweichen. Hier zählt zuerst die kompositionelle Verbindung von Mutter und Kind, die bewegte Porträtbüste der Madonna und die seitwärts gerückte frontale Darstellung des Jesusknaben. Ungeklärt und mehrdeutig bleibt der Handgestus der Frau und seine Beziehung zur Christusbüste, die fast — aber eben doch nicht ganz realistisch — als ein Clipeusbild aufgefaßt erscheint; dem widerspricht nicht nur die eben noch feststellbare Fortführung der Schultern über den Nimbus hinaus, sondern vor allem und entscheidend die Ausführung eben dieses Nimbus, der so impressionistisch als atmosphärisches Lichtphänomen gemalt ist, wie dies in der christlichen Kunst kaum irgendwo sonst vorkommt⁷⁰. Um so mehr fällt es demgegenüber auf, daß Maria keinen Nimbus hat⁷¹. Dafür steht aber der ockerfarbene Bildgrund unzweifelhaft in der Freskomalerei an der Stelle von Gold, wie wir es aus dem gleichwertigen Wechsel dieser Farben, vor allem in der spätantiken und byzantinischen Porträtkunst, annehmen können⁷². Schließlich kommt als wesentliches ikonographisches Merkmal das beiderseits des Kopfes verteilte Marienmonogramm hinzu — die schlichte Beischrift des Namens mit dem Heiligentitel, die in abendländischen Bildern ähnlicher Gattung so gut wie regelmäßig durch eine griechische oder lateinische Bezeichnung der Gottesmutterwürde ersetzt ist⁷³.

Soweit unsere Nischenmadonna in der Forschungsliteratur überhaupt als ikonographischer Typus Beachtung gefunden hat, wird sie zumeist als Variante der Hodegetria bezeichnet oder doch von deren Motivtradition abgeleitet⁷⁴. Das würde besagen, daß wir hier eine mehr oder minder freie

⁷⁰ Entfernt zu vergleichen sind allenfalls die mit Lichterscheinungen belebten, bläulichen Nimben von mehreren allegorischen Figuren im Pariser Psalter, Bibl. Nat. gr. 139 (im Gegensatz zu den Goldnimben der Könige usw.; vgl. bes. die Krönungsfigur fol. 6 v; kommt auf keiner publizierten Reproduktion entsprechend zum Vorschein). — Der antike Götternimbus war mit Vorzug lichtblau gemalt (Beispiele Neapel, Mus. Naz. nr. 9202, 9449, 9537 u. a.). — Über die Nimbusfarben in der christlichen Kunst vgl. G. Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters, Diss. phil. Leipzig 1940, Dresden 1941, S. 101; dazu vor allem die Beispiele in der Alexandrinischen Weltchronik: die Kinder Christus und Johannes (?) haben den bläulichen Nimbus im Gegensatz zu den Goldnimben der Engel und Würdenträger (Strzygowski und Bauer, Eine Alexandrin. Weltchronik, Wien 1906 — Denkschr. d. k. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Kl. 51, Taf. VII r., Fragm. D; Taf. VII v. Fragm. D) — also umgekehrt wie am Arcus von S. Maria Maggiore (bei den Engeln Nimbus lichtblau, beim Jesusknaben — und Herodes — golden).

⁷¹ Vgl. dazu die Deutung von de Grüneisen, oben Anm. 40; von Hermanin (oben Anm. 31), richtiger für seine Frühdatierung des Vorbildes ausgewertet.

⁷² Beispiele — auch Götterbilder — unten Abschn. III. Literarische Quellen und kunstgeschichtliche Beobachtungen bei Haupt a. a. O. (vgl. Anm. 70) S. 72.

⁷³ Fehlt in der fragmentarischen Ikone von S. Maria Nuova (unten Abschn. V); die Beischrift *Sea Dei Genetrix* wohl erstmals bei den römischen Nischenfresken in S. Valentino und S. Panfilo aus dem späten 8. Jh. (unten Anm. 91, 92), das Monogramm *MP ΘY (MHTHP ΘEOY)* im Westen kaum vor dem späten 9. Jh. Auf syrischen Enkolpien seit dem Ende des 6. Jhs. auch der Titel *Theotokos*. Zur Herkunft der Namensbeischrift vgl. Anm. 52; sie entspricht der antiken Kennzeichnung von (Toten-)Porträts und Götterbildern, in den christlichen Ikonen fortgesetzt mit Zufügung von Artikel und Heiligentitel.

⁷⁴ Kondakov a. a. O. (vgl. Anm. 30); Bettini und Hermanin a. a. O. (vgl. Anm. 31); C. Cecchelli, *Mater Christi I*, 1946, p. 207.

Wiedergabe des berühmten Marienbildes vor uns hätten, das die Kaiserin Eudokia um 450 aus Jerusalem (bzw. Antiochia) nach Konstantinopel brachte, wo es in der von Pulcheria gebauten Hodegonkirche hoch verehrt wurde; wahrscheinlich spätere Legenden schreiben es der Hand des Evangelisten Lukas zu⁷⁵. Über das Aussehen dieser meistgenannten Ikone der frühbyzantinischen Kunst haben wir keine authentische Kenntnis. Die ikonographische Forschung hat ihre Geschichte so rekonstruiert, daß jede Madonna als Hodegetria gelten muß, die das Kind auf dem linken oder auch auf dem rechten Arm trägt⁷⁶. Die Grundform wäre die volle Standfigur auf dem Prunkschemel, ihre antike Vorstufe ist in Münzbildern von Kaiserinnen zu erkennen⁷⁷. Aber auch die thronende Madonna ist dem Typus anzuschließen, wenn nur das Kind auf dem Arm der Mutter sitzt. In langer Entwicklung soll gegen die Jahrtausendwende das Büstenbild daraus entstanden sein, das wir in Münzen, Bullen und Elfenbeintäfelchen zahlreicher kennen. Gelegentlich ist der Titel der Hodegetria beigeschrieben⁷⁸. Zumal wir für die Zeit vor dem Ikonoklasmus aber keine derartigen Zeugnisse besitzen, ist der Bildname jedenfalls für eine so singuläre Prägung wie die Nischenikone von S. Maria Antiqua nicht ohne weiteres anzuwenden⁷⁹.

Ein zweiter, weitverbreiteter Ikonentypus ist literarisch erst später belegt, scheint aber seit dem frühen 7. Jahrhundert in Nachbildungen der Kleinkunst mit wachsender Häufigkeit aufzutreten. Es ist eines der Madonnenbilder, die in der Blachernerkirche zu Konstantinopel verehrt wurden und das sich dadurch kennzeichnet, daß Maria vor der Brust ein Schild mit der Darstellung des Kindes trägt⁸⁰. Die überaus zahlreichen Siegel- und Münzprägungen, die diesen Typus widerspiegeln, zeigen die Madonna wechselnd ganz- oder halbfigurig, vom Kind entweder nur den Kopf im Nimbus oder die volle Gestalt in einer ovalen Aura⁸¹. Jedenfalls haben wir wenigstens in einem Teil der Stücke also die merkwürdige Verbindung von Madonnenbüste und Clipeusbild des Kindes vor uns, die auch für die Deutung des Befundes der Nischenikone von S. Maria Antiqua in Erwägung zu ziehen ist. Entsprechend wurde sie auch schon an diese Typentradition der Blacherniotissa angeschlossen⁸² — sicher besser begründet als die Gleichsetzung mit der Hodegetria. Und doch wird auch diese Typisierung unserer Komposition nicht voll gerecht. Denn unverkennbar hält hier Maria eben nicht einfachhin einen Clipeus vor sich. Wohl könnte man die Funktion der rechten Hand so verstehen, aber nicht die der linken, die deutlich an die Schulter des Kindes angelegt ist, den Handrücken nach vorne, den Daumen flach an die übrigen Finger angeschlossen, so daß gerade kein Greifgestus zustande kommt. Und selbst wenn man die Togsapuren unten außerhalb des (etwas

⁷⁵ Von Dobschütz, *Christusbilder*, Leipzig 1899 (Texte u. Unters. NF III) S. 267**.

⁷⁶ Dazu bes. V. Lazareff, *Art Bull.* 20/1938, p. 46ss.

⁷⁷ Vgl. Strzygowski, *Alexandrin. Weltchronik* (s. Anm. 70), S. 158ff. Die wichtigsten Beispiele der stehenden Hodegetria im Osten (Evangeliar des Rabulas; syrisches Enkolpion um 590; Apsis der Panagia Angeloktistos auf Zypern) lassen in keiner Weise erschließen, daß dieser Typus auch in Tafelbildern (Ikonen) existiert habe.

⁷⁸ Beispiele vor allem bei G. Schlumberger, *Sigillographie byzantine*, Paris 1883, p. 37, u. a. — aber gerade für den Typus mit dem Kind auf dem rechten Arm — der ebd. p. 149 als Blacherniotissa bezeichnet ist.

⁷⁹ Tatsächlich sind in dieser Kirche wohl vier Darstellungen der ganzfigurigen, stehenden Madonna (fragmentarisch) erhalten: Wilpert M. M. Taf. 164, 2 (Zeit Martins I.? — Grundtypus für das Gnadenbild von S. Maria Maggiore aus dem 13. Jh.); ebd. Taf. 168, 1 (Durchgang zum Palatin; Johannes VII.?); Taf. 183 (Familienvotiv des Theodotus) und wahrscheinlich Taf. 152 (dazu unten Abschn. IV und Anm. 184).

⁸⁰ Über den Typus vgl. R. Jaques, *Art. Blacherniotissa*, *Reallex. z. dt. Kunstgesch.* II, 820ff. Der Bericht über die Wiederentdeckung des im Ikonoklasmus übermalten Originals (?) bei Kedrenus ist nicht ganz klar (vgl. die abweichende Übersetzung bei Jaques a. a. O. Sp. 822 und bei Richter, *Quellen d. byz. Kunstgesch.* II., 1897 nr. 1031). Der Text ed. Bonn 1838, II, p. 497.

⁸¹ Vgl. bei Schlumberger (wie Anm. 78) p. 15s., 37 und passim; dazu aber R. P. Delattre, *Le culte de la sainte Vierge en Afrique*, Paris-Lille 1907, der wichtige, zusätzliche Stücke veröffentlicht, die sicher aus dem 6./7. Jh. stammen.

⁸² Brendel, *Gaz. d. B.-A.* 25/1944, p. 9 n. 17 (2. Haupttypus); es ist undeutlich, ob auch Grabar, *Martyrium II.* p. 176, bei dem genannten Beispiel in S. Maria Antiqua die Nischen-Ikone oder das Fresko der Drei Mütter meint.



7. Byzantinische Bleibullen mit Madonnenbild im Ikonentypus; Vorformen und Varianten der sog. Blacherniotissa:
a. Karthago, 7. Jahrhundert, b. Byzanz, 7./8. Jahrhundert, c. nachikonoklastisch

unregelmäßigen) Nimbusrandes nicht als solche erkennen will, so ist doch eben dieser Nimbus als „lucidus globus“ gemalt nicht etwa als Bildtafel oder Clipeus.

Bei genauerem Zusehen erweist sich aber auch der Typus der sogenannten Blacherniotissa — wenigstens in der Form des Büstenbildes — nicht als so früh und so klar festgelegt, daß man ihn schon im 7. Jahrhundert vorauszusetzen hätte. Das Bildmaterial der Bleibullen und der späteren Münzen ist vielmehr nach seinen sehr wesentlichen Varianten zu unterscheiden. Ursprünglich scheint nur die Vollfigur der stehenden Madonna vorzukommen, die das ebenfalls ganzfigurige Kind in ovaler Aura realistisch vor sich hält⁸³. Was uns enger berührt, ist die halbfigurige Darstellung, die also den Büsten-Ikonen näherstehen könnte. Sie ist das häufigste Siegelbild und tritt später auch in Münzen auf (Abb. 7 a—c). Auch vom Kind erscheint hier fast regelmäßig nur der nimbierte Kopf oder die frontale Schulterbüste. Das gegenständliche Motiv des mit den Händen festgehaltenen Nimbus kommt hierbei erst verhältnismäßig spät auf und scheint mit keinem vorikonoklastischen Beispiel vertreten zu sein⁸⁴. Weitaus vorherrschend ist dagegen in den alten Stücken die einfache Verbindung von Mutter und Kind in der Mittelachse, wobei die Hände Mariens meist überhaupt fehlen⁸⁵. Es ist wichtig, daß dabei die Schulter des Knaben oft außerhalb des Nimbus sichtbar

⁸³ Die schlechte Erhaltung oder Publikation der Bullen erschwert exakte Feststellungen — man vergleiche die Beschreibung der Bleisiegel des Heraklius (Schlumberger p. 418) durch Wulff (Die Koimesiskirche von Nicaea, Straßburg 1903, S. 456) mit der photographischen Wiedergabe bei Kondakov, Ikonogr. Bogomat. II, Fig. 49 (nicht Clipeusbüste, sondern ganzes, nimbiertes Kind, in der Aura gehalten). Der Ursprung dieses Typus wird aus der Kaiserkunst abgeleitet, wo der Bildnisclipeus eine zereemoniell-demonstrative Rolle spielt (Elderkin, Grabar). Trotzdem ist es möglich, daß auch andere Vorstellungen dabei mitwirken: Der blaue Grund der Aura, der in Malereien fast die Regel ist (Par. syr. 341; S. Maria Antiqua, Drei-Mütter-Fresko; Subiaco, Sacro Speco, mit eingestreuten Sternen; Ausnahme dagegen Bawit Kap. XVII), weist vielmehr in die kosmische Symbolik hinüber. Sie dürfte ihre Grundlage in antiken Darstellungen der mütterlichen Himmelsgöttin haben, die den Sonnengott als Kind im Schoß trägt, in einer Aura mit ähnlichem Gestus festgehalten (ein Beispiel bei H. Schäfer, Von ägyptischer Kunst, Leipzig 1919, Taf. 43, 3 mit Anm. 21 c, 66).

⁸⁴ Sehr zahlreiche Beispiele bei Schlumberger a. a. O. (p. 64, 75, 117, 135, 136, 141, 175, 256 usw.), aber keines vor 9./10. Jh. datierbar, oder mit Charakter der Spätzeit (p. 79 trotz des Haltegestus der Madonna die Schulter des Kindes außerhalb des Nimbus vorhanden!). Der Typus fehlt (noch) völlig bei den Bullen aus Karthago (vgl. Delattre a. a. O.). Ein (spätes) Beispiel der realistischen Auffassung des Clipeus bei Kondakov, Ikon. Bogom. II, Fig. 51, 54—56; ein möglicherweise frühes bei Schlumberger p. 86 (zwei Kreuze statt dogmatischer Beischrift; Darstellungstypus aber unklar). Zu beachten ist auch als weiterer, verbreiteter Typus die Maria Orans mit Kinderkopf oder „Kopfclipeus“ mitten vor der Brust; die Beispiele bei Schlumberger a. a. O. (p. 20, 21, 36, 41 usw.) liegen aber alle spät. Für sein früheres Vorkommen vgl. allerdings eine Tonampulle in Bologna (Kondakov a. a. O. I, Fig. 92) und einen Tonteller aus Achmim (Forrer, Reallexikon 1908, Abb. 386), dazu vor allem das Fresko im Coemeterium Maius (unten Abschn. V Anm. 195). Dabei fehlt aber jedenfalls gerade die Auffassung des Nimbus als gegenständlicher Clipeus.

⁸⁵ Schlumberger p. 86 (2 Stücke), p. 117 (oben), p. 130 (8./7. Jh.; unsere Abb. 7b), p. 250 (Nicaea, 8./9. Jh., Beischrift ΔΕΣΠΟΙΝΑ)



9. Khanâsir (NO.-Syrien), Türsturz der Kirche. Reliefdarstellung einer Marienikone, von zwei Engeln getragen

8. Kairo, Koptisches Museum. Kalksteinstele aus Theben. Ausschnitt: Die Hand der Madonna am Nimbus des Kindes

vorhanden ist, so daß der Gedanke an ein Clipeusbild gar nicht aufkommen kann. Man hat also die halbfigurige Darstellung der Madonna mit Kind auf den vorikonoklastischen Bleibullen grundsätzlich von der Typengeschichte der sogenannten Blacherniotissa (und der späteren Platytera) zu trennen. Nur diese stellt eine abstrakt-demonstrative Verbindung der Gottesmutter mit dem Clipeuskopf des Kindes, einer symbolischen Repräsentation des Christus-Logos, her. Sie ist jedenfalls erst nach dem Bildersturm verbreitet und vielleicht ihrerseits aus einer gegenständlichen Deutung der älteren, einfachen Gruppe zu erklären. Für die Nischenmadonna von S. Maria Antiqua häufen sich also die Argumente, die ein Verständnis der Kinderfigur als Clipeusbildnis unwahrscheinlicher machen. Wie wenig solche Darstellungen realistisch festzulegen sind, mag endlich das Beispiel eines koptischen Steinreliefs aus Theben (Abb. 8) erhellen, wo die thronende Madonna das auf ihrem Schoß sitzende Kind mit der Linken seitlich am Oberschenkel stützt, während ihre Rechte, vor der Brust erhoben, den Nimbus Christi mit einem eigentlichen Haltegestus anfaßt, obwohl dieser im Ganzen kein Clipeus sein kann⁸⁶.

Wenn die halbfigurigen Madonnen der frühen Bleibullen an sich auch noch nicht ausreichen, die Existenz eines entsprechenden Ikonentypus zu erschließen, so gewinnt ihre Komposition doch allgemeinere Bedeutung durch ähnliche Darstellungen aus anderen Kunstgattungen, die der Tafelmalerei offenbar näherstehen. Das gilt noch nicht zwingend für die zentral gruppierte Madonna auf dem Kasten des Niellokreuzes von Schloß Goluchow: sie faßt das Kind mit beiden Armen von oben her an und kann auch als Ausschnitt einer Thron- oder Standfigur zu begreifen sein⁸⁷. Dagegen gibt ein Basaltrelief am Türsturz einer Kirche in Khanâsir (nordöstliches Syrien) die uns bekannte Gruppe usw.; vor allem die Beispiele bei Delattre a. a. O. p. 90, a, b, c; p. 91, b, d; p. 122 (unsere Abb. 7a). Statt einer dogmatischen oder Namensbeischrift hier (noch) fast durchweg zwei Kreuze beiderseits der Figur. Beispiele für das spätere Fortleben dieses Typus bei Kondakov a. a. O. II, Fig. 180, 181.

⁸⁶ Strzygowski, Koptische Kunst (Catal. génér. du Musée du Caire Vol. 12, 1904), Nr. 8704; G. Duthuit, La sculpture copte, Paris 1931, Pl. XI, c (6./7. Jh.).

⁸⁷ M. Rosenberg, Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage: Niello bis zum Jahre 1000, 2. Aufl. 1924 Fig. 47, c, S. 57 (syrisch? um 700?). Auf niellierten und reliefierten Pektoralien ist die stehende Madonna mit dem zentral gehaltenen Kind häufig.



10. Deir abu Hennis bei Antinoë, zweite Steinbruchkirche.
Fragment eines Clipeusbildes der Madonna mit Kind



11. Esneh (Oberägypten), Malerei in einer
Gruft „am Rande der Wüste“. Madonna
mit Kind zwischen Engeln

in der ausgeprägten Form eines Tafelbildes wieder (Abb. 9)⁸⁸. Die flache und detaillose Darstellung der frontalen Marienbüste mit dem fast halbfigurigen Kind vor sich in der Mitte ist von einem rechteckigen Bildrahmen eingefasst, der wiederum von zwei fliegenden Engeln gehalten bzw. getragen wird. Die spätantike Herkunft dieser Komposition ist offensichtlich das von zwei Niken dargebotene Emblem oder Porträt des römischen Kaisers⁸⁹ — es gibt kaum ein Beispiel, das den Zusammenhang der christlichen Ikone mit dem imperialen Bildnisgebrauch unmittelbar illustrierte. Auf jeden Fall ist damit aber das Vorhandensein eigentlicher Marienikonen im Typus der ältesten Bleibullen für Syrien — möglicherweise im 6. Jahrhundert — gesichert^{89a}.

Weitere, vergleichbare Madonnenbilder — allerdings ohne die Imitation eines Rahmens — haben sich in Wandmalereien erhalten. Büstenartig abgeschnitten ist eine Gruppe von Maria mit dem Kind und zwei flankierenden Engeln in einer Nische in den Gräften bei Esneh (Oberägypten) gemalt (Abb. 11)⁹⁰. Das Gesicht der Madonna ist starr frontal, von Maphorion und Mitra matronalis umrahmt, von einem Nimbus umgeben. Ihre rechte Hand ist vor der Brust erhoben und weist (geschlossen) zum Kind, das etwas vor ihre linke Seite gerückt ist, ebenso als frontale Vollbüste dargestellt; es scheint also, daß es nicht in oder auf ihrem Arm sitzend gedacht ist. Der griechische Titel „(Die) Heilige Maria“ ist voll ausgeschrieben. Die zwei begleitenden Engel sind aus einer traditionellen Komposition der ganzfigurigen Thronmadonna mit Assistenten her bekannt, wie sie in

⁸⁸ H. B. Butler and E. B. Smith, *Early Churches in Syria*, Princeton 1929, Ill. 283, p. 246 (ältestes Beispiel eines reliefierten Architravs); J. Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie*, Paris 1947, Fig. 108, p. 294 (6. Jh.).

⁸⁹ Grundsätzlich übereinstimmend vor allem in den *Notitiae Dignitatum*, ed. Omont (Bibl. Nat., Département des manusc., Ausgabe ohne Nr. und Jahr) Pl. 33 — hier ebenfalls mit rechteckigen Bildnistafeln.

^{89a} Ungefähr gleichzeitig ist derselbe ikonographische Typus auch in einer ägyptischen Kirchendekoration anzutreffen, mit einem quadratisch gefaßten Clipeusbild im Wandfries einer der Steinbruchkapellen von Deir abu Hennis bei Antinoë (Abb. 10, nach Clédat, *Bull. inst. français d'arch. orient.* II, 2 P. 12 S. A.; gehört wohl zur späteren Gruppe der Malereien dort).

⁹⁰ Strzykowski, *Alexandr. Weltchronik*, 1906, S. 160, Abb. 18 („nach Karl Schmidt“, dessen Originalpublikation mir leider nicht feststellbar war). Die künstlerische Qualität der Malerei ist gering, die Arbeit vermutlich relativ spät — auch z. B. im Vergleich mit der Christusbüste in Es Sebua; diese von H. Gauthier (bei G. Maspéro, *Rapports sur les temples immergés de la Nubie* 1909/1911, T. I. p. 111 ss., T. II. Pl. 125, B) ins 6. Jh. datiert (?).



12. Rom, Coemeterium S. Valentino, Vorraum. Nische der Stirnwand mit Madonnenbild

Ägypten, vor allem in Saqqara, mehrfach als Nischendekoration auftritt. Wir könnten uns also die gesamte Büstengruppe von Esneh als Ausschnitt aus einem monumentalen Vorbild entstanden erklären. Immerhin besitzen wir hier — außer in S. Maria Antiqua — das einzige Beispiel einer Marienbüste mit seitlich verschobener Kindesfigur. In den übrigen herrscht die zentrale Anordnung vor, so auch in dem bedeutendsten Denkmal, das den frühen Büstentypus in Rom vertritt: einem Nischenbild in der kleinen Gruftkirche der Katakombe des hl. Valentin (Abb. 12), deren Fresken aus dem späteren 8. Jahrhundert stammen⁹¹. Im Gegensatz zu unserer Bildnische in S. Maria Antiqua ist die Maueröffnung hier oben apsidial abgerundet, die Büste ohne Rahmung hineingemalt, ihr Kopf von einem gelben Nimbus auf hellblauem Grund umgeben. Ihre Haltung ist frontal, die Gewandung der Madonna und deren Farbe wie üblich; von einem bisweilen vermerkten Juwelenschmuck um den Hals ist und war nichts vorhanden. Die Hände Mariens liegen auf den Schultern des Kindes unterhalb seines Heiligenscheines auf. Der Darstellungstypus steht also den frühen Bleibullen sehr nahe. Das Bild hat mit dem in S. Maria Antiqua nur die allgemeinste Büstenform und die Anbringung in einer, allerdings anders geformten, Wandnische gemeinsam. Überdies bezeichnet hier

⁹¹ Über den Befund und die alten Kopien: Garrucci, *Storia* II. Tav. 84, 1; O. Marucchi, *Il cimitero e la basilica di S. Valentino*, Roma 1890, Tav. III; id., *Le Catacombe Romane*, Roma 1933, Fig. 207, pag. 595; J. Wilpert, *Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien*, Freiburg 1891, Taf. XVIII; P. Styger, *Römische Martyrergrüfte*, Berlin 1935, I, S. 252ff., Farbtaf. 13 (mit sehr freier Rekonstruktion des Bildes). Zur Datierung der Malereien Kitzinger a. a. O. (vgl. Anm. 49), S. 56, A. 100. Das Bild ist umgeben von einem Zyklus der Geburtsgeschichte Christi.

eine (senkrechte) Beischrift Maria als „Sca Dei Genetrix“. Ein weiteres Nischenfresko ähnlicher Art im Coemeterium Pamphili ist nach Resten und Augenzeugenberichten nur mehr unzuverlässig in seinem ikonographischen Bestand zu rekonstruieren⁹². Demnach hätte es sich hier um den Typus der halbfigurigen Hodegetria gehandelt, das Kind in voller Gestalt und mit der Buchrolle auf dem linken Arm. Die Nische ist größer als die beiden bisher besprochenen in Rom. Dagegen finden wir den einfachsten, zentralen Büstentypus der frühen Bleibullen wieder in einem Clipeusbild an der Mosaikfassade der Zenokapelle in S. Prassede um 820 — das Kind knapp unterhalb des Schulteransatzes abgeschnitten, die Hände Mariens fehlen⁹³. Daß die frühe Grundform der Marienikone, die Gruppierung der beiden frontalen Büsten in der Mittelachse, in Rom noch lange bekannt blieb — vielleicht als Wiederholung eines berühmten Gnadenbildes — bezeugt noch nach dem Ende des Mittelalters ein Gemälde in SS. Quattro Coronati⁹⁴; die rechte Hand Mariens liegt leicht auf der Schulter des Kindes, also wieder außerhalb seines Nimbus.

So ergibt sich aus dem Überblick über den Bestand von Büstenbildern der Madonna in der Spiegelung der Kleinkunst und in größeren Wiedergaben, daß spätestens seit dem Ende des 6. Jahrhunderts (bei vorsichtiger Datierung der ältesten, byzantinischen Bullen in Afrika) eine ikononartig abgeschlossene Darstellung weithin verbreitet war, die nicht dem Typus der Hodegetria oder der Blacherniotissa zuzurechnen ist. Diese dritte Grundform muß tatsächlich in Einzelfällen als Tafelbild existiert haben (vgl. Khanâsir). Unser gerahmtes Nischenfresko von S. Maria Antiqua unterscheidet sich aber auch von allen dafür genannten Beispielen doch in wesentlichen Punkten. Nur mit Esneh hat es die seitliche Stellung des Kindes und überdies den beige-schriebenen Namen gemeinsam. Einzigartig bleibt aber, und zwar zusammenhängend mit seinem künstlerischen Rang, seine kompositionelle Differenzierung, die kontrapostische Wendung in der Büste der Frau, dazu auch die lockere, bildhaft wirksame Haltung der rechten Hand. Ebenso einmalig ist das Fehlen ihres Nimbus bzw. der in Ocker gemeinte Goldgrund, der hier an dessen Stelle steht. Das sind alles Züge, die wir nicht aus der Überlieferung des oben verfolgten, ikonographischen Marientypus belegen können. Sie verweisen uns vielmehr in eine andere Kunsttradition, in der sie geschichtlich als konstituierende Elemente bekannt sind: Der Gold- oder Ockergrund spielt eine große Rolle in der spätantiken Bildniskunst, und zwar, abgesehen von den wenigen Götterdarstellungen auf Tafeln, vor allem im Totenporträt. Aus der Bildnismalerei (und dem damit verwandten Typenschatz allegorischer Halbfiguren) ist auch die axial belebte Büste zu verstehen, bei keinem zweiten Beispiel von christlichen Ikonen gleichwertig anzutreffen. Im selben Bereich können wir aber endlich auch die Grundform für die seltsame Seitenstellung der kleinen Kinderbüste vorfinden: sie ist ein üblicher Kompositionstypus im römischen Familienporträt.

⁹² Das Fresko wurde sofort nach der Aufdeckung absichtlich zerstört. E. Josi, *Rivista di archeol. crist.* I/1924, p. 76 ss., Fig. 29; die Beischrift Fig. 28 ähnlich wie in S. Valentino. Als Datum wird hier — „wie für S. Valentino“ — das 7. Jh. angesetzt.

⁹³ De Rossi, *Mosaici cristiani* Fasc. IX, Tav. 2. Der Nimbus der Madonna fehlt wie bei den übrigen Clipeusbildern dieser Dekoration.

⁹⁴ De Grüneisen S. M. A. Fig. 247, p. 307. Ob das Tafelbild in SS. Quattro Coronati bei einer Restauration selber noch Überraschungen bietet wie etwa die Ikone von S. Maria Nuova?



13. Leiden, Univ.-Bibl., Cod. Voss. q^o79, fol 82^v (Karolingische Kopie nach spätantiker Arat-Handschrift)
Jahreszeitenbild, Ausschnitt: Der Winter. Beispiel für allegorische Büste im Typus der Porträtmalerei

III. DER BILDNISTYPUS

Es besteht kein Zweifel daran, daß die christliche Ikonenmalerei aus der antiken Bildniskunst herausgewachsen sein muß⁹⁵. Schwierigkeiten ergeben sich aber beim Versuch, die formgeschichtlichen Ursprünge und Verbindungen genauer nachzuzeichnen, vor allem, solange allzu großes Gewicht auf die Mumienporträts aus dem Fayum gelegt wird. Nicht allein, weil die Verwendung und die Anfertigung dieser Bildnistafeln um 400 erlischt⁹⁶. Sie zeigen zuletzt eine Formgebung, die schwerlich zu den erhaltenen, christlichen Heiligenbildern hinüberführen könnte⁹⁷. Für unsere engere Fragestellung ist festzuhalten, daß sie so gut wie nie das Figurenproblem bieten, das die Madonna von S. Maria Antiqua charakterisiert: Wohl ist die Büste des Verstorbenen — oft unverkennbar ein für die Mumie hergerichteter, größeres Bildnis des Lebenden — in den Schultern gewöhnlich etwas zur Seite gekehrt, während der Kopf meist frontal zum Beschauer herblickt. Gerade damit ergibt sich aber nie ein voller, diagonaler Kontrapost von Gesicht und Körper — das Bild bleibt immer strenger in seine Ebene gebunden.

Wenn die Zeugnisse der Porträtmalerei aus dem 5. Jahrhundert für unsere Kenntnisse fast ganz ausfallen⁹⁸, so liegt doch verwandtes Material aus anderen Kunstgattungen vor, das uns die Vorstellung gleichzeitiger Bildnisse wenigstens mittelbar spiegelt. Bildnisähnliche Büsten, allerdings meist von allegorischen Figuren, treten häufig in kleineren, rahmenartig gefaßten Feldern von Mosaik-

⁹⁵ Vgl. die Einleitung.

⁹⁶ H. Drerup, *Die Datierung der Mumienporträts*, Paderborn 1933 (Stud. z. Gesch. u. Kultur d. Altert. 19, 1), S. 46f.

⁹⁷ Ebd. Taf. 20, a, b; vgl. auch C. C. Edgar, *Graeco-egyptian coffins, masks and portraits*, Cairo 1905 (Catal. général du Caire Nr. 26), Pl. 47, 2 nr. 33, 281.

⁹⁸ Es verbleiben nur indirekte Belege aus der imperialen Kunst wie Consulardiptychen, Miniaturen (Notitiae Dignitatum, vgl. Anm. 88, u. a.), Münzen (vgl. Anm. 6) mit Wiedergaben von Kaiserbildnissen — dazu Grabfresken usw. (vgl. unten).

böden auf, ebenso in der spätantiken Buchmalerei (Abb. 13)⁹⁹. Noch näher dem eigentlichen Porträt stehen textile Büstenbilder auf ägyptischen Totengewändern, die im neuen Bestattungsmodus den alten Brauch des Totenporträts mit veränderter Form, Technik und wohl auch Absicht fortzusetzen scheinen¹⁰⁰.

Diese zahlreich erhaltenen *Tabulae* in Bildwirkerei, die häufig das Staatsgewand schmücken, in dem der Tote beigesetzt wurde (und das oft reicher ausgestattet ist, als es ihm im Leben zustand), zeigen üblicherweise bildnisartige Büsten in Rahmen oder rahmenden Ornamentstreifen, öfter zu zweien übereinander angeordnet. Dabei dürfte es sich, dem unmittelbaren Eindruck nach, zwar kaum um individuelle Porträts im strengen Sinne handeln. Aber schon die Fayumbildnisse der spätesten Phasen ersetzen die persönliche Darstellung des Toten zunehmend durch seine Idealisierung im Typus eines (jugendlichen) Gottes¹⁰¹. Nicht selten geben entsprechend die *Tabulae pictae* der funeralsen Gewänder seit dem 5. oder 4. Jahrhundert die Darstellung von Göttern, durch Beschriftung und Attribute kenntlich gemacht¹⁰². Sehr oft fehlen aber solche Merkmale, und dann werden wir die Dargestellten grundsätzlich als die Verstorbenen betrachten müssen¹⁰³. Im figürlichen Typus zeigt sich zwischen beiden Gruppen kaum ein Unterschied; der Nimbus, der bei Göttern und verstorbenen Menschen erscheinen oder fehlen kann, ist kein ausschlaggebendes Kriterium und bezeichnet nur allgemein den geistigen oder jenseitigen Bereich. Das heißt im Ganzen, daß auch das Götterbildnis nichts anderes zu meinen braucht als den apotheosierten Verstorbenen — eine symbolische Identifizierung, die in der antiken Welt durch Jahrhunderte hin der Dedikation und dem Kult von Totenbildnissen zu Grunde liegt¹⁰⁴.

Die erhaltenen Büstenporträts von Göttern und heroisierten Toten in den funeralsen Textilien Ägyptens haben die große Bedeutung, daß sie für unsere Anschauung die Existenz und die Geschichte der Porträtmalerei zwischen dem 4. und 6. Jahrhundert vertreten können. Auch andere Erzeugnisse der Teppichwirkerei, des Musselindrucks usw. bieten in ihrer Bildkomposition nicht eigene Schöpfungen dieses Kunsthandwerks, sondern Nachbildungen von Fresken oder Mosaiken¹⁰⁵; in Einzelfällen ist die Verwendung identischer Motive über weite Abstände hin zu beobachten¹⁰⁶. Zwar wird auch für die textilen Bildnisse aus ägyptischen Gräbern das ergiebigste typengeschichtliche Vergleichsmaterial in den genannten allegorischen Büsten von Mosaikfußböden u. ä. zu finden sein, aber ihr Bezug zu den individuellen Toten gestattet darüber hinaus den Schluß, daß sie eigentlich die sepulkrale Porträtmalerei dieser Epoche entweder verkörpern oder spiegeln, von der kaum Originale auf uns gekommen sind. Zumal das Totenbildnis im späten, römischen Ägypten durchaus nicht auf die Einfügung in die Mumienhülle beschränkt war, sondern auch, gerahmt und an der Wand aufgehängt, den Verstorbenen für den funeralsen Kult der Familie vergegenwärtigen

⁹⁹ Der „Winter“ im Jahreszeitenbild des Leidener Arat, einer karolingischen Kopie nach einer Vorlage des 5. Jahrhunderts (Abb. 13) trifft sich nicht nur in der figürlichen Anlage, sondern sogar in der Drapierung des den Kopf verhüllenden Mantels höchst bedeutungsvoll mit unserer Nischenmadonna von S. Maria Antiqua.

¹⁰⁰ Darüber C. Schmidt, *Zeitschr. f. ägypt. Sprache u. Altertumskunde* 32/1894 S. 52; *Reallex. f. Ant. u. Chr.* II, 209f.

¹⁰¹ Z. B. Drerup a. a. O. Abb. 33 (chem. Slg. Graf Nr. 9), dazu S. 47: der Tote als Horos, im Zusammenhang mit Erlösungsreligion und Jenseitsvorstellungen.

¹⁰² So Kendrick, *Catalogue of Textiles from burying-grounds in Egypt, Victoria and Albert-Museum, Vol. I, London 1920*, nr. 51 (Pl. XII): Pan; nr. 52 (Pl. XIV): Hermes; nr. 53 (ibid.): Apollon; nr. 54: Orpheus?

¹⁰³ Beispiele bei Kendrick a. a. O. Pl. XIV, nr. 58, 59; O. Wulff-F. Volbach, *Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden*, Berlin 1926, Taf. 16 (Nr. 11.444), Taf. 17 (Nr. J 9221); A. Gayet, *Annales du Musée Guimet* Vol. 30, 2, Paris 1902, Pl. V (sicher das Porträt eines Ehepaares, vgl. die Namen).

¹⁰⁴ Beispiele und Quellen bei J. Carcopino, *La Basilique Phytagorieenne de la Porte Majeure*, Paris 1943, p. 97s.

¹⁰⁵ Ein Beispiel publiziert und so gedeutet von Roger Hinks, *Pantheon* II, 1928, S. 588.

¹⁰⁶ Z. B. die Büste einer FH in einem Paviment einer palästinensischen Villa (in Eleutheropolis; *Rev. bibl.* 31/1922 Pl. 8, 2) — und in einer Wollwirkerei aus Achmim in Leningrad (Abb. 5 bei Strzygowski, *Alexandrin. Weltchronik*, 1906, S. 145).



14. Paris, Louvre. Fragment einer Totenhülle aus Achmim-Panopolis mit Tabulae pictae (Dionysos und Ariadne). Ursprünglicher Zusammenhang, vor Restaurierung



15. Paris, Louvre. Tabula picta mit Büste der Ariadne (nach der Restaurierung)

konnte¹⁰⁷, können wir die gewirkten Tabulae pictae als Zeugen für entsprechende gemalte Tafelbildnisse bewerten. Das hieße auch, daß ihre formale Entwicklung die Stilgeschichte der Porträtkunst im Übergang vom Hellenismus bis zur Schematisierung des Koptischen mehr oder weniger getreu begleitet. Zeitlich am Anfang stünden demnach organisch und perspektivisch gezeichnete, mit reichen Farbtönen modellierte Bildnistypen von wechselnd bewegter Haltung¹⁰⁸. Am Ende der Entwicklung hätte sich dann die reine Flächenwirkung des koptischen Stilwollens durchgesetzt, das Lichter und Schatten in fast geometrischen Segmenten gegeneinander abgrenzt¹⁰⁹, die ungebrochenen textilen Farben im dekorativen Gesamtbild zusammenklingen läßt¹¹⁰ oder aber die Figuren bzw. Gruppen mit starken, schwarzen Liniengerüsten komponiert¹¹¹. Zwischen diesen Extremen, deren absolute Datierung noch keineswegs klarliegt, gibt es Mittelformen, die sowohl an der organischen Struktur der Gestalten wie an der zunehmenden Linien- und Flächenstilisierung Anteil haben. Ein hervorragendes Beispiel ist eine doppelte Tabula mit den gerahmten Einzelbüsten von Dionysos und Ariadne aus Achmim im Depot des Louvre (Abb. 14, 15)¹¹². In der Ariadne haben wir endlich das vor uns, was wir den Porträttypus der Nischen-Ikone von S. Maria Antiqua nannten: die Büste in der leichten Seitenwendung des Körpers, durch die abgeschrägte, linke Schulter in genau übereinstimmender Form durchgeführt, während der Kopf ebenso nach der Gegenrichtung erhoben ist. Die Augen sind auch hier groß geöffnet, die umschriebenen, starken Linien allerdings

¹⁰⁷ Ein Beispiel publiziert von W. M. Flinders Petrie: Hawara, Biahmu, Arsinoë, London 1889, Pl. XII, p. 10. — Über die Aufbewahrung und Ehrung des Toten im Wohnhaus vgl. Schmidt, Ägypt. Zeitschr. 32/1894, S. 54.

¹⁰⁸ Z. B. Kendrick a. a. O. p. 65, zu nr. 58: „4.—5. Jh.“

¹⁰⁹ Wulff-Volbach a. a. O. Taf. 17 („5./6. Jh.“).

¹¹⁰ Ebd. Taf. 16.

¹¹¹ Das Beispiel bei Gayet a. a. O. (vgl. Anm. 103).

¹¹² Die ursprüngliche Gesamtsituation an der Totenhülle bei de Gruneisen, *Caractéristiques de l'art copte*, Florence 1922, Pl. XXVI; die Dionysos-Tabula allein, restauriert, bei Peirce et Tyler, *L'art byzantin II*, 1943, Pl. 15, b; die Ariadne im Depot des Louvre Nr. Tc 35, H 21a.

in farbigen Tönungen differenziert. Der Karnat ist gelblich und die Wangenrundung mit Rot modelliert. Die schattige Kontur des Kinns ist ein olivfarbener Strich, der beim zugehörigen Dionysos noch breiter und lockerer wirkt, die seitliche Grenzlinie des Gesichts dagegen fast schwarz. Der juwelengeschmückte Kopf der Frau hebt sich von einem ockergelben Nimbus ab, der seine eigene Betrachtung verlangt. In diesem textilen Götterbildnis — das entweder als Darstellung der Apotheose des Toten aufzufassen ist oder doch von dieser Symboltradition herkommt — ist also der Bereich der Porträtmalerei angetroffen, dem die Konzeption der Ikone nahesteht, die wir als Urbild des römischen Freskos um 700 postuliert haben. Hier finden wir wesentliche Züge erklärt, die neben den übrigen Malereien von S. Maria Antiqua fremd dastehen — nicht nur die figürliche Anlage, sondern auch das Verhältnis von linearer Stilisierung und farbiger Plastizität. Gerade die Gesichtsmodellierung in rötlichem Gelb, die mit der grünen Imprimitur der „byzantinischen“ Apostelköpfe Johannes' VII. usw. nichts zu tun hat, liegt hier als Grundform vor. Sie läßt sich noch treffender belegen mit dem großartigsten Stück vermutlich alexandrinischer Bildwirkerei, dem prächtigen Teppich der Hestia Polyolbos¹¹³, deren Kopf die volle, plastische Eiform ähnlich unserer Madonna zeigt; der Kinnschatten ist aber (noch) mit organischen Übergängen nur in dunkleren Ockertönen durchgeführt. Wie eine solche Kopfplastik in wirklicher Malerei aussieht, lassen als Beispiel die allegorischen Frauenfiguren in den vorausgeschickten Bildern des Wiener Dioskurides erkennen¹¹⁴. Der frühmittelalterliche Kopist in Rom mag vieles vereinfacht und umgesetzt haben, aber seine Arbeit läßt den Charakter eines Urbildes aus der hiermit angedeuteten Überlieferung und Zeit noch stark genug durchscheinen.

Es gibt noch weitere Beobachtungen, die die Herkunft der Madonna aus den spätantiken Bildnisformen bestätigen mögen. Daß bei der Dreiviertelansicht eines Kopfes der Schatten der Nase nach vorne, dem Betrachter zugekehrt wird, ist in der antiken Porträtmalerei nicht selbstverständlich und kommt in den sonst bekannten Ikonen nicht vor¹¹⁵. Dagegen ist dieses Motiv fast regelmäßig in Doppel-, Pendant- oder Serienbildnissen zu finden (natürlich erst recht in Szenen), wo zwei Gestalten einander zugewendet sind und der Lichteinfall von einer Seite her durchgeführt wird; dabei ergibt sich konsequent die beschriebene Schattenbildung im Gesicht der einen Figur¹¹⁶. Umso wichtiger, daß dieser Zug auch bei der Ariadne im Louvre vorliegt, die ja neben dem Dionysos zu denken ist. Auch hier haben wir zwei Pendants oder ein ursprüngliches Doppelbildnis anzunehmen, wie es in der antiken Götterikonographie als gebräuchlich vorausgesetzt werden kann¹¹⁷.

Aber der Blick rückwärts in den Bereich der spätantiken Bildniskunst bringt uns noch weiter. Daß die Ikonenmadonna in S. Maria Antiqua das Kind nicht auf dem Arm trägt, sondern daß der Knabe als kleine, frontale Büste vor ihrer Schulter erscheint, ist keine Variante oder Abkürzung einer mehr genrehaften Verbindung von Mutter und Kind. Es handelt sich vielmehr wiederum um einen antiken Kompositionstypus, der in römischen Familienbildnissen unzählige Male auftritt, über das ganze Reichsgebiet hin verbreitet. Das berühmteste Beispiel ist das Clipeusporträt der Familie

¹¹³ P. Friedländer, Documents of dying Paganism, Berkeley 1945, farbiges Titelbild; Vollbach-Salles-Duthuit, Art byzantin, Paris 1933, Pl. 84 (Kopf).

¹¹⁴ So die Epinoia im Malerbild (Buberl, Beschr. Verz. d. illum. Hss. in Österreich NF IV, Leipzig 1937, Taf. IV), vor allem die Begleiterinnen im Widmungsbild der Juliana Anicia (Farbdruck: Jahrb. d. Allerh. Kaiserh. 24/1903, Taf. 21).

¹¹⁵ Zu der Ausnahme in S. Maria Nuova vgl. unten Abschn. V.

¹¹⁶ Das gilt für eigentliche Doppel- oder Gruppenbildnisse, z. B. das Kaiserpaar im Tondopporträt des Septimius Severus (vgl. Anm. 118); ein Mosaikgrabstein aus El Maan bei Sidon (Syria 1/1920 Pl. 21) — aber auch für Serien von Einzelbüsten, vor allem dann, wenn diese paarweise einander zugewendet sind, z. B. Neapel, Mus. Naz. nr. 9519, 9192 (Gegenbeispiel u. a. ebd. nr. 9521: fast alle sieben Clipeusbildnisse mit Schattenseite zum Betrachter).

¹¹⁷ Vgl. die Beispiele oben, Anm. 14.



16. Paris, Louvre. Kalksteinstele aus dem Hauran. Familiengruppe

des Septimius Severus, eine Tafelmalerei aus Ägypten gegen 200¹¹⁸. Noch aufschlußreicher für uns ist das häufige Auftreten dieser Gruppierung in paganen und vor allem christlichen Goldglasbildern vom 3. bis ins 5. Jahrhundert¹¹⁹. Überaus gebräuchlich ist das Motiv aber auch in den rechteckigen Kastenreliefs römischer Familiengrabsteine, wobei die Anbringung der Kinderbüsten realistisch oder schematisch variiert sein kann¹²⁰. Eine späte, provinzielle Arbeit aus dem Hauran (Syrien) im Louvre (Abb. 16) nähert sich in der plastisch schweren und linear harten Form bereits merkwürdig dem Stilausdruck unserer Madonna; das eine Kind „erscheint“ auch hier frontal vor der linken Schulter der Frau¹²¹.

Von geringerem Gewicht mag es sein, daß auch der Handgestus der römischen Freskomadonna nicht ohne Vergleiche innerhalb der spätantiken Porträtmalerei steht. Mehrere gemalte Mumienbildnisse von Frauen, die die Figur mindestens bis zur Hälfte zeigen, haben die vor die Brust emporgehobene Hand, gelegentlich mit gelösten Fingern angelegt oder mit dem Griff in einen Halsschmuck motiviert (Abb. 17)¹²². Ähnliche Gesten treten aber vor allem auf, um ein religiöses, für den Totenkult oder das Jenseitsleben bedeutsames Symbol demonstrativ hervorzuheben, das der Tote mit der anderen Hand festhält (Abb. 18)¹²³. Das Hinweisen auf das sakrale Heilmotiv könnte demnach die Bildüberlieferung kennzeichnen, aus der die Gestaltung der Hand unserer Madonna in ihrer schwer

¹¹⁸ K. A. Neugebauer, Die Familie des Septimius Severus, *Die Antike* 12/1936, S. 155—172, Farbtaf. 11 (die Figur des jungen Geta links vorne nach dessen Ermordung ausgetilgt oder überschmiert); ebd. weitere Beispiele für den Kompositionstypus.

¹¹⁹ Ein vorzügliches Stück aus dem 3. Jh. bei Albizzati, *Röm. Mitteilungen* 29/1914, S. 248, 255, Taf. 15, 2; zahlreiche christliche Beispiele bei Garrucci, *Storia* III, Tav. 198—201.

¹²⁰ Beispiele in vielen Museen mit (provinzial)römischen Beständen; vgl. Felix, *Ravenna* III, fasc. 13 (64), p. 5ss.

¹²¹ Louvre, A. O. 5. 315 (unveröffentlicht?).

¹²² Zwei Beispiele bei Guimet, *Les portraits d'Antinoë*, Paris 1912 (*Annales du Musée Guimet*, Bibl. d'art V), Fig. 70, 72; auch de Grüneisen, *Le portrait*, Rome 1911, Fig. 51, 52 (die „Donna del Vaticano“ auch *Mélanges d'archéol. et de l'hist.* 26/1906, Pl. 2). Beide Stücke sind auf Gipsgrund über Leinwand gemalt.

¹²³ Vgl. bes. das auf die Mumienhülle gemalte Bild der „Chripina“ mit goldenem Anch (Lebenszeichen) bei Guimet a. a. O. nr. 77, Pl. 48 (Ausschnitt bei de Grüneisen a. a. O. Fig. 49), aber auch bedeutend frühere Stücke (E. Coche de la Ferté, *Les portraits romano-égyptiens du Louvre*, Paris 1952, nr. 17 u. a.).

deutbaren Beziehung zum Kind, dem inkarnierten Gott und Erlöser, verständlicher würde. Daß bereits bei den Fayumbildnissen häufig ein schwarzer oder farbiger, grob gezogener Strich als Bildrahmung auftritt¹²⁴, stellt keine zwingende Verbindung zwischen unserem Fresko und den ägyptischen Porträts her, weil dieses schlichte Rahmungsmotiv in der gesamten Malerei, Bildwirkerei usw. mit beliebigen Varianten verwendet wird¹²⁵.

Was unser Fresko bzw. dessen Urbild aber vollends mit den funeralen Bildnisgebräuchen Ägyptens verbindet, ist der in Ocker wiedergegebene Goldgrund hinter der Madonna. Er ist zwar schon beim griechischen Porträt bekannt, könnte aber auch dort mit der Idee der Heroisierung zusammenhängen¹²⁶. Auch Götterdarstellungen auf Tafelbildern, die aus Ägypten stammen, haben einen goldenen Hintergrund mit leicht reliefierten Lichtstrahlen, die also den Symbolgehalt bereits verdeutlichen¹²⁷. Und wir finden dies in Durchgestaltung und Bedeutung ähnlich wieder in einer frühen christlichen Ikone aus dem 7. Jahrhundert¹²⁸. Häufiger ist der Goldgrund aber vor allem im Mumienporträt. Mehrere Bildnisse aus dem Fayum lassen erkennen, wie der Hintergrund erst nachträglich — beim Tod des Dargestellten — mit Gold überzogen wurde, das gelegentlich auch die Kleider unterhalb des Halses zudeckt, so daß der Kopf ganz davon umgeben ist¹²⁹. Den religiösen Sinn illustriert uns sehr glücklich ein vielleicht schon christliches Mumienetikett in Kairo: „εἰς τὴν λαμπρὰν ἀπὴλθεν“ — „er ging fort ins leuchtende (Land)“¹³⁰. Eine entsprechende Bedeutung gewinnt wohl im 5. Jahrhundert zunehmend der Nimbus. Er ist zwar zunächst, neben den Göttern und Herrschern, das Kennzeichen von Personifikationen abstrakter Begriffe und kann dies noch lange sein. Dabei kann seine Farbe wechseln, doch herrscht das Ocker mehr und mehr vor¹³¹ — Beispiele sind unter vielen anderen Bacchus mit Ariadne im Louvre und alle Figuren auf dem Teppich der Hestia Polyolbos. In den textilen Totenbildnissen ist er keineswegs regelmäßig vorhanden und tritt anfangs gleichwertig mit anderen Tönungen auf¹³². In einem christlichen Fragment, das dem Kreis des Hestia-Teppichs aus dem 6. Jahrhundert zugewiesen wird, hat der heilige Theodoros den gelben Nimbus; es handelt sich hierbei vielleicht um die älteste textile Wiedergabe einer Ikone, die wir besitzen¹³³. Der einfache Ockergrund scheint noch im 6. Jahrhundert mit funeralscher Bedeutung aufzutreten in den Bildnissen eines Ehepaares auf einem kleinen Kastenbrettchen, wobei es sich allerdings auch um Martyrerporträts handeln könnte¹³⁴.

Das Fehlen des Nimbus der Madonna in der Fresko-Ikone von S. Maria Antiqua ist um 700

¹²⁴ Z. B. Drerup, Datierung der Mumienporträts, 1933, S. 47, 65.

¹²⁵ Auch unter dem Holzrahmen antiker Tafelbilder ist der dunkle Rahmenstrich auf dem Gemälde selbst ausgeführt; Beispiele bei Rubensohn a. a. O. (vgl. Anm. 13), Taf. 1, 3.

¹²⁶ Z. B. die Ehrenbildnisse von (verstorbenen?) Mitgliedern religiöser Genossenschaften „auf goldenen Schilden“ bei Poland a. a. O. (vgl. Anm. 11), S. 430, Anm. 8.

¹²⁷ Rubensohn a. a. O. S. 16, 20, Taf. 1, 2.

¹²⁸ Reliefiertes Himmelskreuz innerhalb des Goldgrundes in der Ikone des Märtyrerpaares, Kiev (Wulff-Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, 1925, Abb. 2, S. 8f.).

¹²⁹ G. Möller, Das Mumienporträt (Wasmuths Kunsthefte 1), Taf. 1 (2. Jh.); P. Buberl, Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse der Sammlung Graf, Wien 1922, Taf. 3; ein weiteres Beispiel: Ausstellungskatalog Schloß Celle, Kunst der antiken Welt, 1946, Nr. 151 (Mitte 3. Jh.).

¹³⁰ C. Schmidt, Ägypt. Zeitschr. 32/1894, S. 61; die christliche Deutung dort aber nur mit (wohl unzureichenden) Symbolgünden.

¹³¹ Quellen zur symbolischen Identität von Gelb mit Gold oben Anm. 72.

¹³² Z. B. bei den oben (Anm. 102ff.) genannten Stücken: Kendrick a. a. O. nr. 58 (fehlt); nr. 59 (Nimbus bleichgrün); nr. 60 (gelber Nimbus auf rotem Grund); Wulff-Volbach a. a. O. Taf. 16 (fehlt); Taf. 17 (gelbe Nimben auf dunkel).

¹³³ Peirce-Tyler, L'art byzantin I, 1932, Pl. 155; Walters Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art, Exhib. Baltimore 1947, nr. 783 A, Pl. 109, p. 154 (mit Bibliogr.).

¹³⁴ Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Wulff-Alpatov a. a. O. Abb. 4, S. 14. In der Ikone des Märtyrerpaares in Kiev (s. Anm. 128) sind auch die Nimbusränder in den allgemeinen Goldgrund eingezeichnet, während bei den Hl. Sergios und Bakchos die vergoldeten Nimben auf grünblauer Umgebung stehen (ebd. Abb. 3, S. 11).



Links: 17. Ehem. Paris, Musée Guimet.
Mumienbildnis aus Antinoë. Beispiel für
die Ausgangsform des Handgestus der
Madonna



Rechts: 18. Ehem. Paris, Musée Guimet.
Mumienbildnis aus Antinoë (Chrispina).
Frau mit goldenem Ankh (Lebenszeichen).
Beispiel für die Darbietung eines sakralen
Symbols

zunächst ein ikonographisches Problem, da seit dem (arianischen) Mosaik von S. Apollinare Nuovo in Ravenna kaum ein Marienbild diese Auszeichnung vermissen läßt — und dies um so mehr, als das Kind den hervorragend gemalten, antiken Götternimbus hat. Es ist nicht unwichtig, daß gerade auch dieser Gegensatz nach Ägypten verweisen kann: In der Alexandrinischen Weltchronik erscheint „die heilige Maria“ ohne, das Kind mit einem bläulichen Nimbus¹³⁵. Da wir hier also offensichtlich in einen Bereich gelangt sind, wo sich die ikonographischen Prägungen der christlichen Kunst noch im Stadium der Entwicklung und Festlegung befinden, ist für die Vorlage unseres Freskos die Frage allgemeiner typengeschichtlich zu stellen und zu beantworten: Der Ockergrund erklärt sich aus der gleichen Überlieferung des sepulkralen Porträts, in der auch die einzigen voll vergleichbaren Formen für die Büstenkomposition der Frauengestalt anzutreffen sind — dazu überdies weitere Einzelzüge, wie Nasenschatten und Handgestus, die wenigstens ihre formale Deutung erleichtern. Die Gruppierung mit dem seitlich gerückten Kind ist zwar nicht auf Ägypten beschränkt und dort gerade aus keinem funerals Denkmal bekannt; aber schon im Hinblick auf das Porträt der Familie des Septimius Severus ist ihr Vorkommen und ihr möglicher Fortbestand auf ägyptischem Boden wenigstens nicht auszuschließen.

Das Urbild der Madonnenikone von S. Maria Antiqua ist also nach seiner Gesamtkonzeption und seinen charakteristischen Details aus einer noch lebendigen Überlieferung der Porträtmalerei entstanden, wie wir sie im Ägypten des 5. und 6. Jahrhunderts tatsächlich, durch zahlreiche Denkmäler belegt oder erschließbar, voraussetzen können. Auch in den übrigen Reichsteilen hat zwar der Bildnisgebrauch der Antike wohl ohne Unterbrechungen fortgedauert, aber wir kennen davon kaum Zeugnisse, die sich an künstlerischer Potenz den ägyptischen an die Seite stellen ließen — und nirgends sonst treffen fast alle Merkmale der hypothetischen, frühen Vorlage so allseitig zusammen. Zu beachten bleiben immerhin Syrien und Palästina mit den schon genannten, formal oder ikonographisch vergleichbaren Werken. Es handelt sich dabei also um eine Fülle von typengeschichtlich verwandten Bildnissen oder bildnishaften Büsten, wie sie vor allem in den Pavimenten von Antiochia

¹³⁵ Siehe Anm. 70.

zu Tage kamen¹³⁶. Dazu kommt, daß die Existenz des halbfigurigen Tafelbildes der Madonna durch den Architrav von Khanâsir vielleicht schon im 6. Jahrhundert bestätigt ist¹³⁷ — zumal Syrien, speziell Antiochia, ein hervorragender Anteil an der Entwicklung der „personenhaften Darstellung“ in der christlichen Kunst (d. h. der Vorform der heiligen Ikone) zuzuschreiben sein dürfte¹³⁸. Unter den übrigen Kunstlandschaften pflegen vor allem Nordafrika und Spanien das sepulkrale Porträt, auch in der Form des gerahmten Bildnisses auf Mosaikgrabsteinen¹³⁹. In Italien und Rom herrscht die Darstellung in freien Büsten oder in Clipei vor¹⁴⁰. Die wenigen Beispiele von rechteckig gerahmten Bildnissen — alle ebenfalls in Mosaik- oder Freskonachbildung — zeigen keinen Bezug zu der überlegenen Porträtkomposition, die in den ägyptischen Textilbüsten und in der Madonna von S. Maria Antiqua vorliegt¹⁴¹.

Für die Lokalisierung unseres Urbildes bleibt es dem allem gegenüber noch einmal von größter Tragweite, daß außerhalb Ägyptens — wenn man von den Sinai-Ikonen absieht bzw. sie hier anschließen kann — kein Beispiel für den Goldgrund im Sepulkralporträt erhalten zu sein scheint. Und eine weitere Bestätigung ist das Monogramm des Namens im Marienbild der römischen Nische, das im Abendland nirgends belegt ist, im Osten einem verbreiteten Brauch entspricht und nur in Ägypten vollkommen übereinstimmende Formen aufweist¹⁴². Aber auch die ungefähre zeitliche Festlegung des Urbildes kann auf Grund seines Bildnistypus und von dessen stilgeschichtlicher Stellung versucht werden. Nun sind allerdings die Büstenbilder der spätägyptischen Wollwirkereien ebenso wie die gesamten Erzeugnisse dieser Kunsttechnik noch keineswegs mit Sicherheit zu datieren. Nur eine relative Chronologie ihrer allgemeinen Entwicklung legt nahe, die Übergänge zwischen der realistischen Formkontinuität des Hellenismus und der linear-flächigen Stilisierung des Koptischen in die Jahrzehnte um und nach 500 zu verlegen¹⁴³. Über den Bestand der porträtartigen Textilbüsten hinaus gibt die Tapiserie der Hestia Polyolbos, die dem 6. Jahrhundert zugewiesen wird¹⁴⁴, mit ihrem ähnlichen Typus von Gesichtsform und -modellierung die nächste stilistische und auch zeitliche Parallele zur hypothetischen Madonnenikone ab. Um so wertvoller, weil wir aus dem Werkstattkreis dieses Stückes auch die fragmentarische Gruppe von zwei heiligen Soldaten kennen, die eine christliche Ikone voraussetzt¹⁴⁵. Daß gerade die christliche Kunst Ägyptens in diesen Jahrzehnten nicht nur in der ikonographischen Erfindung, sondern in der Neuprägung von Bildformen und -typen eine

¹³⁶ Z. B. Antioch on the Orontes III, Excav. 1937—1939, Princeton 1941, nrs. 105, 109, 124, 135A, 176D, G; als wirkliches, plastisches Bildnis ist bes. die Frauenbüste auf der Reliefstele vom Hauran im Louvre dazuzunehmen, oben Anm. 121.

¹³⁷ Siehe Anm. 88.

¹³⁸ Darüber W. Elliger, Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst, Leipzig 1934, S. 126.

¹³⁹ Überwiegend auf den Mosaikgrabsteinen allerdings die Vollfigur, nicht selten auch die frei in das Gesamtfeld komponierte Büste; ein Beispiel für das gerahmte Büstenporträt in Tarragona, Mus. Paleocrist. (Ars Hispaniae II. 1947 Fig. 224 p. 222).

¹⁴⁰ Freie Büsten: S. Costanza, Gewölbemosaiken (Wilpert M. M. T. 6); Arcosol in Thrason (Wilpert, Mal. d. Katak., 1903, Taf. 163, 2); mehrere Loculusplatten (z. B. S. Pudenziana, linkes Seitenschiff). — Clipeusbüsten: Zwei Mosaiktondi aus S. Cyriaca im Lateran (de Rossi, Musaici, Tav. I); zahlreiche Arcosolfresken in den Katakomben von Rom und Neapel.

¹⁴¹ Aquileja, Paviment der theodosianischen Basilika, V. Feld (vgl. Anm. 25, Gnirs a. a. O. Taf. XVII, 3 und XXIV; in Feld VI dagegen Clipei mit Heiligenporträts und Allegorien). — Rom, Coemeterium Maius: frontale Oranten in Halbfigur, gerahmt (Wilpert, Mal. d. Katak. Taf. 164, 1). — Rom, S. Callisto, Decke der Okeanusgruft (Lichtschacht): Freskobüste in Dreiviertelwendung, wobei das Gesicht — wohl von einem professionellen Porträtisten und in frontaler Darstellung (vgl. oben Anm. 65) — auf einem Täfelchen getrennt aufgesetzt war; an dem breiten, imitierten Rahmen sind die Bandschleifen zum „Befestigen“ des Bildes wiedergegeben (Wilpert M. M. IV Taf. 182, 1).

¹⁴² Siehe Anm. 52 und 73. Über den Anteil Ägyptens an der bildnishaften Heiligendarstellung vgl. Elliger a. a. O. (s. Anm. 138) S. 261, 264ff. und U. Monneret de Villard, Enciclop. Catt. V, pag. 177s.

¹⁴³ Auch entsprechende Erscheinungen in der Großplastik erscheinen noch nicht zuverlässig datiert; vgl. den breit modellierten Kopf mit linear ausgeführten, großen Augen usw. bei Peirce-Tyler, L'art byzantin II, 1934, Pl. 37, b, p. 77.

¹⁴⁴ Oben Anm. 113. Als Ausgangsform für die malerische Anlage des Kopftypus unserer Madonna bleibt aber vor allem der Wiener Dioskurides (vgl. Anm. 114) bestimmend, damit auch als Datierungsgrundlage.

¹⁴⁵ Angaben Anm. 133.

höchste Produktivität entfaltet, wird etwa mit der — wahrscheinlich in Alexandria entstandenen — Maximianskathedra zu Ravenna und deren geschichtlichen Umkreis eindrucksvoll demonstriert. Es bestätigt vollends unsere Vermutung, wenn in den Reliefszenen der Jugend Christi an der Kathedra die Madonna in einem ikonographischen Typus erscheint, der mit der Fresko-Ikone in Rom wieder treffend übereinght. Und die formalen Probleme und Lösungen, die bewegte Verbindung von Schultern und Kopf, die reliefhafte Plastizität der längsovalen Gesichter und auch die agierenden Hände¹⁴⁶ bezeugen die lebendige Verfügbarkeit eines Typenvorrats, dem auch die konstitutiven Elemente unseres gesuchten Urbildes entnommen sein können¹⁴⁷.

Wenn wir den Ursprung eines frühesten Ikonentypus im Traditionsbereich der funeralen Porträtkunst annehmen, ergänzt sich dies bezeichnenderweise noch einmal durch offenkundige Grenzberührungen zwischen diesen beiden Formen des Bildgebrauchs: Nicht nur, daß als Schmuck von koptischen Grabtüchern mehrfach Temperamalereien von ausgesprochenem Ikonencharakter erhalten sind¹⁴⁸. In die Frühzeit der Polemik um die christliche Bildkunst führt uns überdies ein Bericht des Epiphanius von Salamis zurück, der in einer palästinensischen Dorfkirche voller Entrüstung einen mit einem Bild geschmückten Vorhang zerreißt und den Vorstehern rät, das Stück besser als Totenhülle für einen Armen zu verwenden¹⁴⁹.

IV. DIE BILDNISCHE

Es gehört zum Wesen der Ikone — im engsten Sinn als porträtartige Heiligendarstellung gefaßt —, daß der Betrachter oder Beter in einem unmittelbaren Verhältnis der Nähe zum Bild stehen kann. Dieses ist bei den beweglichen Portativ-Ikonen von vorneherein gegeben: Sie werden mitgetragen und aufgestellt oder aufgehängt; ihr üblicher Platz dürfte an der Wand eines kirchlichen Raumes, einer Mönchszelle oder vor allem eines Zimmers in einem Privathaus gewesen sein. Entsprechend ist dies schon für die seltenen, antiken Motivtafelbilder mit Götterdarstellungen durch Originalfunde oder durch Nachahmungen in Fresko bestätigt¹⁵⁰. Nur wenige christliche Beispiele dieser Art sind am ursprünglichen Ort erhalten oder ausreichend deutlich beschrieben¹⁵¹.

Mit diesen Stücken teilt die Fresko-Ikone von S. Maria Antiqua die Anbringung in ungefährer Augenhöhe. Eigentümlich ist ihr aber demgegenüber die Wandnische, auf deren Rückfläche das

¹⁴⁶ Z. B. die stützende Hand der Maria auf der Reise nach Bethlehem, Abb. bei G. Morath, Die Maximianskathedra in Ravenna, Freiburg 1940, Taf. (8).

¹⁴⁷ In der Nachfolge dieses Kunstkreises läßt sich überdies tatsächlich die Tendenz zur Verselbständigung des Madonnenbildes und die Entwicklung neuer, intimer Bildtypen verfolgen, die später dann auch als Thema von Ikonen auftreten; vgl. Poglayen-Neuwall, eine frühe Darstellung der Eleusa, *Orientalia Christiana Periodica* VIII/1941, p. 293, mit Tafel.

¹⁴⁸ Thronende Madonna im Typus der jüngst entdeckten Sinai-Ikone auf Fragmenten im Louvre (de Grüneisen, *Caractéristiques de l'art copte*, 1922, Pl. 25, p. 102); thronender Michael (Kaufmann, *Or. christ.* NS 7/8, 1918, S. 128f., mit Tafel).

¹⁴⁹ Der Text bei von Dobschütz, *Christusbilder*, 1899, S. 102* (Epiphanius sagt, daß er nicht mehr wisse, ob Christus oder ein Heiliger dargestellt gewesen sei).

¹⁵⁰ Die heidnischen Tafelbilder oben Anm. 13f. (bes. Rubensohn, S. 16). Über Fresko-Rahmenbilder (Rahmenkasten, in die Wanddekoration eingesetzt) A. Maiuri, *Boll. d'arte* 31/1937, p. 481—489 (Fund in Herculaneum); vgl. auch A. W. van Buren, *Pinacothecae*, *Memoirs of the Amer. Acad. in Rome* 15/1938, p. 70ss.

¹⁵¹ Bericht Arculfs über eine kleine Marienikone auf Holztafel, in einem Haus in Jerusalem hängend (loc. sanct. 3, 5, ed. Geyer 241, 14). — Holztafelbild des Psalmoden Hor, in einem (nicht sepulkralen) Zimmer in Bawit (Maspéro-Drioton, *Mémoires de l'Inst. français du Caire* T. 59/1931, p. VIII, Pl. 56, b). — Fresko-Ikone „Unser Vater Adam“ in Bawit, Kap. 28, an vorspringendem Wandpfeiler (Clédat, *Mémoires . . .* T. 39/1916, Pl. 106, b). — Für den antiken Brauch, Bilder (mit Klappflügeln) auf einem Wandgesims oder Möbel aufzustellen, fehlen christliche Zeugnisse — wenn man nicht die erhaltenen kleinen Klapptafeln bzw. Triptychonteile dafür nehmen will (Wulff-Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, 1925, Abb. 5, 13).

Bild gemalt wurde. Sie steht gerade in dieser Kirche nicht allein — wir treffen in ihrem Bereich noch vier weitere, mehr oder weniger vergleichbare Bildnischen an: drei im „Atrium“, der späteren Kirche des hl. Antonius Abbas, und eine im rechten Seitenschiff, dem Raum der Frauen. Alle enthalten Heiligendarstellungen. An einem Eingangspfeiler in der Vorkirche erscheinen als ganzfigurige Gruppe drei römische Martyrinnen (nur Agnes und Caecilia sind fragmentarisch erhalten), vor einer Art Säulenportikus stehend¹⁵², gegenüber ebenso, aber ohne architektonischen Hintergrund, drei mit der Chlamys bekleidete Männer, wohl die Heiligen Sebastian mit Johannes und Paulus als Schützer der Stadt¹⁵³, und an der linken Wand vor der Front der Hauptkirche als großformige, nimbierte Büste der hl. Abaccyrus, dessen hohe Verehrung sein mehrfaches Vorkommen in den Malereien der Kirche beweist¹⁵⁴. Im Seitenschiff der Frauen sind es, wieder vollfigurig, drei heilige Mütter, Anna und Elisabeth, mit ihren Kindern auf dem Arm beiderseits der thronenden Madonna stehend¹⁵⁵. Nur die Nische und das Bild der Martyrerjungfrauen sind in der Rechteckform mit schräger Rückwand unserer Pfeilermadonna vergleichbar¹⁵⁶ — die anderen Maueröffnungen sind eigentliche, kleine Apsiden mit entsprechender Figurenkomposition. Der hl. Abaccyrus ist also (im Gegensatz zum Marienbild) als freie Schulterbüste frontal aufragend in die Nischenwölbung gemalt. Vermutlich hatten alle diese Wandnischen in ihrer Bodenfläche ein Sepulcrum für (wohl indirekte, kleine) Reliquien; beim Abaccyrus ist es gut erhalten¹⁵⁷. Die unmittelbare Verbindung von Bild und Reliquie ist demnach der nächste Erklärungsgrund für die merkwürdige architektonische Form der Anbringung dieser Fresko-„Ikone“ im Kirchenraum — beides ergänzt sich gegenseitig, um den in der Reliquie vertretenen und im Bild dargestellten Heiligen zu vergegenwärtigen¹⁵⁸.

Da nun die übrigen Bildnischen von S. Maria Antiqua sämtlich dem ausgehenden 8. oder allenfalls dem 9. Jahrhundert angehören, steht unsere Nischenmadonna für unsere Kenntnis weitaus am Anfang dieser Gattung in Rom. Ihre Sonderform, die gekrümmte Ebene der Rückwand, entspricht ihrer Bestimmung: die Nachbildung einer Ikone aufzunehmen. Es fehlt an Vergleichsmaterial, gerade diesen frühesten und eigentümlichsten Typus eines Nischenbildes aus einer Tradition der christlichen Kunst zu erklären, obwohl der allgemeine Brauch in Rom auch sonst nicht vereinzelt bleibt. Die Nischenmadonnen in S. Valentino und S. Panfilo, die aus dem vorgerückten 8. Jahrhundert stammen, waren schon im Zusammenhang mit der ikonographischen Untersuchung zu erwähnen¹⁵⁹. Die Maueröffnung in der Gruftkirche des heiligen Valentin hat die Apsidenform und die entsprechende Ausmalung ähnlich dem hl. Abaccyrus; sie könnte ursprünglich eine Lampennische im Vorraum der Katakombe gewesen sein¹⁶⁰. Das Fresko im Coemeterium Pamphili ist —

¹⁵² De Grüneisen p. 92, Fig. 67 (Gesamtsituation Pl. 8, rechts); Wilpert M. M. Taf. 196, 1; zum Bildmotiv unten Anm. 156.

¹⁵³ De Grüneisen p. 92, 473, Fig. 68; Wilpert Taf. 196, 3.

¹⁵⁴ De Grüneisen p. 99, 473, Fig. 84; Wilpert Taf. 196, 4. — Alle drei Nischen im Atrium sind beträchtlich größer als die der Madonna (Maße: Höhe 100—119 cm, Breite 73—93 cm).

¹⁵⁵ De Grüneisen p. 104, 473, Fig. 84; Wilpert T. 194 (Bd. II S. 711); Maße: H. 129 cm, Br. 112 cm.

¹⁵⁶ Um so bedeutsamer, als auch die Darstellung offensichtlich einem sehr alten Kompositionstypus für Heiligenreihen bzw. Votivbilder folgt — die Heiligen stehend vor oder zwischen einer Säulenarchitektur; vgl. die Goldgläser Garrucci, Storia III, Tav. 186, 1, 2; auch zugrunde liegend in zwei Mosaikvotiven der Demetriosbasilika in Saloniki (bes. Demetrios mit zwei Stiftern, Abb. bei A. Grabar, La peinture byzantine, ed. Skira 1953, p. 50).

¹⁵⁷ Nach unklaren Angaben fanden sich darin medizinische Instrumente als Reliquien des hl. Arztes; vgl. Tea 1937, p. 111.

¹⁵⁸ Über die Schätzung des Bildes im Rang von Reliquien vgl. Lucius-Anrich, Anfänge des Heiligenkultes, 1904, S. 195, 304; A. Grabar, Martyrium II, 1946, p. 341 ss. bes. p. 346. — Über entsprechende Verbindungen im Mittelalter als Begründung für den „Realitätscharakter“ des Bildes (Plastik) H. Keller, Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit, Festschrift H. Jantzen 1951, S. 71 ff.

¹⁵⁹ Oben Anm. 91, 92.

¹⁶⁰ Marucchi, Le Catacombe Romane, 1933, p. 599. Der Boden der Nische ist neuerdings durch eine massive Betonschicht gesichert worden — auch gegen jede Untersuchung des Bestandes!



19. Cimitile bei Nola (Campanien), Basilichetta dei SS. Martiri. Linker Nebenaltar mit Bildnische



20. Rom, S. Urbano alla Caffarella, Krypta. Bildnische mit Reliquienloculus in der Altarwand

nach Josi — auf einer älteren Malschicht aufgetragen, die aber undeutbar bleibt. Beide Stücke ergeben jedoch ebensowenig für den Brauch des Nischenbildes wie für unseren Madonnentypus selbst — die Fresko-Ikone im Mittelschiff von S. Maria Antiqua geht in jeder Hinsicht allen anderen römischen Beispielen voraus. Immerhin erfahren wir durch Johannes Diaconus, daß ein (zeitgenössisches?) Porträt Gregors d. Gr. in seinem Kloster am Clivus Scauri als Clipeusbild („in rota gypsea“) in einer „apsidula“ angebracht war¹⁶¹. Demnach wäre für die apsidale Bildnische in Rom ein überliefertes Vorkommen anzunehmen^{161a} — und tatsächlich folgt die Mehrzahl der erhaltenen Nischen des Frühmittelalters mit ikonartigen Heiligenbildern dieser Grundform. Sie sind verhältnismäßig häufig. Zu den genannten kommt noch ein Christusbild in der Cäciliagruf der Calixtuskatakombe¹⁶² und eine Mosaikfigur des hl. Silvester in einer schmalen, wohl für die Kathedra bestimmten Apsis in SS. Silvestro e Martino am Esquilin¹⁶³. Außerhalb Roms finden wir in Cimitile zwei kleine, oben arkosolartig abgerundete Nischen mit flacher Rückwand und frei hineingemalten Bildern über zwei Seitenaltären der Basilichetta dei SS. Martiri — eng mit dem Altar verbunden, der ein ausgebildetes liturgisches Sepulcrum enthält; die dargestellten Heiligen sind die Altarpatrone (Abb. 19)¹⁶⁴.

¹⁶¹ Der Text bei Ladner, *Ritratti dei Papi I*, 1941, p. 74 (Migne, PL 75, 229s.).

^{161a} Antike Beispiele, die im Frühmittelalter mit christlichen Figuren ausgemalt wurden, liegen vorn an der Stirnwand von S. Maria Aegyptiaca in Rom, dem sog. Tempel der Fortuna Virilis (Reste von zwei Madonnenbüsten des 9. Jahrhunderts auf einem antiken Netzgrund, der bereits auf das Vorhandensein heidnischer Malereien schließen läßt) und in einem Grottenheiligtum in Arpino, wo vermutlich die Nischenbüsten der Neun Musen durch Heilige oder Stifter ersetzt wurden (Celucci, *L'Arte* 23/1920, p. 200, Fig. 1).

¹⁶² Wilpert, *Malereien der Katakomben*, 1903, Taf. 260, 2 (9. Jh.); dazu bes. Josi, *Riv. di arch. crist.* I/1924, p. 79, n. 1: unter der Malschicht Mosaiksteinchen von dunklem Porphy. Maße: H. 88 cm, Br. 55 cm, Tiefe 18 cm.

¹⁶³ Wilpert M. M. III, Taf. 96, Bd. I, Fig. 99 (Gesamtsituation), zum Mosaik S. 329 (in Wirklichkeit ins 9. Jh. zu datieren). Maße der Nische (ungefähr): H. 160 cm, Br. 113 cm, Tiefe 75 cm; das Bildfeld selbst sitzt annähernd rechteckig in der Rundung (?).

¹⁶⁴ G. Chierici, *S. Ambrogio e le costruzioni Paoliniane di Cimitile*, in: *Ambrosiana*, Roma 1942, p. 322, Tav. 51, 2; J. Braun, *Der christliche Altar*, München 1924, I, Taf. 37, S. 225, 239, II, S. 531. Von Braun ins 8. Jh. datiert, aber nach Altartypus usw. auch im 9. Jh. möglich, wofür der Stil der Bilder zu sprechen scheint. Eine ähnliche Anlage am gleichen Ort in der Basilica

Endlich wirkt das Fresko in der flachen und breiten Nische über dem Altar der Krypta von San Urbano alla Caffarella bei Rom (Abb. 20) fast wie ein entwickeltes Altarbild des Mittelalters¹⁶⁵. Die Dreiergruppe — eine thronende Madonna zwischen zwei stehenden Heiligen — gemahnt ebenso wie die Nischenform an die Drei Mütter im Seitenschiff von S. Maria Antiqua. Der Altar scheint kein Sepulcrum besessen zu haben; dafür befindet sich im Nischenboden ein rundes Loch, das wie bei der Madonnen-Ikone von S. Maria Antiqua eine Reliquie enthielt. In S. Urbano haben wir also etwas wie eine Zwischenform zwischen der bildgeschmückten Reliquiennische (bzw. der durch Reliquien geweihten Bildnische) und dem Altar mit Reliquie und dahinter erscheinendem Bild vor uns¹⁶⁶ — also die Frühform eines liturgisch und kunstgeschichtlich unabsehbar bedeutenden Ausstattungstypus der späteren kirchlichen Kunst. Den Anfang und Ausgangspunkt seiner Entwicklung in Rom stellt aber, so weit wir den Bestand kennen, die Pfeilernische von S. Maria Antiqua mit der kleinen Fresko-Ikone der Madonna und dem ehemals vorhandenen Reliquiar dar.

Das heißt nicht, daß vergleichbare Bildungen nicht schon andernorts voraus oder parallel gingen. Bildgeschmückte Wandnischen sind eine häufige Erscheinung in ägyptischen Klöstern. Dabei handelt es sich in den sepulkralen und bewohnten Bauten von Bawit teilweise um Arkosolformen, in den Oratorien und Zellen des Jeremiasklosters bei Saqqara dagegen fast ausschließlich um eigentliche, kleine und schmale Apsiden, die im selben Raum in der Mehrzahl auftreten können. Deren Fresken haben selten den Typus von Ikonen¹⁶⁷; es sind meist mehrfigurige Vollkompositionen, die aus der monumentalen Kirchenkunst Palästinas bzw. Syriens herkommen müssen¹⁶⁸. Ein häufiges Thema ist die thronende Madonna mit dem Kind, von zwei stehenden Engeln assistiert¹⁶⁹. Der Kompositionstypus der Drei-Mütter-Nische von S. Maria Antiqua könnte sich am ehesten mit diesen koptischen Denkmälern in Verbindung bringen lassen¹⁷⁰. Die funktionelle Verbindung zwischen Nische und Bild erscheint in Ägypten aber so anders begründet, daß wir für unser frühestes Beispiel in Rom keine Übernahme dieses Bildgebrauchs annehmen können: In den koptischen Klöstern sind die repräsentativen Malereien die Verkleinerung monumentaler Apsidenbilder und sind auf den altarähnlichen Tisch bezogen, der offensichtlich die Bestimmung der Nische enthält. Seine Bedeutung ist allerdings nicht geklärt; er konnte schwerlich für die Abhaltung der eucharistischen Feier selbst

S. Calonio ist für die Genesis dieser Verbindung noch ergiebiger, da spätestens gegen 800 entstanden und im Typus noch ursprünglicher (unpubliziert): Die Bildnisbüsten (also keine Halbfiguren wie in der Martyrerbasilika) bewahren noch ihre Verbindung mit der Reliquie, da diese unmittelbar vor der Nische oben unter der (durchgehenden) Deckplatte deponiert ist, also gleichsam nur etwas nach vorne in den vor der Bildnische aufgebauten Altar gerückt.

¹⁶⁵ Wilpert M. M. Taf. 229, 1, vgl. dazu Braun a. a. O. II, S. 531. Maße der Nische (ungefähr): H. 81 cm (im Mittelstück 92 cm), Br. 115 cm, Tiefe 35 cm. Die Malerei könnte noch aus dem Ende des 9. Jhs. stammen. (Stilzusammenhang mit einer ersten Ausmalung der Kirche, deren Reste in der unteren Zone der antiken Tempeldekoration an der Eingangswand erkennbar sind?)

¹⁶⁶ Daneben zeichnet sich allerdings schon früh, seit der Mitte des 8. Jhs., eine zweite Entwicklungslinie ab: Der Altar mit Reliquiengrab steht frei vor einer Abschlußwand oder (bis zum Boden reichenden) Apsis, an der eine zentrale Votiv- oder Majestätskomposition gemalt ist. Beispiele: S. Maria Antiqua, Theodotuskapelle (Thronende Madonna und Stifter usw.); ebd., linkes Seitenschiff, Längswand (Altar nachträglich vor Christusfigur „um 800“ aufgestellt, an die Mauer angebaut); Basilica des hl. Hermes, seitliche Apsis in der Längswand, Madonna mit Heiligen (vgl. Josi, Riv. di arch. crist. 17/1940, p. 195 ss.); S. Balbina, Apsis in der Seitenwand (Reste einer frühmittelalterlichen Thronkomposition).

¹⁶⁷ Ausnahmen (abgesehen von den zahlreichen ganzfigurigen Heiligen- und Mönchsreihen mit Namensbeischrift) vor allem die Arcosolien in Bawit, Kap. 28, mit je einer Clipeusbüste der Drei Babylonischen Jünglinge (Clédat, Mém. de l'Inst. du Caire 12, 2/1906, p. 101, 104). Wo sonst freie Büsten oder Clipeusbilder auftreten, sind sie nicht Hauptinhalt der Wandnische in unserem Sinn.

¹⁶⁸ Darüber Grabar, Martyrium II, p. 204—234.

¹⁶⁹ Bei diesen reinen Figurenkompositionen hat man wohl immerhin an eine besonders in Ägypten beliebte (oder doch bezeugte) antike Vorform zu denken: die Aufstellung von Götterbildern als Gruppen in einer Nische oder Ädikula; vgl. G. Duthuit, La sculpture copte, Paris 1931, p. 35.

¹⁷⁰ Der Stil der Malerei dagegen zeigt auch hier kaum Beziehungen zu Ägyptischem, eher die Ikonographie, das Motiv des in der Aura getragenen Jesusknaben (vgl. Anm. 83); dagegen scheint das motivisch verwandte Fresko im Sacro Speco bei Subiaco auch formal koptische Vorbilder vorauszusetzen.



21. Pompeji, Casa del Criptoportico, Peristyl.
Lararium mit gemalter Merkur-Büste

dienen¹⁷¹, eher vielleicht zum Abstellen bzw. Aufbewahren verehrter Gegenstände. Möglicherweise erklären sich die kleinen, oft sorgfältig gearbeiteten und mit anspruchsvollen Kirchenbildern ausgestatteten Tischapsiden aus dem in Ägypten noch lange fortbestehenden Brauch, daß die Mönche von der gemeinsamen (selteneren) Meßfeier in den großen Klosterkirchen die Eucharistie in ihre Zellen mitzunehmen, dort zu verehren und täglich davon zu genießen pflegten¹⁷².

Das Nischenbild am Eingangspfeiler des Mittelschiffs von S. Maria Antiqua kann also zu diesen Gebräuchen keinen Bezug haben; auch die übrigen Bildnischen dieser Kirche standen nicht in Verbindung mit Altären¹⁷³. Wenn wir nach Vergleichsformen für sie in anderen Überlieferungen der ausgehenden Antike suchen, so ist hier vor allem an die häufigen, oben abgerundeten Wandöffnungen zu denken, in denen plastische Büsten — Ahnen-, Ehrenbildnisse usw. — Aufstellung fanden¹⁷⁴. Hier dürfte das erwähnte gemalte Clipeusporträt Gregors d. Gr. anzureihen sein. Anders dagegen die rechteckige Form der Madonnen-Nische in S. Maria Antiqua. Wenn überhaupt Vergleichsmaterial beigezogen werden kann, dann ist das ein verbreiteter Typus des Larenheiligtums, der neben den Arkosol- und Apsidenformen gleichwertig auftritt¹⁷⁵. Seltener haben allerdings die gemalten Darstellungen darin eine Ähnlichkeit mit Tafel- oder Rahmenbildern¹⁷⁶. Oft waren aber plastische Götterbüsten in der Nische aufgestellt¹⁷⁷; nur ganz vereinzelt erscheint der Kopf eines Gottes porträt-

¹⁷¹ Quibell, *Excav. at Saqqara III* (1909), p. 99; vgl. dagegen Grabar, *Martyrium II* (1946), p. 208, der aber ohne direkte Belege nur aus dem Vorhandensein von „Altären“ erschließt, daß hier Messen zelebriert wurden.

¹⁷² Für die Dauer dieses Brauches in Ägypten: A. Baumstark, *Vom geschichtlichen Werden der Liturgie*, Freiburg 1923, S. 7f.; J. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 3. Aufl. Freiburg 1952, II, S. 447. Vgl. *Dict. d'arch. et de lit. chr.* III, 2, 2461.

¹⁷³ Bisweilen angenommen für die Drei Mütter im r. Seitenschiff (oben Anm. 155 — als Gegenstück zum Altar vor dem Christusbild gegenüber, s. Anm. 166), aber ohne Anhaltspunkte im Monument; gesichert dagegen in Cimitile und S. Urbano alla Caffarella, wahrscheinlich in S. Martino ai Monti, möglich in der Caeciliagrufte (oben Anm. 162ff.).

¹⁷⁴ Beispiele aus dem römischen Ägypten, Ehrenbildnisse für Priester einer Genossenschaft in einer Tempelfassade: *Les Temples immergés de la Nubie*, F. Zucker, *Von Debod bis Bab Kalabsche* 1912, T. III, p. 40, 79ff., dazu T. II, Pl. 71, 76.

¹⁷⁵ Beispiele bei G. K. Boyce, *Corpus of the Lararia of Pompeii*, *Memoirs of the American Academy in Rome*, XIV, 1937.

¹⁷⁶ Vorwiegend bei Ädikula-Lararien erhalten, z. B. Boyce a. a. O. Pl. 25, 2; 30, 2; 31; aber auch Pl. 8, 2.

¹⁷⁷ Boyce nr. 123, p. 41 (Pl. 7, 1, jetzt leer; zur Nischenform im folgenden); die Minervabüste Not. Scavi, 1899, 346.

artig allein an die Rückwand gemalt (Abb. 21)¹⁷⁸. Aber die Grundform der kleinen Wandnische mit etwas vorspringenden Bodenplatten¹⁷⁹, ihre Maße und die Höhe an der Wand, ihr Platz unweit einer Mauerecke usw. liegt hier grundsätzlich vergleichbar vor. Ja, es gibt in Pompeji Maueröffnungen mit abgeschrägten Seiten und gekrümmter Rückwand (Abb. 22), die der in S. Maria Antiqua in all ihren Merkwürdigkeiten sehr nahe kommen¹⁸⁰. Wir müssen demnach sogar mit der Möglichkeit rechnen, daß die Ikonen-Nische am Eingangspfeiler des Hauptschiffs unserer Kirche schon vor der christlichen Ära dieses Baues existiert und ein Lararium im antiken Quadriporticus enthalten hätte. Nur eine Untersuchung des Mauerwerks könnte hier Klarheit verschaffen. Die sicherlich längst geleerte Nische dieses heidnischen Heiligtums hätte dann — geraume Zeit nach dem Umbau des Quadriporticus zum Langhaus der Kirche, wahrscheinlich gegen oder kurz nach 700 — die Freskonachbildung der frühen Marienikone aufgenommen, wozu sie vielleicht doch auch gewisse Veränderungen in der Ausmauerung und Ausstattung erfahren hätte¹⁸¹. Wenn dies alles auch hypothetisch bleiben muß, so kann doch als wahrscheinlich gelten, daß für die Anbringung einer in Fresko ausgeführten Ikone um 700 hier auf die charakteristische Traditionsform des römischen Larariums zurückgegriffen wurde.

Tatsächlich scheint S. Maria Antiqua noch ein weiteres, höchst problemreiches Denkmal für eine ähnliche Verbindung zwischen antikem und christlichem Bild aufzuweisen. Es ist eine rechteckige und rechtwinkelige Wandnische in der linken Längsmauer des Presbyteriums von etwas größeren Ausmaßen (Abb. 23)¹⁸², ehemals für die Ausmalung des Chores (spätestens unter Johannes VII.) mit einer dicken Mörtelschicht zugedeckt, die aber später zerstört wurde oder abfiel, so daß gerade die Maueröffnung wieder freiliegt¹⁸³. Ihre Form ist sehr beachtenswert. Die Bodenfläche zeigt wieder eine Vertiefung, aber so weit vorne, daß sie als Halbrund offen steht; wenn sie je abgeschlossen war, muß diese Anlage in Verbindung mit einer vorspringenden Bodenplatte gearbeitet gewesen sein. An der rechteckigen Rückwand der Nische war möglicherweise ein Tafel- oder Kastenbild befestigt gewesen; entlang ihrer Unterkante verläuft eine gemauerte Leiste, auf der dieses aufgesessen haben kann. Diese ganze Nische wurde dann spätestens um 705 durch die Dekoration des Presbyteriums überdeckt; an ihrem Platz wurde mitten auf den in Fresko imitierten Vorhängen ein schwarz gerahmtes Motivbild aufgesetzt, eine stehende Madonna mit Kind und der Beischrift „H ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ“, ein Pendant zur heiligen Anna mit der kleinen Maria auf dem Arm schräg gegenüber an der rechten

¹⁷⁸ Kleine Arcosolnische in der Casa del Criptoportico mit Büstenbild des Merkur, Boyce nr. 36, Pl. 9, 3.

¹⁷⁹ Vgl. Boyce Pl. 1, 3; Pl. 2, 1, 4, 5; Pl. 3, 1, 2, 4, 5 usw.

¹⁸⁰ Boyce nr. 123, Pl. 7, 1 (vgl. oben Anm. 177: die Nischenform bestimmt für die Aufstellung einer Büste!); noch ähnlicher scheint eine beschriebene, aber nicht abgebildete Nische, Boyce nr. 32, p. 25, „of curious form, having a rectangular opening, combined with a back wall which curves from back to front (Reg. I, Ins. IV, 15/16). — Zum Vergleich die Krümmung der Nische in S. Maria Antiqua, Skizze bei de Grüneisen S. M. A. Fig. 364, 6. — Für die abgeschrägten Seitenwände der Nische vgl. Boyce nr. 209, Pl. 8,2.

¹⁸¹ Das Stück grüner Serpentin in der linken Abschrägung greift als Motiv, allerdings stark vergrößert, auf eine erste Gesamtdekoration des Presbyteriums mit Serpentinanten an den Mauerecken zurück, die allen sonst erkennbaren Ausmalungen vorausging.

¹⁸² Ungefähre Maße: H. 65 cm, Br. 44 cm, Tiefe 33 cm, Abstand vom Boden 87 cm.

¹⁸³ David, bei de Grüneisen S. M. A. p. 473s., Fig. 364, 5, gibt eine ausführliche Erklärung und Geschichte, aber offensichtlich auf unrichtiger Voraussetzung: Er betrachtet nur die kleine, ausgebrochene Vertiefung in der Bodenlinie der Nische als die ursprünglich einzige Maueröffnung, die er als Reliquien-Sepulcrum deutet. Das große (in allen Kanten rechtwinkelige!) Loch in der Wand darüber soll dann erst entstanden sein, als — bei der Aufgabe der Kirche — unter der dekorativen Übermalung rücksichtslos nach den Reliquien gesucht worden sei. An dieser Darstellung ist völlig unverständlich, daß die in der Mauerung ausgesparte Rechtecknische von beträchtlichem Umfang so mißdeutet bzw. ignoriert werden kann. Der seltsame Befund ist am ehesten so zu erklären, daß die Nische zur Ausmalung des Presbyteriums eingeebnet wurde, aber mit schlechter Mauerung (bzw. bei geringer Stärke des Füllwerks) keinen ausreichenden Halt für den sehr stark aufgetragenen Verputz bot und mit diesem dann später herunterbrach.



Links: 22. Pompeji,
Lararium mit schrägen Seiten
und gekrümmter Oberwand



Rechts: 23. Rom,
S. Maria Antiqua. Mauer-
nische in der linken Seiten-
wand des Presbyteriums

Chorwand¹⁸⁴. Zwei Möglichkeiten scheinen offen, um diesen seltsamen Tatbestand zu deuten. Entweder stammt die Nische aus einer früheren, christlichen Zeit des Baues vor der Gesamtausmalung des Presbyteriums; dann dürfte sie bereits ein Reliquiar und ein heiliges Bild enthalten haben — und zwar am ehesten eine Madonna, weil dieses Thema nachher über dem Verputz mit dem Charakter eines Motivbildes auftritt. Oder aber die Nische gehörte zum antiken Zustand, dann war sie ein Lararium oder ein ähnliches Sacellum in dem ursprünglichen Fahnenheiligtum des römischen Heeres — ein kleiner Opferaltar dürfte in die Bodenplatte nach vorne zu eingearbeitet gewesen sein¹⁸⁵. Diese heidnische Anlage wurde dann in christlicher Zeit zugemauert, an ihre Stelle kam um 700 ein Marienbild. In jedem Fall haben wir hier ein Denkmal zu vermuten, das unserer Nischenmadonna parallel- oder vorausgeht.

V. ERGEBNISSE

Das Urbild, das wir für die kleine Fresko-Ikone auf Grund ihres Tafelbildcharakters und ihrer stilgeschichtlichen Sonderstellung postulieren, hat sich durch die vergleichenden Untersuchungen als eine Darstellung erwiesen, die keinem bekannten Typus der frühen Marienikonographie ganz zugeordnet werden kann. Von den wenigen, im Original erhaltenen Ikonen der Frühzeit scheiden die reinen Clipeusbilder¹⁸⁶ und die vollfigurigen Thronkompositionen der Madonna¹⁸⁷ als Vergleichs-

¹⁸⁴ Nur noch ein kleines Eckfragment von Bild und Titel ist erhalten — alte Abbildungen zeigen erkennbare Reste der Madonna: Zeichnung bei de Grüneisen Fig. 101; aquarelliertes Photo bei Wilpert M. M. Taf. 152.

¹⁸⁵ Ein Beispiel bei Boyce a. a. O. (vgl. Anm. 175) nr. 129, Pl. 13, 11.

¹⁸⁶ Malerpalette des Mönches Theodoros, Berlin (Wulff-Alpatov, Denkm. d. Ikonenmalerei, Abb. 11); Freskomedaillon in einer Altarnische in Saqqara (Quibell, Excav. at Saqqara II/1908, Pl. 46, 47); kleine Clipei innerhalb größerer Ikonen: Täuferikone in Kiev (Wulff-Alpatov, Abb. 8), Petrusikone auf dem Sinai (Kitzinger, Some Icons — wie Anm. 4 — Pl. 20, 1); Buchmalereien: Orthodoxe Kirchenväter mit Clipeus-Ikone, Psalter Brit. Mus. Add. 19, 352 (Ebersolt, Min. byz. 1925, Pl. 26).

¹⁸⁷ Beispiele: Sinaikloster (Bull. corr. hell. 70/1946, Pl. 25); Fragmente einer Mumienhülle (oben Anm. 148); möglicherweise die Madonna della Clemenza in Rom, S. Maria in Trastevere (Wilpert M. M. T. 274).



24. Antiochia Seleucia, Martyrion. Relieffragment aus einer Anbetung der Magier. Um 500

den Chorschranken des Martyrions in Antiochia-Seleucia den frontalen Madonnentypus mit dem Kind mitten vor der Brust der Mutter (Abb. 24)^{189a}, ähnlich den Bleibullen und ihrem Umkreis, vor allem dem Fresko von S. Valentino (Abb. 12); diese Komposition ist also bereits um 500 der szenisch-repräsentativen Kunst geläufig, und die lebhaft durchgebildete Knabenköpfchen bezeugt den Zusammenhang mit einer Malerei, aus deren Tradition wir unsere Nischenikone von S. Maria Antiqua verstehen möchten.

Als bedeutendstes Denkmal der frühmittelalterlichen Ikonenmalerei sind in der Kirche S. Maria Nuova (S. Francesca Romana) in Rom zwei Fragmente von einem Madonnenbild zum Vorschein gekommen, enkaustisch auf Leinwand gemalte Köpfe Mariens und des Kindes (Abb. 25); sie waren nicht nur von mehreren Neufassungen überdeckt, sondern wurden, wohl um 1500, entlang den Konturen ausgeschnitten und in einer sicher falschen Zusammenordnung auf die Holztafel aufgezogen und wieder zur Figurengruppe ergänzt¹⁹⁰. Die Madonna trug um das Haupt üblicherweise Maphorion und Stirnbinde, beim Kind sind Reste eines ockerfarbenen Kreuznimbus zu erkennen, der Hintergrund war bläulich (also wie bei der Bildnische von S. Valentino). Überraschend sind die Maße, das Fragment mit dem Kopf der Madonna ist allein etwas über 50 cm hoch. Ungewöhnlich ist aber auch die ikonographische Fassung, die in der (ursprünglich vielleicht noch stärkeren) intimen Verbindung der Gesichter dem Typus der Eleusa zu folgen scheint, der seit dem späten 6. Jahrhundert aus Ägypten bekannt ist¹⁹¹. Die Malerei ist technisch außerordentlich qualitativ, das Gesicht Mariens auf einer klaren, grünen Imprimitur mit zarten Rosatönen großformig und einheitlich modelliert. Im Gegensatz dazu wirkt aber seine zeichnerische Struktur unorganisch und starr, mit den unperspektivischen, linear umränderten Augen, den übertrieben hartplastischen Unter-

¹⁸⁸ Oben Anm. 37, 38.

¹⁸⁹ Wulff-Alpatov a. a. O. Abb. 12, S. 30; Farbdruck bei Kondakov, *Ikon. Bogom*, I, Pl. III. Zum Zustand E. Bellin de Ballu, *Mouseion*, Vol. 49—50/1940, p. 162; zu Stil und Datierung Kitzinger, *Some Icons . . .* p. 139, n. 26.

^{189a} Antioch-on-the-Orontes III, *Excavations 1937—1939*, Princeton 1941, p. 129 (Stillwell), p. 143 (Weitzmann), Pl. 24, Nr. 440.

¹⁹⁰ P. Cellini, *Una Madonna molto antica*, *Proporzioni* III/1950, p. 1 ss., mit Farbdruck des Frauenkopfes („5. Jh.“); Kitzinger, *Some Icons of the Seventh Century* (s. Anm. 4), p. 132 ss., mit Bibliographie; dazu Galassi, *Roma o Bisanzio II*, 1953, p. 341 („maestro bizantino classicheggiante, sec. XI“).

¹⁹¹ Koptische Beinschnitzerei E. 6. Jh., vgl. oben Anm. 147. Abweichende Datierung in dem Katalog Walters Art Gall., *Early Christ. and Byz. Art*, Exhib. Baltimore 1947, nr. 160, Pl. XX, p. 50 (mit Bibliogr.).

lidern und vor allem der unverstandenen, schematischen Frontalansicht der beiden Nasenflügel. Nur der breite Schattenstreifen entlang der Nase — auf der dem Betrachter zugekehrten Seite — erinnert merkwürdig an unsere Fresko-Ikone in S. Maria Antiqua, wobei die Form hier aber noch einmal vergrößert erscheint. Einzig die Maltechnik steht in einer besten Überlieferung des 7. und frühen 8. Jahrhunderts¹⁹² — die formale Konzeption des Gesichtes als Ganzes läßt sich weder mit der „hellenistischen“ noch mit der „byzantinischen“ Phase der Malerei Roms aus jener Epoche in Verbindung bringen, sondern weist zu der neuen, spirituellen Einheit der Bildform hinüber, die sich in der römischen Monumentalkunst des 9. Jahrhunderts vorbereitet und durchsetzt¹⁹³. Man muß sich versuchsweise die ursprünglich stärkere Neigung des Kopfes wiederherstellen¹⁹⁴, um den spezifischen Eindruck von seiner wirkungsvollen, aber in keiner Weise sinnlich-realistischen Gestaltung zu gewinnen (Abb. 26). Auch die für eine Ikone geradezu monumentalen Maße des Madonnenbildes von S. Maria Nuova lassen sich eher aus der Geistigkeit des beginnenden Mittelalters verstehen als aus dem organischen Nachleben des Hellenismus um den Beginn des 8. Jahrhunderts.

Zu allen genannten Marienikonen zeigt unser kleines Nischenfresko in der alten Kirche am Forum also typengeschichtlich keine wesentlichen Beziehungen, wie es ebenso auch nicht von der Hodegetria ableitbar ist (vgl. oben Abschnitt II). Näher steht es der Blacherniotissa, ohne aber in dem kennzeichnenden Hauptmotiv — dem real gedachten Büstenclipeus des Kindes — wirklich damit identisch zu sein. Am nächsten kommt es den zentral gruppierten Büsten von Mutter und Kind, die allein durch die frühesten Bullenbilder, zusammengenommen mit dem Architrav von Khanâsir, im 6. Jahrhundert als Ikonentypus gesichert erscheinen. Das angenommene Urbild geht aber in so vielen konstitutiven Zügen mit der Porträtkunst der ausgehenden Antike überein, daß wir es nicht etwa als eine nachträgliche Umbildung eines schon vorhandenen, zentral komponierten Madonnen-typus erklären können, sondern wirklich als eine ursprüngliche Schöpfung der Marienikone aus der noch lebendigen Überlieferung der Bildnismalerei heraus betrachten müssen. Möglich, daß daneben die Bildform der Bleibullen und des Architravs von Khanâsir ihre selbständige Entstehung und Geschichte hat, die aber auf ähnliche Ansätze zurück verweist. Auch sie folgt einem Grundtypus der Porträtmalerei, der u. a. in einem Beispiel der christlichen Grabeskunst im Coemeterium Maius in Rom, dem vielfach als Madonna angesprochenen Totenbildnis einer Orans mit ihrem Kind frontal vor der Brust, vorliegt¹⁹⁵. Es handelt sich hier um eine zentrale Variante aus der uns bekannten

¹⁹² Vgl. die Beispiele oben, Anm. 57 ff.; die stilistische Gleichsetzung oder auch nur entwicklungsgeschichtliche Verbindung mit dem „hellenistischen“ Verkündigungengel in S. Maria Antiqua (Kitzinger a. a. O.) ist vor dem Original nicht begreiflich, ebenso die Datierung ins (ausgehende) 7. Jh. Den Schlüssel bietet nur die Unterscheidung zwischen Maltechnik (Werkstattüberlieferung) und Kompositionsform (man beachte die Formelhaftigkeit der Details im Gesicht und dazu ihre Gesamtwirkung), wie sie schon Dvořák als Entwicklungskomponenten der römischen Malerei im 9. Jh. aufgestellt hat — hier in einem besonders eindrucksvollen Stück bestätigt.

¹⁹³ So wenig sich Tafelbild und Mosaik vergleichen lassen, so ist doch zu beachten, wie etwa bei den Gewölbe-Engeln der Zenokapelle an S. Prassede die klare Gesichtsform durch rötliche Lichter „plastisch“ gehöhnt wird — allerdings, der Technik entsprechend, durch eingefügte Reihen solcher Steinchen schematisch gebildet; vgl. aber die reichere Farbigkeit bei der Verkündigungsmaria am Arcus von SS. Nereo ed Achilleo, um 800.

¹⁹⁴ Die sich aus dem Verlauf des Gewebes einwandfrei feststellen ließe; vgl. Cellini a. a. O. p. 7 (in unserer Abb. 26 ohne solche Anhaltspunkte frei versucht).

¹⁹⁵ Wilpert, *Ma. d. Katak.* Taf. 163, 1 und Taf. 207—209. Für eine Madonna spräche — abgesehen vom Auftreten dieses Marien-typus in etwas späteren Denkmälern, vgl. Anm. 84 — die zentrale Stelle zwischen den zwei Totenbildnissen von Mann und Frau in der Archivolte (Wilpert ebd. Taf. 164, 1). Gegen die Deutung als Madonna ist geltend zu machen, daß individuelle Gesichtsbildung, Kostüm, Schmuck (Ohrringe) und Haltung dem allgemeinen Brauch der Darstellung von Verstorbenen beim Gebet (Schleier!) entsprechen (vgl. das Lünnettenporträt eines Paares, Wilpert ebd. Taf. 163, 2); das beiderseitige Christusmonogramm, u. a. auch bei der *Vitalia* in der 2. Januariuskatakombe in Neapel (Achelis, *Die Katakomben von Neapel*, 1936, Taf. 28; vgl. ebd. S. 49). Für ein selbständiges Marienbild von so persönlicher Unmittelbarkeit und so zentralem Geltungsanspruch fehlen im 4. und 5. Jh. die Parallelen und Voraussetzungen.



25. Rom, S. Maria Nuova, Marien-Ikone

Familiengruppe (vgl. Abschnitt III), die am ehesten aus der Tendenz zur zeremoniellen Repräsentation zu erklären ist — womit die Verbindung zum imperialen Vorstellungskreis und zu den Quellen für den Ikonentypus von Khanâsir gegeben wäre.

Daß die diagonal angelegte Bildnisbüste unseres Archetypus von S. Maria Antiqua für die Spätzeit nach 500 nur im Kreis der funerals Porträtkunst belegt ist, und daß auch der Goldgrund aus deren Jenseitsvorstellungen herkommt, ist über unseren Einzelfall hinaus von einer prinzipiellen Bedeutung für die Entstehungsgeschichte der christlichen Ikone und der Gebräuche ihrer Verehrung überhaupt. Die typisierten und apotheisierten Bildnisse des Verstorbenen auf den ägyptischen Leichenhüllen lassen erkennen, daß die antike Sitte des Totenbildnisses hier — wenn auch vielleicht nicht mehr in bewußt heidnischem Sinn, so doch als Überlieferungsform — bis ins 6. Jahrhundert hinein lebendig blieb. Auch andere Äußerungen des antiken Totenkultes haben sich ja, mehr oder weniger adaptiert, bei den Christen erhalten¹⁹⁶. Zu ihnen gehört also offensichtlich die Ehrung des Totenporträts, das außerordentlich häufig am Grab angebracht war — und nicht nur, wie vorherrschend in den römischen Katakomben, als symbolische Darstellung des Fortlebens im Paradies, sondern oft auch in der Form nachgeahmter Tafelbildnisse¹⁹⁷. Dabei sind vereinzelt sogar die üblichen Gegenstände wiedergegeben, in denen die Gedächtnisfeier am Grab und näherhin der Kult des Totenbildnisses praktischen Ausdruck fand: aufgestellte Kerzen und dekorativ hängende Blumengebinde

¹⁹⁶ Z. B. die Zurückbehaltung des Toten im Wohnhaus (vgl. Athan., Vita Antonii cap. 90), oben Anm. 107.

¹⁹⁷ Beispiele für Clipeus und Rechtecktafel oben Anm. 139—141.



26. Rom, S. Maria Nuova. Das große Fragment der Marien-Ikone.
Versuch zur Wiederherstellung des ursprünglichen Neigungswinkels

(Abb. 27)¹⁹⁸. Es ist aber weiterhin nicht zu übersehen, daß christliche Loculusplatten, Gruftmalereien usw. in gleicher Gestaltung wie das Totenporträt gelegentlich auch die Büstenbilder von Heiligen zeigen können, vereinzelt ebenfalls in abgeschlossener Rahmenkomposition, also in der Form des Tafelbildes¹⁹⁹. Dabei ist bisweilen schon nicht mehr zu unterscheiden, ob die (dargestellten) Kerzen und Blumen dem eigentlichen Gedächtniskult oder den im Bild vergegenwärtigten Heiligen gelten sollen²⁰⁰. Lichter und Gebinde sind also nicht etwa charakteristisch auf die Ehrung des Kaiserbildes beschränkt, sondern ebenso üblich im Bereich des funerals Bildniskultes²⁰¹. Und aus dem wechseln-

¹⁹⁸ Grabstein der Bessula im Lateran (C. M. v. Kaufmann, Handbuch d. altchristl. Epigraphik, 1917, Bild 157): Vollfigur der Toten als Orans zwischen Kandelabern. — Arcosolfresco des Proculus, Neapel, zweite Januariuskatakomben (Achelis, Die Katak. v. Neapel, 1936, Taf. 27): Der Tote als Orans in Halbfigur, seitlich stehen zwei brennende Kerzen auf Leuchtern, am Bogenornament hängen zwei Blumengirlanden. Vgl. auch ebd. Taf. 32 u. a.

¹⁹⁹ Römische Loculusplatten: Porträtbüsten in Dreiviertelansicht und Rechteckrahmung als Doppelbildnis: Platte des Asellus, Lateran (Garrucci Storia VI, 484, 11; Roller, Les Catacombes de Rome, Paris 1881, I Pl. X, 42; Besson, Illustraz. Vatic. Jg. 3 bzw. 1/1932 p. 77). — Häufiger sind die frei auf die Platte geritzten Profilköpfe der zwei Apostel nach dem Typus der bekannten Medaillons (z. B. Garrucci a. a. O. Tav. 484, 9; Roller a. a. O. Pl. X, 43, 44). — Über die „gerahmten“ Büstenporträts von Petrus und Paulus an einem Grab in Neapel, zweite Januariuskatakomben, oben Anm. 27. Es scheint — wenn man das Goldglas, oben Anm. 24, entsprechend verwerten will — daß dem Doppel- oder Pendantporträt Petri und Pauli (und damit der Kunst Roms!) ein entscheidender Anteil an der Frühgeschichte der Ikone zukommt. Die genannten Darstellungen und ihr Tafelbildcharakter sind bisher gerade für die Ikonographie der Päpste (Cecchelli, Ladner) nicht ihrer Tragweite gemäß beachtet.

²⁰⁰ Achelis a. a. O. Taf. 38: Der hl. Januarius in der Mitte stehend zwischen zwei Kerzen, die Verstorbenen als kleinere Seitenfiguren. An dem Arcosol mit den Petrus- und Paulus-Bildnissen sind außen brennende Kandelaber, unter den Aposteln Blumen gemalt (ebd. Taf. 44).

²⁰¹ Zum Gebrauch von Lichtern bei Kaiserbild und Ikone vgl. die Quellen bei Kollwitz und Kitzinger, oben Anm. 1. Die eigent-



27. Neapel, 2. Katakombe von S. Gennaro, Theotecnusgrab. Totenbildnis des Proculus mit Darstellung von Lichtern und Blumengebinden

den Auftreten von Toten- und Heiligenbildern in Porträtform an christlichen Gräbern wird vollends erkennbar, daß dem Brauchtum des Sepulkralbildnisses ein entscheidender Anteil am Aufkommen und an den Verehrungsformen der Ikone zuzumessen ist. Von hier aus dürfte auch neues Licht auf das schwer deutbare Wort Augustins von den „sepulcrorum et picturarum adoratores“ fallen²⁰². So bestätigt sich vom allgemeinen Überblick aus wieder, daß auch eine früheste Marienikone sehr wohl aus der Übung einer vorwiegend für funerale Aufgaben tätigen Bildnismalerei heraus geschaffen werden konnte. Wenn demgegenüber das im Architravrelief von Khanâsir wiedergegebene Marienbild durch die Querkomposition der tragenden Nikenengel und zentrale Gruppierung von Mutter und Kind mit der frühbyzantinischen Staatsikonographie zusammenhängt, so mag zwar dieser Typus eher der Bildtradition des Kaiserporträts und dementsprechend dem öffentlichen Bereich des kirchlichen Bilderkultes angehören. Das Urbild unseres Freskos von S. Maria Antiqua verkörpert dagegen den ungleich intimeren Charakter des privaten Bildnisses, das im Kreis von Haus und Familie den Dargestellten zur persönlichen Begegnung nahebringt²⁰³.

Was den Archetypus unserer Fresko-Ikone allerdings vom üblichen Bestand der (sepulkralen) Porträtmalerei trennt, ist die — künstlerisch überraschend eindrucksvoll durchgeführte — Veranschaulichung der spezifisch christlichen Glaubenthematik: vor allem die Darstellung der Gottheit des Kindes durch den gleichfalls der antiken Ikonographie entnommenen, atmosphärisch gemalten

liche „coronatio“ wird nicht nur beim Kaiserporträt (H. Kruse, Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im Römischen Reiche, Paderborn 1934, Stud. z. Gesch. u. Kult. d. Altert. Bd. 19, 3, bes. S. 46ff. zu Begriff und Brauch der „laureata“), sondern auch beim griechisch-römischen Ehrenbildnis vorgenommen. Nach Irenaeus (adv. haer. I, 25, 6) „bekränzen“ die Karpokratianer ihre (gemalten!) Christusbilder ebenso wie die der Philosophen. Dies setzt also nicht notwendig Büsten oder Hermen voraus (Wilpert), sondern ist bei der Imago clipeata ja oft geradezu mit dargestellt in dem Relieffrahmen des Lorbeerkränzes. Aber auch Kränze bzw. Girlanden um rechteckige Tafelbilder scheinen möglich zu sein — man vergleiche den Rahmen in einem der Ärztebilder des Wiener Dioskurides (oben Anm. 23). Das Aufhängen von Blumengebinden zum Schmuck von Heiligtümern wie von Gräbern ist sehr oft durch bildliche Wiedergaben bezeugt.

²⁰² de mor. eccl. cath. 34; Migne, PL 32, 1342.

²⁰³ Öffentlicher und privat-häuslicher Ikonenkult scheinen sich während des 6. Jhs. nebeneinander mit ihrem je eigenen Charakter zu entfalten; vgl. Kitzinger a. a. O. (Anm. 1) p. 96ss.

Götternimbus mit dem eingezeichneten Christuskreuz, aber auch im ganzen die demonstrative Verbindung zwischen Mutter und Kind, die in ponderierter Komposition und hinweisender Geste den Knaben zum virtuellen Hauptthema des Bildes macht²⁰⁴. Den bekannten Porträts fremd ist aber auch die ikonographische Charakterisierung der Madonna durch den purpurnen, das Haupt verhüllenden Überwurf. Wohl fehlt es auch dazu im vergleichbaren Bestand von außerchristlichen Bildern nicht ganz an übereinstimmenden Büstentypen²⁰⁵. Aber jedenfalls ist das Maphorion der Madonna und seine Farbe als eine ihr zukommende Kennzeichnung zu betrachten. Auch sie ist am frühesten in der ägyptischen Kunst bezeugt: In der Alexandrinischen Weltchronik unterscheidet der Purpur Maria von anderen biblischen Frauen in gleichen, aber goldgelben Gewändern²⁰⁶. Trotzdem dürfte es sich auch beim purpurnen Maphorion ursprünglich nur allgemeiner um ein vornehmes oder sakrales Frauengewandstück handeln, das im Abendland zuerst bei den Personifikationen der Ecclesia²⁰⁷, bald aber auch bei heiligen Frauen auftritt²⁰⁸. Der Purpur ist also nicht schlechthin ein imperiales Attribut²⁰⁹. Wenn Maria erstmals in einem Mausoleum von El Bagawat ein Purpurkleid trägt — noch ohne Maphorion — so steht sie dort innerhalb des Gewölbezyklus im Zusammenhang mit Personifikationen christlicher Tugenden²¹⁰. Mit dem vom Überwurf verhüllten Haupt erscheint Maria zuerst in zahlreichen Darstellungen der Kleinkunst, wo aber seine Farbe fehlt, so daß die Geschichte dieses Motivs nicht vollständig zu verfolgen ist²¹¹. Im Ganzen scheint es also möglich, daß das purpurne Maphorion sich einfach als Matronengewand von sakralem Charakter in der Marienikonographie durchsetzt, noch bevor es als Reliquie in Konstantinopel verehrt wird²¹². Mit El Bagawat und der Alexandrinischen Weltchronik besitzen wir immerhin auf ägyptischem Boden elementare Vor- und Frühformen dafür. Der Archetypus unserer Ikone könnte allerdings — ähnlich wie das alexandrinische Buchbild — bereits voraussetzen, daß die Monumentalkunst diese Kennzeichnung der Madonna inzwischen voll ausgebildet hatte, so daß es von dort aus in die bildnishaft Darstellung zu übernehmen war.

²⁰⁴ Man beachte die Kennzeichnung einer Marienikone bei Moschus, *Pratum spirituale* 45 (Migne, PG 87, 2900): „Unseren Herrn und Gott Jesus Christus mit seiner Mutter“.

²⁰⁵ Vgl. oben Abb. 13, Anm. 99.

²⁰⁶ Strzygowski a. a. O. (wie Anm. 70), Taf. VII verso, Fragm. D, E. Daß es sich hier um einen fertigen Figurentypus und nicht etwa um eine genuine Textillustration handelt, wird daraus sichtbar, daß Maria in der Szene der *Visitatio* das Kind bereits auf dem Arm trägt! — Über die Datierungsprobleme des Papyrus vgl. Weigand, *Byz. Zeitschr.* 39, S. 132 A. 1.

²⁰⁷ Rom, S. Sabina, Eingangswand (Wilpert M. M. Taf. 47); S. Maria Maggiore, Arcus (ebd. Taf. 63—65; sitzende Frauengestalt mit Buchrolle, goldenem Gewand und dunkelpurpurnem Maphorion — verkörpert neben den heidnischen Magiern sicher die *Ecclesia ex circumcissione*. Die Purpurgewandung der Prophetin Anna, ebd., Taf. 58—58, heller und reicher getönt).

²⁰⁸ Bemerkenswert ist die Unterscheidung der Kostüme bei den beiden karthagischen Martyrinnen in der *Clipeusreihe* der Erzbischöflichen Kapelle in Ravenna um 500: *Felicitas* (nach der *Passio* aus dem Sklavenstande stammend, Frau und Mutter) ist in matronalem Typus und mit purpurnem Maphorion und Stirnbinde dargestellt (Wilpert M. M. Taf. 95; nach der *Passio* ist sie sehr jung) — *Perpetua* dagegen als Dame aus vornehmem Stande in kostbarem Gewand, Schmuck und Schleier (ebd. Taf. 94; auch *Perpetua* ist verheiratet und Mutter!). In Katakombenbildern ist das Purpurgewand für Verstorbene und Heilige ausgesprochen selten (z. B. die *Orans* — *Virgo Velata?* — in *Priscilla*; Wilpert, *Die gottgeweihten Jungfrauen*, Freiburg 1892, Farbtafel). Die Angabe des *Liber Pontificalis*, daß seit *Eutychianus* die Märtyrer nur in Purpurgewändern (*Dalmatik* oder *Colobium*) bestattet werden sollten, ist nach *Duchesne* ein Zusatz der zweiten Redaktion, also retrospektiv aus dem Symboldenken des 6. Jhs. zu erklären (ed. *Duchesne* I, 159, N. 3).

²⁰⁹ Nur die Purpurseide war dem Kaiserhaus vorbehalten (*Literatur* bei Wilpert, *Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten*, *Vereinsschriften der Görres-Ges.* 1898, 3, S. 30); man vergleiche den Mantel der *Theodora* in Ravenna, der als Seidenstoff dargestellt ist.

²¹⁰ A. Fakhry, *The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo 1951, Pl. 1 (farbig).

²¹¹ Zu beachten etwa, wie auf dem großen Mailänder Diptychon die Gewandung Mariens wechselt: als „*Virgo*“ (*Verkündigung*, *Gang zur Fluchwasserprobe*) trägt sie das Rangkostüm ähnlich wie am Arcus von S. Maria Maggiore in Rom — bei der Geburt usw., dagegen den Überwurf der „*Mater*“.

²¹² Vgl. oben Anm. 37; über die Farbe und überhaupt den Stoffcharakter der Reliquie (*Schleier?*) scheint in den frühen Quellen nichts überliefert.

So trägt sehr vieles dazu bei, daß wir die Heimat des Urbildes für unser Ikonenfresko von S. Maria Antiqua — trotz des Architravreliefs von Khanâsir, das den Ausstrahlungskreis von Antiochien vertreten dürfte — in Ägypten anzunehmen haben. Es ist, bis zum Nachweis entsprechender Materialien in anderen Kunstlandschaften, entscheidend dadurch gefordert, daß im beginnenden 6. Jahrhundert nur hier eine formal gleichrangige Porträtmalerei bekannt ist, die zu einer solch bedeutenden Schöpfung befähigt war²¹³.

Von nicht geringerer Tragweite als das erschlossene Urbild der Fresko-Ikone von S. Maria Antiqua ist aber dann noch einmal die Tatsache und die Form seiner Wiedergabe in einer Wandnische der römischen Kirche. Wir erhalten durch dieses Denkmal einen selten lebendigen Einblick in die Motivierung und in die Äußerungen der Bilderverehrung in Rom, nicht lange vor dem Ausbruch des Ikonoklasmus im byzantinischen Reich. Der merkwürdige Platz, den die Fresko-Ikone hier im Kirchenraum einnimmt, erklärt sich vielleicht sehr schlicht daraus, daß sie in die vorhandene Nische eines antiken Larars hineingemalt wurde. Das umgebene Oratorium als fast abgeschlossener Raum kam durch den Einbau der Sängerbänke zustande; aber erst bei der Erhöhung des Bodens, wohl im 9. Jahrhundert, wurde (durch die Querschwelle im SW) dieser Bezirk so verselbständigt, wie er sich im heutigen Zustand darbietet. Das Bild selbst hatte aber schon ursprünglich eine reichere Ausstattung erhalten durch die Auskleidung der Nische mit farbigen Steinen; die doppelte Basisplatte könnte schon mit dem hypothetischen Larar gegeben sein, die seitlichen Serpentinstücke dagegen wurden wohl bei der Herrichtung für die Kopie des Tafelbildes eingefügt. Das Nagelloch in der oberen, eingeknickten Ecke des Bildfeldes bezeugt, daß vor der Ikone wahrscheinlich eine Lampe hing, vielleicht aber auch, daß sie mit Blumengebinden geschmückt zu werden pflegte, ähnlich, wie wir dies im Arkosolfresko des Proculus in Neapel dargestellt finden. Geschichtlich von größtem Gewicht ist es sodann, daß dieses Marienbild mit einer Reliquie verbunden war, daß seine Verehrung also offensichtlich beide Formen der Vergegenwärtigung des Heiligen zusammen voraussetzt oder verlangt. Wir besitzen hier das zeitlich früheste Denkmal für eine in Rom zu verfolgende Entwicklung, die zur mittelalterlichen Beziehung zwischen Altarreliquie und Altarbild führt.

Das Merkwürdigste an unserem Fresko ist aber endlich, daß der römische Maler des ausgehenden 7. oder beginnenden 8. Jahrhunderts hier ein Bild fremden und beträchtlich früheren Ursprungs offensichtlich mit einer Treue kopiert hat, die für mittelalterliche Werkstattgepflogenheiten außerordentlich erscheint. Gerade die Wiederholung berühmter Wallfahrtsbilder u. ä. geht ja oft sehr frei in der Variation ihrer Archetypen vor. Bei der Nischenikone von S. Maria Antiqua ist aber nicht nur die allgemeine Komposition unzweifelhaft kaum von eigenen Erfindungen des Kopisten durchsetzt. In wesentlichen Details — wie beim Nimbus des Christusknaben — gelingt es ihm, den malerischen Qualitäten seiner Vorlage nahe zu kommen, während er doch an anderen Stellen (z. B. den Konturen und Falten des Maphorion) flüchtig oder roh arbeitet. Die Modellierung des Frauengesichtes ist teilweise mit derben Mitteln durchgeführt, aber sie läßt eine maltechnische Grundform erkennen, die im frühen 6. Jahrhundert in Übung war und sonst in S. Maria Antiqua fehlt. Nehmen wir diese Beobachtungen über den künstlerischen Vorgang mit dem Faktum zusammen, daß diese Ikone in der Kirche am Forum zu ihrer Entstehungszeit und in den zwei folgenden Jahrhunderten erkennbarer Mittelpunkt einer besonderen Achtung und Verehrung war, so wird das bedeuten, daß sie ein ungewöhnlich geschätztes (oder richtiger heiliges) Urbild darstellte, das man hier in einer genauen

²¹³ Das Verbreitungsgebiet des Marien-Monogramms (oben Anm. 52) ist dazu ebenso mit ausschlaggebend wie der allgemeine Charakter der spätrömisch-ägyptischen und koptischen Kunst (oben Anm. 142; Monneret de Villard spricht a. a. O. vom „gusto di ritratto“).

Wiedergabe gegenwärtig zu haben wünschte. Nun wissen wir tatsächlich durch wiederholte Äußerungen von Theologen im Orient seit etwa 725, daß die Stadt Rom ein hochverehrtes und wunderbares Marienbild besaß, das von der Hand des Evangelisten Lukas selbst gemalt sei²¹⁴. Es fehlt selbstverständlich jeder Anhaltspunkt, unsere Fresko-Ikone etwa als eine Kopie dieses Lukasbildes anzusprechen, zumal noch in anderen römischen Kirchen berühmte Marienbilder durch Berichte bezeugt sind: ein Acheiropoieton für S. Maria in Trastevere im 7. Jahrhundert²¹⁵ und eine „imago sanctae Dei genetricis antiqua“ an einem nicht genau bestimmten Ort, aber nahe der vatikanischen Basilika²¹⁶. Die fragmentarisch erhaltene Ikone von S. Maria Nuova scheidet als das frühe Lukasbild aus, weil sie nicht vor dem ausgehenden 8. Jahrhundert gemalt sein dürfte. Demgegenüber gibt unser kleines Nischenfresko in S. Maria Antiqua sicher um 700 (also kurz vor den Berichten über das römische Lukasbild) eine Ikone orientalischer Herkunft wieder. Ohne allzu konkrete Folgerungen aus diesem Zusammentreffen ziehen zu können und zu dürfen, haben wir jedenfalls unser Ikonenfresko als ein unschätzbare Denkmal zu bewerten, das uns vieles von den Vorgängen um die berühmten, verehrten und legendenumwobenen „heiligen Bilder“ zwischen Spätantike und Mittelalter spiegelt.

²¹⁴ Die Texte bei v. Dobschütz, *Christusbilder*, 1899, S. 267**ff.

²¹⁵ Im Salzburger Itinerar: R. Valentini e G. Zucchetti, *Codice topografico della Città di Roma II*, Rom 1942, p. 122.

²¹⁶ Zweite Hälfte 8. Jh., publ. ebd. p. 98; zur Lokalisierung (im Porticus) de Rossi, *Inscr. christ. II*, 1880, p. 228, n. 21—23.