



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Eva, Maria und die Frauen in der frühchristlichen Kunst

Verfasserin

Andrea Lackner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 314

Studienrichtung lt. Studienblatt: Klassische Archäologie

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Renate Johanna Pillinger

LITERATURVERZEICHNIS

1. Einleitung	2
2. Eva, Maria und die Frauen in der frühchristlichen Literatur	4
2.1 Eva und Maria – eine typologische Gegenüberstellung	4
2.2 Eva und die Frauen	8
2.3 Maria und die Frauen: Die Befähigung zum „Guten“	9
2.4 Conclusio	11
3. Eva und Maria in der frühchristlichen Kunst	12
3.1 Eva und Maria – eine typologische Gegenüberstellung	12
3.2 Die Ikonographie Marias	15
3.3 Die Ikonographie Evas	22
3.4 Conclusio	27
4. Maria und die Frauen: Ein ikonographischer Vergleich	29
4.1 Die Orantin	29
4.1.1 Der Orantengestus und seine Bedeutung	29
4.1.2 Maria Orans	30
4.1.3 Frauendarstellungen	34
4.1.4 Conclusio	41
4.2 Die Thronende	41
4.2.1 Maria Nikopoia / Maria Lactans	41
4.2.2 Frauendarstellungen	47
4.2.3 Conclusio	49
4.3 Die Königin: Aspekte der Tracht	50
4.3.1 Maria Regina / Frauendarstellungen	50
4.3.2 Conclusio	56
5. Schlusswort / Summary	57
6. Literaturverzeichnis	59
7. Abbildungsverzeichnis	64
8. Lebenslauf	68

1. EINLEITUNG

Im Rahmen dieser Diplomarbeit soll das Frauenbild der frühen Christen im Kontext der Eva-Maria-Typologie behandelt werden. Anstoß zu ihrer Abfassung war eine Seminararbeit zum Lehrveranstaltungsthema "Frauen im frühen Christentum", die im Rahmen dieser Arbeit ausgeweitet und vervollständigt wurde.

Die Diplomarbeit ist in zwei Hauptkapitel gegliedert. Im ersten Teil soll die literarische Überlieferung der frühen Christen ins Auge gefasst werden, anschließend das künstlerische Schaffen von den Anfängen und der ersten Hochblüte frühchristlicher Kunst im 3./4. Jh. bis zum Bilderstreit im 8. Jh. Der Ikonoklasmus setzt diesbezüglich eine so starke künstlerische Zäsur, dass die Wahl dieser zeitlichen Obergrenze meines Erachtens gerechtfertigt ist.

Kurz soll nun ein Abriss der Gliederung und des Inhaltes dieser Diplomarbeit gegeben werden:

Der erste Teil befasst sich mit dem Eva- und Mariabild in der frühchristlichen Literatur. Anfangen von Justin über Hieronymus bis Ambrosius sollen Texte einer möglichst breiten Anzahl frühchristlicher Autoren unterschiedlicher Schaffensperioden untersucht werden. Dabei liegt der Schwerpunkt auf einer Herausarbeitung der typologischen Charakter- und Wesenszüge, die den beiden Protagonistinnen Eva und Maria jeweils zugeschrieben werden. Besonderes Augenmerk soll der Überlegung zukommen, inwieweit von einer Eva-Maria-Antithese in der frühchristlichen Literatur gesprochen werden kann. Anschließend soll das Frauenverständnis der frühen Christen in Bezug zur Eva-Maria-Typologie behandelt werden. Hauptaugenmerk liegt auf der Untersuchung der Figuren Evas und Marias als Symbolfiguren für ein divergierendes Verständnis von Weiblichkeit. Problematischer Aspekt bei der Analyse literarischer Quellen sind die zahlreichen oft voneinander abweichenden Übersetzungen. Aus diesem Grund wurden die zitierten Textstellen im Rahmen dieser Diplomarbeit – sofern nicht anders vermerkt – eigenständig übersetzt.

Im Anschluss an die Analyse der literarischen Quellen werden die ikonographischen Aspekte der Eva-Maria-Typologie in der frühchristlichen Kunst untersucht. Dabei stellt sich die Frage nach der Eigenaussage des Bildmaterials. (Noch) Mehr als dies bei den literarischen Quellen der Fall ist, ist man bezüglich der Auslegung künstlerischer Werke auf Interpretation angewiesen. Daher muss in einem ersten

Schritt überlegt werden, auf welche Weise eine Eva-Maria-Typologie künstlerisch überhaupt darstellbar ist. Erst dann kann die Frage beantwortet werden, ob eine Typologisierung auch im Bildmaterial der frühen Christen fassbar ist oder ob die Kunst ein abweichendes Eva-Maria-Verständnis vermittelt. Die Thematik soll anhand eines möglichst breiten Spektrums an Kunstgattungen – Plastik, Malerei, Textil, Mosaik, Glas – aufgearbeitet werden.

In einem weiteren Schritt werden ikonographische Parallelen zwischen Frauen- und Mariendarstellungen untersucht. Ähnlichkeiten in Haltung, Gebärdensprache und Kleidung können Aufschluss über ikonographische Vorbilder und damit Aufschluss über geistige Identifikation geben.

2. EVA, MARIA UND DIE FRAUEN IN DER FRÜHCHRISTLICHEN LITERATUR

Dieses Kapitel soll der Frage nach Umfang und Ausmaß einer Eva-Maria-Typologie in der frühchristlichen Literatur nachgehen. Zielsetzung ist es, die den beiden Protagonistinnen jeweils zugeschriebenen typologischen Wesenszüge und Charaktereigenschaften zu erfassen und einander gegenüberzustellen. Anschließend wird die Frage nach der Relevanz der Eva-Maria-Typologie für das Frauenbild im frühen Christentum behandelt.

2.1 EVA UND MARIA – EINE TYPOLOGISCHE GEGENÜBERSTELLUNG

In der Bibel ist die Figur Evas mit der Erschaffung des Menschen und dem anschließenden Sündenfall verbunden, Maria tritt in ihrer Rolle als die Mutter des Christuskindes entgegen. Diese biblische Konstellation ist, wie im Folgenden ausgeführt, Ausgangspunkt für eine Gegenüberstellung der beiden Frauenfiguren in der frühchristlichen Literatur.

Der Parallele Eva-Maria geht jedoch die Gegenüberstellung von Adam und Christus voraus: Diese Adam-Christus-Typologie findet sich bereits im Neuen Testament bei 1 Kor 15 und Röm 5.¹ In beiden Textpassagen wird Adam, in negativem Kontext, als Urheber des Sündenfalls angesprochen, wohingegen Christus, in positivem Zusammenhang, als Erlöserfigur präsentiert wird:

„Da nämlich durch einen Menschen der Tod gekommen ist, kommt durch einen Menschen auch die Auferstehung der Toten. Denn wie in Adam alle sterben, so werden in Christus alle lebendig gemacht werden.“²

„Durch einen einzigen Menschen kam die Sünde in die Welt und durch die Sünde der Tod, und auf diese Weise gelangte der Tod zu allen Menschen, weil alle sündigten (...) Ist durch die Übertretung des einen der Tod zur Herrschaft gekommen, durch diesen einen, so werden erst recht alle, denen die Gnade und die Gabe der Gerechtigkeit reichlich zuteil wurde, leben und herrschen durch den einen, Jesus Christus.“³

¹ M. Hauke, Heilsverlust in Adam. Stationen griechischer Erbsündenlehre: Irenäus – Origenes – Kappadozier, KKTs 58 (Paderborn 1993) 71-79.

² 1 Kor 15, 21f EU.

³ Röm 5, 12-17 EU.

Paulus versteht die Sünde als eine Macht, die durch die Verfehlung Adams, der in diesem Zusammenhang als der „erste Mensch“ verstanden wird, in die Welt tritt. Die Sünde gebiert den Tod, dem die Menschheit von nun an ausgeliefert ist. Adam als der „erste Mensch“ steht Jesus Christus als der „zweite Mensch“ oder „zweite Adam“ gegenüber. Er symbolisiert – wo Adam für Sünde und Tod steht – die Rettung und das Leben.⁴

Die Gegenüberstellung von Eva und Maria als ein dem männlichen entsprechendes weibliches Modell tritt das erste Mal bei Justin im 2. Jh. n. Chr. entgegen.⁵

Jesus ist durch die Jungfrau Mensch geworden, „damit auf dieselbe Weise, auf der die aus der Schlange geborene Sünde empfangen wurde, auch die Erlösung geschehe. Denn Eva, die eine Jungfrau war, gebär Sünde und Tod, nachdem sie die Worte der Schlange vernommen hatte. Die Jungfrau Maria hingegen erfasste Glaube und Freude, als der Engel Gabriel ihr die freudige Nachricht verkündete, dass der Geist des Herren über sie kommen und die Kraft des Höchsten sie überschatten werde, weswegen auch das aus ihr geborene Heilige der Sohn Gottes sei.“⁶

Analog zur Adam-Christus-Typologie steht bei Justin Eva als Urheberin des Sündenfalls Maria als Erlöserfigur gegenüber.

Justin beschreibt die Eva-Maria-Parallele in diesem Zusammenhang als eine „heilsgeschichtliche Ursprungsparallele“: Durch eine Jungfrau tritt die Sünde in die Welt, durch eine Jungfrau wird sie auch wieder getilgt. Eva gebiert Tod und Sünde, Maria gebiert „den Sohn Gottes, der vom Tod befreit“. So wie Christus der „zweite Adam“ ist, so ist Maria die „zweite Eva“, die den Fehltritt der ersten sühnt.⁷

Irenäus von Lyon führt neben der Adam-Christus Parallele ebenfalls die Eva-Maria-Parallele an:

„Denn so wie jene durch die Rede eines Engels verführt wurde, Gott zu entfliehen und dessen Wort sich zu verschließen, wurde dieser durch die Rede eines Engels die Botschaft verkündet, dass sie, die seinem Wort gehorsam war, Gott tragen solle. Und so wie jene zum Ungehorsam gegen Gott verführt worden ist, wurde diese zur Gehorsamkeit angehalten, damit die Jungfrau Maria die Anwältin der Jungfrau Eva werde. Und so wie die Menschheit an den Tod gebunden

⁴ H. Schlier, Der Römerbrief, HThK 6 (Freiburg 1979) 181f. 189.

⁵ M. Hauke a. O. (Anm. 1) 110.

⁶ „(...) et ex Virgine hominem esse factum, ut qua via initium orta a serpente inobedientia accepit, eadem et dissolutionem acciperat. Eva enim cum virgo esset et incorrupta, sermone serpentis concepto, inobedientiam et mortem peperit. Maria autem Virgo, cum fidem et gaudium percepisset, nuntianti angelo Gabrieli laetum nuntium, nempe Spiritum Domini in eam superventurum et virtutem Altissimi ei obumbraturam, ideoque id quod nasceretur ex ea sanctum, esse Filium Dei, respondit: 'Fiat mihi secundum verbum tuum.'“ Iust. dial. 100, PG 6, 710f.

⁷ A. Bengsch, Heilsgeschichte und Heilswissen. Eine Untersuchung zur Struktur und Entfaltung des theologischen Denkens im Werk „Adversus Haereses“ des hl. Irenäus von Lyon, EThS 3 (Leibzig 1957) 204.

wurde durch eine Jungfrau, wurde sie auch durch eine Jungfrau davon gelöst. In gleicher Weise wurde der Ungehorsam der Jungfrau durch den Gehorsam einer Jungfrau aufgehoben.“⁸

Auch Irenäus zieht, wie Justin, eine Parallele zwischen der Jungfräulichkeit Evas und der Jungfräulichkeit Marias. Beiden Frauen erscheint zudem ein Engel, durch dessen Ansprache sie zur maßgeblichen Tat getrieben werden. Wo sich Eva nun allerdings zum Ungehorsam verführen lässt und sich gegen Gottes Gebot stellt, zeigt sich Maria dem Willen Gottes gehorsam; sie wiegt den Ungehorsam Evas wieder auf.⁹ Irenäus spricht in diesem Zusammenhang auch von der Rekapitulation Evas in Maria bzw. dem Rückkreislauf von Maria zu Eva.¹⁰

Bei Irenäus erfährt die Figur Marias in ihrer Bedeutung eine Aufwertung gegenüber Justin:

Justin beschränkt Marias Rolle darauf, dass sie den Befreier gebiert, „also nicht selbst die Befreiung bringt“. Irenäus hingegen bezeichnet „den Gehorsam Marias direkt als *causa salutis* für sie selbst wie für die ganze Menschheit“.¹¹

Ähnlich wie bei Justin und Irenäus finden wir auch bei Tertullian die Verknüpfung Evas mit dem Tod, wohingegen Maria als Erlöserfigur mit Heil und Leben identifiziert wird. Im Zentrum stehen bei Tertullian aber nicht Ungehorsam und Gehorsam, sondern falscher Glaube/Un Glaube und (rechter) Glaube der beiden Protagonistinnen:

„Eva hatte der Schlange geglaubt, Maria glaubte dem Gabriel. Was jene durch den Glauben verschuldet hat, hat diese durch den Glauben wieder gut gemacht.“¹²

Auch bei Origenes finden wir einen Bezug zur Eva-Maria-Parallele:

„Weil Gott zu Eva gesprochen hatte: ‚In Schmerzen wirst du Kinder gebären‘, spricht jetzt der Engel: ‚Freue dich, du Begnadete!‘ Diese Freude vertreibt in der Tat jene Schmerzen.“¹³

⁸ „Quemadmodum enim illa per angeli sermonem seducta est, ut effugeret Deum, praevaricata verbum ejus; ita et haec per angelicum sermonem evangelizata est, ut portaret Deum, obediens ejus verbo. Et si ea inobedierat Deo; sed haec suasa est obedire Deo, uti virginis Evae Virgo Maria fieret advocata. Et quemadmodum astrictum est morti genus humanum per Virginem, salvatur per Virginem: aequa lance disposita, virginalis inobedientia, per virginalem obedientiam.“ Iren. haer. 5, 19, 1, PG 7/2, 1175f.

⁹ R. Noormann, Irenäus als Paulusinterpret. Zur Rezeption und Wirkung der paulinischen und deuteropaulinischen Briefe im Werk des Irenäus von Lyon, WUNT, Reihe 2, 66 (Tübingen 1994) 464 f.

¹⁰ Iren. haer. 3, 22, 4, PG 7/1, 959.

¹¹ R. Noormann a. O. (Anm. 9) 466; zum Vergleich der Eva-Maria Parallele bei Justin und Irenäus siehe auch A. Bengsch a. O. (Anm. 7) 204-205.

¹² „Crediderat Eva serpenti: credidit Maria Gabrieli. Quod illa credendo deliquit, ista credendo correxit.“ Tert. carn. 17, 5, CCSL 2, 905.

¹³ Or. fr. 1,28 in Lc., Übersetzung nach H.-J. Sieben, Origenes. Homilien zum Lukasevangelium 2, FC 4/2 (Freiburg 1992), 407.

Typologisch stehen hier der Schmerz Evas und die Freude Marias einander gegenüber, oder, wie Hauke schreibt: „Der Gruß des Engels an Maria („Freue dich!“) bildet den Antitypos zum Strafwort an Eva, die in Schmerzen gebären muss: Die Freude beseitigt die Trauer.“¹⁴

Die Antithese Eva-Maria findet sich auch bei Augustinus wieder, darüber hinaus betont er in einer Gesamtsicht das Zusammenwirken beider Geschlechter – repräsentiert durch Jesus und Maria - beim Sieg über das Böse:

„Weil ja der Tod durch eine Frau zu uns gekommen war, wurde uns das Leben ebenfalls durch eine Frau geschenkt, sodass durch die Natur beider, das heißt weiblich und männlich, der Teufel besiegt wurde, er, der sich am Sturz beider erfreut hatte.“¹⁵

Anhand der vorangegangenen Zitate wurde ersichtlich, dass Eva und Maria mit jeweils einander entgegengesetzten charakteristischen Wesenszügen identifiziert werden. Zusammengefasst lassen sich daher folgende typologische Paarbildungen herausarbeiten:

Eva	Maria
Schmerz	Freude
Sünde	Heil
Unglaube/falscher Glaube	Glaube/rechter Glaube
Ungehorsam	Gehorsam
Tod	Leben
Fluch	Segen
Eva fesselt	Maria (er)löst

Die Mehrheit der frühchristlichen Autoren fasst Eva demnach als überwiegend negativ besetzte Figur auf, wohingegen Maria als Kontrastfigur bzw. als „zweite Eva“ für das Gute und Edle steht und Evas schlechte Taten damit gleichzeitig sühnt. Diese Charakterisierung der beiden Frauenfiguren spiegelt sich in der Ambivalenz der Bewertung von Weiblichkeit im frühen Christentum wieder:¹⁶

¹⁴ M. Hauke a. O. (Anm. 1) 411.

¹⁵ „Huc accedit magnum sacramentum, ut, quoniam per feminam nobis mors acciderat, vita nobis per feminam nasceretur : ut de utraque natura, id est feminam et masculina, victus diabolus cruciaretur, quoniam de ambarum subversione laetabatur.“ Aug. agon. 22, 24, CSEL. 41, 125.

¹⁶ Dieser Ambivalenz widmet sich u.a. E. Clark in ihrer Monographie E. Glark, Ascetic Piety and Women's Faith. Essays on Late Ancient Christianity, SWR 20 (Lewiston/Queenston 1986) 23-61.

2.2 EVA UND DIE FRAUEN

Das Frauenbild im frühen Christentum ist eng verknüpft mit der Erschaffung Evas und dem Sündenfall:

Die Minderwertigkeit bzw. Unterlegenheit der Frauen wird bei Augustinus mit der Schaffung der Frau (Eva) als zweites Geschlecht und ihrem zweitrangigen Status als Helferin Adams begründet. Die hierarchische Beziehung zwischen Mann und Frau wird dabei verglichen mit dem Verhältnis zwischen Geist und Fleisch oder zwischen dem überlegenen und dem unterlegenen Teil der Seele:¹⁷ So wie der Trieb sich der Vernunft und dem Geist unterordnet, so soll sich auch die Frau dem Mann unterordnen.¹⁸ Evas geistige Unterlegenheit ist dann auch der Grund, weshalb sie sich zum Ungehorsam gegen Gott verführen lässt:

„In seiner geistigen Schlechtigkeit machte sich der Teufel die Schlange durch seine Engelsgestalt und seine vortreffliche Natur Untertan und täuschte die Frau, sie als sein Werkzeug gebrauchend, wobei er nämlich bei dem geringeren Teil des Menschenpaares begann, auf dass er stufenweise zum Ganzen gelange, in der Annahme, der Mann könne nicht so leichtgläubig sein, sich durch eigenen Irrtum täuschen zu lassen, als vielmehr durch Nachgiebigkeit gegenüber fremden Irrtums.“¹⁹

Bezugnehmend auf die allegorische Interpretation von Gen. 2, die Eva mit dem minderen Teil der Seele identifiziert, wird ihre untergeordnete Funktion bei Augustinus klar zum Ausdruck gebracht. Der Teufel wählt Eva aufgrund ihrer geistigen Schwäche, die sie die Worte der Schlange glauben macht, als Instrument, um Adam, den Kopf der Menschheit, zu Fall zu bringen.²⁰

Evas Motiv, das sie zum Ungehorsam gegen Gottes Gebot veranlasst, ist neben ihrem Stolz, Gott gleich zu werden, auch die Neugier, eine Eigenschaft, die Augustinus, ebenso wie Evas Schwäche, mit dem gesamten weiblichen Teil der Menschheit identifiziert.²¹

Tertullian formuliert schärfer als Augustinus, wenn er Eva – also die Frau – als Urheberin des Sündenfalles verurteilt: Sie hat zuerst gesündigt, sie hat sich zuerst

¹⁷ Dazu ausführlicher K. E. Borresen, Subordination and Equivalence. The Nature and Role of Woman in Augustine and Thomas Aquinas (Mainz 1995) 16-19; 30-34.

¹⁸ Aug. conf. 13, 32, 47, CCSL 27, 270.

¹⁹ „Eoque per angelicam praesentiam praestantiorumque naturam spiritali nequitia sibi subiecto et tamquam instrumento abutens fallacia sermocinatus est feminae, a parte scilicet inferiore illius humanae copulae incipiens, ut gradatim perveniret ad totum, non existimans virum facile credulum nec errando posse decipi, sed dum alieno cedit errori.“ Aug. civ. 14, 11, CCSL 48, 432f.

²⁰ Zu Evas Rolle beim Sündenfall siehe ausführlicher K. E. Borresen a. O. (Anm. 17) 51-54.

²¹ Aug. gen. ad litt. 11, 31, 41, CSEL 28/1, 364f.

gegen Gottes Gebot aufgelehnt. Die Rolle der Frau als Verführerin wird klar zum Ausdruck gebracht:

„Und du weißt nicht, dass du eine Eva bist? (...) Du hast dem Teufel Zugang verschafft und den Baum entweicht; du hast das göttliche Gesetz zuerst verraten und demjenigen zugeredet, dem der Teufel selbst nicht zu nahen vermochte.“²²

Auch Ambrosius sieht die Frau als Urheberin des Übels an und begründet dies mit Evas initiativer Rolle beim Sündenfall:

„Denn die Frau ist Urheberin der Verirrungen des Mannes, nicht der Mann Urheber der Verirrungen der Frau. Schließlich sagt Paulus: ‚Nicht Adam, sondern die Frau ist zur Pflichtverletzung verführt worden.‘“²³

2.3 MARIA UND DIE FRAUEN: DIE BEFÄHIGUNG ZUM „GUTEN“

Wo Eva repräsentativ für weibliche Schwäche und Sündhaftigkeit steht, wird die Figur Marias in der frühchristlichen Literatur gerne als Ideal weiblichen Verhaltens und Lebenswandels präsentiert, dem es nachzueifern gilt:

„Denn so wie durch eine Frau die Sünde ihren Anfang nahm, so brachte auch eine Frau die Tugenden hervor; Auch Frauen überwinden, weibliches Handeln niederlegend, ihre Schwäche, und die ungeschlechtliche Seele eifert wie Maria, die keine Verfehlung kennt, durch frommes Streben reiner Keuschheit nach.“²⁴

Schon zuvor bei Origenes wird Maria als Modell für das hohe Ideal der Jungfräulichkeit angeführt.²⁵ Bei Athanasius finden wir Maria ausführlicher als Vorbild in Tugend und jungfräulichem Lebenswandel geschildert.²⁶ Auch Ambrosius, der in seiner Argumentation Athanasius folgt, beschreibt Maria als Vorbild für Jungfrauen.²⁷ Er richtet die Sprache dabei direkt an seine weibliche Leserschaft, wenn er schreibt:

„Bildhaft dargestellt nun sei euch das jungfräuliche Leben Marias, aus dem wie aus einem Spiegel die Pracht der Keuschheit und die Schönheit der Tugend widerstrahlen. Von hier sollt ihr euch die

²² „Et Evam te esse nescis ? (...) Tu es diaboli ianua, tu es arboris illius resignatrix, tu es divinae legis prima desertrix ; tu es quae eum suasisti, quem diabolus aggredi non valuit. “ Tert. cult. fem. 1, 1, 1; 2, CCSL 1, 343.

²³ „Viro enim mulier, non mulieri vir auctor erroris est. unde et Paulus ait : Adam inquit non est deceptus, mulier autem seducta in praevaricatione fuit. “ Ambr. parad. 12, 56, CSEL 32/1, 316.

²⁴ „Nam sicut peccatum a mulieribus coepit: ita etiam bona a mulieribus inchoantur; ut feminae quoque muliebria opera deponentes, infirmitati renuntient: et anima quae nō habet sexum, ut Maria quae nescit errorem, religioso imitetur studio castitatem. “ Ambr. comm. in Luc. 2, 28, PL 15, 1562.

²⁵ Or. comm. in Mt. 10,17, PG 13, 878.

²⁶ L. T. Lefort, Lettre aux Vierges. Le Muséon 42 (Louvain 1929) 244-249.

²⁷ Zur Abhängigkeit der Textstellen von Athanasius und Ambrosius siehe Ch. W. Neumann, The Virgin Mary in the Works of Saint Ambrose, Par. 17 (Freiburg 1962) 35-43.

Beispiele des Lebens nehmen, wo wie in einem Musterbild die Grundsätze der Redlichkeit veranschaulicht sind. Sie zeigen, was ihr verbessern, was ihr ausbilden, was ihr festhalten sollt.“²⁸

Cyprian von Karthago vergleicht in einer Lobrede die Jungfrauen mit der „Blume am Stamm der Kirche“ sowie der „Zierde und dem Schmuck der geistlichen Gnade“, sie sind „das wahrhaftige Werk des Ruhmes und der Ehre“ und „Ebenbild Gottes an Reinheit und Heiligkeit“²⁹

Augustinus benennt drei Lebensmodelle für Frauen, denen er jeweils ein biblisches Vorbild zur Seite stellt: Elisabeth ist das Musterbild verheirateter Frauen, Anna vertritt den Witwenstand und Maria, das größte Vorbild, steht für das Ideal der Jungfräulichkeit.³⁰ Ambrosius und neben ihm Autoren wie Gregor von Nyssa, Cyprian von Karthago und Hieronymus illustrieren Marias Vorbildhaftigkeit als letzte Konsequenz mit ihrer Funktion als Führerin des Chores der Jungfrauen im Himmel.³¹

Die Vorbildwirkung Marias beschränkt sich allerdings nicht nur auf ihren Status als Jungfrau, sondern bezieht sich auch auf darüber hinausgehende bzw. damit verbundene Werte und Eigenschaften:³²

„Ihr habt, Jungfrauen, die Keuschheit Marias studiert: Nun lernt Demut und Bescheidenheit! Die Verwandte kommt zur Verwandten, die Jüngere zur Älteren. Aber sie kam nicht nur, sondern grüßte auch zuerst. Das ziemt sich fürwahr: Je keuscher eine Jungfrau ist, umso demütiger soll sie sein. Sie lerne, den Älteren Ehrerbietung darzubringen. Sie sei Lehrerin der Demut, denn das verlangt das Keuschheitsgelübde. Dazu kommt der Auftrag zur Nächstenliebe und Frömmigkeit, ebenso wie die Vorschrift der Gelehrsamkeit. Es ist fürwahr zu bemerken, dass die höher stehende zur niedriger stehenden Person kommt, um ihr zu helfen: Maria zu Elisabeth, Christus zu Johannes.“³³

Ambrosius zählt noch eine Reihe weiterer vorbildhafter Tugenden Marias auf, darunter Fleiß, Zurückhaltung im Gespräch, Bescheidenheit, Klugheit,

²⁸ „Sit igitur vobis tamquam in imagine descripta virginitas vita Mariae, de qua velut speculo refulgeat species castitatis et forma virtutis. Hinc sumatis licet exempla vivendi, ubi tamquam in exemplari magisteria expressa probitatis, quid corrigere, quid effingere, quid tenere debeatis, ostendunt.“ Ambr. virg. 2, 2, 6, PL 16, 208.

²⁹ „Flos est ille ecclesiastici germinis (...) decus atque ornamentum gratiae spiritualis (...) laudis et honoris opus integrum (...) Dei imago respondens ad sanctimoniam Domini (...)“ Cypr. hab. virg. 3, PL 4, 443.

³⁰ Aug. bon. coniug. 26, 35. CSEL 41, 230 ; Aug. serm. 192, 2, 2. PL 38, 1012.

³¹ Dazu ausführlicher Ch. W. Neumann a. O. (Anm. 27) 51-56; 56-60.

³² Dazu näher Ch. W. Neumann a. O. (Anm. 27) 64-66.

³³ „Didicistis, virgines, pudorem Mariae: discite humilitatem. Venit propinqua ad proximam, junior ad senioem: nec solum venit, sed etiam prior salutavit; decet enim ut quanto castior virgo, tanto humilior sit. Noverit honorem deferre senioribus. Sit magistra humilitatis, in qua est professio castitatis. Est et causa pietatis, est etiam norma doctrinae. Contuendum est enim quia superior venit ad inferiorem, ut inferior adjuvetur: Maria ad Elizabeth, Christus ad Joannem.“ Ambr. comm. in Luc. 2, 22, PL 15, 1560.

Barmherzigkeit, Studium der Heiligen Schrift,³⁴ Häuslichkeit und Rückzug vor der Öffentlichkeit:

„Lernt, Jungfrauen, nicht durch fremde Häuser zu ziehen, nicht auf den Straßen zu flanieren, nicht in der Öffentlichkeit an Gesprächen teilzunehmen! Maria hielt sich drei Monate bei ihrer Verwandten auf, bis spätabends zu Hause bleibend, nur flüchtig in der Öffentlichkeit. Sie widmete sich ganz der Arbeit, wegen der zu verrichten sie erschienen war. Also blieb sie drei Monate, nicht weil das fremde Haus ihr Zerstreuung bot, sondern weil sie es missbilligte, sich in der Öffentlichkeit zu oft sehen zu lassen.“³⁵

2.4 CONCLUSIO

In den Texten frühchristlicher Autoren lässt sich eine starke Tendenz zur Typologisierung der Figuren Eva und Maria feststellen: Evas Schwäche und Sündhaftigkeit wird durch ihre Funktion als Urheberin des Sündenfalles versinnbildlicht: Sie hat Adam verführt und als Erste das Gebot Gottes verraten. Maria hingegen wird als die Mutter des Erlösers gefeiert und in ihrer Tugendhaftigkeit gepriesen: Sie ist die „zweite Eva“, die den Fehltritt der „ersten Eva“ sühnt.

Die Funktion Marias als Vorbild für Frauen ist anhand der vorangegangenen Textbeispiele ebenfalls deutlich geworden: Sie ist beispielhaft in Tugend und Lebenswandel. Das ambivalente Bild der Frau als einerseits schwaches und sündhaftes Wesen und als andererseits zur Tugend fähigem Geschöpf findet seine Entsprechungen somit in den Symbolfiguren Eva und Maria. Ein tugendhaftes Leben in Enthaltsamkeit erlaubte es den Frauen, ihre in Eva zugrunde liegende Schwachheit zu überwinden und, wie Cyprian voll des Lobes ausdrückt, „Werk des Ruhmes und der Ehre“³⁶ zu werden.

³⁴ Ambr. virg. 2, 2, 7, PL 16, 209.

³⁵ „Discite, virgines, non circumcursare per alienas aedes, non demorari in plateis, non aliquos in publico miscere sermones. Maria in domo seria, festina in publico, mansit apud cognatam suam tribus mensibus. Etenim quae propter officium venerat, inhaerebat officio. Mansit ergo mensibus tribus, non quod domus eam delectaret aliena, sed quia frequentius videri in publico displicebat.“ Ambr. comm. in Luc. 2, 21, PL 15, 1560.

³⁶ Cypr. hab. virg. 3, PL 4, 443.

3. EVA UND MARIA IN DER FRÜHCHRISTLICHEN KUNST

Die Frage, ob man von einer Eva-Maria-Typologie in der frühchristlichen Literatur sprechen kann, wurde im vorangegangenen Kapitel positiv beantwortet. Im Folgenden soll nun der Frage nach einer typologischen Darstellung der Protagonistinnen Eva und Maria in der frühchristlichen Kunst nachgegangen werden.

3.1 EVA UND MARIA – EINE TYPOLOGISCHE GEGENÜBERSTELLUNG

In der bildlichen Kunst ließe sich das Vorhandensein einer Typologie am Einfachsten anhand einer eindeutigen bildlichen Gegenüberstellung von Eva und Maria nachweisen. E. Guldán, der sich eingehend mit der Eva-Maria Typologie von der Antike bis in die heutige Zeit beschäftigt hat, glaubt, eine solche typologische Gegenüberstellung eingeschränkt bereits ab konstantinischer Zeit nachweisen zu können.³⁷ Als Beispiel führt er den sogenannten „Dogmatischen Sarkophag“ an (Abb. 1) (4. Jh.), dessen zwei Figurenfriese im oberen Bereich die Erschaffung Evas, den Sündenfall, das Kanawunder, die Brotvermehrung und die Erweckung des Lazarus zeigen.



Abb. 1 Sog. Dogmatischer Sarkophag aus dem Lateran, 4. Jh.

³⁷ E. Guldán, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv (Graz/Köln 1966) 20-26.

Im unteren Teil ist die Magieranbetung, die Blindenheilung, Daniel in der Löwengrube und die Beauftragung, Gefangennahme und das Quellwunder des Petrus dargestellt.³⁸ E. Stommel folgend, der sich für eine bewusst gesetzte Anordnung der Szenen ausspricht,³⁹ sieht E. Guldán in der Positionierung der Szenen des Sündenfalls und der Magieranbetung untereinander nun eine bewusst gesetzte Gegenüberstellung der Figuren Evas und Marias.⁴⁰ Wellen hingegen widerspricht dieser These und weist einen typologischen Aspekt kategorisch von der Hand.⁴¹ Beide Ansichten sind zu diskutieren. Wenn mit einer Eva-Maria-Antithese argumentiert würde, müsste im selben Atemzug auf die Adam-Christus Antithese hingewiesen werden. In der oberen Sündenfall-Darstellung erscheinen Adam und Eva gleichermaßen als Schuldige und Sünder. In der Szene der Magieranbetung wird Maria als die Mutter des Erlösers Jesus Christus präsentiert. Dass sich beide Darstellungen auch ohne diese Parallele erklären lassen, wie Wellen argumentiert,⁴² ist zwar richtig, kann aber kein zwingendes Gegenargument sein, denn sehr wohl können mehrer Aussagen in einem Bild vereint dargestellt sein. Fraglich ist aber zum einen, ob die Antithese Eva-Maria/Adam-Christus hier das zentrale Motiv ausmacht – und das ist in dieser Darstellung wohl nicht der Fall, denn abgebildet ist eben nicht „nur“ die Sündenfallszene, die der Geburtsszene als Einzeldarstellung viel kontrastreicher gegenüberstehen könnte. Vielmehr steht im Zentrum die zyklische Komponente von der Erschaffung des Menschen, dem anschließenden Sündenfall und die Erlösung durch Christus. Zum anderen stellt sich die Frage nach der Bewertung der Sündenfallszene. Diese ist nämlich nicht als ausschließlich „negative“ Szene zu verstehen, denn sie beinhaltet mit der Zuweisung von Garbe und Lamm einen „soteriologischen“ Aspekt – den Aspekt eines Rettungsbildes.⁴³

³⁸ F. W. Deichmann (Hrsg.), Rom und Ostia, REP I/1 (Wiesbaden 1967) Kat. Nr. 43 39-41.

³⁹ „Die jeweilige Bedeutung einer Szene scheint dabei von ihrem Platz innerhalb der Gesamtkomposition oder vielleicht besser der Gesamtkonstruktion bestimmt zu sein, die mit Eck- und Mittelstellung, Benachbarung und Kontaminierung, symmetrischer und antithetischer Anordnung arbeitet.“ E. Stommel, Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik, Theoph. 10 (Bonn 1954) 28.

⁴⁰ E. Guldán a. O. (Anm. 37) 22-24.

⁴¹ G. A. Wellen, Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit (Utrecht/Antwerpen 1961) 19 f.

⁴² G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 20.

⁴³ Zur Gabenverteilung als Hoffnungs- bzw. Rettungszeichen äußert sich auch Guldán, siehe E. Guldán a. O. (Anm. 37) 22 f.

E. Guldans Ansicht über eine typologische Komponente muss aufgrund des nicht exklusiv negativen Charakters der Sündenfallszene sowie der Betonung der zyklischen Komponente daher von der Hand gewiesen werden.

Ebenfalls zur Diskussion steht ein Fresko im Arkosol des Coemeterium Maius (Abb. 2) aus der Mitte des 4. Jh., dessen Bogenlaibung im Zentrum Daniel in der Löwengrube und in zwei Ebenen die Darstellung des Gichtbrüchigen zwischen Adam und Eva, darunter eine Magieranbetung, zeigt



Abb. 2 Sündenfall und Magieranbetung, Coemeterium Maius, Rom, Mitte 4. Jh.

Auch hier sieht Guldán durch die Anordnung der beiden Kompositionen, deutlicher als beim sog. „Dogmatischen Sarkophag“, einen direkten Bezug zu einer Eva-Maria-Antithese gegeben.⁴⁴ Dieses Mal spricht die Herausnahme der Sündenfallszene und der Magieranbetung aus dem zyklischen Komplex und ihre direkte Gegenüberstellung tatsächlich stärker für die Antithese Sündenfall-Erlösung bzw. Eva/Adam – Maria/Christus. Allerdings ist der eigentlich soteriologische Aspekt der Sündenfall-Darstellung auch hier durch das Mittelbild des geheilten Gichtbrüchigen angedeutet – die Sündenfallszene ist demnach auch hier nicht ausschließlich negativ zu verstehen, sondern erhält vielmehr den Charakter eines „Rettungsbildes“, wie wir es vor allem von Darstellungen des Alten Testaments – u.a. die Jünglinge im Feuerofen, Daniel in der Löwengrube, der Jonas-Zyklus – kennen. Auch dieses Beispiel für eine mögliche typologische Gegenüberstellung der Figuren Eva und Maria muss daher kritisch betrachtet werden. .

⁴⁴ E. Guldán a. O. (Anm. 37) 25.

Aussagekräftigere Hinweise auf eine Typologie in der bildlichen Kunst liefern die Tituli Historiarum, mehrzeilige Verse, die als Bildaufschriften von – leider nicht mehr erhaltenen – Bildzyklen dienten. Ein Beispiel dafür sind die Tituli des Helpidius Rusticus.⁴⁵ Hier begegnet uns in der Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen auch das Pendant Eva-Maria:⁴⁶

„Eva wird von der Schlange verführt:

Mit Eva, durch die List der Schlange, schickt sich der Teufel an, die verbotene Frucht zu pflücken und sie, unwissend des hinterhältigen Betruges, schenkt ihm unheilvoll Glauben, dazu bestimmt, zusammen mit ihrem Gefährten umzukommen.“⁴⁷

„Die Ankunft des Engels bei Maria:

Der Engel ermahnt Joseph im Schlaf, die Ehebindung mit Maria unangefochten zu lassen; sie, erfüllt durch die Gabe des Heiligen Geistes und auf diese Weise (er)strahlend, wird mit Hochachtung begrüßt.“⁴⁸

Obwohl die eigentlichen Bilder, zu denen die Tituli gehörten, nicht mehr erhalten sind, können wir indirekt durch sie eine Antithese Eva (Sündenfall)-Maria (Erlösung) auch in der bildlichen Kunst erschließen.

Was lässt sich aber nun anhand der Einzeldarstellungen über das Eva- und das Maria-Bild in der frühchristlichen Kunst aussagen? Dazu muss die Frage beantwortet werden, in welchem erzählerischen Kontext und mittels welcher stilistischer Merkmale die beiden Frauenfiguren jeweils dargestellt sind.

3.2 DIE IKONOGRAPHIE MARIAS

Ikonographisch lässt sich das Gottesmutterbild des frühen Christentums in zwei Sparten gliedern: Darstellungen der Gottesmutter innerhalb des christologischen Zyklus und das autonome Marienbild, welches erst nach dem Konzil von Ephesos 431 entsteht.⁴⁹

Christologisch-zyklische Darstellungen zeigen Maria vor allem in der Verkündigungsszene, bei der Heimsuchung, der Geburt des Jesuskindes sowie der Anbetung der Weisen, der Kreuzigung und der Himmelfahrt Christi.⁵⁰ Interesse und

⁴⁵ Zur Bedeutung der Testruchia als Bildaufschriften siehe F. Corsaro, Elpidio Rustico (Catanía 1955) 31-47.

⁴⁶ Zur Gegenüberstellung der einzelnen Testruchia siehe F. Corsaro a. O. (Anm. 45) 27.

⁴⁷ „Eva a diabolo seducta: Evae viperea vetitum decerpere pomum/invidus arte parat, tantae quae nescia fraudis/credidit infelix, socio peritura marito.“ F. Corsaro a. O. (Anm. 45) 126.

⁴⁸ „Angeli ad Mariam adventus: Angelus illaesum Mariae per somnia Ioseph/connubium servare monet: hic dot repleta/Spiritus, hac quod fit flagrans, salvatur honore.“ F. Corsaro a. O. (Anm. 45) 126.

⁴⁹ LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 156-178.

⁵⁰ Siehe dazu ausführlicher G.A. Wellen a. O. (Anm. 41) 30-93.

Hauptaugenmerk liegen dabei nicht auf der Figur der Gottesmutter, wie es bei den autonomen Darstellungen der Fall ist, sondern auf der Darstellung des Lebens Christi: Kindheit, Wunder, Passion und Verherrlichung.⁵¹

Am Triumphbogen in S. Maria Maggiore in Rom⁵² (432-440 n. Chr.) begegnen, in vier Zonen übereinander angeordnet, Episoden aus der Kindheit Christi, in denen die Gottesmutter vier Mal erscheint:

Die linke Darstellung in der ersten Zone zeigt die Verkündigung Marias (Abb. 3): Sie sitzt, in königliches Ornat gekleidet, auf einem Thron, die Füße auf einen Schemel gestellt, umgeben von einer „himmlischen Leibwache“ aus vier Engeln, und webt Purpurwolle für den Vorhang des Tempels.

Der Erzengel Gabriel schwebt über der Szene, während der Heilige Geist in Gestalt einer Taube auf sie herabgleitet.⁵³ Darauf folgen die Darstellung der Beruhigung des Joseph sowie die Szene des Jesuskindes im Tempel, in der die Gottesmutter ebenfalls begegnet. Sie hält den Jesusknaben auf dem Arm und erscheint in Begleitung dreier Engel und ihres Ehemannes. An den Jesusknaben treten VertreterInnen des jüdischen Volkes heran: Die Prophetin Anna erscheint zuerst, ihr folgen der Greis Simeon sowie Priester und Tempeldiener.⁵⁴



Abb. 3 Verkündigung an Maria, Triumphbogen S. Maria Maggiore, Rom, 432-440 n. Chr.

⁵¹ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 30.

⁵² Für eine farbige Gesamtansicht der Triumphbogen-Mosaik siehe M. A. Crippa – M. Zibawi, *L'arte Paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio* (Milano 1998) 77 Tav. 111.

⁵³ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 100 f.

⁵⁴ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 101 – 109.

Die linke Darstellung in der zweiten Zone zeigt die Anbetung der Magier (Abb. 4), wie sie an den Jesusknaben herantreten, der in Anspielung auf seine Königswürde auf einem gemmengeschmückten Thron sitzt. Über Christus erscheint der Stern des Propheten Balaam, hinter dem Thron stehen vier Engel. Links des Jesusknaben thront die Gottesmutter in königlicher Tracht, wenn auch auf einem vergleichsweise schlichten Thron sitzend, die Figur rechts davon wird verschiedentlich als eine Amme, die Prophetin Anna oder die Personifikation der Kirche interpretiert.⁵⁵



Abb. 4 Magieranbetung, Triumphbogen S. Maria Maggiore,
Rom, 432-440 n. Chr

Die vierte und letzte Szene, in der die Gottesmutter erscheint, zeigt die Ankunft des Jesusknaben in Ägypten. Auch hier begegnet sie wie in der Tempel- und Anbetungsszene als untergeordnete Figur: Sie erscheint, neben Joseph und vier Engeln, im Gefolge des Gottessohnes, der vom Statthalter Aphrodisius der Stadt Sotinen begrüßt wird.⁵⁶

Zahlreiche christologisch-zyklische Darstellungen befinden sich auch auf reliefverzierten römischen Sarkophagen. Am bereits besprochenen „Dogmatischen Sarkophag“ (S. 12 Abb. 1) (4. Jh.) begegnet neben anderen alt- und neutestamentlichen Szenen die Darstellung der Anbetung der Magier mit der thronenden Gottesmutter, die den Jesusknaben auf dem Schoß hält und ihn den drei von rechts herantretenden Gabenbringern präsentiert.

⁵⁵ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 110-113; R. Freytag, Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte, BZK 5/1 (München 1985) 195f.

⁵⁶ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 113-115.

Eine ähnliche Darstellung tritt auf dem Sarkophag des „Catervius und der Severina“ aus dem 4. Jh. (Abb. 5) entgegen, benannt nach den inschriftlich vermerkten Namen der Verstorbenen. Die linke Nebenseite des Sarkophags zeigt das Motiv der Magieranbetung vor einer Stadttorarchitektur im Hintergrund. Die Gottesmutter thront auf einem gepolsterten Schemel und hält das Jesuskind auf ihrem Schoß, das die Hände den von rechts heraneilenden Magiern entgegenreckt.⁵⁷



Abb. 5 Magieranbetung, Sarkophag des Catervius und der Severina, Tolentino, 4. Jh.

Im unteren Register des „Adelfia-Sarkophags“ (Abb. 6) (4. Jh.) befindet sich ebenfalls die Darstellung einer Magieranbetung. Diese Szene wird auf dem Deckel des Sarkophags rechts des Inschriftenfeldes wiederholt, allerdings treten die Magier diesmal an die Krippe heran, in der das Jesuskind liegt. Rechts davon erscheinen ein Hirte sowie die thronende Gottesmutter. Links des Inschriftenfeldes begegnet in zumindest einer der Darstellungen ebenfalls eine Szene, die dem Leben Marias entnommen ist: Links schöpft eine Frau Wasser aus einer Quelle, womit wohl die Verkündigung an Maria gemeint ist.⁵⁸

Auszüge aus dem christologischen Zyklus finden sich auch auf der Pilgerampulle Nr. 2 aus Monza (Abb. 7) (6. Jh.) wiedergegeben. Pilgerampullen wurden als schutzbringende Amulette um den Hals oder an einer Lederschleife am Gürtel

⁵⁷ T. Ulbert (Hrsg.) Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt, REP II (Mainz 1998) 52-54 Kat. Nr. 148.

⁵⁸ T. Ulbert (Hrsg.) a. O. (Anm. 57) 8-10 Kat. Nr. 20.



Abb. 6 Adelfia-Sarkophag, Siracusa, 4. Jh.

getragen und dienten, Umschriften zufolge, zur Aufbewahrung des Öls vom Kreuzesholz Christi.⁵⁹ Die Vorderseite der Ampulle zeigt die thronende Gottesmutter frontal mit Christus auf dem Schoß, umgeben von den Magiern und Hirten. Auf der Rückseite sind sechs kreisartig eingefasste Szenen aus dem Leben Christi abgebildet, die sich in ihrer Anordnung jeweils paarweise aufeinander beziehen und sich um ein Mittelbild gruppieren: Verkündigung und Heimsuchung Marias (links und rechts oben), Taufe und Kreuzigung Christi (links und rechts unten), Auferstehung und Himmelfahrt (unten und oben). Die Szene in der Mitte zeigt die Geburt Christi. Auf mindestens vier der Darstellungen begegnet die Gottesmutter: Die Szene der Verkündigung zeigt den Erzengel Gabriel, wie er mit ausholenden Schritten von links auf die Jungfrau Maria zuschreitet, den



Abb. 7 Pilgerampulle Nr. 2, Monza, 6. Jh.

linken Arm im Sprechgestus erhoben. Die Inschrift „Chere“ für „Chaire“ weist auf die Grußworte des Engels hin. Maria, nimbiert wie Gabriel, hat die rechte Hand in einer Geste des Gehorsams auf die Brust gelegt und hält in ihrer Linken einen Spinnrocken. Die Darstellung gegenüber zeigt die Heimsuchung Marias: Maria und Elisabeth treten aufeinander zu und umarmen sich mit ausgebreiteten Armen. Die zentrale Szene stellt die Geburt des Gottessohnes sowie seine Taufe dar. Die Gottesmutter liegt ausgestreckt auf einer Strohmatte. Mit der rechten Hand hält sie ihren Schleier, die Linke hat sie in den Schoß gelegt. Joseph ist sitzend wiedergegeben, er blickt auf den in einer Krippe liegenden Sohn in ihrer Mitte. Im oberen Sektor der Darstellung findet sich die Szene der Taufe durch Johannes, darüber die Himmelfahrt Christi. Dabei thront Christus in einer von Engeln

⁵⁹ J. Engemann, Palästinensische frühchristliche Pilgerampullen, JAC 45 (Münster 2002) 168 f.

emporgehobenen Mandorla. Die Gottesmutter steht, umgeben von den Aposteln, darunter und hat beide Arme in einer Geste der Anbetung erhoben.⁶⁰

Auch auf dem Folianten 13a des Rabbula-Evangeliars (Abb. 8), das eine Eintragung auf der Handschrift selbst ins Jahr 897, also 586 n. Chr. datiert, sind Szenen aus dem Leben Christi wiedergegeben: Abgebildet ist in der oberen Bildhälfte die Kreuzigung, darunter befinden sich eine Darstellung der Frauen vor dem leeren Grab sowie die Auferstehung Jesu.⁶¹ In allen drei Szenen kann die Gestalt der Gottesmutter durch Hervorhebung durch Nimbus und Purpurgewand identifiziert werden.

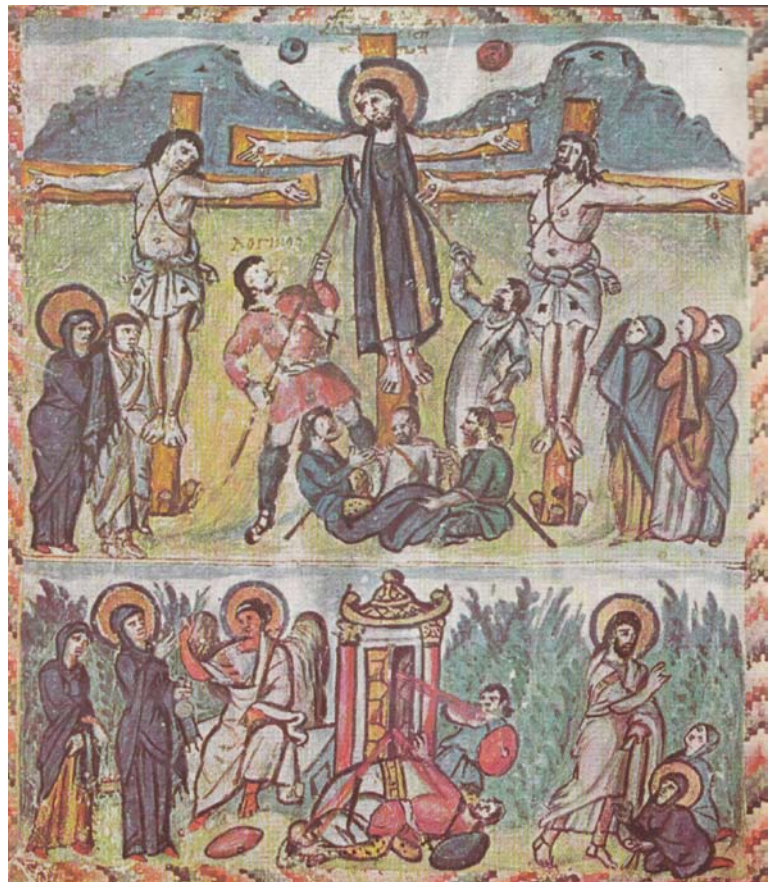


Abb. 8 Rabbula Evangelium fol. 13a, 586 n. Chr.

Neben diesen Darstellungen, die die Gottesmutter im christologischen Zusammenhang, meist als untergeordnete Figur, zeigen, tritt nach ihrer Erhebung in den Status einer Theotokos am Konzil von Ephesos 431 auch das autonome Marienbild auf: In der Kunst äußert sich das gestiegene Interesse an der Gottesmutter bzw. ihre höhere Würdigung nun durch den Darstellungswechsel von einer bloßen Nebenfigur hin zu einer verselbständigten Hauptfigur.⁶² Der dominierende Typus im autonomen Marienbild vorikonoklastischer Zeit ist die Darstellung der Gottesmutter als Thronende mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß (Maria Nikopoia). Wir finden Bildnisse dieses Typs sowohl im west- als auch im oströmischen (byzantinischen) Reich. Die Darstellung der Maria als „Beterin“ (Maria Orans) ist ebenfalls ein beliebtes Motiv in der frühchristlichen Kunst. Eher

⁶⁰ A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte: Monza-Bobbio* (Paris 1958) 18-20 Kat. Nr. 2.

⁶¹ C. Cecchelli, *Evangeliarii Syriaci, Vulgo Rabbulae*, In *Bibliotheca Medicea-Laurentiana* (Plut. I, 56) = *The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library* (Olten/Lausanne 1959) 69-71; R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick* (Wiesbaden 1993) 94, 98.

⁶² G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 139.

weniger verbreitet ist in vorikonoklastischer Zeit der Typus der stehenden Gottesmutter mit Christus auf dem Arm (Maria Hodegetria).⁶³ R. Freytag bezeichnet diese Darstellungsformen als die drei „Stammtypen“ des autonomen Marienbildnisses.⁶⁴ Die stillende Gottesmutter (Maria Lactans) scheint bis zum Ikonoklasmus nur auf Ägypten beschränkt zu sein; ihre ikonographische Vorläuferform findet sich u.a. in den Darstellungen der Isis, die ihrem Sohn Horus die Brust reicht. Weitere, in vorikonoklastischer Zeit jedoch wenig verbreitete Darstellungstypen sind die Gottesmutter mit dem Christusbild in einer Mandorla vor ihrer Brust und ihr Porträt in einem Clipeus (*imago clipeata*).⁶⁵

Die Gottesmutter ist in diesen Darstellungen als Hauptperson abgebildet, wenngleich auch dann zumeist in Gesellschaft ihres Sohnes, denn – wie Wellen schreibt – „man will ja die ‚Theotokos‘ darstellen und nicht die ‚Madonna‘“. ⁶⁶ In allen diesen Darstellungen ist die Figur der Gottesmutter, den literarischen Zeugnissen des frühen Christentums entsprechend, eindeutig positiv besetzt: Gezeigt wird ihre Tugendhaftigkeit und Gottesfurcht, symbolisiert durch Maria Orans, sowie ihre Rolle als Mutter, Gottesgebärerin und Königin in den Darstellungstypen der Hodegetria, der Maria Nikopoia und der Maria Lactans.

3.3 DIE IKONOGRAPHIE EVAS

Sucht man nach dem Stichwort „Eva“ im RAC, so wird man auf den Eintrag „Urmensch“⁶⁷ verwiesen. Das LCI gibt zum Stichwort „Eva“ überhaupt keine Auskunft. Es existiert allein das Schlagwort „Adam und Eva“⁶⁸. Diese Beispiele weisen bereits auf die ikonographische Ausführung der Eva-Motivik hin: Ein autonomes Evabild, wie man es vom Marienbild kennt, existiert nicht. Die Darstellung Evas ist auf den Zyklus der Genesiserzählung – von der Erschaffung des Menschen über den Sündenfall bis zur Vertreibung aus dem Paradies und der Buße – beschränkt, wobei die breite Mehrheit der Darstellungen das Motiv des Sündenfalls zeigt. Auf den ersten Blick scheint also auch in der Kunst Evas typologisch negative

⁶³ LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 156-161.

⁶⁴ R. Freytag a. O. (Anm. 55) 161; 164.

⁶⁵ LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 156-161.

⁶⁶ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 139.

⁶⁷ RAC VI (1966) 1088 s.v. Eva.

⁶⁸ LCI I (1968) 41-70 s.v. Adam und Eva (H. Schade).

Rolle zum Tragen zu kommen. Allerdings muss hier eine gewisse Differenzierung vorgenommen werden:



Abb. 9 Sündenfall, Katakomben an der Via Latina, 4. Jh.

In der römischen Katakombenmalerei begegnet eine große Anzahl an Darstellungen aus dem Genesiszyklus. Die Lünette eines Arkosols der Kammer M in der Katakomben an der Via Latina (Abb. 9) (4. Jh.) zeigt den Sündenfall mit Adam und Eva, die rechts und links des Baumes der Erkenntnis stehen. Beide halten ein Bündel Blätter vor ihre Scham und sind einander zugewandt. Eva weist mit ihrer rechten Hand auf die Schlange, die sich um den Stamm des Baumes gewunden hat.⁶⁹

Der Gestus der Handweisung kann in diesem Zusammenhang als Rede-, aber

auch als anklagender Gestus verstanden werden – Eva weist der Schlange die Schuld am Sündenfall zu. Interessant ist eine Darstellung des Sündenfallmotivs in der Katakomben SS. Marcellino e Pietro (Abb. 10), die in Komposition und Aufbau der vorangegangenen Darstellung ähnelt, deren Aussage aber eine andere ist. Zwischen Adam und Eva, die ihre Scham bedecken und die Köpfe hängen lassen, steht wiederum der Baum der Erkenntnis. Links neben dem Baumstamm befindet sich nach Angabe der AutorInnen eine sich ringelnde schwarze Schlange, die mit etwas Fantasie auch als solche zu erkennen ist.⁷⁰

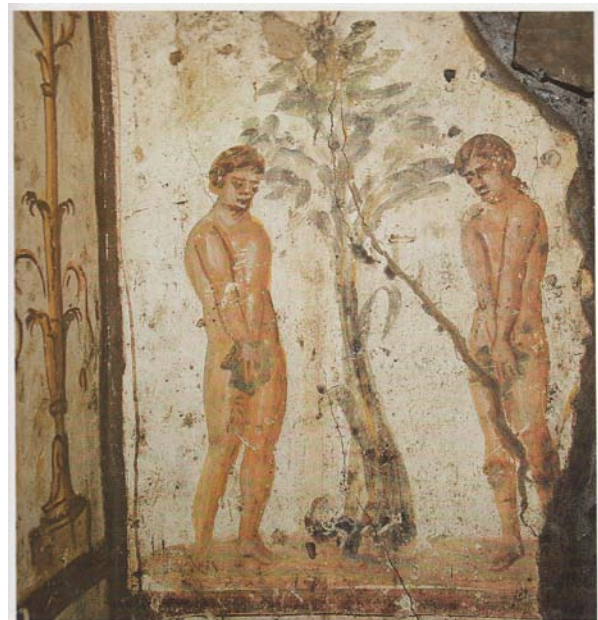


Abb. 10 Sündenfall, SS. Marcellino e Pietro, Rom, 4. Jh.

⁶⁹ A. Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina (Stuttgart 1991) 130.

⁷⁰ J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.) Die Katakomben "Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien, RSC 6/1 (Münster 1987) 296.

Die Aussage nach Schuld und Schuldzuweisung wird in dieser Darstellung jedoch weitgehend ausgeklammert: Adam und Eva erscheinen gleichermaßen als Sünder. Eine Malerei im Arkosolbogen der Kammer B der Via Latina-Katakombe (Abb. 11) (4. Jh.) zeigt das in der Katakombenmalerei selten dargestellte Motiv der trauernden Stammeltern Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies sowie das Erstlingsopfer Kain und Abels. In der linken Bildhälfte sitzen die Stammeltern, in Felle gekleidet, auf einem Felsen und stützen das Kinn trauernd in ihre rechte Hand. Rechts von ihnen stehen Adam, gekleidet in deutlich hervorgehobener Tracht, nämlich Tunika und Pallium, ein Lamm in den Armen tragend, daneben Kain, der „nur“ eine gegürtete Exomis sowie einen Mantel über der linken Schulter trägt und ein Ährenbündel in den Händen hält.⁷¹



Abb. 11 Trauer Adam und Evas, Katakombe an der Via Latina, Rom, 4. Jh

Am bereits besprochenen sog. „Dogmatischen Sarkophag“ (S. 12 Abb.1) (4. Jh.) erscheint die Szene der Erschaffung des Menschen sowie der anschließende Sündenfall und die Gabenverteilung. Links ist Gottvater auf einem Thron sitzend dargestellt, er hält die rechte Hand im Redegestus erhoben. Rechts neben ihm erscheint eine Gestalt, die ihre Hand auf das Haupt der vor ihm stehenden nackten Eva gelegt hat. Rechts davon liegt Adam schlafend auf dem Boden. Die daran anschließende Darstellung zeigt die apokryphe Arbeitszuweisung an Adam und Eva

⁷¹ L. Kötzsche-Breitenbruch, Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien, JAC Erg. bd. 4 (Münster 1996) 48-51.

durch Christus, der in ihrer Mitte steht und Ähre bzw. Lamm in der Hand hält. Neben Eva erscheint der Paradiesesbaum mit der Schlange, die sich darum windet und eine Frucht zwischen den Kiefern hält.⁷²

Die Wiener Genesis aus dem 6. Jh. zeigt eine besonders detaillierte und farbenprächige Ausführung der Genesiserzählung. Auf dem Folianten 1r (Abb. 12) sind die Themen Sündenfall, Verfluchung und Vertreibung aus dem Paradies in mehreren Szenen dargestellt. Links sieht man Adam und Eva beiderseits des Baumes der Erkenntnis stehen. Eva reicht Adam mit ihrer rechten Hand eine Frucht, während sie mit ihrer linken eine zweite Frucht zum Mund führt.⁷³ Eva wird in dieser Darstellung wiederum als die Schuldige und Verführerin ausgewiesen: Sie hat die initiale Rolle inne, indem sie Adam die unselige Frucht reicht.

Die mittlere Szene zeigt die beiden Stammeltern gebeugt, nach rechts ausschreitend, in Erkenntnis ihrer Nacktheit. Im Bildfeld ganz rechts verstecken sich Adam und Eva schamvoll hinter einem Gebüsch. Über allen Szenen erscheint die strafende Hand Gottes, in ein halbrundes Himmelssegment eingefügt.⁷⁴

Auf dem Folianten 1v (Abb. 12) wird die Erzählung bildlich weitergeführt: Links begegnen Adam und Eva, gekleidet in Fellgewand und mit hängenden Köpfen, während über ihnen die Hand Gottes im Redegestus erscheint. Dargestellt ist die Vertreibung der Stammeltern aus dem Paradies. Im mittleren Bildfeld erscheinen Feuerrad und Cherubim vor dem versperrten Paradieses-Eingang. Rechts davon begegnen Adam und Eva ein letztes Mal, als Vertriebene in Fellkleidung, in ihrer Mitte eine Frauengestalt, die ihre Arme schützend oder tröstend um die Schultern der beiden gelegt hat.⁷⁵

Der Foliant 6r des Ashburnham Pentateuchs (Taf. 13) aus dem späten 6. oder 7. Jh. zeigt ebenfalls Szenen aus dem Leben Adams und Evas nach dem Sündenfall, u. a. die Feldarbeit Adams, die Hütetätigkeit Abels und den Brudermord. In der obersten Bildreihe erscheinen die Stammeltern in Felle gekleidet unter einer Laube – sie zeigt die beiden Vertriebenen am Beginn ihres irdischen Lebens. Darauf folgt die Darstellung Evas, die, unter einer Laube sitzend, ihren zweitgeborenen Sohn Abel an

⁷² F. W. Deichmann (Hrsg.) a. O. (Anm. 38) 41f Nr. 44.

⁷³ B. Zimmermann, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention. (Wiesbaden 2003) 68f.

⁷⁴ B. Zimmermann a. O. (Anm. 73) 68f.

⁷⁵ B. Zimmermann a. O. (Anm. 73) 73f.

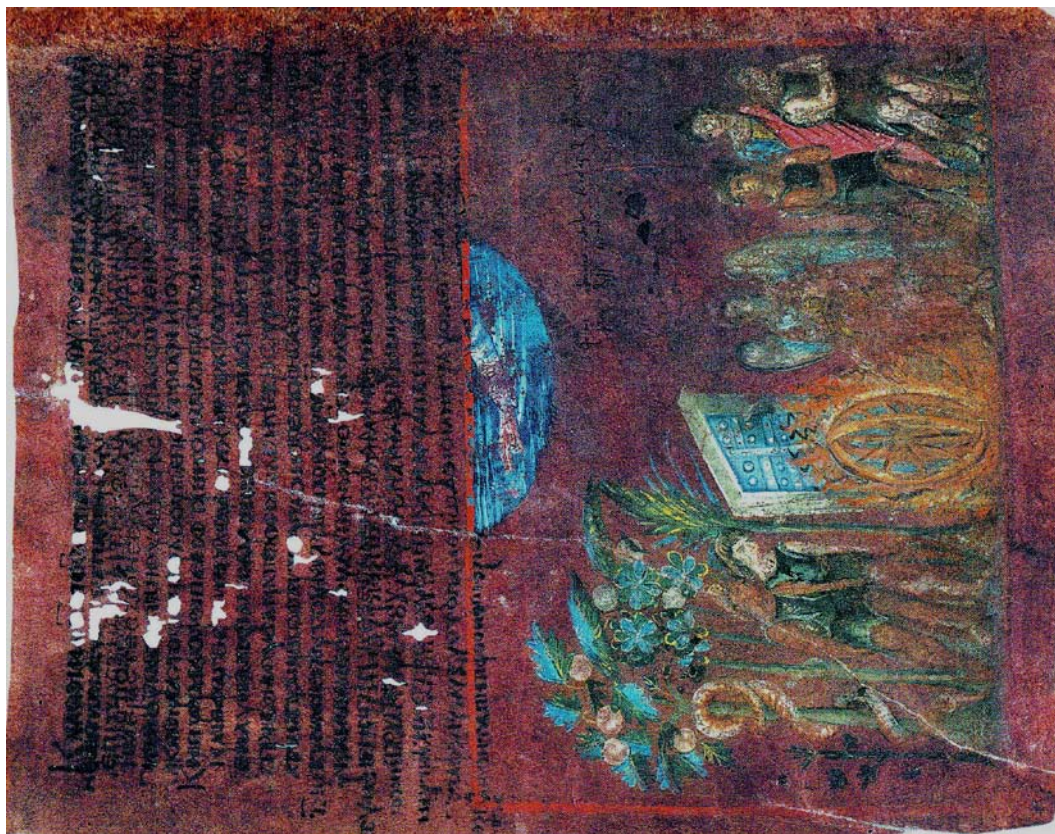


Abb. 12 Wiener Genesis fol. 1r und 1v, 6. Jh.

die Brust hält. Dieser Szene entspricht die linke Abbildung in der mittleren Reihe, in der Eva ihren erstgeborenen Sohn Kain auf dem Arm hält.⁷⁶ Die Darstellung auf dem Ashburnham-Pentateuch ist somit eine der wenigen, die Eva in ungewohntem Licht zeigt: Sie erscheint in diesem Kontext nicht als Sünderin, sondern positiv besetzt als Mutter.

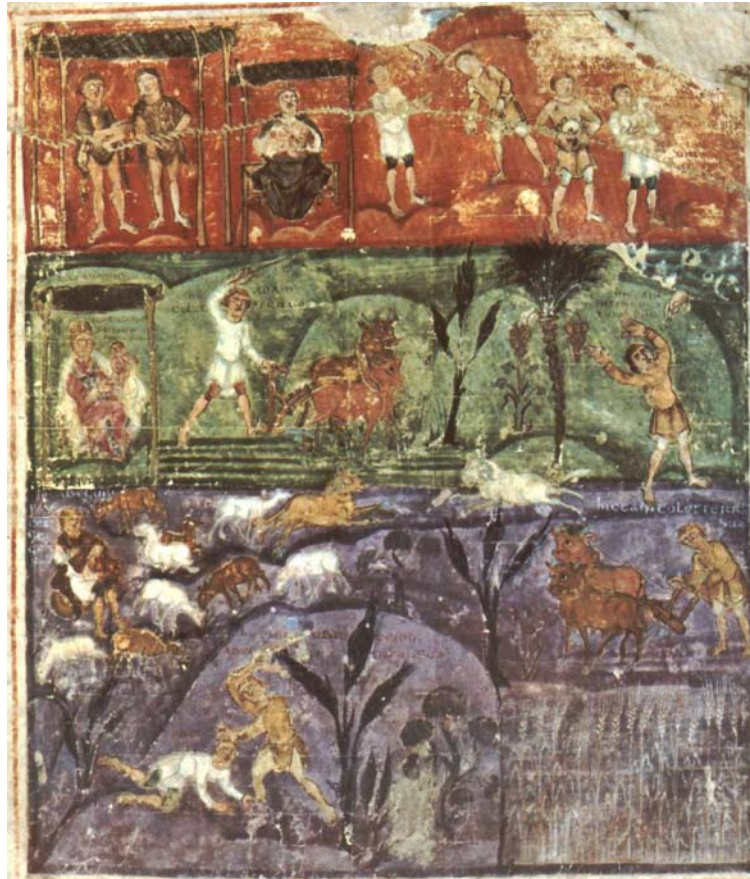


Abb. 13 Ashburnham Pentateuch fol. 6, spätes 6. oder 7. Jh.

3.4 CONCLUSIO

Wie im vorangegangenen Kapitel erläutert wurde, sind frühchristliche Denkmäler, die eine direkte typologische Gegenüberstellung der beiden Protagonistinnen Eva und Maria liefern, nicht vorhanden. In den *Tituli Historiarum* können wir jedoch indirekt über die erhaltenen *tituli* Hinweise auf die Existenz bildlicher Gegenüberstellungen finden. Bezüglich der Einzeldarstellungen ergibt sich ein differenziertes Bild:

Maria erscheint, ihrer biblischen Rolle entsprechend, vielfach im christologischen Kontext: Bei der Magieranbetung, der Geburt Christi, der Verkündigung und Heimsuchung, der Kreuzigung und Himmelfahrt Christi. Bei den autonomen

⁷⁶ R. Sörries a. O. (Anm. 61) 26f.

Darstellungen rückt Maria als Muttergottes in den Mittelpunkt, sie wird thronend, als stillende Mutter oder als Orantin gezeigt. Die Figur Marias ist in diesem Zusammenhang eindeutig positiv besetzt: Sie wird als gefeierte Mutter des Erlösers und als gottesfürchtige Beterin präsentiert, eine Typisierung, die auch in der frühchristlichen Literatur begegnet.

Eva erscheint ausschließlich im zyklischen Kontext der Genesiserzählung: Gezeigt wird ihre Erschaffung aus der Rippe Adams und die anschließende Beseelung, ebenso begegnet sie in Darstellungen des Sündenfalls, der Vertreibung aus dem Paradies und der Buße. Evas Rolle ist in der Kunst allerdings nicht so negativ besetzt, wie dies in der frühchristlichen Literatur der Fall ist: Zum einen spiegelt sich eine differenziertere Sichtweise bereits im „soteriologischen“ Zusammenhang der Sündenfallszene wieder. Zum anderen wird Evas Rolle als Urheberin des Sündenfalles nicht im selben Maße zum Ausdruck gebracht wie in den literarischen Zeugnissen: Beide, Adam und Eva, können gleichermaßen als Schuldige auftreten, neben Eva kann auch die Schlange durch Handweisung als Urheberin des Sündenfalls angesprochen werden. In einem seltenen Beispiel des Ashburnham Pentateuchs wird Eva sogar in positivem Zusammenhang als Mutter dargestellt. Was die Einzeldarstellungen betrifft, muss der typologische Aspekt also relativiert werden. Maria erscheint als die positive Erlöserfigur, wie sie auch in der frühchristlichen Literatur begegnet, allerdings wird Evas typologisch negative Rolle – wenn zwar nicht gänzlich aufgehoben – so doch gemildert.

4. MARIA UND DIE FRAUEN: EIN IKONOGRAPHISCHER VERGLEICH

Für die literarischen Quellen des frühen Christentums ist die Gottesmutter als Vorbild und Ideal für Frauen vielfach belegt. In diesem Kapitel soll nun der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich die Vorbildwirkung Marias auch in der Ikonographie niederschlägt. Im vorangegangenen Kapitel wurde überblickshaft auf die Bildnistypen der Gottesmutter eingegangen. Ausgehend davon sollen nun eingehend Frauen- und Mariendarstellungen auf ihre gemeinsame Stilistik hin untersucht werden: Bildliche Angleichungen in Haltung, Gebärdensprache und Kleidung können Aufschluss über ikonographische Vorbilder und damit Aufschluss über geistige Identifikation geben.

4.1 DIE ORANTIN

4.1.1 DER ORANTENGESTUS UND SEINE BEDEUTUNG

H. Demisch hat sich in seiner Monographie eingehend mit der Gebärdensprache in der bildlichen Kunst befasst und untersuchte in diesem Zusammenhang die Gestik erhobener Hände als Ausdruck von u. a. Trauer, Tanz, Schreck/Freude, und Gebet.⁷⁷ Personen nun, welche im Gebetsgestus mit erhobenen bzw. seitlich ausgestreckten Armen dargestellt sind, werden als Oranten bzw. Orantinnen bezeichnet.⁷⁸

Im römischen Reich wurde der Orantengestus mit dem lateinischen Begriff der *pietas* assoziiert,⁷⁹ welche das pflichtgetreue Verhalten gegenüber den Göttern und Menschen,⁸⁰ die Frömmigkeit, meint. Münzdarstellungen der Kaiserzeit zeigen die personifizierte *Pietas* als Frauengestalt mit erhobenen Händen.⁸¹ Aber auch Frauen

⁷⁷ H. Demisch, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst* (Stuttgart 1984) 261-281, 185-197, 229-239, 107-168.

⁷⁸ LCI III (1971) 352-354 s.v. Orans, Orante (G. Seib) 352.

⁷⁹ A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna* (Mainz 2004) 79, 80.

⁸⁰ DNP 9 (2000) 1009f s.v. Pietas (W.-A. Maharam) 1009.

⁸¹ B. R. Kankelfitz, *Römische Münzen. Von Pompejus bis Romulus. Katalog mit aktuellen Marktpreisen* (Augsburg 1991) 136 Nr. 52; 211 Nr. 16. 16a; 307 Nr. 31.

des Kaiserhauses wurden im Orantengestus abgebildet,⁸² mit dem Ziel, die *pietas* der Dargestellten vorbildhaft zu veranschaulichen.⁸³

Im frühen Christentum wurde der Orantengestus mit dem christlichen Rettungs-, Anbetungs- und Erlösungsgedanken assoziiert und als Ausdruck christlicher Frömmigkeit interpretiert.⁸⁴ Von der Bedeutung erhobener Hände im Gebet finden sich literarische Nachweise bei u. a. Origenes und Tertullian.⁸⁵

4.1.2 MARIA ORANS

Die Darstellung der betenden Gottesmutter als Teil des so genannten „autonomen“⁸⁶ Marienbildnisses tritt erstmals auf Zwischengoldgläsern in Rom auf.⁸⁷ (Abb. 14) Bei diesen Gefäßen handelte es sich in erster Linie um profan genutzte Gläser für den täglichen Gebrauch, die in der Folge zertrümmert wurden, um den Glasboden – das dekorative Element –

herauszulösen und als Grabschmuck in den feuchten Mörtel einzudrücken.⁸⁸

Das besonders schöne und farbenprächtige Bild einer Maria Orans findet sich auf dem Folianten 13b des Rabbula-Evangeliars (Abb. 15) aus dem Jahr 586 n. Chr. Die obere Szene zeigt die Himmelfahrt Christi. Jesus Christus, mit der Gesetzesrolle in einer Mandorla,

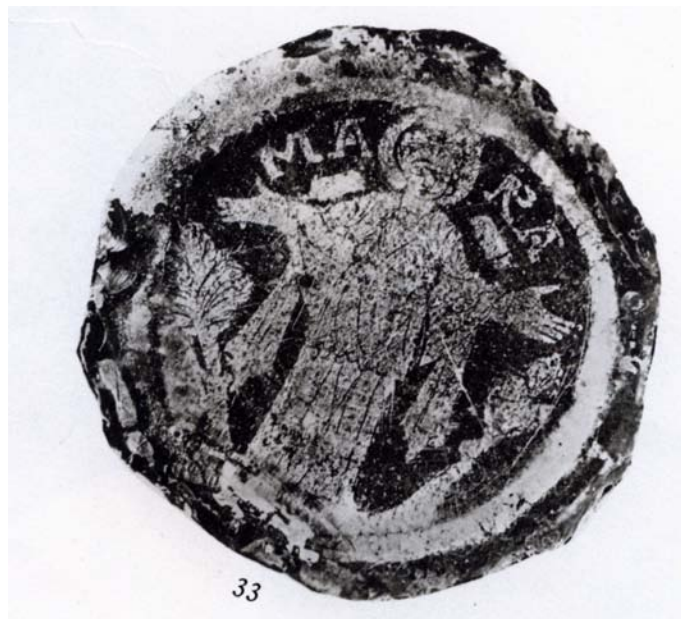


Abb. 14 Maria Orans, Zwischengoldglas, Vatikan

⁸² B. R. Kankelfitz a. O. (Anm. 81) 247 Nr 5; 173 Nr. 41.

⁸³ A. Alexandridis a. O. (Anm. 79) 79.

⁸⁴ H. Demisch a. O. (Anm. 77) 134 f; LCI III (1971) 352-354 s.v. Orans, Orante (G. Seib) 353.

⁸⁵ Or. or. 3, 31, 2; Tert. orat. 14; 17.

⁸⁶ Nach dem Konzil von Ephesos 431, das Maria den Status der „Theotokos“ zuerkannt hat, kommt Maria im theologischen Kult eine immer größere Rolle zu. Zuvor nur im christologischen Zusammenhang dargestellt, entstehen nun die sogenannten „autonomen“ Marienbildnisse – Die Gottesmutter als eigenes, selbständiges Motiv wird bildwürdig. Dazu siehe LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 157.

⁸⁷ LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 159.

⁸⁸ Einen Überblick über Zweck und Funktion der Zwischengoldgläser gibt V. Ficocchi-Nicolai in V. Ficocchi-Nicolai (et al), Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt – Inschriften (Regensburg 1998) 80f.

wird von zwei Engeln und dem Triumphwagen des Tetramorph emporgehoben, während zwei andere Engel sich ihm mit einer goldenen Krone in der Hand nähern. Darunter sind die Gottesmutter, zwei Engel und die Apostel dargestellt, welche die Köpfe erhoben haben und die Himmelfahrt Christi bestaunen.⁸⁹ Die Gottesmutter ist nimbiert, sie trägt eine lange, lose fallende und gegürtete Tunika, darüber einen Mantel (Palla) sowie als Kopfbedeckung ein Schleiertuch (Maphorion), die als Zeichen königlicher Würde in



Abb. 15 Rabbula Evangeliar fol. 13b, 586 n. Chr

Purpur gehalten sind, und rote Schuhe – ebenfalls Symbol für ihre Herrschaftlichkeit.⁹⁰ Die Gottesmutter, dargestellt in ihrer Funktion als „Mater Ecclesia“⁹¹, hat beide Arme in einer Geste der Anbetung hoch erhoben, die Handflächen weisen nach außen.

Eine von der Bildgestaltung ähnliche Darstellung befindet sich im Apollonkloster in Bawit (Abb. 16). In der Apsis der Kapelle XVII ist in einer Theophanieszene der jugendliche Christus auf einem Thron sitzend mit einem Buch in der Hand dargestellt, während sich ihm zu beiden Seiten Engel nähern. Darunter befindet sich ein Fries mit 14 Personen, namentlich als die Apostel ausgewiesen. In der Mitte steht die Gottesmutter mit hoch erhobenen Armen.⁹² Sie trägt, wie auch im Beispiel des Rabbula-Evangeliiars, eine dunkelbraune bzw. purpurfarbene gegürtete Tunika und darüber eine am Saum mit Streifen verzierte gleichfarbige Palla, während die Apostel in weiße Tuniken und hellfarbige Pallien gekleidet sind. Aufgrund der beinahe

⁸⁹ C. Cecchelli a. O. (Anm. 61) 71.

⁹⁰ Zur Symbolik der Farben Rot und Purpur siehe LCI II (1970) 7-14 s.v. Farbensymbolik (O. Holl).

⁹¹ C. Cecchelli a. O. (Anm. 61) 71.

⁹² M. Zibawi, Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart (Regensburg 2004) 78.

identischen Trachtausstattung und der ähnlichen szenischen Anordnung ist das Apsisfresko des Apollonklosters zeitlich wohl nahe der Darstellung auf dem Rabbulakodex zu datieren, also ins 6./7. Jh.



Abb. 16 Maria Orans, Apollonkloster Bawit, 6./7. Jh.

Eine ikonographisch ähnliche Darstellung zeigt auch eine Ampulle aus Monza (Abb. 17) aus dem 6. Jh. Während auf der Vorderseite das Motiv einer Magieranbetung mit der thronenden Gottesmutter und Christus auf dem Schoß dargestellt ist, zeigt die Rückseite eine Himmelfahrt: In der oberen Bildhälfte thront Christus in einer Mandorla, die von Engeln emporgehoben wird.



Abb. 17 Pilgerampulle Nr. 1, Monza, 6. Jh.

Darunter befindet sich eine Darstellung der Gottesmutter, die beide Arme im Orantengestus erhoben hat. Sie ist umgeben von den Aposteln, die, teils zum Himmel hinauf weisend, teils sich die Augen bedeckend, die Szenerie bestaunen.⁹³

Eine Apsismalerei aus dem Oratorium S. Venanzio des Lateransbaptisteriums in Rom (Abb. 18) (7. Jh.) zeigt Maria Orans flankiert von den dalmatischen Märtyrern Venantius und Domnius, den Aposteln Petrus, Paulus, Johannes Evangelista und Johannes Baptista sowie den päpstlichen Stiftern Johannes IV. und Theodor unter einer Darstellung von Jesus Christus im Segensgestus.⁹⁴ Die Gottesmutter ist wie gewöhnlich nimbiert, sie trägt eine gegürtete Tunika und eine Palla in Purpur, ihre Kopfbedeckung besteht aus einem Maphorion in derselben Farbe und einer darunter getragenen weißen Haube.



Abb. 18 Maria Orans, Lateransbaptisterium, Rom, 7. Jh.



Abb. 19 Pallium, 7./8. Jh

Auch auf spätantik-koptischen Textilien findet sich das Motiv der Maria Orans wieder.⁹⁵ Ein Beispiel dafür ist eine Textile aus dem Worcester Art Museum in Massachusetts (Abb. 19) (7./8.Jh.). Normalerweise ohne namentliche Kennzeichnung der dargestellten Personen, stellt dieser Stoff, der als „gobelin-gewebte Stola“ bezeichnet wird, bei dem es sich jedoch wohl um ein Pallium handelt,

⁹³ A. Grabar a. O. (Anm. 60) 16 f.

⁹⁴ H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen in Rom (München 2004) 54.

⁹⁵ Dazu ausführlicher E. Lässig, Sogenannte Oranten auf koptischen (spätantik-frühislamischen) Textilien aus Ägypten (eine Auswahl) (Dipl. Universität Wien 2003) 35f.

eine Ausnahme dar:⁹⁶ Neben Christus und den Aposteln Thomas, Matthäus und Markus ist auch eine Frauengestalt zu sehen, die namentlich als „Maria“ ausgezeichnet ist. Sie ist nimbiert und hat die Hände im Orantengestus erhoben. Ihre Kleidung besteht aus Tunika und Palla, eventuell einem Maphorion, wobei die bei genauem Hinsehen ersichtliche Querriefelung meines Erachtens in diesem Fall wohl eher für eine in Wellen gelegte Hochsteckfrisur spricht.

Bezüglich der Komposition der Bilder ergeben sich also nur geringfügig Unterschiede: Die Gottesmutter ist meist an zentraler Stelle im Kreis der Apostel bzw. umgeben von Engeln oder Martyrern unterhalb einer Himmelfahrts- oder Theophanieszene dargestellt. Ihre Farbe ist vor allem der Purpur – in der Malerei dunkelblau bzw. violett oder rötlich-braun dargestellt – welcher ebenso wie die Farbe Rot ihre königliche Würde zum Ausdruck bringt.⁹⁷ Im Folgenden sollen nun einige Beispiele für Darstellungen „weltlicher“ Frauen im Orantengestus angeführt werden.

4.1.3 FRAUENDARSTELLUNGEN

Auf Zwischengoldgläsern in Rom finden sich zahlreiche Darstellungen von Orantinnen. Ein Beispiel stellt das Medaillon der Hl. Agnes (Abb. 20) dar, das die Martyrerin als Orantin zwischen zwei von Tauben bekrönten Säulen zeigt.

In den Coemeterien und Cubicula der Katakomben Roms finden sich zahlreiche gut erhaltene Malereien von Oranten und Orantinnen. Diese Darstellungen, als Gebets- oder Bittgesten zu verstehen, drücken im sepulkralen Zusammenhang wohl vor



Abb. 20 Hl. Agnes, Zwischengoldglas, Panfilus-Katakombe, Rom

allem die Hoffnung der Verstorbenen auf Erlösung im Jenseits aus. Einige repräsentative Beispiele der Katakombenkunst sollen hier nun präsentiert werden:

⁹⁶ H. P. Maguire, *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, DOP 44, 1990, 219.

⁹⁷ Zur Farbsymbolik der Maria Regina siehe Kapitel 4.3. Die Königin – Aspekte der Tracht, 50-57.

Ein vieldiskutiertes Beispiel stellt die Darstellung der sogenannten „Donna velata“ in der Priscilla Katakombe (Abb. 21) (3. Jh.) dar. In der Lünette der Hinterwand der Kammer V befindet sich in der Mitte die Grabinhaberin als Orantin dargestellt, die über ihrer Tunika eine mit *clavi* verzierte Dalmatika und einen mit Streifen verzierten Schleier trägt. Die Komposition links davon zeigt einen bärtigen Mann sowie eine unverschleierte Frau und einen Mann mit einem Tuch in der Hand. Dargestellt ist J. Wilpert zufolge die Schleierübergabe an die Verstorbene zum Zeichen ihrer Vermählung mit Gott und als Symbol ihrer ewigen Jungfräulichkeit. Die Komposition rechts der Orans zeigt eine sitzende Frau mit einem Säugling im Arm, die von J. Wilpert als die Heilige Jungfrau Maria mit dem Jesuskind interpretiert wurde.⁹⁸ Es fehlt allerdings eine Namensbeischrift, die die sitzende Mutter eindeutig als Maria kennzeichnen würde. Außerdem würde, wie J. Fink anmerkt, diese Interpretation die Verstorbene „buchstäblich größer“ erscheinen lassen als die Gottesmutter.⁹⁹ Vom Kompositionsaufbau naheliegender ist, dass es sich nicht nur bei der linken, sondern bei beiden Szenen um Ausschnitte aus dem Leben der Verstorbenen handelt. Aus diesem Grund erscheint mir die zweite in der Wissenschaft diskutierte Interpretation des Freskos schlüssiger: Die linke Komposition zeigt demnach die Grabinhaberin zum Zeitpunkt ihres Eintritts in den Ehestand, rechts ist sie als Mutter mit dem Kind auf dem Arm dargestellt.¹⁰⁰

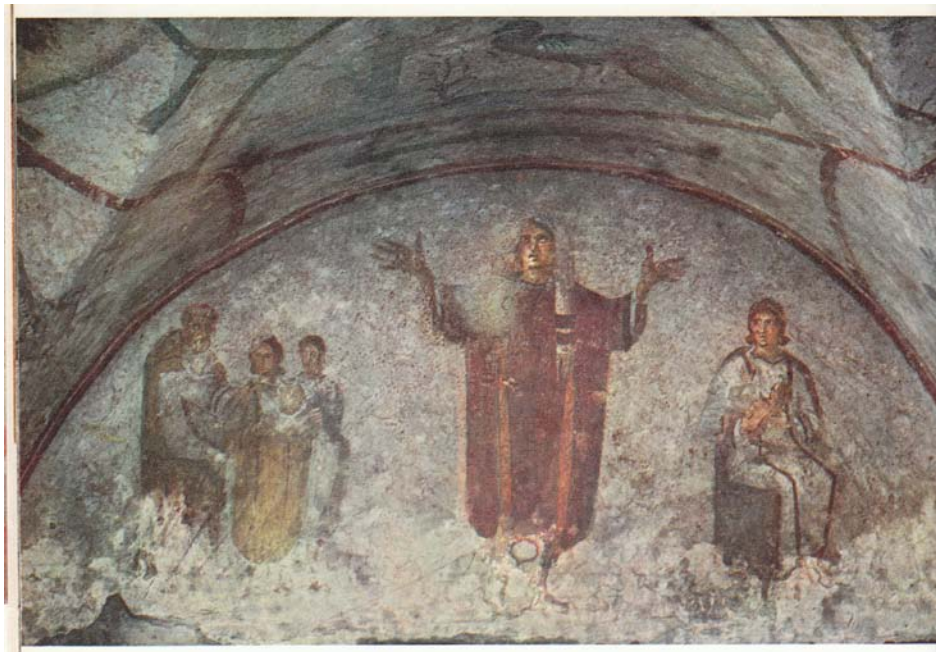


Abb. 21 „Velatio“, Rom, Priscilla-Katakombe, 3. Jh.

⁹⁸ J. Wilpert (Hrsg.), Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903) 206-208.

⁹⁹ J. Fink – B. Asamer, Die römischen Katakomben, Zaberns Bildbände zur Archäologie = Sonderhefte der Antiken Welt 28, 1997, 53.

¹⁰⁰ S. Carletti, Guida delle catacombe di Priscilla (Città del Vaticano 1981) 18f; J. Fink – B. Asamer a. O. (Anm. 99) 53f.

Eine Orantin in einem erzählerisch-biblischen Kontext begegnet in der Kammer 51 der Katakombe SS. Marcellino e Pietro (Abb. 22) (4. Jh.). In der Lünette des Arkosols der Wand 2 ist eine Frau zwischen zwei Männern dargestellt. Sie trägt eine knöchellange Dalmatika, die mit *clavi* verziert ist und hat ihr zu einer Scheitelzopffrisur hochgestecktes Haar mit einem auf die Schulter fallenden Schleier bedeckt. Ihre Hände sind, mit nach außen weisenden Handflächen, im typischen Orantengestus erhoben. Die Männer, gekleidet in eine mit *clavi* verzierte Ärmeltunika und einen Mantel, treten in ausgreifender Schrittstellung von beiden Seiten auf die Frau zu, wobei sie ihre rechte Hand anklagend erhoben haben und mit den Fingern auf die Frau zeigen.¹⁰¹



Abb. 22 Susanna zwischen den beiden Alten, SS. Marcellino e Pietro, Rom, 4. Jh.

Obwohl vereinzelt auch andere Interpretationen der Darstellung in Betracht gezogen wurden,¹⁰² so ist sich die Forschung weitgehend darin einig, dass es sich bei der Darstellung um die alttestamentliche Szene der Susanna zwischen den beiden Alten handelt.¹⁰³ Durch die Darstellung Noachs in der Arche direkt über der Lünette und

¹⁰¹ J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.) a. O. (Anm. 70) 284 Kat. Nr. 51.

¹⁰² Eine Zusammenfassung der Forschungsmeinungen gibt J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.) a. O. (Anm. 69) 284.

¹⁰³ J. Wilpert (Hrsg.) a. O. (Anm. 98) 365 f; A. Nestori, Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. Il edizione riveduta e aggiornata (Città del Vaticano 1993) 55 Nr. 51; J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.) a. O. (Anm. 70) 284; K.-D. Dorsch – H. R. Seeliger, Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994 (Münster 2000) 128-131.

durch die Darstellungen des Daniel in der Löwengrube am Deckenfeld des Cubiculum, des Jona-Zyklus und der Erweckung des Lazarus,¹⁰⁴ lässt sich das Motiv der Susanna meines Erachtens sehr gut in den Kontext der übrigen Rettungsbilder in Kammer 51 setzen.

Diskussionswürdig ist eine Malerei in Raum V des Coemeterium Maius (Abb. 23) (4. Jh.). Sie zeigt die zu einem Großteil noch erhaltene Darstellung einer Orantin, die, wohl sitzend, ein Kind auf ihrem Schoß hält. Sie trägt eine Dalmatika, die an den Ärmeln und an der Brust mit breiten Streifen verziert ist, ihr Haupt ist von einem feinen Schleier bedeckt. Als Schmuck trägt sie eine Perlenkette sowie Ohrringe.¹⁰⁵ A. Bosio interpretiert die Malerei als Darstellung der Gottesmutter mit dem Christuskind auf dem Schoß „worauf die zwei Christogramme auf beiden Seiten hinweisen“¹⁰⁶, eine Meinung, der sich auch J. Wilpert nach anfänglichem Zögern anschließt.¹⁰⁷ Die Christogramme als ausschlaggebendes Argument für eine Gottesmutterdarstellung anzuführen, erscheint mir jedoch als unzureichend. Bei dieser Darstellung verhält es sich demnach ähnlich wie mit dem Fresko der „Velatio“: Es handelt sich in beiden Fällen wohl um Individualporträts der verstorbenen Grabinhaberinnen und nicht um Gottesmutterdarstellungen.



Abb. 23 Orantin, Rom, Coemeterium Maius, 4. Jh.

¹⁰⁴ J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.) a. O. (Anm. 70) 282 f.

¹⁰⁵ J. Wilpert (Hrsg.) a. O. (Anm. 98) 212.

¹⁰⁶ A. Bosio, *Roma Sotterranea* (Rom 1998), 471.

¹⁰⁷ J. Wilpert (Hrsg.) a. O. (Anm. 98) 209-213. Dieselbe Meinung vertritt A. Nestori in A. Nestori a. O. (Anm. 103) 36 Nr. 22; Für die Interpretation als Madonna mit Christusknaben spricht sich ebenfalls K. Dorsch aus in K.-D. Dorsch – H. R. Seeliger a. O. (Anm. 103) 120-122.

Das Bildnis der Orans als Rettungs-, Anbetungs- und Erlösungsmotiv findet sich sehr häufig auch auf reliefverzierten stadtrömischen oder provinzialen Sarkophagen wieder: Ein Fries-Sarkophag (Abb. 24) aus dem 4. Jh. zeigt an der Frontseite vier neutestamentliche Wunderszenen:



Abb. 24 Orantin, Fries-Sarkophag, 4. Jh.

Dargestellt sind, von links beginnend, das Quellwunder des Petrus, die Blindenheilung und die Heilung der Blutflüssigen sowie die Erweckung des Lazarus. Im zentralen Mittelfeld befindet sich eine Orans, die vermutlich die verstorbene Grabinhaberin darstellt und von zwei Aposteln flankiert wird. Sie trägt eine kurzärmelige Tunika und eine über den Kopf gezogene Palla, dazu eine Halskette und in der Mitte gescheiteltes, in Wellen gelegtes Haar.¹⁰⁸



Abb. 25 Orantin, sog. Baum-Sarkophag, Mitte 4. Jh.

Eine ähnliche Darstellung befindet sich auch auf dem so genannten „Baum-Sarkophag“ (Abb. 25) aus der Mitte des 4. Jh.: Wieder ist im Mittelfeld die Grabinhaberin als Orans dargestellt, beide Hände mit den Innenflächen nach außen erhoben, umgeben von alt- und neutestamentlichen Motiven. Die Szenen sind durch Bäume in sieben Felder untergliedert, zu beiden Seiten der Orans steht eine Palme

¹⁰⁸ T. Ulbert (Hrsg.), Frankreich-Algerien-Tunesien, REP III (Mainz 2003) 114f Nr. 218.

als Symbol für das Paradies.¹⁰⁹ Die alttestamentlichen Darstellungen zeigen den sandalenlösenden Mose und Daniel in der Löwengrube. Daneben werden Wundertaten aus dem Leben Christi gezeigt: Die wundersame Brotvermehrung, die Blindenheilung, die Heilung des Gelähmten und die Erweckung des Jünglings von Naim.¹¹⁰

Auf einem spätantik-koptischen Stoff findet sich die besonders schöne Darstellung einer Orantin (Abb. 26).¹¹¹ Das Textil, das möglicherweise von einem Vorhang aus dem 5. Jh. stammt, zeigt eine Frau mit erhobenen Händen unter einer Arkade stehend. Sie trägt laut Beschreibung eine rote Tunika mit blauweißen *clavi*, einen Peplos und ein rotes Maphorion,¹¹² wenngleich für mich der Peplos nicht erkennbar ist, ebenso wenig ein „Gefäß mit Blumen“¹¹³, das sie mit sich führen soll.



Abb. 26 Koptische Textile mit Orantin, 5. Jh.

Eine christlich-ägyptische Terrakotta aus dem 4.-6. Jh. (Abb. 27) im Ikonenmuseum in Recklinghausen zeigt eine weibliche Orans mit im Gebetsgestus angewinkelten Armen. An der primär flach gearbeiteten Figur sind nur Nase, Brüste und die Vertiefung des Nabels plastisch herausgearbeitet. Die Gestalt ist mit einem hellen

¹⁰⁹ Zur Interpretation der Palme als Sieges- und Paradiessymbol siehe F. Forstner – R. Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole (Innsbruck/Wien 1991) 276f.

¹¹⁰ T. Ulbert (Hrsg.) a. O. (Anm. 108) 176f Nr. 366.

¹¹¹ Zur Darstellung von Oranten auf koptischen Stoffen siehe auch E. Lässig a. O. (Anm. 95).

¹¹² W. F. Volbach, *Il tessuto nell'arte antica* (Milano 1966) 28; E. Lässig a. O. (Anm. 95) 28.

¹¹³ W. F. Volbach a. O. (Anm. 112) 28.

Überzug bemalt und trägt eine mit Linien und Kreisen verzierte Haube sowie ein Paar – aus Draht und Karneol- bzw. Glasperlen gefertigte – Ohrgehänge. Bekleidet ist sie mit einer an Hals- und Abschlussaum mit rötlichen und schwarzen Zickzack- und Rautenmustern verzierten Tunika.¹¹⁴



Abb. 27 Orans-Terrakotta, 4.-6. Jh.



Abb. 28 Grabstele der Theodora, 5. Jh.

Ebenfalls ein Beispiel christlich-ägyptischer Grabskulptur ist die so genannte Grabstele der Theodora (Abb. 28) aus dem 5. Jh. Die Stele ist in Form einer Ädikula gehauen, über der Spitze des Giebels ist eine Inschrift angebracht, die den Namen der Grabinhaberin nennt. Zwei Tauben¹¹⁵ sitzen auf den Schrägen des Giebels. Die Orans steht zwischen den beiden Säulen, bekleidet mit einem langen Ärmelchiton und einer Palla, die Hände erhoben, über denen jeweils ein Kreuz angebracht ist.¹¹⁶

¹¹⁴ M. von Falck (Red.), Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Ausstellungskatalog Hamm (Wiesbaden 1996) 156f Kat.-Nr. 124a.

¹¹⁵ „Tauben gelten im frühen Christentum als Friedenssymbol und Personifikation des Heiligen Geistes. Im Zusammenhang mit der Grabkunst erscheinen sie auch als Seelenvögel, „Sinnbild der in Frieden der Auferstehung entgegenwartenden Verstorbenen“. F. Forstner – R. Becker a. O. (Anm. 109) 228-234.

¹¹⁶ A. Effenberger – H. G. Severin, in: Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst (Mainz 1992) 154.

4.1.4 CONCLUSIO

Wie an den vorangegangenen repräsentativ ausgewählten Beispielen deutlich wurde, erfreute sich der Darstellungstypus der Orans im frühen Christentum großer Beliebtheit. Durch die Interpretation des Orantengestus als christliche Gebetshaltung lässt sich ihr gehäuftes Auftreten im sepulkralen Kontext der Katakomben und als beliebtes religiöses Motiv schlüssig erklären. Die Frömmigkeit und Tugend der Gottesmutter finden in ihrer Darstellung als Orantin Entsprechung. Ein beliebtes Darstellungsmotiv zeigt die Gottesmutter mit erhobenen Händen flankiert von den Aposteln oder Engeln unterhalb der Himmelfahrt Christi. Mariendarstellungen dieser Art können als Vorbild für die zahlreichen Darstellungen weltlicher Frauen im Orantengestus herangezogen werden, die dadurch ihre Tugend und ihre Frömmigkeit sowie ihre geistige Identifikation mit der Gottesmutter bildlich ausgedrückt fanden. Katakombenmalereien und Darstellungen auf Sarkophagen zeigen die Verstorbenen im Orantengestus, umgeben von alt- und neutestamentlichen (Wunder)Szenen.

4.2 DIE THRONENDE

4.2.1 MARIA NIKOPOIA / MARIA LACTANS

Die Darstellung der thronenden Gottesmutter, zumeist mit Christus auf dem Schoß, ist ebenfalls Teil des „autonomen“ Marienbildnisses. Das früheste Beispiel einer Maria Nikopoia stellt ein leider zerstörtes Fresko in der Apside von S. Maria Maggiore in Rom, 432-440, dar.¹¹⁷ Überliefert ist lediglich eine Inschrift, die auf eine prächtige Apiskomposition mit der thronenden Gottesmutter hinweist.¹¹⁸

Ein besonders schönes und gut erhaltenes Fresko befindet sich in der „Basilichetta“ der Commodilla-Katakombe in Rom. Die Mitte des Bildes nimmt die sogenannte „Madonna der Turtura“ (Abb. 29) (6./7. Jh.) ein. Sie sitzt auf einem mit Gemmen verzierten Thron und hält den Jesusknaben auf dem Schoß, der in eine goldgelbe

¹¹⁷ LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 157.

¹¹⁸ „Virgo Maria tibi Xystus nova tecta dicavi digna salutifero munera ventre tuo tu genetrix ignara viri te denique feta visceribus salvis edita nostra salus ecce tui testes uteri tibi praemia portant sub pedibusque iacet passio cuique sua ferrum flamma ferae fluvius saevumque venenum tot tamen has mortes una corona manet.“ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 120.

Tunika und ein Pallium gekleidet ist und eine Buchrolle in der Hand hält. Links und rechts des Thrones stehen die beiden namentlich genannten Heiligen Felix und Adauctus, die beide eine weiße Tunika mit roten *clavi* und weiße Pallien tragen. Adauctus hat seine rechte Hand auf die Schulter einer vor ihm stehenden Frau gelegt, die der Gottesmutter zwei flache, in ein Tuch gewickelte Gegenstände reicht, die in der Fachliteratur u. a. als Buchrollen oder Kerzen interpretiert werden.¹¹⁹ Die Frau, die inschriftlich Turtura genannt wird, trägt ebenso wie die Gottesmutter eine purpurfarbene, über den Kopf gezogene Palla, darunter eine weiße Haube.¹²⁰

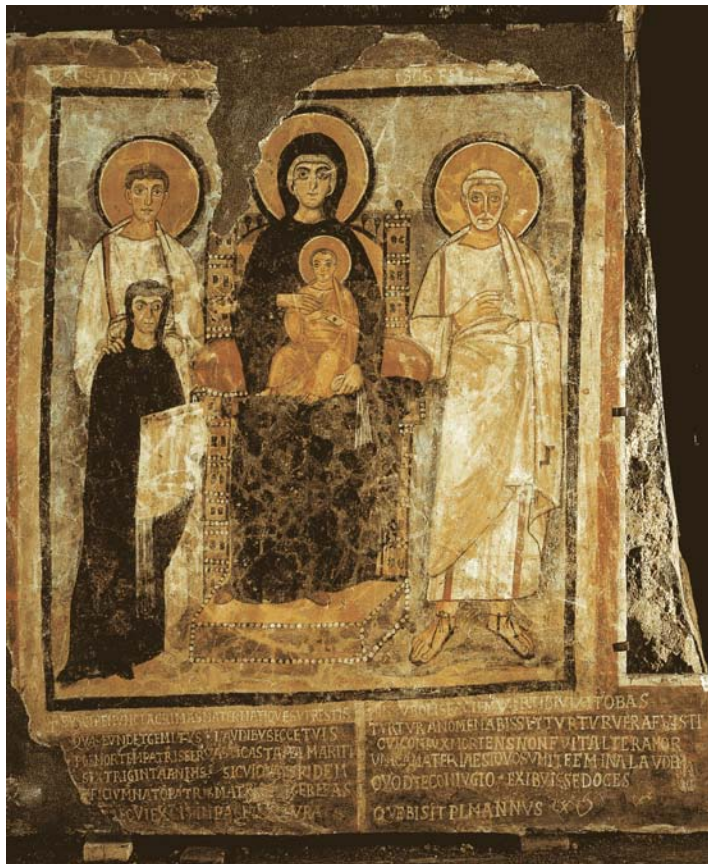


Abb. 29 sog. „Madonna der Turtura“, Rom, Commodilla Katakombe, 6./7. Jh.

In Raum 6 des Apollonklosters von Bawit (Abb. 30) (6./7. Jh.) wurde 1913 eine Apsismalerei freigelegt, die in der oberen Hälfte Christus in einer Mandorla thronend, in der unteren Hälfte die Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Schoß zeigt. Flankiert wird sie von Petrus und Paulus und den anderen namentlich genannten Aposteln, die alle nimbiert sind und jeweils ein Evangelienbuch in den Händen

¹¹⁹ Zur unterschiedlichen Interpretation dieser Gegenstände siehe zusammenfassend J. G. Deckers (et al.), Die Katakombe „Commodilla“. Repertorium der Malereien, RSC 10/1 (Città del Vaticano 1994) 63f.

¹²⁰ Zur Trachtübereinstimmung Turtura – Maria Regina siehe auch Kapitel 4.3 Die Königin: Aspekte der Tracht, 52.

halten.¹²¹ Die Gottesmutter ist ebenfalls nimbiert, sie trägt eine Purpurtunika sowie eine gleichfarbige Palla und ein Maphorion, darunter eine weiße Haube.



Abb. 30 Maria Nikopoia, Apollonkloster Bawit, 6./7. Jh.

Aus der Mitte des 6. Jh. stammt ein Elfenbeindiptychon (Abb. 31) aus Konstantinopel. Christus ist nicht wie üblich jugendlich wiedergegeben, sondern als Alter der Tage bärtig dargestellt. Er hat die rechte Hand im Sprechgestus erhoben und hält in der Linken einen Kodex. Beiderseits von ihm stehen Petrus und Paulus, in den oberen beiden Ecken des Diptychons erscheinen die personifizierte Sonne und der Mond als Zeichen der Herrschaft Christi. Der andere Teil des Diptychons zeigt, kompositionell



Abb. 31 Elfenbeindiptychon, Konstantinopel, 6. Jh.

¹²¹ M. Zibawi a. O. (Anm. 92) 80.

ähnlich, die thronende Gottesmutter zwischen zwei Erzengeln, den Jesusknaben auf ihrem Schoß haltend.¹²²

Ebenfalls aus Konstantinopel stammt ein Goldmedaillon (Abb. 32) aus dem 6. Jh., das im unteren Teil die Geburt Christi und die Anbetung der Magier zeigt, während den größeren Teil die Darstellung der thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß, flankiert von zwei Engeln, einnimmt.

Die sogenannte „Cleveland Tapestry“ (Abb. 33) stellt das besonders schöne und farbenprächtige Beispiel einer



Abb. 32 Goldmedaillon, Konstantinopel, 6. Jh.

koptischen Textilie des 6. Jh. dar, die, unterhalb des thronenden Christus in einer von zwei Engeln emporgehobenen Mandorla, die ebenfalls thronende Gottesmutter innerhalb eines Architekturrahmens aus zwei Säulen zeigt. Der Thron sowie der Fußschemel (*suppaedenum*) sind reich verziert, die Gottesmutter sitzt, dem Betrachter frontal zugewendet, auf einem roten Kissen und hält den Jesusknaben auf dem Schoß. Sie ist nimbiert, trägt eine purpurfarbene, über den Kopf gezogene Palla und darunter eine weiße Haube. Flankiert wird sie von den inschriftlich genannten Erzengeln Michael und Gabriel, die beide ein Zepter in der Hand halten und ihren Blick auf die Gottesmutter gerichtet haben; in seiner linken Hand hält Gabriel einen Globus. Beide sind, im Kontrast zur Gottesmutter, in helle Farben gekleidet. Eingerahmt wird die Komposition mit einer farbenreichen Borte aus Früchten und Blumen sowie zwölf Medaillons mit den Büsten der Apostel.¹²³ Aufgrund der Größe der Textilie (178x110 cm) liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um einen Wandbehang gehandelt hat, der als Kirchenschmuck diente.¹²⁴

¹²² A. Effenberger – H. G. Severin a. O. (Anm. 116) 140.

¹²³ M.-H. Rutschowskaya, *Tissus Coptes* (Paris 1990) 137.

¹²⁴ K. Weitzmann (Hrsg.) *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog des Metropolitan Art Museum New York (New York 1979) 533.



Abb. 33 Cleveland Tapestry, 6. Jh.

Das schöne Reliefbild einer thronenden Gottesmutter aus Kalkstein (Abb. 34) befindet sich im Koptischen Museum in Kairo. Auch hier ist, in geringer Abwandlung, das bereits bekannte und wenig abgewandelte ikonographische Darstellungsschema gezeigt: Die Gottesmutter thront mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß zwischen zwei Engeln, die das heilbringende Kreuz in der Hand halten. Sie wird unter einem Triumphbogen sitzend präsentiert, als Zeichen ihrer Herrschaftlichkeit ist sie erhöht und größer dargestellt.¹²⁵



Abb. 34 Reliefbild einer Maria Nikopoia aus Kalkstein

Die Bildkomposition ist in all diesen Darstellungen streng formal, mit dem Fokus auf Symmetrie und Hierarchie. Die Gottesmutter ist frontal ausgerichtet und hält das Jesuskind auf ihrem Schoß: Nicht eine innige Mutter-Sohn-Beziehung soll wiedergegeben werden, sondern die formale Würde der Theotokos, die den Gottessohn auf ihrem Schoß präsentiert.¹²⁶

Manchmal hält die Gottesmutter den Jesusknaben nicht frontal auf dem Schoß, sondern reicht ihm seitlich ihre Brust. Durchaus kann man dieses Motiv der Maria Lactans als einen Sondertypus der „thronenden Gottesmutter“ bezeichnen.¹²⁷ Darstellungen der stillenden Gottesmutter bleiben jedoch bis zum Ikonoklasmus auf Ägypten beschränkt. Ikonographisch wird dieser Typus u.a. auf das Motiv der stillenden Isis zurückgeführt, die ihren Sohn Horus auf dem Schoß hält und ihm die Brust reicht.¹²⁸ Daneben begegnen zahlreiche vorchristliche Mutter-Kind Darstellungen „weltlicher“ Frauen.

Die Darstellung einer Maria Lactans befindet sich im Jeremias-Kloster zu Saqqara (Abb. 35) (7.Jh.) In Raum 1725 ist die Gottesmutter thronend dargestellt, das Jesuskind sitzt dabei auf ihrem rechten Knie. Mit der linken Hand reicht die Mutter

¹²⁵ M. Zibawi a. O. (Anm. 92) 54 f.

¹²⁶ I. Kalavrezou, Images of the Mother: When the Virgin Mary Became „Meter Theou“, DOP 44, 1990, 168.

¹²⁷ R. Freytag a. O. (Anm. 55) 356f.

¹²⁸ LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen) 158.

dem Kind die Brust, das seinerseits ihren linken Arm mit beiden Händen umfasst hält. Ihre Blicke sind nicht dem/der BetrachterIn, sondern einander zugewandt. Flankiert werden Mutter und Sohn von den inschriftlich genannten Erzengeln Michael und Gabriel. Auf dem bemalten Nischenbogen über der Szene sind die Büsten der Tugenden des Heiligen Geistes dargestellt.¹²⁹ Der Jesusknabe ist hell gewandet, er trägt eine weiße Tunika, die Gottesmutter eine im Unterschied dazu dunkle Purpurpalla und ein Maphorion.

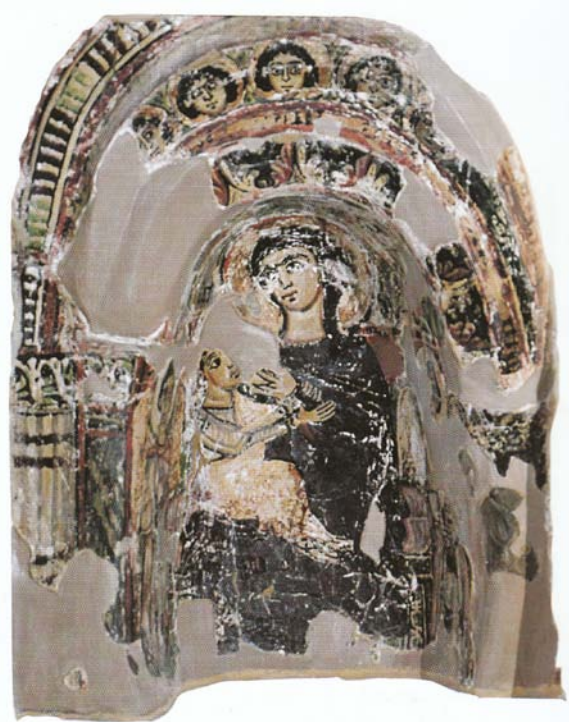


Abb. 35 Apsismalerei mit Maria Lactans, Saqqara, Jeremias-Kloster, 7. Jh.

Insgesamt erinnern Darstellungen dieser Art

– die thronende Gottesmutter, umgeben von den Aposteln, weltlichen und geistlichen Würdenträgern oder Heiligen – an die offiziellen Bildnisse des Kaiserkultes mit dem thronenden Kaiser oder der Kaiserin inmitten ihres Hofstaates.¹³⁰ Noch offensichtlicher werden diese ikonographischen Anleihen, wenn Maria in prunkvollem Ornat als „Himmelskönigin“ dargestellt wird.¹³¹

4.2.2 FRAUENDARSTELLUNGEN

Die Darstellung einer thronenden Frau begegnet auf dem bereits angesprochenen Fresko der „Velatio“ in der Priscillakatakomben (S. 35 Abb. 21), das Ausschnitte aus dem Leben der verstorbenen Grabinhaberin zeigt: Schleierübergabe bzw. Heirat und

¹²⁹ C. Wietheger, Das Jeremias-Kloster zu Saqqara unter besonderer Berücksichtigung der Inschriften, Arbeiten zum spätantiken und koptischen Ägypten 1 (Altenberge 1992) 52f; M. Zibawi a. O. (Anm. 92) 90.

¹³⁰ „Der Himmel wurde nach dem Vorbild des Kaiserhofes als 'kaiserliche Stadt' dargestellt. Dort thront der himmlische König auf dem Thron seiner Herrlichkeit, umgeben von einer Leibwache. Die Personen der Umgebung des Christus-Königs zeichnete man mit Hofwürden aus: seine Mutter erhielt den Titel 'Königinmutter' und 'Königin'. Die Engel machte man zu Hofbeamten, die Aposteln zu Konsuln, die geweihte Jungfrau ehrte man als 'Braut des himmlischen Königs' und als 'Königin'." G. Steigerwald, Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst, Hereditas 16 (Bonn 1999) 7. Im Zusammenhang mit den koptischen Reliefbildern merkt dies auch Zibawi an. M. Zibawi a. O. (Anm. 92) Bildunterschrift 51.

¹³¹ Siehe dazu auch Kapitel 4.3 Die Königin: Aspekte der Tracht, 50-57.

Mutterschaft. Dabei sitzt die Verstorbene auf einem einfachen Schemel, ihr Kind auf dem Schoß, nicht frontal, wie wir es von den Mariendarstellungen kennen, sondern leicht abgewandt vom Blickfeld des Betrachters bzw. der Betrachterin.

Die Darstellung einer thronenden Frau begegnet ebenfalls auf einer koptischen Stele aus dem Fajum (Abb. 36) (5. Jh.). Dargestellt ist eine in einer Muschelarkade thronende Frau, die ein Kind auf ihrem linken Arm hält. Ihre rechte Hand hat sie zum Gruß erhoben.¹³² Sie trägt wohl einen Ärmelchiton sowie eine über den Kopf gezogene Palla.



Abb. 36 Koptische Stele einer stillenden Mutter, Fajum, 5. Jh.



Abb. 37 Stele einer stillenden Mutter, Fajum, 5./6. Jh.

Auf einer Stele aus Medinet-el-Fajum (Abb. 37) (5./6. Jh.) begegnet unter einem von zwei Säulen getragenen Architrav eine sitzende Frau mit einem Kind auf dem Arm, dem sie die Brust reicht. Der Stuhl ist in Form eines griechischen Diphros gehalten: Als Klappstuhl mit gekreuzten Beinen und einem Kissen. Die Frau trägt einen langen Chiton, dessen senkrechte Streifen (*clavi*) dunkelrote Farbreste aufweisen, ebenso wie die Säulen und das Kissen. Links und rechts ihres Kopfes sind zwei Kreuze eingeritzt, die die Darstellung als eindeutig christlich ausweisen.¹³³ R. Freytag möchte in dieser Darstellung aufgrund der beiden Kreuze und der „kaiserlichen“

¹³² K. Wessel, Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten (Recklinghausen 1963) 102f.

¹³³ A. Effenberger, Koptische Kunst. Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit (Wien 1976) 156f.

Attribute der Porphyrsäulen, dem Purpurkissen und der „senatorischen Tracht“ der Frau eine Maria Lactans sehen.¹³⁴ E. Effenberger weist aber zu Recht darauf hin, dass helle Tuniken mit dunklen *clavi* in der Spätantike generell üblich waren. Auch der Vorhang mit den zwei Säulen ist ein altes Motiv römischer Grabkunst.¹³⁵ Da zudem eine Namensbeischrift fehlt, die die Frau als Gottesmutter ausweist, möchte ich mich E. Effenbergers Meinung anschließen, der in diesem Beispiel das Grabmonument einer „weltlichen“ Frau sieht und keine Mariendarstellung.

Darstellungen thronender Kaiserinnen begegnen vielfach auf Münzen. Als repräsentatives Beispiel sei ein Goldsolidus der Licinia Eudoxia (Abb. 38) um 439 n. Chr. angeführt: Der Avers zeigt die Büste der Kaiserin sowie eine Inschrift LICINIAEVDO XIAPFAVG. Auf dem Haupt trägt die Kaiserin eine Krone, die mit einem zentralen Kreuz geschmückt ist. Seitlich hängen Pendilien bis zur ihrer Schulter herab. Die Rückseite



Abb. 38 Goldsolidus der Kaiserin Licinia Eudoxia, um 439 n. Chr.

des Solidus zeigt die thronende Kaiserin (Inschrift: SALVSRE I PVBLICAE) als Salus, in ihrer rechten Hand hält sie einen mit einem Kreuz bekrönten Globus, in ihrer Linken ein Kreuzzepter.¹³⁶

4.2.3 CONCLUSIO

Die thronende Gottesmutter stellt neben Maria Orans ein beliebtes Motiv der frühchristlichen Kunst dar. Hierbei sitzt die Gottesmutter mit dem Christuskind auf dem Schoß – entweder frontal oder ihm die Brust reichend – auf einem zumeist kostbar verzierten, gemmengeschmückten Thron. Wie bereits für den Darstellungstypus der Orantin erwähnt, wird die thronende Gottesmutter fast immer von den Engeln und/oder Aposteln flankiert, ein Schema, das der kaiserlichen Ikonographie – Kaiser und Kaiserin umgeben von ihrem Hofstaat – entnommen ist und auf die Königswürde der Gottesmutter anspielt. Aber auch die profane

¹³⁴ R. Freytag a. O. (Anm. 55) 303 f.

¹³⁵ A. Effenberger a. O. (Anm. 133) 157 f.

¹³⁶ Ph. Grierson – M. Mays, Catalogue of Late Roman Coins in The Dumbarton Oaks Collection And in The Whitthmore Collection. From Arcadius and Honorius to the Accession of Anastasius (Washington D.C. 1992) Pl. 34 Nr. 870.

Grabkunst kennt thronende Frauendarstellungen. Offensichtlich werden Anleihen an die Ikonographie der Gottesmutter, wenn die Grabinhaberin frontal thronend mit einem Kind auf ihrem Schoß dargestellt ist. Maria Nikopoia / Maria Lactans ist zum einen also – wie Maria Orans – ikonographisches Vorbild für Frauen. Zum anderen entleiht die Ikonographie der thronenden Gottesmutter Darstellungsschemata aus dem Repertoire kaiserlicher Frauen – eine wechselseitige Beeinflussung ist feststellbar.

4.3 DIE KÖNIGIN: ASPEKTE DER TRACHT

Bisher wurden Frauen- und Mariendarstellungen vor allem hinsichtlich ihrer Parallelen in Haltung und Gebärdensprache analysiert. In einem ergänzenden Kapitel soll nun genauer auf die – fallweise bereits kurz angesprochenen – Aspekte der Tracht und des Ornates eingegangen werden. Aufgrund der besseren Vergleichsmöglichkeit werden Marien- und Frauendarstellungen in diesem Kapitel gemeinsam besprochen.

4.3.1 MARIA REGINA / FRAUENDARSTELLUNGEN

Prinzipiell existieren drei unterschiedliche Darstellungsmöglichkeiten der Gottesmutter im Repertoire des frühchristlichen künstlerischen Schaffens: Die Gottesmutter im einfachen, weißen Pallakostüm, bestehend aus Untertunika, knöchellanger Tunika und Palla, und ab dem 5. Jh. in purpurnem königlichen Pallakostüm sowie vereinzelt in der kaiserlich-byzantinischen Trabeatracht.¹³⁷ Manchmal wird sie sogar in festlichem Ornat und reich geschmückt dargestellt, eine Darstellungsform, die R. Freytag als ausschließlich „stadtrömischen Typus“ bezeichnet.¹³⁸

Die linke Langhauswand von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Abb. 39) (6. Jh.) zeigt die thronende Gottesmutter auf einem gemmengeschmückten Thron, umgeben von einer Leibwache aus vier Engeln mit goldenen Zeremonialzeptern in der Hand. Sie trägt eine Purpurpalla, darunter eine gleichfarbige Tunika, die mit breiten goldenen *clavi* verziert ist. Unter ihrem pupurfarbenen Maphorion trägt sie eine weiße Haube,

¹³⁷ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 69.

¹³⁸ R. Freytag a. O. (Anm. 55) 78.

ihre Füße stecken in roten Schuhen.¹³⁹ Die Gottesmutter nimmt in dieser Darstellung die Rolle der Kaiserin ein, allerdings mit dem Unterschied, „daß (sic!) Maria nicht allein, sondern mit ihrem Kind als Mutter des menschengewordenen Rex Glorïae dargestellt ist und himmlische Wesen die Thronassistenten sind“.¹⁴⁰



Abb. 39 Maria Nikopoia, Ravenna, S. Apollinare Nuovo, 6. Jh.

Interessant ist, dass die Gottesmutter nie in der offiziellen Dienstkleidung der Kaiserin – einem Kostüm bestehend aus einem prächtigen Juwelendiadem und einer Purpurchlamys, wie wir es vom Apsisgemälde der Theodora in S. Vitale kennen – dargestellt ist, sondern die Privatkleidung der Kaiserin, das Pallakostüm, trägt.¹⁴¹ Jedoch wird das purpurne Pallakostüm in Verbindung mit dem Nimbus, dem kaiserlichen Gemmenthron und der kaiserlichen Thronwache zur persönlichen Insignie ihres Königtums, zum Amtskostüm der Maria Regina.¹⁴²

Das Apsismosaik in der Kirche der Panhagia Angeloktistis auf Zypern (Abb. 40) zeigt die stehende Gottesmutter mit dem Christuskind auf dem Arm. Auch hier ist die Palla in Purpur gehalten, ebenso die Borte der Untertunika sowie das Maphorion, unter dem die Gottesmutter eine weiße Kopfbedeckung trägt. Beide, Mutter und Sohn, der in ein goldenes Palliumkostüm gekleidet ist, sind hier als kaiserliche Würdenträger dargestellt. Dies wird noch unterstrichen durch die flankierenden Erzengel Michael

¹³⁹ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 76.

¹⁴⁰ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 77f.

¹⁴¹ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 78-80.

¹⁴² G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 81.

und Gabriel, die einen Globus in ihrer Hand präsentieren.¹⁴³ Er ist in Blau gehalten, ein Himmelsglobus also „und will bedeuten, daß (sic!) Maria und ihr Kind die Huldigung des ganzen Kosmos empfangen.“¹⁴⁴

Das purpurne Pallakostüm der Gottesmutter findet, wie dargelegt wurde, ihr Vorbild in der kaiserlichen Privatikonographie und wird zu dem sie auszeichnenden Kleidungsstück. Die bereits besprochene Darstellung der „Turtura“ (S. 42 Abb. 29) in der Commodillakatakomben in Rom zeigt nun die Grabinhaberin ebenfalls im Amtsköstüm der Maria Regina: Die Gottesmutter sitzt, den



Abb. 40 Apsismosaik einer Maria Hodegetria, Kiti, Kirche der Panhagia Angeloktistos, 7. Jh.

Jesusknaben auf dem Schoß, auf einem gemmengeschmückten Thron, gekleidet in eine Purpurpalla. Neben ihr steht zwischen den Heiligen Felix und Adauctus die verstorbene Witwe Turtura. Sie trägt in bewusster Angleichung an die Gottesmutter ein ebenfalls purpurfarbenes Pallakostüm. Die ikonographische Vorbildhaftigkeit der Gottesmutter ist in dieser Darstellung eindrucksvoll wiedergegeben.

Das frühe Beispiel eines kaiserlichen Cyclaskostüms einer Maria Regina findet sich am Triumphbogen in S. Maria Maggiore (432-440 n. Chr.): In der Verkündigungsszene (S. 16 Abb. 3) sehen wir die thronende Maria, die Purpurwolfe für den Vorhang des Tempels spinnt. Sie ist reich gekleidet und trägt Perlschmuck im Haar. Flankiert wird sie von einer „himmlischen Leibwache“ aus Engeln. Auch die übrigen Darstellungen, in denen die Gottesmutter erscheint – die Anbetung der Magier, der Jesusknabe im Tempel und seine Ankunft in Ägypten – zeigen sie in geringer Abwandlung mit dieser Kleidung: Ihre Frisur ist zu einem Knoten geflochten und mit Haarnadeln befestigt, sie ist geschmückt mit Perlschmuck über der Stirn und Ohrringen. Sie trägt eine purpurfarbene Untertunika, darüber eine weiße Dalmatika

¹⁴³ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 91.

¹⁴⁴ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 91.

und darauf wiederum folgt eine goldene Robe, die an der Schulter einen Schlitz aufweist und deren untere Partie diagonal gehalten sowie mit einem Purpurstreifen gesäumt ist. Der Halsausschnitt der Robe ist in Form eines mehrreihigen Juwelenkragens gestaltet, gegürtet ist sie mit einem roten perlverzierten Gürtel mit großer Schnalle. Ihre Füße stecken je nach Darstellung in roten, weißen bzw. goldenen Schuhen.¹⁴⁵ Die Robe selbst wird von G. Wellen als Dalmatika¹⁴⁶ angesprochen, während andere darin eine Trabea Triumphalis¹⁴⁷ sehen. Allerdings handelt es sich aufgrund des charakteristischen diagonalen Schnitts sowie des Hängestreifens G. Steigerwald zufolge wohl eher um eine Cyclas, eine Abwandlung der Toga mit kreisrundem bzw. ovalem Schnitt.¹⁴⁸ Entscheidend für die Wahl einer Cyclas als Kleidung der Gottesmutter anstatt der üblichen Purpurpalla ist die Symbolik: Die Cyclas war bekannt als Hochzeitskleid, als Robe der Frauen des Kaiserhauses sowie als Kleidung geweihter Jungfrauen.¹⁴⁹ Die goldene Cyclas Marias ist, mehr als die Purpurpalla, „als Jungfrauenkostüm und als Zeichen ihrer Jungfräulichkeit zu verstehen“¹⁵⁰, sowie als „Demonstrativum auf die göttliche Herkunft und Hoheit ihres Sohnes“¹⁵¹. Aber auch ihre königliche Würde soll damit zum Ausdruck gebracht werden: An der Langhauswand in S. Maria Maggiore präsentiert sich die Tochter des Pharaos sowie ihr weiblicher Hofstaat in beinahe identischer Tracht.¹⁵²

Reich geschmückt zeigt sich die Gottesmutter auf einer Ikone um 700 aus S. Maria in Trastevere in Rom (Abb. 41).¹⁵³ Sie sitzt auf einem reich verzierten Thron mit einem Kissen und hält den Jesusknaben auf dem Schoß. Flankiert wird sie von einer Thronwache aus zwei Engeln, die in hellblaue Tuniken und goldene Pallien gekleidet sind und in der einen Hand einen Zeremonialstab halten. Vor dem Thron hat sich Papst Johannes VII. kniend verneigt. Die Gottesmutter selbst trägt auf dem Haupt ein Diadem, von dem Pendilien aus Perlen herabhängen, in der Rechten hält sie ein Kreuzzepter. Gekleidet ist sie in eine purpurne Cyclas mit breitem Juwelenkragen und kreisrunden, verzierten Besätzen an den Oberarmen. Wie am Mosaik in S. Maria Maggiore weist ein Schlitz an der Höhe der rechten Brust, der Hängestreifen sowie

¹⁴⁵ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 92-95

¹⁴⁶ G. A. Wellen a. O. (Anm. 41) 100

¹⁴⁷ R. Freytag a. O. (Anm. 55) 208.

¹⁴⁸ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 103 f.

¹⁴⁹ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 104

¹⁵⁰ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 105

¹⁵¹ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 107.

¹⁵² G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 108.

¹⁵³ E. Coche de la Ferté, Byzantinische Kunst (Freiburg 1982) Abb. 56.

der diagonale Schnitt das Kostüm als Cyclas aus. Darunter trägt die Gottesmutter eine Dalmatika und eine Untertunika, von der allerdings nur die Besätze am linken Armgelenk sichtbar sind.¹⁵⁴ Im Gegensatz zur Darstellung in S. Maria Maggiore ist die Cyclas nicht in Gold, sondern in Purpur gehalten: Betont wird auf diese Weise nicht so sehr die Jungfräulichkeit Marias und ihre Rolle als Braut Christi, sondern ihre Königswürde, was durch die Insignien Juwelendiadem, Kreuzzepter und den edelsteinverzierten Thron noch verdeutlicht wird.¹⁵⁵

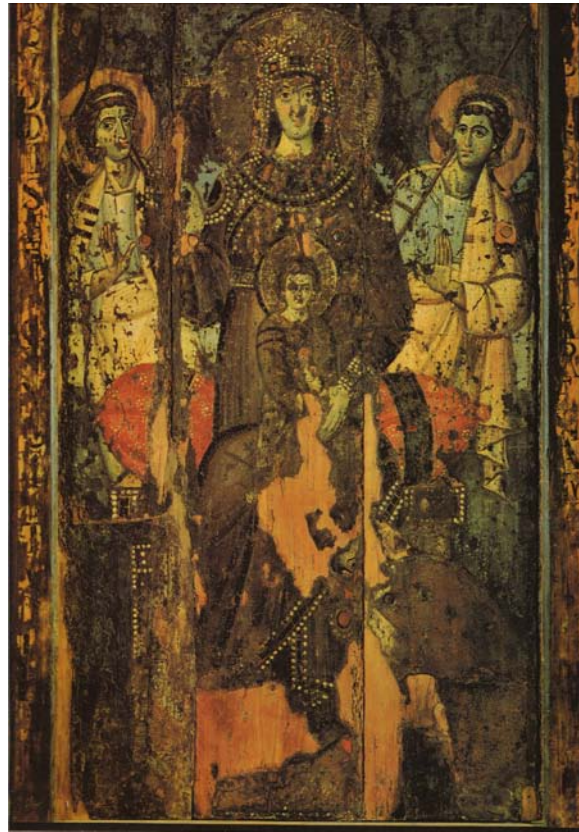


Abb. 41 Ikone einer Maria Regina, Rom, S. Maria in Trastevere, um 700

In der Apsis einer Kapelle der Hermes-katakombe in Rom (Abb. 42) ist die Gottesmutter, dem üblichen Darstellungsschema folgend, thronend, mit dem Jesuskind auf dem Schoß dargestellt, flankiert von zwei Engeln. Sie ist, ähnlich der Darstellung in Trastevere, reich geschmückt: Auf dem Haupt trägt sie ein Diadem mit herabhängenden Perlschnüren bzw. Pendilien, sowie



Abb. 42 Maria Regina, Hermes-Katakombe, Rom

¹⁵⁴ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 116 f.

¹⁵⁵ G. Steigerwald a. O. (Anm. 130) 117 f.

eine an Schulter und Brust mit reichen Stickereien verzierte Tracht.

Ein schönes Vergleichsbeispiel stellt ein Mosaik in S. Vitale (Ravenna) (Abb. 43) (um 547 n. Chr.) dar, welches den Kaiser Justinian sowie die Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge und in Begleitung kirchlicher Würdenträger darstellt.



Abb. 43 Kaiserin Theodora mit ihrem Hofstaat, Ravenna, S. Vitale, um 547 n. Chr.

Die Kaiserin trägt eine purpurfarbene Chlamys, die an der rechten Schulter von einer Fibel gehalten wird.¹⁵⁶ Am Saum der Chlamys ist die Anbetung der Magier dargestellt, eine „bedeutsame Anspielung auf den Akt der *oblato*, den die Kaiserin mit der Darbringung des kostbaren Kelches in ihren Händen vollzieht.“¹⁵⁷ In Schmuck und Ornat gleicht Theodora verblüffend der Mariendarstellung in der Hermeskatokombe: Sie trägt einen Juwelenkragen, Ohrringe, sowie ein bekrönendes Diadem, von dem Pendilien herabhängen.

Ein Elfenbeindiptychon um 500 (Abb. 44) aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien zeigt die Kaiserin Ariadne, die zwischen einem von einem Baldachin bekrönten Säulenpaar thront. Sie sitzt auf einem Kissen, die Beine auf einen Fußschemel gestellt,



Abb. 44 Diptychon der Ariadne, um 500

¹⁵⁶ J. Wilpert – W. Schumacher, Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert (Basel/Wien 1976) 330.

¹⁵⁷ J. Wilpert – W. Schumacher a. O. (Anm. 156) 330.

wobei ihre linke Hand einen mit einem Kreuz bekrönten Globus hält, während ihre Rechte ausgebreitet ist. Ihre Kleidung besteht aus Tunika, Dalmatika und einer reich verzierten Chlamys sowie perlbesetzten Schuhen. Ihre mit einem Band hochgebundenen Haare werden von einem Diadem bedeckt, sie trägt perlverzierte Ohrringe, ein mehrreihiges Collier sowie eine aus zwei Perltreihen bestehende lange Kette, die bis zum Saum ihrer Chlamys reicht.¹⁵⁸

4.3.2 CONCLUSIO

Die königliche Würde der Gottesmutter findet sich nicht nur in ihrer Darstellung als Thronende, umgeben von ihrem „Hofstaat“ aus Aposteln und Engeln ausgedrückt, sondern auch in ihrer Tracht. Das purpurfarbene Pallakostüm sowie die purpurne oder goldene Cyclasrobe haben ihre Vorbilder in der kaiserlichen Ikonographie des Römischen Reiches und betonen die Herrschaftlichkeit und Jungfräulichkeit der Gottesmutter. Darstellungen der Gottesmutter, reich geschmückt mit Juwelenkragen, Collier und Diadem, sind bekrönender Ausdruck dieser königlichen Würde. Wo das Pallakostüm das Privatkostüm der Kaiserin darstellt – in der öffentlichen Ikonographie trägt sie zumeist eine Chlamys – wird die Purpurpalla zum offiziellen Amtskostüm der Maria Regina. Die Gottesmutter in Purpurpalla wird zum ikonographischen Vorbild für Frauen: Im „Madonnenbild“ der „Turtura“ trägt die Stifterin in bewusster Angleichung an die Gottesmutter ebenfalls ein Pallakostüm.

¹⁵⁸ S. Ensoli - E. La Rocca (Hrsg.) Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000) 580.

5. SCHLUSSWORT

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wurde das Frauenbild der frühen Christen im Kontext der Eva-Maria-Typologie analysiert. Untersuchungsgegenstand waren Schriften frühchristlicher Autoren sowie ein breites Spektrum an Kunstgattungen vom 3.-8. Jh. n. Chr.

Die Erwähnung Evas ist in der frühchristlichen Literatur vor allem verbunden mit der Erschaffung des Menschen und dem anschließenden Sündenfall: Die frühchristlichen Autoren sehen in ihr die Verführerin, die Adam, das Haupt der Menschheit – obwohl mitschuldig – letztendlich zu Fall gebracht hat. Als weiblicher Prototyp steht sie für Sündhaftigkeit, moralische Schwäche und Ungehorsam

Maria hingegen ist die gefeierte Mutter des Erlösers. Als Gegenstück zu Eva wird sie mit ausschließlich positiven Charaktereigenschaften wie Keuschheit, Bescheidenheit, Klugheit und Barmherzigkeit konnotiert. Sie wiegt durch ihr Handeln die Sünden Evas wieder auf und ist zugleich tugendhaftes Vorbild und Identifikationsfigur für Frauen.

Die Frage nach einer Eva-Maria-Typologie in der Kunst kann nicht befriedigend beantwortet werden: Direkte bildliche Gegenüberstellungen der beiden Protagonistinnen – eindeutige Anhaltspunkte für eine Typologie – fehlen: Die Tituli Historiarum geben zwar Hinweise auf das Vorhandensein solcher Bilder, die Darstellungen selbst haben sich jedoch leider nicht erhalten.

Bezüglich der Einzeldarstellungen in der Kunst zeigt sich das Verständnis von der Figur Evas und dem Sündenfall differenzierter als in der Literatur. Dies spiegelt sich zum einen im positiven Verständnis der Sündenfallszene als Rettungsbild wieder, zum anderen erscheinen Adam und Eva in einigen Darstellungen gleichermaßen als Schuldige; auch die Schlange kann per Handweisung als Urheberin des Sündenfalles angeklagt werden.

Die Gottesmutter ist, den literarischen Quellen entsprechend, sowohl in zyklischen Darstellungen als auch in ihrem autonomen Bildnis durchgängig positiv dargestellt. Ihre geistige Vorbildhaftigkeit, wie sie literarisch belegt ist, schlägt sich in ihrer ikonographischen Vorbildhaftigkeit nieder:

Der Darstellungstypus der Maria Orans ist ein beliebtes Motiv in der frühchristlichen (Sepulkral)Kunst, aber auch „weltliche“ Frauen ließen sich in Angleichung an die Gottesmutter als Orantinnen darstellen, um übergeordnete Tugenden wie

Frömmigkeit und Bescheidenheit sowie ihre geistige Identifikation mit der Gottesmutter auszudrücken.

Der Typus der thronenden Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Schoß begegnet ebenfalls auf zahlreichen Darstellungen. Bildliche Wiedergaben thronender „weltlicher“ Frauen finden sich zum Beispiel auf Grabstelen. Meistens halten sie, wie die Gottesmutter, ein Kind im Schoß bzw. auf dem Arm oder reichen ihm die Brust. Mit dem Ziel, die Herrschaftlichkeit der Gottesmutter zu veranschaulichen, wird sie in Anlehnung an die Ikonographie des Kaiserkultes auf einem Thron sitzend und in eine prächtige Purpurpalla gekleidet dargestellt. Gekleidet in das kaiserliche Pallakostüm, ist Maria ikonographisches Vorbild für Frauen: Im „Madonnenfresko“ der Turtura trägt nicht nur die Gottesmutter, sondern auch die verstorbene Stifterin als Sinnbild geistiger Identifikation die Purpurpalla.

SUMMARY

In Early Christian Literature Eve and Mary are depicted as typological counterparts. For this reason they symbolize two different views of women's personality: Eve is, like women are, a sinner, who seduces Adam to disobedience against God's will. Mary, in contrast, is praised as an ideal for women in her purity and virtue, a model, women can become, if they train themselves hard enough.

To find an Eve-Mary-Typology in Early Christian Art is more difficult for Eve's role is modified in some way. Adam and Eve can be accused both guilty for the „Fall of Men“ in the same extent. The serpent can also be presented as the original sinner. Moreover the „Fall of Men“ is not exclusively depicted as a negative happening for it is seen as a salvation-motive.

Mary nevertheless is, like in literature, depicted as a positive figure in art too: Her main iconographic types are „Maria Orans“, „Maria Hodegetria“, „Maria Lactans“ and „Maria Nikopoia“. As she is a model in spiritual matters, she also is a model in her iconography : E. g. Images of women who raise their opened arms derive from the iconographic type of „Maria Orans“.

6. LITERATURVERZEICHNIS

Lateinische und griechische Autoren

Ambr. comm. in Luc. 2, 28, PL 15.
Ambr. comm. in Luc. 2, 22, PL 15.
Ambr. comm. in Luc. 2, 21, PL 15
Ambr. parad. 12, 56, CSEL 32/1.
Ambr. virg. 2, 2, 6, PL 16.
Ambr. virg. 2, 2, 7, PL 16.
Aug. agon. 22, 24, CSEL. 41.
Aug. bon. coniug. 26, 35. CSEL 41.
Aug. civ. 14, 11, CCSL 48.
Aug. conf. 13, 32, 47, CCSL 27.
Aug. gen. ad litt. 11, 31, 41, CSEL 28/1.
Aug. serm. 192, 2, 2. PL 38.
Cypr. hab. virg. 3, PL 4.
Iust. dial. 100, PG 6.
Iren. haer. 5, 19, 1, PG 7/2.
Iren. haer. 3, 22, 4, PG 7/1.
Or. comm. in Mt. 10,17, PG 13.
Or. fr. 1,28 in Lc, FC 4/2.
Tert. carn. 17, 5, CCSL 2.
Tert. cult. fem. 1, 1, 1; 2, CCSL 1.

Bibliographie

Abkürzungen und Sigel erfolgen nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Institutes (DAI) sowie dem Internationalen Abkürzungsverzeichnis für Theologie und Grenzgebiete (IATG):

- A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004). Anm. 79
A. Bengsch, Heilsgeschichte und Heilswissen. Eine Untersuchung zur Struktur und

- Entfaltung des theologischen Denkens im Werk „Adversus Haereses“ des hl. Irenäus von Lyon, EThS 3 (Leibzig 1957). Anm. 7
- K. E. Borresen, Subordination and Equivalence. The Nature and Role of Woman in Augustine and Thomas Aquinas (Mainz 1995). Anm. 17
- A. Bosio, Roma Sotterranea (Rom 1998). Anm. 106
- H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen in Rom (München 2004) Anm. 94
- S. Carletti, Guida delle catacombe di Priscilla (Città del Vaticano 1981). Anm. 100
- C. Cecchelli, Evangeliiarii Syriaci, Vulgo Rabbulae, In Bibliotheca Medicea-Laurentiana (Plut. I, 56) = The Rabbula Gospels. Facsimile Edition of the Miniatures of the Syriac Manuscript Plut. I, 56 in the Medicean-Laurentian Library (Olten/Lausanne 1959) Anm. 61
- E. Clark, Ascetic Piety and Women's Faith. Essays on Late Ancient Christianity, SWR 20 (Lewiston/Queenston 1986). Anm. 16
- E. Coche de la Ferté, Byzantinische Kunst (Freiburg 1982). Anm. 153
- F. Corsaro, Elpidio Rustico (Catanía 1955). Anm. 45
- M. A. Crippa – M. Zibawi, L'arte Paleocristiana. Visione e Spazio dalle origini a Bisanzio (Milano 1998). Anm. 52
- J. G. Deckers (et al.), Die Katakomben "Commodilla". Repertorium der Malereien, RSC 10/1 (Città del Vaticano 1994). Anm. 119
- J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke (Hrsg.) Die Katakomben "Santi Marcellino e Pietro". Repertorium der Malereien, RSC 6/1 (Münster 1987). Anm. 69
- F. W. Deichmann (Hrsg.), Rom und Ostia, REP I/1 (Wiesbaden 1967). Anm. 38
- H. Demisch, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst (Stuttgart 1984). Anm. 77
- K.-D. Dorsch – H. R. Seeliger, Römische Katakombenmalereien im Spiegel des Photoarchivs Parker. Dokumentation von Zustand und Erhaltung 1864-1994 (Münster 2000). Anm. 103
- DNP 9 (2000) 1009f s.v. Pietas (W.-A. Maharam). Anm. 80
- A. Effenberger, Koptische Kunst. Ägypten in spätantiker, byzantinischer und frühislamischer Zeit (Wien 1976). Anm. 133
- A. Effenberger – H. G. Severin, in: Staatliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Das Museum für spätantike und byzantinische Kunst (Mainz 1992). Anm. 116
- J. Engemann, Palästinensische frühchristliche Pilgerampullen, JAC 45 (Münster 2002) 153-169. Anm. 59

- S. Ensoli - E. La Rocca (Hrsg.) Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Ausstellungskatalog Rom (Rom 2000). Anm. 158
- M. von Falck (Red.), Ägypten, Schätze aus dem Wüstensand. Kunst und Kultur der Christen am Nil. Ausstellungskatalog Hamm (Wiesbaden 1996). Anm. 114
- A. Ferrua, Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina (Stuttgart 1991). Anm. 69
- J. Fink – B. Asamer, Die römischen Katakomben, Zaberns Bildbände zur Archäologie = Sonderhefte der Antiken Welt 28, 1997. Anm. 99
- V. Flocchi-Nicolai (et al.), Roms christliche Katakomben. Geschichte – Bilderwelt Inschriften (Regensburg 1998). Anm. 88
- D. Forstner – R. Becker, Neues Lexikon christlicher Symbole (Innsbruck/Wien 1991). Anm. 109
- R. Freytag, Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte, BZK 5/1 (München 1985). Anm. 55
- A. Grabar, Ampoules de Terre Sainte: Monza-Bobbio (Paris 1958). Anm. 60
- Ph. Grierson – M. Mays, Catalogue of Late Roman Coins in The Dumbarton Oaks Collection And in The Whitmore Collection. From Arcadius and Honorius to the Accession of Anastasius (Washington D.C. 1992). Anm. 136
- E. Guldán, Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv (Graz/Köln 1966). Anm. 37
- M. Hauke, Heilsverlust in Adam. Stationen griechischer Erbsündenlehre: Irenäus Origenes – Kappadozier, KKTS 58 (Paderborn 1993). Anm. 1
- I. Kalavrezou, Images of the Mother: When the Virgin Mary Became „Meter Theou“, DOP 44, 1990, 165-173. Anm. 126
- B. R. Kankelfitz, Römische Münzen. Von Pompejus bis Romulus. Katalog mit aktuellen Marktpreisen (Augsburg 1991). Anm. 81
- L. Kötzsche-Breitenbruch, Die neue Katakombe an der Via Latina in Rom. Untersuchungen zur Ikonographie der alttestamentlichen Wandmalereien, JAC Erg. bd. 4 (Münster 1996). Anm. 71
- E. Lässig, Sogenannte Oranten auf koptischen (spätantik-frühislamischen) Textilien aus Ägypten (eine Auswahl) (Dipl. Universität Wien 2003). Anm. 95
- LCI I (1968) 41-70 s.v. Adam und Eva (H. Schade).
- LCI III (1971) 352-354 s.v. Orans, Orante (G. Seib).
- LCI III (1971) 154-210 s.v. Maria, Marienbild (G. A. Wellen).
- LCI II (1970) 7-14 s.v. Farbensymbolik (O. Holl).

- L. T. Lefort, *Lettre aux Vierges*. Le Muséon 42 (Louvain 1929). Anm. 26
- H. P. Maguire, *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, DOP 44, 1990, 215-225. Anm. 96
- A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*. II edizione riveduta e aggiornata (Città del Vaticano 1993). Anm. 103
- Ch. W. Neumann, *The Virgin Mary in the Works of Saint Ambrose*, Par. 17 (Freiburg 1962). Anm. 27
- R. Noormann, *Irenäus als Paulusinterpret. Zur Rezeption und Wirkung der paulinischen und deuteropaulinischen Briefe im Werk des Irenäus von Lyon*, WUNT, Reihe 2, 66 (Tübingen 1994). Anm. 9
- RAC VI (1966) 1088 s.v. Eva.
- M.-H. Rutschowskaya, *Tissus Coptes* (Paris 1990). Anm. 123
- H. Schlier, *Der Römerbrief*, HThK 6 (Freiburg 1979). Anm. 4
- H.-J. Sieben, *Origenes. Homilien zum Lukasevangelium 2*, FC 4/2 (Freiburg 1992). Anm. 13
- R. Sörries, *Christlich-antike Buchmalerei im Überblick* (Wiesbaden 1993) Anm. 61
- G. Steigerwald, *Purpurgewänder biblischer und kirchlicher Personen als Bedeutungsträger in der frühchristlichen Kunst*, Hereditas 16 (Bonn 1999).Anm.130
- E. Stommel, *Beiträge zur Ikonographie der konstantinischen Sarkophagplastik*, Theoph. 10 (Bonn 1954). Anm. 39
- T. Ulbert (Hrsg.), *Frankreich-Algerien-Tunesien*, REP III (Mainz 2003). ANm. 108
- T. Ulbert (Hrsg.) *Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien*, Museen der Welt, REP II (Mainz 1998). Anm. 57
- W. F. Volbach, *Il tessuto nell'arte antica* (Milano 1966). Anm. 112
- K. Weitzmann (Hrsg.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*. Ausstellungskatalog des Metropolitan Art Museum New York (New York 1979). Anm. 124
- G. A. Wellen, *Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit* (Utrecht/Antwerpen 1961). Anm. 41
- K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten* (Recklinghausen 1963). Anm. 132
- A. Wietheger, *Das Jeremias-Kloster zu Saqqara unter besonderer Berücksichtigung der Inschriften, Arbeiten zum spätantiken und koptischen Ägypten 1* (Altenberge 1992). Anm. 129

J. Wilpert (Hrsg.), Die Malereien der Katakomben Roms (Freiburg 1903). Anm 98

J. Wilpert – W. Schumacher, Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert (Basel/Wien 1976). Anm. 156

M. Zibawi, Koptische Kunst. Das christliche Ägypten von der Spätantike bis zur Gegenwart (Regensburg 2004). Anm. 92

B. Zimmermann, Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention. (Wiesbaden 2003). Anm. 73

7. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1 Sog. „Dogmatischer Sarkophag“, Vatikan, MPC, Inv. Nr. 104. F. van der Meer, *Die Ursprünge christlicher Kunst* (Basel/Wien 1982) 24 Abb. 13.
- Abb. 2 Arkosolfresko, Rom, Coemeterium Maius, *in situ* (Foto: J. Wilpert). E. Guldán a. O. (Anm. 37) 245 Abb. 8.
- Abb. 3 Triumphbogenmosaik, Rom, S. Maria Maggiore, *in situ*. S. Ensoli - E. La Rocca a. O. (Anm. 158) 394 Abb. 6.
- Abb. 4 Triumphbogenmosaik, Rom, S. Maria Maggiore, *in situ* (Foto: Musei Vaticani). B. Brenk, *Spätantike und frühes Christentum* (Frankfurt/Wien 1977) Abb. 6.
- Abb. 5 Sarkophag des Catervius und der Severina, Tolentino, Cappella della Santissima Trinità o di San Catervo (Foto: DAI Rom Neg. 60.1397). T. Ulbert (Hrsg.) a. O. (Anm. 57) Taf. 57 Abb. 1 und 2.
- Abb. 6 Adelfia-Sarkophag, Siracusa, Museo Archeologico Regionale, Inv. 864 (Foto: Museo Archeologico Regionale, P. Orsi). G. Zluwa, *Hypothetische Farbgebung der Szene „Anbetung durch die Weisen“ auf der Sarkophagplatte Inv. 31.569 (ex 212), Rom/Museo Pio Cristiano, MiChA 14, 2008, 12 Abb. 3.*
- Abb. 7 Ampulle Nr. 2 aus Monza, Monza, Museo del Duomo. A. Grabar, a. O. (Anm. 60) Pl. V.
- Abb. 8 Rabbula Evangeliar fol. 13a, Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Inv. 56. F. van der Meer a. O. (Abb. 1) Abb. 95.
- Abb. 9 Arkosolfresko in Kammer M, Rom, Katakomben an der Via Latina, *in situ*. A. Ferrua a. O. (Anm. 69) 126 Abb. 124.
- Abb. 10 Fresko in Kammer 57, Rom, Katakomben S. Marcellino e Pietro (Foto: J. G. Deckers). J. G. Deckers – H. R. Seeliger – G. Mietke a. O. (Abb. 9) Farbt. 35 Nr. 57.
- Abb. 11 Arkosolbogen der Kammer B, Rom, Katakomben an der Via Latina, *in situ*. A. Ferrua, *Katakomben. Unbekannte Bilder des frühen Christentums unter der Via Latina* (Stuttgart 1991) 81 Abb. 65.

- Abb. 12 Wiener Genesis fol. 1r/v, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. theol. gr. 31. B. Zimmermann a. O. (Anm. 73) Farbtaf. 1 Abb. 1; Farbtaf. 2 Abb. 2.
- Abb. 13 Ashburnham Pentateuch fol.6, Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. Nouv. Acq. Lat. 2334. K. Weitzmann, Spätantike und frühchristliche Buchmalerei (München 1977) 119 Abb. 44.
- Abb. 14 Zwischengoldglas mit Maria Orans, Vatikan, Museo Sacro, Inv. 451. Ch. R. Morey, The Gold-Glass Collection of the Vatican Library. With Additional Catalogues of Other Gold-Glass Collections (Città del Vaticano 1959) Pl V Nr. 33.
- Abb. 15 Rabbula-Evangeliar fol. 13b, Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Inv. 56. C. Cecchelli a. O. (Anm. 61) fol. 13b.
- Abb. 16 Apsismalerei der Kapelle XVII, Bawit, Apollonkloster, *in situ* (Aquarellzeichnung: J. Clédat). M. Zibawi a. O. (Anm. 92) 79 Abb. 87.
- Abb. 17 Ampulle Nr. 1 aus Monza, Monza, Museo del Duomo. A. Grabar, a. O. (Anm. 60) Pl. II. III.
- Abb. 18 Apsismosaik des Oratoriums S. Venanzio, Rom, Lateransbaptisterium, *in situ* (Foto: Archivio Fotografico Soprintendenza Archeologica). H. Brandenburg a. O. (Anm. 94) 53 Abb. 22.
- Abb. 19 Pallium mit Maria Orans, Massachusetts, Worcester Art Museum, Inv. 1949.27 a, b, c. H. Maguire a. O. (Anm. 96) Abb. 21.
- Abb. 20 Goldglas mit Bildnis der Hl. Agnes, Rom, Panfilus-Katakombe, *in situ* (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Cristiana). V. Flocchi-Nicolai (et al.) a. O. (Anm. 88) 81 Abb. 87.
- Abb. 21 Fresko der Velatio, Rom, Priscilla-Katakombe Lunette der Kammer V, *in situ* (Foto: Ph. Held). A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums. Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I, UK 9 (München 1967) 116 Abb. 115.
- Abb. 22 Susanna und die beiden Alten, Arkosol der Kammer 51, Rom, Katakombe S. Marcellino e Pietro, *in situ* (Foto: J. G. Deckers). J. G. Deckers – H.R. Seeliger – G. Mietke a. O. (Abb. 9) Farbtaf. 30 Nr. b.

- Abb. 23 Darstellung einer Frau mit Kind, Rom, Coemeterium Maius, Lunette des Arkosols in Raum V, *in situ* (Foto: Ph. Held). A. Grabar a. O. (Abb. 21) 211 Abb. 232.
- Abb. 24 Fries-Sarkophag mit Orantin, Paris, Kathedrale Notre-Dame (Foto: DAI Rom Neg. 60.2272). T. Ulbert (Hrsg.) a. O. (Anm. 57) Taf. 58 Abb. 1.
- Abb. 25 Baum-Sarkophag mit Orantin, Narbonne, Musée Archéologique, Inv. 59.11. T. Ulbert (Hrsg.) a. O. (Anm. 108) Taf. 90 Abb.1.
- Abb. 26 Koptische Textilie mit Maria Orans, Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. 46.75. W. F. Volbach a. O. (Anm. 112) 29 Abb. 11.
- Abb. 27 Orans-Terrakotta, Recklinghausen, Ikonenmuseum Recklinghausen, Inv. 532. M. von Falck (Red.) a. O. (Anm. 114) 156 Abb. 124a.
- Abb. 28 Grabstele der Theodora, Berlin, Museum für spätantike und byzantinische Kunst, Inv. 4723. A. Effenberger – H. G. Severin a. O. (Anm. 116) 154 Kat.-Nr. 67.
- Abb. 29 „Madonna der Turtura“, Rom, Commodilla-Katakombe, *in situ* (Foto: D. Mazzoleni). V. Fiocchi-Nicolai a.O. (Anm. 88) 107 Abb. 121.
- Abb. 30 Apsismalerei des Apollonklosters Bawit, Alt-Kairo, Koptisches Museum. A. Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians. Vom Tod Theodosius' Bis zum Vordringen des Islam, UK 10 (München 1967) 174 Abb. 186.
- Abb. 31 Elfenbeindiptychon, Berlin, Museum für spätantike und byzantinische Kunst, Inv. 564,565. A. Effenberger – H. G. Severin a. O. (Anm. 116) 140 Nr. 53.
- Abb. 32 Goldmedaillon mit thronender Maria, Washington D.C., Dumbarton Oaks Collection (Ph. Sammlung). A. Grabar a. O. (Abb. 30) 317 Abb. 369.
- Abb. 33 Cleveland Tapestry, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv. 67.144. K. Weitzmann (Hrsg.) a. O. (Anm. 124) Col. Pl. XIV.
- Abb. 34 Reliefbild aus Kalkstein mit thronender Gottesmutter, Alt-Kairo, Koptisches Museum. M. Zibawi a. O. (Anm. 92) 56 Abb. 51.

- Abb. 35 Apsismalerei der Zelle 1725 des Jeremiasklosters Sakkara, Alt-Kairo, Koptisches Museum. M. Zibawi a. O. (Anm. 92) 89 Abb. 100.
- Abb. 36 Grabstele einer stillenden Mutter aus dem Fajum, Alt-Kairo, Koptisches Museum. K. Wessel a. O. (Anm. 132) 110 Abb. 78.
- Abb. 37 Grabstele einer stillenden Mutter, Berlin, Museum für spätantike und byzantinische Kunst, Inv. 4726. A. Effenberger – H. G. Severin a. O. (Anm. 116) 153 Kat.-Nr. 66.
- Abb. 38 Goldsolidus der Licinia Eudoxia, Washington D.C., Dumbarton Oaks Museum. <http://www.coinarchives.com/a/results.php?results=100&search=Valentinian+I%20>, abgerufen am 3.11.2008
- Abb. 39 Linke Langhauswand, Ravenna, S. Apollinare in Nuovo, *in situ*. A. Longo (Hrsg.) Ravenna Felix (Ravenna 1971) 41.
- Abb. 40 Maria Hodegetria zwischen Michael und Gabriel, Kiti, Apsismosaik in der Kirche Panhagia Angeloktistos, *in situ* (Foto: J. Christern). F. van der Meer a. O. (Abb. 1) 168 Abb. 98.
- Abb. 41 Maria Regina, Ikone Rom, S. Maria in Trastevere, *in situ*. E. Coche de la Ferté a. O. (Anm. 153) Abb. 56.
- Abb. 42 Maria Regina, Rom, Hermes-Katakomben, *in situ* (Foto: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra). J. Fink – B. Asamer a. O. (Anm. 99) 78 Abb. 106.
- Abb. 43 Kaiserin Theodora mit ihrem Hofstaat, Ravenna, S. Vitale, *in situ* (Foto: J. Wilpert). J. Wilpert – W. N. Schumacher a. O. (Anm. 156) Taf. 109.
- Abb. 44 Elfenbeindiptychon der Kaiserin Ariadne, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. X 39. (Foto: KHM Wien). S. Ensoli - E. La Rocca a. O. (Anm. 158) 581 Nr. 268.

8. LEBENSLAUF

Persönliche Daten

Name:	Lackner
Vorname:	Andrea
Geburtsdatum:	1.7.1985
Geburtsort:	Oberndorf b. Salzburg
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Schulischer Werdegang

1991-1995	Besuch der Mohr-Gruber-Volksschule in Oberndorf b. Salzburg
1995-2003	Besuch des Wirtschaftskundlichen Realgymnasiums in Salzburg; Maturaabschluss
2003-2005	Studium der Politikwissenschaften in Salzburg
2004-2005	Studium der Klassischen Archäologie in Salzburg
seit 2006	Fortsetzung des Studiums der Klassischen Archäologie in Wien; Absolvierung von (Lehr)Grabungen und Durchführung eines Praktikums bei der Stadtarchäologie Wien
seit 2006	Studium der Ur- und Frühgeschichte in Wien
2008	Auslandssemester in Mainz (D) im Sommersemester 2008