

Die beiden ungeborenen Kinder auf Darstellungen der Visitatio

Autor(en): **Urner-Astholz, Hildegard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **38 (1981)**

Heft 1

PDF erstellt am: **12.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167634>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die beiden ungeborenen Kinder auf Darstellungen der Visitatio

VON HILDEGARD URNER-ASTHOLZ

NEUENTDECKUNG DIESES MOTIVS IN DER JOHANNESKIRCHE AUF BURG IN STEIN AM RHEIN

In der reizvollen, vielgestaltigen Landschaft am Ausfluß des Rheins aus dem Untersee erhob sich auf dem linken Ufer des Stromes das spätrömische Kastell Tasgetium. Gleichzeitig mit demjenigen von Oberwinterthur war es um 294 n. Chr. von Diokletian und seinem Mitkaiser Maximian auf dem Burghügel im späteren Stein am Rhein errichtet worden. Nach der alamannischen Landnahme gewährten seine turmbewehrten Mauern der kleinen Johanneskirche in seinem Innern Schutz. Deren erste schriftliche Erwähnung geschieht in einer St.-Galler Urkunde vom Jahre 799. Inzwischen hat die vom Kantonsarchäologen JOST BÜRGI 1976/77 durchgeführte Grabung Reste von früheren Kirchen zutage gebracht, deren älteste bis in das 6. Jahrhundert zurückzureichen scheint.

Nachdem 1978 das 1641 vergrößerte Kirchenschiff im Stil der Gestaltung von 1745 renoviert worden war, unterzog man anschließend die Wandmalereien im Chor einer sorgfältigen Restaurierung. Seit der Reformation übertrücht, wurden diese erst 1878 entdeckt und 1885 freigelegt. Im Zuge der Restaurierung von 1979/80 sind sie von falschen Ergänzungen und Übermalungen befreit worden, so daß sie sich jetzt weitgehend in den ursprünglichen Farben präsentieren, wenn sich auch ihre einstige Leuchtkraft etwas abgeschwächt hat.

Die um 1420 entstandene Bilderfolge des Chors gliedert sich in drei auf zwei Reihen verteilte Zyklen: Schöpfung und Sündenfall, die Geschichte Johannes des Täufers, des Kirchenpatrons, sowie Leben und Erlösungswerk Jesu¹. Daß die Bilder in der Breite zwanglos variieren, verleiht der Erzählung einen leicht beschwingten Rhythmus. Im Weihnachtsbild, bei der Anbetung der Könige, dem Schulgang, dem Einzug in Jerusalem oder dem Gastmahl des Herodes tritt eine hervorragende Kompositionskunst in Erscheinung. Birgittinische Mystik und sienesisische Maltraditionen durchdringen manche Bilder. Apokryphe Erzählungen aus dem Pseudo-Matthäus finden ihren Niederschlag im Schulgang des Jesusknaben mit der Schiefertafel sowie in der Auferweckung des beim Spielen vom Söller zu Tode gestürzten Zenon durch den Jesusknaben. Nun ist während der Restaurierung der Chorfresken auf dem Bilde der Heimsuchung ein weiteres seltenes Detail unter der späteren Übermalung hervorgeholt worden: die Darstellung der beiden ungeborenen Kinder in der Brustgegend von Maria und

Elisabeth² (Abb. 1). Auffallend ist, daß die Visitatio hier in den Zyklus vom Leben Johannes des Täufers eingeordnet ist; sie wird sonst fast immer dem Leben Jesu eingefügt. Der Johannes-Zyklus beginnt mit der Verkündigung an Maria, bei der ihr nicht nur die wunderbare Geburt Jesu, sondern auch diejenige des Johannes geoffenbart wird. So folgt im nächsten Bild Zacharias am Räucheraltar und – damit verknüpft – sein Erscheinen vor den draußen wartenden Juden. Unterbrochen durch das große gotische Mittelfenster reiht sich jetzt die Heimsuchung an. Die Fortsetzung bilden die Geburt des Johannes, sein Aufenthalt in der Wüste, seine Predigt, Gefangennahme und Enthauptung, schließlich das Gastmahl des Herodes und die Grablegung.

Die Heimsuchung ist ein schmales Bild, auf einst blauem, jetzt malachitfarbenem Grund, nur die beiden von doppelten Nimben umleuchteten Frauengestalten enthaltend. Links vom Beschauer, aber rechts von der nach der Tradition ursprünglich rotgewandeten Elisabeth, steht Maria in Blau. Kleider und Faltenwurf sowie die Haltung der Hände der beiden Frauen entsprechen sich in schöner entgegengesetzter Parallelität. Weder Architekturen vom Hause des Zacharias noch Landschaftselemente oder andere Personen stören die schlichte Szene. Es findet auch keine direkte Begegnung mit zurückhaltender oder lebhafter Begrüßung statt, wie sie auf Visitatiozenen im Laufe der Jahrhunderte, von der Maximianskathedra über Giotto bis zur späten Renaissance und Rembrandts Londoner Gemälde von 1640, abgewandelt worden ist. Vielmehr sind die beiden Frauen in stillem Zusammensein einander nur leicht zugewandt, ohne sich, wie sonst so häufig (nach dem lateinischen Ritus des Friedenskusses), zu umarmen. Sie bekennen sich zu ihrem göttlichen Auftrag und lassen seine geheimnisvolle Verwirklichung für die Gläubigen sichtbar werden, indem auf ihrer Brust die verheißenen Kinder in theologischer Schau gemalt sind. Der vom Kreuznimbus umgebene Jesusknabe hält die rechte Hand im Segensgestus leicht empor, während der ebenfalls nimbierte Johannes in kniender Stellung die zusammengelegten Hände anbetend zu seinem Gegenüber erhebt. Beide Kinder sind ohne Umrahmung eingebettet. Ihre innere Verbundenheit – jedoch unter betonter Vorrangstellung Marias – hatte der Maler bereits dadurch anklingen lassen, daß er seinem Johannes-Zyklus die zeitlich spätere Verkündigung an Maria der Weissagung an Zacharias vorausgehen ließ.

Obwohl die ungeborenen Kinder bei den Kunsthistorikern im «Index of Christian Art» von Princeton die Bezeichnung «type foetus» erhalten haben, wäre es völlig verfehlt,



Abb. 1 Visitatio. Wandmalerei im Chor der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein. (Nr. 4)

darin etwa eine medizinische Feststellung der Kinder im Mutterleib sehen zu wollen. Ebenso wenig geht es an, dieses Motiv als «ganz ordinäre Auffassung» und «grob sinnliche Verirrung» zu brandmarken³. Denn diese nur scheinbar realistische Darstellung impliziert ein legitimes theologisches Anliegen, da ja nicht Kinder als solche, sondern Christus, auf seinem ersten irdischen Lebensabschnitt als Erlöser, zusammen mit seinem Vorläufer Johannes, vor Augen geführt

werden soll. Der Gedanke einer Entwicklung ist hier fremd, da der Herr nach mittelalterlicher Auffassung von Anfang an als solcher geschaffen war.

In der kirchlichen Kunst des Mittelalters läßt sich immer wieder beobachten, wie erstaunlich genau der biblische Text der Vulgata verarbeitet ist. So folgen gewisse Nuancen bei der Darstellung der Kinder den im Lukas-Evangelium (1, 32–44) enthaltenen Aussagen. Wenn sich Jesus hier wie

in vielen parallelen Wiedergaben, was noch zu zeigen sein wird, in angedeuteter Sitzstellung befindet, wird er als König auf dem Thron gedacht und damit eine Illustration zu Lukas 1, 32b vollzogen, wo der Engel Gabriel der Maria verkündet: «Und Gott der Herr wird ihm den Thron seines Vaters David geben.» In der theologischen Interpretation der Verkündigung ist im Mittelalter diese alttestamentliche Komponente vom Davidsthron auffallend zurückgetreten. Der Akzent liegt vielmehr stets darauf, daß Inkarnation und Kreuzestod im göttlichen Erlösungswerk zusammengehören, weshalb auch der noch ungeborene Jesus mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet wird. Damit erweist sich das Jesuskind schon hier in der *Visitatio* als der Herr, der die Hand zum Segen für alle, die sich zu ihm bekennen, erhebt.

Der erste Bekenner, dem dieser Segen widerfährt, ist Johannes der Täufer, der damit auch zum ersten Zeugen der Inkarnation des Gottessohnes wird. «Als Elisabeth den Gruß der Maria hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe» (Lukas 1, 41). Darunter ist wohl die plötzlich zu Jesus hingewandte kniende Haltung des Johannes zu verstehen. Seine anbetend erhobenen Hände entsprechen den Worten seiner vom heiligen Geist erfüllten Mutter, die Maria als die Mutter ihres Herrn begrüßt mit dem Ausruf: «Woher wird mir dies zuteil, daß die Mutter meines Herrn zu mir kommt?» (Lukas 1, 43). Johannes verstand sich später stets als der Geringere gegenüber seinem Herrn, dem er den Weg zu bereiten hatte. Der ihm zuerkannte Nimbus bekräftigt die an Zacharias ergangene Verheißung des Engels Gabriel über die Gnade der Heiligung, die Johannes schon im Mutterleib geschenkt wird. Zu diesem ersten Gnadenerweis traten nach der *Legenda aurea* anhand von Gedanken des Chrysostomus zwei weitere hinzu. Die zweite Gnade war, «daß er schon weisagte, da er in seiner Mutter Leib hüpfte und Gottes Gegenwartigkeit erkannte». Mit der Dritten gab er durch sein Verdienst der Mutter Elisabeth den Geist der Weissagung⁴.

Das Hingezogensein des Johannesknaben zu Christus äußert sich auf Burg nochmals im anschließenden Chorbild von seiner Geburt. Während Elisabeth auf einem korbähnlichen Lager ruht und drei Nachbarinnen sich mit ihr freuen, strebt das neugeborene nimbierte Kind in auffälliger Weise Maria als der Mutter des Herrn entgegen. Denn sie ist es, die am linken Bildrand steht und das Kind in Empfang nimmt, und nicht die Hebamme, wie man zuerst meinen würde⁵. Ihre schlanke Gestalt ist kenntlich am blauen Gewand und dem Nimbus. Daß ihr gesegneter Zustand kaum angedeutet ist, dürfte in Zusammenhang mit der Anschauung Augustins stehen, die Ludolf von Sachsen in seiner um 1300 verfaßten «*Vita Jesu Christi*» überliefert hat: «Das Licht, das Maria in sich trug, konnte von keinem Gewicht sein⁶.»

Wenn auch die Darstellung der ungeborenen Kinder in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein ein seltenes Motiv veranschaulicht, so lassen sich doch dazu mehr als vierzig weitere Wiedergaben namhaft machen. Unter ihnen wird die Position der Kinder verschieden ausgeführt. Es

gibt drei verschiedene Arten: 1. (wie auf Burg) «extrauterin», vor der Brust der Mütter; 2. «intrauterin», vor dem Schoß; 3. schwebend vor dem Leib.

Jesus und Johannes der Täufer sind in ihrem Leben eng verbunden gewesen. Johannes war nicht nur Vorläufer und Wegbereiter, sondern auch der erste, der sich zu Jesus als dem Sohn Gottes, dem Lamm, das der Welt Sünde trägt, bekannte⁷. Diese weniger historisch als theologisch begründete Verbundenheit wird in der eigentümlichen Haltung der beiden Ungeborenen zum Ausdruck gebracht.

Wo die Wurzeln für das seltene Motiv liegen und woher es Anregung und Vorbilder für seine Ausgestaltung empfangen hat, wird zu untersuchen sein.

Zunächst mag ein Überblick das Vorkommen des Motivs, dessen geographische Verbreitung, zeitliche Einordnung und künstlerische Gestaltung aufzeigen.

VERZEICHNIS DES VORKOMMENS DER UNGEBORENEN KINDER AUF WIEDERGABEN DER VISITATIO

1. *Byzanz, um 900*

Miniatur im Chludoff-Psalter.

Jetzt: Moskau, Historisches Museum, Ms. gr. 129, fol. 85^r.

Hinter Elisabeth erhebt sich der Tempel von Jerusalem, hinter Maria die mit dem Kreuz gekrönte Kirche des Evangeliums. Die Frauen sind eng aneinander geschmiegt. Die Kinder befinden sich hier nicht in ihren Müttern, sondern auf den Dächern der beiden Gebäude, von wo sie sich grüßen: Jesus thronend und segnend, Johannes anbetend, aber in byzantinischer Proskynese kniend gebeugt.

Nach ERNST GULDAN wiederholte 1066 der Miniator des in Byzanz geschriebenen Theodor-Psalters diese Komposition, und von 1092 stammt eine weitere byzantinische Miniatur dieser Art in einem Codex der vaticanischen Bibliothek.

Literatur: MARILYN ARONBERG LAVIN, *Giovannino Battista, A study in Renaissance religious symbolism*, in: *The Art Bulletin* 37, 1955, S. 85f., Anm. 5 und Abb. 1. – ERNST GULDAN, *Et verbum caro factum est*, *Römische Vierteljahrsschrift* 63, 1968, S. 147 und Taf. 20a.

2. *St. Katharimental bei Dießenhofen (Thurgau), um 1320*

Vollrunde vergoldete Holzgruppe auf rotem Sockel aus dem ehemaligen Dominikanerinnenkloster St. Katharimental. Schule des Meisters Heinrich von Konstanz. (*Abb. 2*)

Jetzt: Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917, Inv. Nr. 17.190.72⁴.

Die schlanken Gestalten, die sich in scheuer Distanz zugewandt sind, legen die Hände in tiefer Verbundenheit ineinander. Während Marias Linke auf Elisabeths Schul-



Abb. 2 Visitatio-Gruppe von St. Katharinental. New York, The Metropolitan Museum of Art, Gift of J. Pierpont Morgan, 1917. (Nr. 2)

ter ruht, hält Elisabeth demütig die Hand vor die Brust mit dem Spruchband «Unde hoc michi Veniat ut mater» (Lukas 1, 43). Aus ihren Gesichtern spricht eine von innerer Erleuchtung getragene Stille und Hingabe an das göttliche Geheimnis. Dieses war einst in den Figuren der Kinder sichtbar. Jetzt ist der für jene extraterin ausgesparte mandelförmige Raum leer und erst in neuerer Zeit mit einem Bergkristall verschlossen worden.

Von den vergoldeten Gewändern und Mänteln, die mit Hermelfutter besetzt sind, strahlt ein Lichtglanz aus, der die Figuren in himmlische Sphären entrückt. Die Bordüren – auch an den weißen Kopftüchern – sind in Rot, Grün und Schwarz ausgeführt. Dem «Visitatio-Meister» wird die ebenfalls von der gleichen zarten mystischen Frömmigkeit zeugende Jesus-Johannes-Gruppe in den Staatlichen Museen Berlin zugeschrieben.

Literatur: ILSE FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440*, Augsburg 1930, S. 60–63, 121 und 173, Nr. 76, mit den dazugehörigen Abbildungen, darunter Abb. 281 ohne die eingesetzten Kristalle. – ALBERT KNOEPFLI, *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes I*, Konstanz 1961, Abb. 197. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 536, Anm. 3, Nr. 2. – *The Metropolitan Museum Guide to the collections, Medieval*, 1962, S. 32, schreibt zu der Katharinentaler Gruppe unzutreffend: «A rock crystal set in the abdomen of each woman may have been served as a window through which a painted image was to be seen.»



Abb. 3 Visitatio. Rhäzüns, Wandmalerei in der Kirche St. Georg. (Nr. 3)

3. *Rhätziens* (Graubünden), 1370/1380

Wandmalerei in der Kirche St. Georg (Abb. 3).

Bild Nr. 19 auf blauem Grund an der Südwestwand des Kirchenschiffes zwischen Verkündigung an Maria und Geburt Jesu. Die Malereien im Schiff gehören nicht mehr dem Waltensburger Meister an, sondern einem zeitlich etwas jüngeren Maler. Sie stammen aus der späteren zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die aneinander geschmiegt Frauen tragen ihre Kinder extraterin vor der Brust. Wie in einem Reliquienschrein stehen diese in einem oben abgerundeten Hohlraum dem Betrachter zugewandt, wobei sie nur mit dem Oberkörper gemalt sind: Jesus mit Kreuznimbus segnend, der nimbierte Johannes mit anbetend erhobenen Händen.

Literatur: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden* III, 1940, Abb. 49, S. 50 und 56; ERWIN POESCHEL spricht da von fensterartigen Öffnungen, durch die die Kinder zu sehen sind.

4. *Stein am Rhein*, Johanneskirche auf Burg, um 1420

Beschreibung und Literatur siehe S. 29f. sowie Anm. 1 und 2 (Abb. 1).

5. *Basel* (?), 1445/1450

Mitteltafel eines im übrigen verschollenen Altars eines Nachfolgers von Konrad Witz (deshalb hier provisorisch zum Raum Basel gerechnet): Ratschluß der Erlösung und Heimsuchung (Abb. 4).

Jetzt: Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Nr. 1673.

Bei den sich gegenüberstehenden Frauen ist die Gravidität angezeigt. Die ebenfalls nimbierten Kinder sind ohne Umrahmung vor der Brust angebracht: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend.

Literatur: SCHILLER, I, S. 243, Abb. 16. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Nr. 15. – STANGE, Bd. 4, 1951, Abb. 214.

6. *Basel* (?), oberrheinisch, vor 1460

Federzeichnung aus einer illustrierten Marienlegende, vermutlich aus Basel, siehe S. 52f. (Abb. 5).

Jetzt: Bern, Burgerbibliothek, hist. helv. X 50, fol. 131.

Die beiden Frauen begegnen sich distanziert in einer mit Felsen, Bäumen und Blumen belebten Landschaft, die im Hintergrund durch eine mittelalterliche Stadt mit Kirchen und Türmen abgeschlossen wird. Über jeder wölbt sich ein Spruchband mit Worten aus dem Lukas-Evangelium. Bei Elisabeth mit ihrem nach burgundischer Sitte aufgetürmten Kopffputz ist der nimbierte Johannes kniend und anbetend intrauterin zu sehen. Während Maria im Strahlennimbus das Magnifikat singt, leuchtet in ihrem Schoß statt des Jesusknaben dessen Name mit den Anfangsbuchstaben «Ihs» in einem von der Strahlensonne umgebenen Kreis.

Literatur: C. BENZIGER, *Eine illustrierte Marienlegende aus dem 15. Jahrhundert*, Straßburg 1913, Abb. 14.



Abb. 4 *Visitatio*. Detail aus der Altartafel der Schule des Konrad Witz mit dem «Ratschluß der Erlösung». Berlin, Ehemalige Staatliche Museen. (Nr. 5)

7. *Baden* (Schweiz), vor 1507

Hans Leu d.Ä., Triptychon mit der Heiligen Sippe aus der Dreikönigskapelle.

Jetzt: Karlsruhe, Badische Kunsthalle.

Auf dem rechten Außenflügel die Heimsuchung: Maria erhebt die rechte Hand zur Begrüßung, Elisabeth hält ein Buch in der linken. Von den intrauterin plazierten Kindern sitzt Jesus segnend in einer helleuchtenden Strahlenscheibe, während von dem nicht umrahmten knienden Johannes nur einige Strahlen nach oben ausgehen.

Literatur: ZAK 12, 1951, Taf. 48 (nach S. 144).



Abb. 5 Visitatio. Zeichnung in einer illustrierten Marienlegende des 15. Jahrhunderts, Burgerbibliothek Bern, Cod. Mss. hist. Helv. X. 50, fol. 131. (Nr. 6)

8. Rorschach, 1564–1568

Deckenmalerei in einem Gewölbezwickel im Kapitelsaal des ehemaligen Benediktinerklosters Marienberg ob Rorschach (Abb. 6).

Die nimbierten Frauen stehen in einer Landschaft mit Bäumen und Felsen, Maria links in Blau mit langem blondem Haar, Elisabeth im traditionellen roten Mantel und weißen Kopftuch. Sie begrüßen sich mit Händedruck. Ihre Kinder sind intrauterin ohne Nimbus und ohne Umrahmung gebildet: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend.

Literatur: *Marienberg-Rorschach, Festschrift aus Anlaß der Restaurierung 1969–1978*, hg. vom Amt für Kulturpflege des Kantons St. Gallen, Rorschach 1978, S. 57ff.

9. Passau, um 1410

Kalksteingruppe der Maria und Elisabeth aus dem Dom zu Passau (Abb. 7).



Abb. 6 Visitatio. Deckenmalerei im Kapitelsaal von Marienberg-Rorschach. (Nr. 8)

lebhafter Umarmung. Ihre Leibesfrucht befindet sich als Figürchen intrauterin in einem Hohlraum von der Form einer Mandorla: Jesus in leicht sitzender Haltung mit Spuren des einstigen Lichtglanzes, Johannes kniend und anbetend in merkwürdiger Weise von Eingeweiden umgeben, die wohl sein gewöhnliches Menschsein von dem seines göttlichen Herrn deutlich abheben sollen.

Literatur: *Deutsche Kunst und Kultur im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg*, 1960, Taf. 59. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 536, Anm. 3, Nr. 5.

10. Augsburg um 1410

Flügel des Nassenfelder Marienaltars von einem Augsburger Meister (Abb. 8).

Jetzt: Klostermuseum der Benediktinerabtei Ottoberen.

Die Frauen reichen sich die Hände übers Kreuz, was sonst selten vorkommt. Beide sind mit einem rosetten-geschmückten Nimbus umgeben, in dem Reste eines Spruches erkennbar sind. Marias aufgesteckte Haare werden mit einem Perlband gehalten; zu ihren Füßen kniet eine Stifterfigur. Elisabeths Kopf ist mit einem anmutig fallenden Spitzenschleier bedeckt. An ihrem Gürtel hängen an einer übergeschlagenen Lasche ein riesiger Schlüsselbund und ein maiskolbenartiger Gegenstand. Die Kinder, etwas zu weit auf die Seite gerückt, vielleicht absichtlich zum Betrachter hin, erscheinen in einem ovalen Strahlenschein: Johannes kniend, Jesus sitzend, mit der Rechten ein Szepter haltend. Hinter den Frauen steht ein Ruhebett mit zwei Kissen und einem kostbaren Umhang. Ein ebensolches Ruhebett

befindet sich hinter den Frauen in der Heimsuchungs-Miniatur des böhmischen Vesperale aus der gleichen Zeit (vgl. Nr. 32). Es ist der für die himmlische Hochzeit hergerichtete Thalamus. Heißt es doch in einem Abecedarium des 10. Jahrhunderts: «Thalamum stru-ctum coelesti coniugio / septem suffultum columnarum numero.» Dann wäre aber die Architektur im Hinter-ground mit ihren auffallend reich geschmückten Pfeilern und dem Butzenscheibenfenster kaum das Haus des Za-charias, sondern Zion. Ebenfalls von 1410 vom glei-chen Altar und demselben Meister stammt «Die Anbe-tung des Kindes» in der Kunsthalle Karlsruhe (vgl. SCHILLER, Abb. 200). Von STANGE, Bd. 4, S. 120, wird dieser Altar dem Kloster Oberschönenfeld bei Augs-burg zugeschrieben.

Literatur: G.G. MEERSSEMAN, *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Freiburg/Schweiz 1958, S. 165, Nr. 22.

11. Freising, 1412

Glasmalerei im Hornbeckfenster der Benedictuskapelle.



Abb. 7 Visitatio. Kalksteingruppe aus dem Dom zu Passau. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. (Nr. 9)

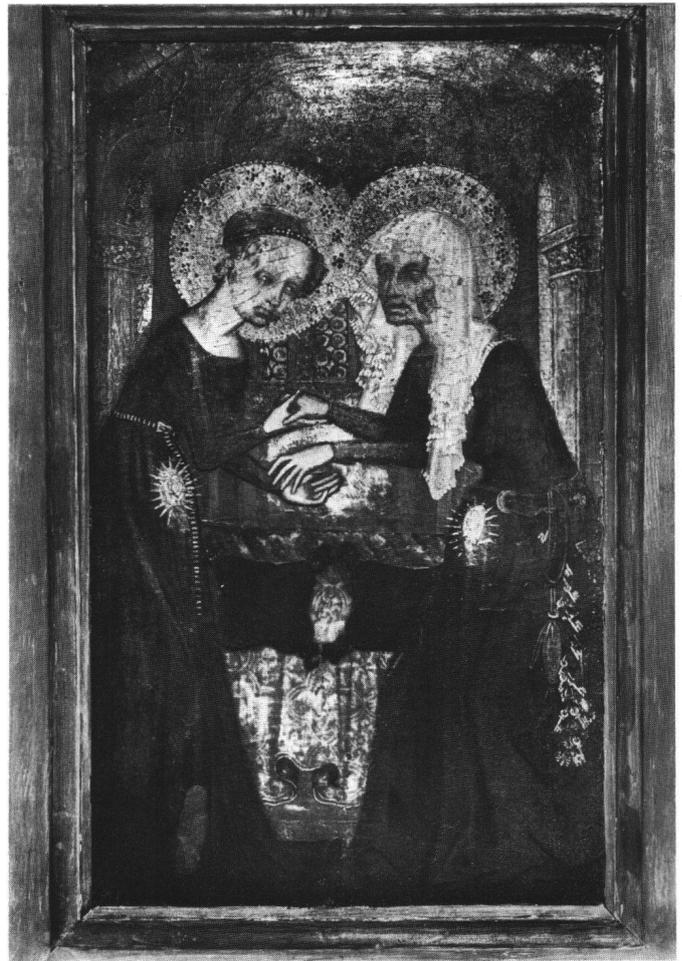


Abb. 8 Visitatio. Altarflügel aus dem Nassenfelder Altar, Ottoberen, Klostermuseum. (Nr. 10)

In Marias hochgeschwollenem Schoß ist das kreuznimbierte Jesuskind in der Mandorla sitzend und segnend zu sehen, bei Elisabeth der kniende Johannes.

Literatur: LEONIE VON WILCKENS, *Ein Kaselkreuz in Rokycany, Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen*, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1965, S. 34 und Abb. 4 auf S. 36.

12. *Feldmoching* (Oberbayern), nach 1400

Wandmalerei in der Kirche südlich vom Chor anschließend an eine Schutzmantelmadonna.

Die schlanken nimbierten Frauen – Maria mit offenem Haar, Elisabeth mit Kopftuch – umfassen sich unter einem Baldachin. In ihren lang herabfallenden in korrespondierende Falten gelegten Gewändern sieht man die Kinder in einer umstrahlten Mandorla vor deren Schoß: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend. Das liebliche, im Weichen Stil gemalte Bild scheint von einem Münchner Meister zu stammen.

Literatur: *Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern*, I. Band, I. Theil, München 1895, S. 775, Taf. 112 (dort um 1430/40 datiert). – Monatsschrift des historischen Vereins von Oberbayern 3, 1894, S. 58.

13. *Nürnberg, um 1430*

Tafelgemälde eines Nürnberger Meisters.
Jetzt: Suermondtmuseum Aachen.

Maria mit dem intrauterin in der Mandorla sitzenden segnenden Jesusknaben. Diese Tafel ist das Teilstück aus einer Heimsuchungsdarstellung auf einem großen, dem Bamberger Altar von 1429 im Bayerischen Nationalmuseum München stilistisch und zeitlich nahestehenden Altar.

Literatur: *Nürnberger Malerei 1350–1450, B: Die Tafelmalerei* [von E. HEINRICH ZIMMERMANN], in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1930, Taf. 134.

14. *Nördlingen, 15. Jahrhundert*

Gemälde in der Rathaussammlung.
Die Kinder im Strahlenkranz vor dem Schoß der Mütter.

Literatur: KARL KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst I*, Freiburg i. Br. 1928, S. 343.

15. *Nürnberg, um 1490*

Holzchnitt von Friedrich Creussner.

Die nicht nimbierten Frauen tragen ihre Kinder in einer ovalen Umrandung auf dem erhöhten Leib, Jesus sitzend und Johannes kniend.

Literatur: A. SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, Bd. 18, Leipzig 1935, Abb. 332.

16. *Bad Hall, 1490/1500*

Gemälde in Privatbesitz, von einem Nachfolger Hans Klockers.

Der gravide Zustand der sich begrüßenden Frauen ist wiedergegeben; beide sind von einem Strahlennimbus

umflossen, ebenso auch ihre intrauterin plazierten Kinder: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend. Hinter Maria tritt Joseph hervor. Im Hintergrund eine felsige Landschaft. Rechts das Haus des Zacharias, aus dem eine Magd herauskommt.

Literatur: STANGE, Bd. 10, S. 191 und Abb. 305. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Nr. 19.

17. *Regensburg, um 1511*

Gemälde von Albrecht Altdorfer, Teil eines größeren Werkes, dem die Verkündigung mit der Conceptio per aurem vorausging (Abb. 9).

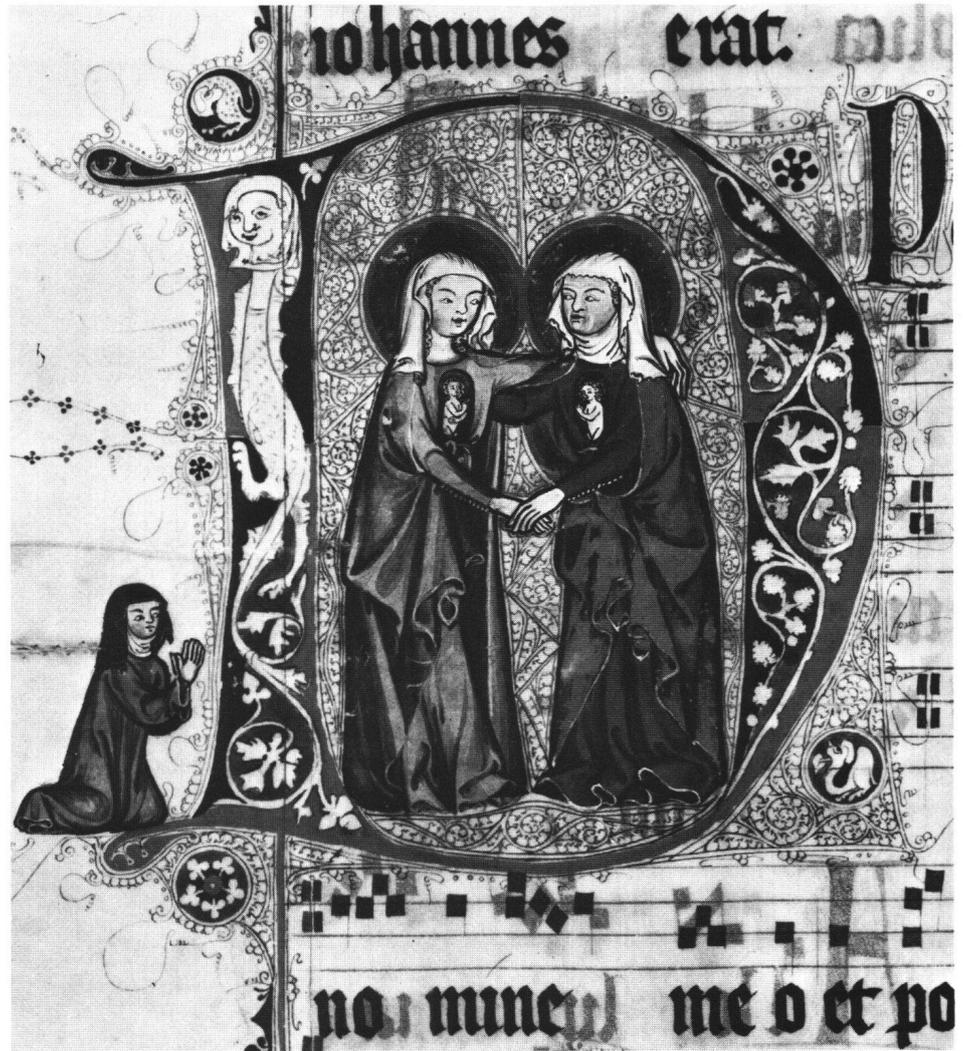
Jetzt: The Cleveland Museum of Art, Gift of Hanna Fund.

Beide Frauen begegnen sich in einer Landschaft mit bewegtem Himmel, Bergen, Bäumen und Häusern, wie sie für Altdorfers Stil charakteristisch ist. Maria ergreift die Hand der sich vor ihr neigenden Elisabeth, hinter der Zacharias hervortritt. Nur über Maria leuchtet der Nimbus, auf dem sich die Taube niedergelassen hat. Vom Heiligen Geist durchdrungen, schwingen ihre Kleider weit aus. Die Kinder – Jesus stehend, Johannes kniend – sind hier in einer Aureole frei schwebend vor



Abb. 9 Visitatio. Ausschnitt aus einem Gemälde von Albrecht Altdorfer. Cleveland, Ohio, The Cleveland Museum of Art, Gift of Hanna Fund. (Nr. 17)

Abb. 10 Initiale D mit Visitatio. Graduale Cisterciense des Zisterzienserrinnenklosters Wonnental, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Hs. U. H. 1. f. CLXXVI. (Nr. 19)



dem Schoß ihrer Mütter zum Betrachter hin sichtbar gemacht. Das Erscheinen Gottvaters in den Wolken deutet auf den trinitarischen Ratschluß der Erlösung hin (vgl. S. 45). Die Landschaft ist voller Symbolik, wie E. VERHEYEN in seiner Interpretation ausgeführt hat.

Literatur: EGON VERHEYEN, *An iconographic note on Aldorfer's Visitation in The Cleveland Museum of Art*, in: *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 536ff.

18. München, 1525/1530

Glasfenster in der Frauenkirche, ursprünglich für die Maffeikapelle geschaffen.

Auf dem großen farbigen Glasfenster rechts im Chor, das aus dem Zweiten Weltkrieg herübergerettet wurde, ist die Visitatio in einem Zyklus wie üblich nach der Verkündigung an Maria eingeordnet, Maria links mit herabfallendem Haar in weißem Gewand mit blauem Überwurf, Elisabeth mit Kopftuch und rotem Mantel.

Die einander zugewandten Frauen stehen unter einer Arkade. Die Kinder befinden sich extraterin. Maria legt ihre rechte Hand wie segnend auf den knienden Johannes, während Elisabeth ihre Rechte leicht adorierend über den sitzenden segnenden Jesusknaben erhebt. Über den Gestalten schwebt in der Mitte die Taube, um die wunderbare Geburt der beiden Kinder zu bezeugen.

Literatur: F. BERBERICH, *Führer durch den Dom Unserer Lieben Frau in München*, 1932, S. 38 (vergriffen, ein neuer Führer mit Abbildungen noch nicht erschienen). – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Nr. 11.

19. Wonnental bei Kenzingen, nach 1318

Initiale D im Graduale Cisterciense des Zisterzienserrinnenklosters. (Abb. 10)

Jetzt: Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, Hs. U.H.1, f. CLXXVI.

Die mit großen Scheibennimben ausgezeichneten jungen Frauen reichen sich die eine Hand, während sie die

andere auf die Schulter ihres Gegenübers legen. Maria hat wie im Katharinentaler Graduale (Schweiz. Landesmuseum Zürich; *Abb. 25*) ein Kopftuch übergelegt. Von den Kindern, deren Köpfe von lockigem Haar und einem goldenen Scheibennimbus – bei Jesus mit roten Kreuzbalken – umrahmt sind, ist nur der Oberkörper zu sehen. Sie befinden sich vor der Brust ihrer Mütter in einer hohen, oben abgerundeten Höhlung wie in Rhäzüns. Jesus hält die rechte Hand empor, Johannes erhebt die zusammengelegten Hände anbetend. Die Figuren stehen vor einem mit Blättchenfiligran gefüllten Hintergrund und atmen die Lieblichkeit des Weichen Stils. Zeitlich und stilistisch stehen sie dem Katharinentaler Graduale von 1312 nahe.

Literatur: ELLEN J. BEER, *Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts*, Basel/Freiburg 1959, S. 94–103, farbige Abbildung auf dem Buchumschlag. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 536, Anm. 3, Nr. 3.



Abb. 11 Gewirktes Antependium aus Freiburg i. Br. [?]. Ausschnitt mit Visitatio. Freiburg i. Br., Augustinermuseum. (Nr. 20)

20. *Freiburg i. Br., um 1400*
Antependium.

(*Abb. 11*)

Das wahrscheinlich in Freiburg i. Br. gewirkte Antependium bietet auf blumengeschmücktem Hintergrund in der Weise des Weichen Stils drei Szenen aus dem Marienleben: Verkündigung, Visitatio und Anbetung der Könige. Unter einer von Spruchbändern gebildeten Umrahmung stehen die beiden Frauen sich umarmend. Auf allen drei Szenen trägt Maria die hier nachträglich eingestickte Krone der Himmelskönigin wie schon früher im rechten Bogenfeld am Königsportal in Chartres. Die nimbierten Kinder befinden sich in Brusthöhe ohne Umrandung eingebettet. Der kniende Johannes erhebt die Hände anbetend zu dem stehenden segnenden Jesusknaben.

Literatur: Ausstellungskatalog Köln 1978/1979, *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*, Bd. 1, S. 304 (mit Literaturangaben).

21. *Süddeutsch* (oberrheinisch oder bayerisch). 1430/1435
Gemälde aus einem Zyklus süddeutscher Herkunft.
Jetzt: Lyon, Museum.

Die Heimsuchung steht zwischen Verkündigung und Geburt Jesu. Die nimbierten Frauen reichen sich die Hand. Die Kinder befinden sich intrauterin in einer weißen Strahlenscheibe: Jesus stehend und segnend, Johannes kniend und anbetend. Ein kleiner Engel hält Marias Mantel. Im Hintergrund ein Baum mit Rankenwerk, hinter Maria eine Kirche, hinter Elisabeth ihr Haus. Es besteht eine gewisse Verwandtschaft zum Friedberger Stil von Nr. 23.

Literatur: PAUL DISSARD, *Le Musée de Lyon, Les peintures*, Paris 1912, Taf. 28 und S. 68. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Nr. 13. – A.-N. DIDRON, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris 1845, S. 157.

22. *Schotten* (Oberhessen), 1370/1380
Zweiflügeliger Altar am ursprünglichen Platz in der Kirche.

Aus dem Gemälde spricht ein in Mitteleuropa verwurzelt Lebensgefühl. So ist denn hier anscheinend zum erstenmal die Gravidität realistisch dargestellt. Von den intrauterin platzierten Kindern sitzt Jesus in strahlensäumter Mandorla; Johannes kniet anbetend in dunkler Mandorla. A. STANGE macht noch darauf aufmerksam, daß das Gemälde vor der Kanonisierung der Visitatio entstanden ist.

Literatur: STANGE, Bd. 2, 1936, Abb. 140 und S. 106 und 108–112. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Nr. 10. – Ausstellungskatalog Köln 1978/1979, *Die Parler*, Bd. 1, S. 259f.

23. *Friedberg* (Hessen), um 1400
Altarflügel eines mittelhessischen Werkes. (*Abb. 12*)
Jetzt: Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

Abb. 12 Altarflügel mit Visitatio aus Friedberg (Hessen). Utrecht, Erzbischöfliches Museum. (Nr. 23)



Auf der Außenseite des linken Altarflügels steht die Heimsuchung zwischen Verkündigung und Darbringung im Tempel. Die Frauen umfassen gegenseitig ihre Arme. Die nicht nimbierten Kinder – Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend – sind intrauterin im Schoße ihrer Mütter geborgen. Vielleicht sollte die mandelförmige Scheibe, auf die die Kinder gemalt sind, an den einstigen Hohlraum erinnern. Die Begegnung vollzieht sich in einer Landschaft mit Bäumen, Engeln und auf Maria bezogenen Symbolen wie dem Liliengarten und der geöffneten Tür mit der Inschrift «Civitas Juda». Über den beiden Gestalten wölbt sich je ein geschweiftes Spruchband, wobei in der Mitte der über beiden Frauen schwebenden Taube Raum geboten wird.

Literatur: SCHILLER, I, S. 296 und Abb. 133. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 536, Anm. 3, wo unter Nr. 8 hingewiesen wird auf A. LIEBREICH, *Der mittelrheinische Altar im erzbischöflichen Museum zu Utrecht*, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 3/4, 1926/1927, S. 130, Abb. 2. – STANGE, Bd. 2, S. 116ff. – Ausstellungskatalog Köln 1978/1979, *Die Parler*, Bd. 1, S. 260.

24. *Lüneburg* oder Umgebung, um 1410
Glasgemälde. (Abb. 13)
Heute Glasgow, Burrel-Collection.

In einem hochrechteckigen Farbfenster, das ursprünglich eines unter zwölf gleich großen gewesen ist, steht Maria in grünem Kleid, blauem Mantel und offenem Haar. Sie legt eine Hand umarmend auf die Schulter der gelbgewandeten, in ein Kopftuch gehüllten Elisabeth.



Abb. 13 Glasfenster mit Visitatio aus Lüneburg [?]. Glasgow, Burrel-Collection. (Nr. 24)

Beide sind nimbiert. Über Maria wölbt sich, ihren Nimbus wirkungsvoll überhöhend, ein Spruchband zu Elisabeth hin. Die nimbierten Kinder zeigen sich extrauterin: Johannes ganzfigurig, kniend und anbetend, Jesus nur in Halbfigur mit Kreuznimbus, beide Hände segnend zusammengelegt dem Beschauer zugekehrt. Er ist hier in der gleichen Weise wie in Rhäzüns in eine Reliquienkammer gestellt. Auf der ganzseitigen farbigen Wiedergabe bei Hans Wentzel fällt der bei Jesus gemalte Nabel auf – vielleicht als Erweis seines wirklichen Menschseins? Es könnte sich jedoch eher um den rund gegebenen Knoten seines Lententuches handeln, zumal da rechts und links das Tuch durch einen Strich angedeutet ist. Dann wäre damit ein Hinweis auf die Passion beabsichtigt. Vgl. dazu die Ausführungen zur Ikone von Ustjug auf S. 47f. sowie Abb. 20.

Literatur: HANS WENTZEL, *Unbekannte mittelalterliche Glasmalereien in der Burrel-Collection zu Glasgow*, 2. Teil, in: *Pantheon* 19, 1961, S. 178ff. mit Figur auf S. 179. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Anm. 3. Nr. 9.

25. *Irrsdorf* (Land Salzburg), 1408

Geschnitzte Eichentorflügel vom Portal an der Wallfahrtskirche St. Maria.

Die beiden nimbierten Frauen sind einander symmetrisch zugeordnet, Maria auf dem linken Türflügel, Elisabeth auf dem rechten. Ihre Kinder sind intrauterin in den Schüsselfalten ihrer Kleider geborgen. Johannes kniet anbetend dem Jesusknaben gegenüber. In Marias Nimbus umgeben Sonnenstrahlen ihren Kopf. Die Stärke des Hochreliefs erreicht 12 cm.

Literatur: Ausstellung *Schöne Madonnen 1350–1450*, Salzburg 1965, Kat. Nr. 49, dazu Abb. 20.

26. *Salzburg*, 1450/1460

Altargemälde vom Meister des Altars von Pfarrwerfen im Bongau, Land Salzburg.

Jetzt: Salzburg, Museum.

Die Frauen begrüßen sich aus einer gewissen Distanz. Beide intrauterin dargestellten Kinder sind von einer Strahlenglorie umgeben: Jesus thronend und segnend, Johannes kniend und anbetend. Je ein Spruchband wölbt sich über den Gestalten. Hinter Elisabeth ein mit Bäumen bewachsener Felsen, hinter Maria ein Lesepult mit aufgeschlagenem Buch sowie zwei weitere Bücher innerhalb einer Hausarchitektur.

Literatur: STANGE, Bd. 10, Abb. 130.

27. *Gurk*, 1458

Fastentuch von Konrad von Friesach im Dom zu Gurk.

Die Kinder sind in der traditionellen Haltung intrauterin wiedergegeben.

Literatur: STANGE, Bd. 10, S. 189.

28. *Pustertal*, um 1460

Zwei Altarflügel eines Pustertaler Malers aus der Schule des Hans von Bruneck.

Jetzt: Innsbruck, Museum Ferdinandeum.

Maria steht auf dem linken Flügel, Elisabeth auf dem rechten. Die Kinder sind ohne Umrandung und ohne Nimbus intrauterin gemalt: Jesus thronend, die Rechte im Segensgestus erhebend, Johannes kniend und anbetend.

Literatur: STANGE, Bd. 10, Abb. 299. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 537, Nr. 16.

29. *Stift Neustift bei Brixen*, um 1500

Miniatur.

Die Heimsuchung steht auf einer großen Miniatur zwischen Verkündigung und Geburt Jesu. Die nimbierten Frauen fassen sich an den Händen. Auf ihren gesegneten Leibern befinden sich die Kinder ohne Umrahmung. Links Eingang zum Hause des Zacharias, im Hinter-

grund Berge, aus denen sich ein mit vielen kleinen Schiffen befahrener Strom nach vorne schlängelt.

Literatur: JAN SVANBERG, «Röntgenbilder» av beliga foster – en grupp Visitation-framställningar, ICO, Den iconographiske Post 4, 1976, S. 12 (für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Frau Dr. theol. h.c. GERTRUD SCHILLER verbindlichst).

30. *Salzburg, 1502*

Gemälde von Marx Reichlich, der 1494–1508 in Salzburg tätig war. (Abb. 14)

Jetzt: München, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 588. 1459.

Die hohe Doppeltafel bietet oben den Tempelgang Marias und darunter die Heimsuchung. Elisabeth in hellem Kopftuch tritt unter den Arkaden ihres Hauses hervor, um ihre Verwandte zu begrüßen. Es ist eine stille und ernste Begegnung, die sich hier in der Mitte des Bildes abspielt, obwohl die rechts und links beschäftigten Mägde kaum Notiz davon nehmen. Man spürt die neue Einstellung des beginnenden 16. Jahrhunderts. Ein schweres Tuch bedeckt Kopf und Gestalt der Maria; kein Lichtschein zeichnet sie mehr aus. Von den Kindern sitzt Jesus in einer zarten Strahlenglorie, die sich



Abb. 14 Heimsuchung. Gemälde von Marx Reichlich. München, Alte Pinakothek. (Nr. 30)

bei dem anbetenden Johannes nur ganz schwach wiederholt. Die Kinder schweben vor dem geschwellten Schoß ihrer Mütter. Die Szene wird im Hintergrund um eine große offene Kirche und eine auf bewaldetem Felsen gebaute Stadt mit behäbigem Torturm bereichert.

31. *Görlitz an der Neiße, frühes 15. Jahrhundert*
Holzbild in der spätgotischen Peter-und-Paul-Kirche.

Bei beiden Frauen befinden sich die Kinder in Hohlräumen, in die man durch ein Fensterchen hineinschauen konnte.

Literatur: K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst I*, 1928, S. 343, wo dazu bemerkt wird, daß solche «ganz ordinäre Auffassungen selbstverständlich zu verwerfen sind».

32. *Böhmen, um 1400*
Initiale E in einem illuminierten Vesperele und Matutinale.

Jetzt: Zittau, Stadtbibliothek, Ms. A. VI, fol. 124^v.

Die beiden nimbierten Frauen, deren Gesichter unvollendet geblieben sind, halten sich auf Distanz an den Händen. Ihre intrauterin gemalten Kinder schauen sich aus einer ovalen Strahlenglorie an: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend. Hinter den Figuren eine gepolsterte Ruhebank mit aufgespanntem Umhang; zu diesem Thalamus vgl. Nr. 10.

Literatur: ROBERT BRUCK, *Die Malereien aus den Handschriften des Königreichs Sachsen*, Dresden 1906, S. 254–256 und Abb. 16, Nr. 94. – *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 536, Anm. 3, Nr. 6.

33. *Hasenburg bei Lobkowitz, 1409*
Miniatur im Hasenburg-Missale.
Jetzt: Wien, Nationalbibliothek, Cod. 1844, fol. 232^r.

Die beiden Frauen, die sich auf Distanz an den Händen fassen, geben ein gutes Beispiel für die Lieblichkeit des Weichen Stils, wie er sich während dieser Epoche oft in Böhmen findet. Ihre Kinder sind intrauterin auf ovaler Scheibe mit Strahlenkranz gemalt: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend.

Literatur: LEONIE VON WILCKENS, *Ein Kaselkreuz in Rokycany, Hinweise zur böhmischen Marienverehrung unter Karl IV. und den ersten Prager Erzbischöfen*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1965, S. 43, Abb. 15 und S. 41.

34. *Avignon, nach 1300*
Zeichnung des Opicinus de Canistris. (Abb. 15)
Beschreibung, Interpretation und Literatur auf S. 49f. sowie in den Anmerkungen 53–55.

35. *Lyon, frühes 16. Jahrhundert*
Glasfenster in der Kirche Saint-Nizier.
Johannes kniet anbetend. Nähere Angaben fehlen.

In Frankreich war offenbar das Motiv sehr selten, obwohl P. PERDRIZET schreibt: «Des représentations ana-

logues sont fréquentes dans l'art français, flamand, allemand aux XV^e et XVI^e siècles» (*La Vierge de Miséricorde*, Paris 1908, S. 192, Nr. 180). Als Beispiel dazu führt er

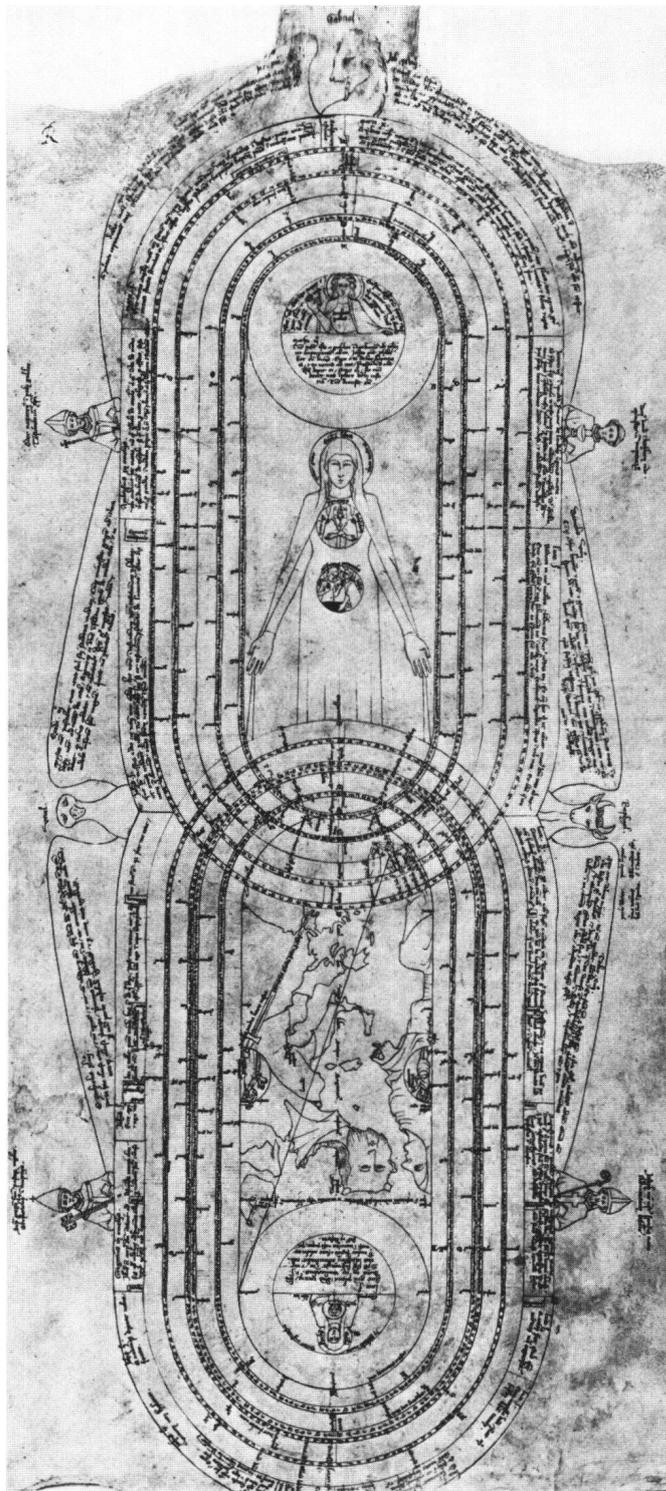


Abb. 15 Weltkarte des Opicinus de Canistris mit der in zwei Kreisen dargestellten Visitatio. (Nr. 34)

ein Glasfenster in der Kirche Jouy bei Reims an, auf das bereits ADOLPHE-NAPOLÉON DIDRON, *Manuel d'icongraphie chrétienne*, Paris 1845, S. 156/157, Anm. 1, sowie MONTAULT, S. 219f., mit Zeichnung auf Taf. XXXII, Abb. 332, aufmerksam gemacht hatten. Dort handelt es sich aber nur um eine stehende Maria in Strahlenmandorla, die das stehende Jesuskind in sich trägt, das die Hände wie sie selbst zusammengelegt hat.

Literatur: X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'icongraphie chrétienne*, Paris 1890, S. 225. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 537, Nr. 21.

36. Nordostspanien (?), um 1400

Zu liturgischem Gebrauch bestimmte Farbige Stickerei auf Goldgrund, Höhe 73,7 cm, Breite 24,8 cm, vermutlich nordostspanischer Herkunft, etwa aus der Schule von Valencia.

Jetzt: Cambridge, Mass., USA, Fogg Art Museum, Acc. No. 1928. 118.

Im unteren Drittel Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, im oberen, größeren Teil die mit einem doppelten Nimbus ausgezeichneten schlanken Frauen, die ihre vom Licht umstrahlten Kinder in intrauteriner Position tragen.

Literatur: ELLA S. SIPLE, in: The Burlington Magazine 54, 1929, S. 99ff., Taf. I A auf S. 101. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 536, Anm. 3, Nr. 7.

37. Salamanca, 1445

Altargemälde von Dello Delli in der alten Kathedrale.

Von den intrauterin dargestellten Kindern steht Jesus segnend, Johannes kniet anbetend, beide ohne Umrahmung.

Literatur: CH. R. POST, *A history of Spanish painting*, Cambridge, Mass., III, 1958, Abb. 344. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 537, Anm. 3, Nr. 14.

38. Karmeliterkloster bei Pontevedra, 1525

Altargemälde von Juan Gascó.

Jetzt: Pontevedra, Museum.

Man erkennt nur den intrauterin in einer runden Scheibe knienden Johannes.

Literatur: CH. R. POST (siehe Nr. 37), XII, 1958, Abb. 21. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 537, Nr. 22.

39. Florenz, 1460/1470

Florentinische Zeichnung aus einer Szenenfolge vom Leben Johannes des Täufers.

Maria und Elisabeth fassen sich auf Distanz an den Händen. Da es sich um einen Johannes-Zyklus handelt, ist nur Johannes – kniend und anbetend – in intrauteriner Position erkennbar. Hinter Elisabeth steht Zacharias; im Hintergrund sieht man Bäume und eine zinnenbekrönte Mauer mit rundbogigem Durchgang.

Literatur: A. E. HIND, *Early Italian engravings*, London 1938, II, Taf. 10. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 537, Anm. 3, Nr. 18, und Anm. 6.



Abb. 16 Visitatio. Zeichnung in einem serbischen Tetraevangelium. Belgrad, Nationalbibliothek, Cod. 297. (Nr. 40) (vergrößert)

40. Umgebung von Prizren (Jugoslawien), 13. Jahrhundert
Zeichnung in einem serbisch geschriebenen Tetraevangelium aus der vorbyzantinischen Zeit des Balkans. (Abb. 16)

Jetzt: Belgrad, Nationalbibliothek, Cod. 297.

Primitive volkstümliche Darstellung der beiden sich umarmenden nimbierten Frauen. Ähnlich der alexandrinischen und armenischen Gewohnheit sind sie nur bis zu den Knien wiedergegeben. Bei Elisabeth zeigt sich in einer vertikalen Öffnung ihres Mantels der nur bis zu den Knien gezeichnete Johannes, stehend und ganz bekleidet, mit kaum erkennbar erhobenen Händen. Da Marias Mantel ebenfalls seitlich geöffnet ist, fragt es sich, ob hier nicht die Gestalt Jesu eingetragen werden sollte. Jedenfalls ist der Erhaltungszustand des Codex nicht gut, so daß sich darüber nichts Bestimmtes sagen läßt.

Literatur: ANDRÉ GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, S. 58, Nr. 21, fol. 59, Taf. VI, 3, und S. 73 und 75f. – The Art Bulletin 46, 1964, S. 536, Anm. 2 und 3, Nr. 1.

41. *Lubieszów* (Polen), 1762/1765

Deckenfresko von K. L. Hübel in der Piaristenkirche.

Die Kinder befinden sich in intrauteriner Position. Eine späte Wiederholung des alten Motivs.

Literatur: *Lexikon der Christlichen Ikonographie* II, Sp. 233.

42. *Lolland* (Dänemark), um 1400

Wandmalerei in der Tirsted-Kirche.

Die nimbierten Frauen – Maria mit herabwallendem Haar, Elisabeth mit Kopftuch – umarmen sich. Die Kinder sind in einer ovalen Scheibe intrauterin dargestellt: Jesus sitzend und segnend, in der linken Hand ein Szepter haltend (vgl. Nr. 10), Johannes kniend und anbetend.

Literatur: JAN SVANBERG, «Röntgenbilder» av *beliga foster – en grupp Visitatio-framställningar*, ICO, Den iconographiske Post 4, 1976, S. 3, Abb. 1.

43. *Uppland* (Schweden), um 1470

Holzgruppe in der Sänga-Kirche von dem damals in Stockholm als Maler und Schnitzer tätigen Meister *Jordan*.

Elisabeth hält Marias linke Hand zwischen ihren beiden Händen. Ihr großes Kopftuch ist zugebunden, dasjenige Marias auf der Schulter lose zusammengefaßt. Die Kinder sind extrauterin in einem hochrechteckigen Hohlraum untergebracht: Jesus sitzend und segnend, Johannes kniend und anbetend.

Literatur: JAN SVANBERG (wie bei Nr. 42), S. 6, Fig. 3.

44. *Satakunda* (Finnland), um 1500

Holzgruppe aus der Lappikirche.

Jetzt: Helsinki, Raumo Museum.

Die Frauen fassen sich an den Händen. Trotz ihrer großen Haube wird Elisabeth so jung wie Maria dargestellt. Die Kinder sind in der üblichen Haltung intrauterin plaziert.

Literatur: JAN SVANBERG (wie bei Nr. 42), S. 4, Abb. 2.

Obwohl diese Übersicht durch künftige Entdeckungen gewiß bereichert werden wird, dürfte sich die Beobachtung bestätigen, daß sich das Motiv der ungeborenen Kinder am häufigsten im oberdeutschen Raum vorfindet. Dabei steht Bayern mit zehn Beispielen an der Spitze, indes vorläufig das oberrheinische Gebiet mit drei Exemplaren, das mitteldeutsche mit zwei und Norddeutschland mit nur einem zu verzeichnen sind. Aus der Schweiz schließen sich sieben und aus Österreich sechs Beispiele an. Aus der Zeit der Luxemburger sind zwei Vorkommen aus Böhmen zu nennen. Frankreich trägt mit zwei Beispielen auffallend wenig bei⁸.

Aus Spanien ist das Motiv bekannt geworden von einer Stickerei und zwei aus dem nördlichen Teil – Salamanca und Pontevedra – stammenden Altargemälden. Die beiden Textillustrationen aus Jugoslawien und Florenz bieten nur die Wiedergabe Johannes des Täufers. Das Beispiel aus Polen von 1762 zeigt als eine späte Wiederaufnahme des alten Motivs, wie sich dort die Erinnerung an die einstige Verbreitung erhalten hat. Daß diese spezielle Auffassung der Visitatio bis in den äußersten Norden gedrungen ist, demonstrieren die drei Vorkommen des 15. Jahrhunderts in Dänemark, Schweden und Finnland.

Im späteren 15. Jahrhundert wächst die Zahl der intrauterinen Darstellungen. Bei dem fortschreitenden Realismus und vor allem durch die Reformation verschwindet dann diese auf mittelalterlicher Mentalität beruhende Bildkonzeption.

Es ist überraschend, in wie viele verschiedene Kunstzweige das Motiv aufgenommen worden ist. In Holz kommt es als freie Gruppe in Katharinental und Görlitz, Schweden und Finnland, in Relief auf dem Portal von Irrsdorf vor. Neben Miniaturen, Zeichnungen und Holzschnitten gibt es monumentale Wand- und Deckenmalereien sowie Darstellungen auf Glasfenstern. Die größte Anzahl stellen die Altargemälde. Die auf ihnen dargestellten Heimsuchungen waren offenbar im Bewußtsein der Gemeinden verwurzelt.

Auch auf Textilien ist das Motiv zu entdecken: auf dem gewirkten Antependium zu Freiburg i. Br., auf einer vermutlich spanischen Stickerei sowie auf dem Fastentuch von Gurk. In Kalkstein kennt man die schöne Gruppe von Passau im Germanischen Nationalmuseum.

ANREGUNGEN UND VORBILDER FÜR DIE GESTALTUNG DES MOTIVS DER UNGEBORENEN KINDER

Die Visitatio

In der Kirche des Ostens ist die Visitatio selten zur Anschauung gebracht worden. Eine Miniatur des vor 900 in Byzanz geschriebenen Chludoff-Psalters zeigt hinter den sich zärtlich umarmenden Frauen die Kirche des Evangeliums mit dem segnenden Jesusknaben auf dem First und die Synagoge mit dem in Proskynese anbetenden Johannesknaben auf dem Dach (vgl. Nr. 1). Im Westen gehört die Heimsuchung seit dem 5./6. Jahrhundert zur Ikonographie vom Leben Jesu, wenn sie auch aufs Ganze gesehen nicht häufig vorkommt.

Zu den ältesten Beispielen zählt hier das im Victoria-and-Albert-Museum aufbewahrte Kästchen aus der rheinischen Abtei Werden, eine oberitalienische Elfenbeinarbeit des 5. Jahrhunderts⁹. In das nächste Jahrhundert datieren die Maximianskathedra in Ravenna sowie die Ausstattung in der Sergiuskirche zu Gaza, deren Beschreibung durch den

Redner Chorikios von Gaza, einen Schüler Prokops, überliefert ist¹⁰. Das frühbyzantinische Apsismosaik von S. Euphrasiana in Parenzo von 540 stellt die Heimsuchung der Verkündigung gegenüber¹¹. Auf den von den Pilgern im späten 6. Jahrhundert aus dem Heiligen Land mitgebrachten Ampullen mit dem «Öl vom Holz des Lebens», die als Geschenk Gregors des Großen an die Königin Theodolinde in den Domschatz von Monza gelangten, findet sich unter den Szenen aus dem Leben Jesu hin und wieder die Heimsuchung und ebenso auf Enkolpien aus dem gleichen Zeitraum¹².

Die Einreihung der Visitatio in einen Zyklus vom Leben Jesu oder Marias, wie sie später Albrecht Dürer in seiner Holzschnittfolge ausgeführt hat, gewinnt in der Weiterentwicklung zunächst die Oberhand, wobei das Bildmotiv meistens zwischen die Verkündigung an Maria und die Geburt Jesu plazierte wird. Selten kommt es vor, daß die Heimsuchung in eine Johannes dem Täufer gewidmete Bildfolge eingeordnet ist wie im Graduale von St. Katharinental (Folio 190^r) und in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein¹³.

Als allgemeines Kirchenfest wurde die Visitatio erst seit 1389 – am 2. Juli – gefeiert. Hingegen war sie bei den Franziskanern schon mehr als hundert Jahre früher heimisch, da deren Ordensgeneral Johannes Bonaventura 1263 das Fest bei ihnen eingeführt hatte. Im späten Mittelalter – so im vielgelesenen «Speculum humanae salvationis» – zählte die Heimsuchung zu den «Sieben Freuden Mariae», denen ihre sieben Schmerzen gegenüberstanden¹⁴.

In der freudigen Begegnung der beiden Frauen hatte man eine Versinnbildlichung des eschatologischen Bibelwortes Psalm 85, 11 «Barmherzigkeit und Wahrheit begegnen einander» gefunden, und in ihrer zärtlichen Begrüßung schien sich dessen Fortsetzung «Gerechtigkeit und Friede küssen sich» widerzuspiegeln. Gegen Ende des 4. Jahrhunderts hatte der ägyptische Bischof Serapion als erster die Begegnung der sich umschlungen haltenden Frauen zu der typologischen Interpretation jener Psalmstelle ausgeweitet, wie sie im späteren Mittelalter wiederholt auftaucht¹⁵.

Jene vier Tugenden, auch wohl «Töchter Gottes» genannt, hatten sich nach dem Sündenfall entzweit, weil Gerechtigkeit und Wahrheit die Sünder vor dem Thron Gottes verklagten und die schuldige Bestrafung forderten, indes Barmherzigkeit und Friede sich für eine Begnadigung einsetzten. Der Allmächtige stiftete Versöhnung unter ihnen durch den trinitarischen Ratschluß der Erlösung: Der Sohn als der Gerechte wollte freiwillig in menschlicher Gestalt die Strafe für die Ungerechten im Erleiden des Todes auf sich nehmen. Als bald empfing Gabriel den Auftrag, Maria die Menschwerdung des Gottessohnes zu verkündigen.

Bernhard von Clairvaux hatte diese Parabel vom Streit der vier Tugenden und dem Ratschluß der Erlösung in einer Predigt zum Verkündigungsfest geschildert, um das göttliche Geheimnis den Gläubigen zu erläutern¹⁶. Zu Gabriels Botschaft läßt er den Engel die Worte hinzufügen: «Adorna thalamum tuum, Sion, et suscipe regem¹⁷. Dieses Wort fin-

det seine bildliche Gestaltung auf der Miniatur im böhmischen Vesperale und dem Altargemälde in Ottobeuren (Abb. 8), wo hinter den Frauen ein Ruhebett für die himmlische Hochzeit aufgeschlagen ist¹⁸. Denn die Visitatio offenbart die Verwirklichung des himmlischen Ratschlusses im irdischen Geschehen, wie es das Tafelbild aus der Schule des Konrad Witz (Abb. 4) oder in der niederländischen Buchmalerei Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Cleve illustrieren¹⁹.

In der Kunst des Mittelalters ist die Vorstellung vom Streit der Tugenden durch das Auftreten der vier Frauengestalten anschaulich gemacht worden, so schon früh um 830 in den feinen Federzeichnungen des Utrecht-Psalters aus der Schule von Reims²⁰, dann später im 15. Jahrhundert in Deutschland wie in Frankreich²¹. Das Verkündigungsgeschehen erfuhr eine weitere reiche Ausgestaltung in der sakralen Einhornjagd²².

Eine eigenartige Verkündigung, die an Heimsuchungsbilder erinnert, ist auf einer Miniatur im Evangeliar des Klosters Hénin-Liétard noch vor der Mitte des 12. Jahrhunderts gestaltet worden: Über dem schreibenden Matthäus sitzen oben in einem Halbkreis Maria mit dem Brustbild des bekleideten Kindes und Zacharias mit demjenigen des ihm verheißenen Johannes, wobei die Kinderfiguren jeweils in einen Kreis auf der Brust eingezeichnet sind²³.

Die Gestalt des ungeborenen Jesus

Die Maria Platytera der Ostkirche

Seitdem Maria auf der Dritten ökumenischen Synode von 431 zu Ephesus nach der zündenden Rede des Cyrill zur Theotokos, zur Gottesgebäerin, erhoben worden war, erfuhr die Marienverehrung eine bedeutsame Erweiterung in Kultus, Theologie und Kunst, der auch später der Ikonoklasmus kaum Eintrag zu tun vermochte. Die Einwohnung des prästabilierten Logos in der leiblichen Verbundenheit mit Maria wurde auf byzantinischen Bleibullen und Siegeln, Münzen und Ikonen dadurch sichtbar gemacht, daß die Gottesmutter den verheißenen Emanuel in einem Kreis vor der Brust trägt.

In der paganen Kunst erscheint der Bildtypus der Frau mit der bekleideten in kreisförmigem Hohlraum befindlichen Büste des Sohnes auf einem römischen Grabstein des 3. Jahrhunderts aus dem Rheinland (Abb. 17)²⁴. Eine Wiedergabe ohne Kreis zeigt das Fresko einer Orantin des 4. Jahrhunderts im Coemeterium Maius in Rom^{24a}. Auf den Blachernen, dem kaiserlichen Palastareal im Norden Konstantinopels, stand die im 5. Jahrhundert erbaute und bis zu ihrer Zerstörung durch Brand tausend Jahre lang hochheilig gehaltene Theotokoskirche. In ihr wurde nicht nur das wundertätige Maphorion, das Schleiertuch der Gottesmutter, gehütet, sondern auch ihr Bild als Blachernitissa verehrt. An der aufrecht stehenden Gestalt war das Christusbild in einem Kreis auf der Brust angebracht. Dieser Marientypus hat sich bald

mit demjenigen der Maria Orans zu einer etwas jüngeren Blachernitissa verschmolzen, die den Beinamen *Platytera* erhalten hat.



Abb. 17 Römisches Grabrelief des 3. Jahrhunderts. Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. Nr. 193.

Frühbyzantinische Bleibullen des 6. und 7. Jahrhunderts sind durch ziemlich grob gearbeitete Wiedergaben der Gottesmutter, die das geheiligte Kreisbild mit den Händen stützt, gekennzeichnet²⁵. Seit dem späten 9. Jahrhundert kehrt das Bild der Blachernitissa-Orantin mit den erhobenen Händen auf unzähligen Bleibullen flüchtig hingeworfen wieder²⁶. In Verbindung mit der Trinität – Hand Gottes und Taube – erscheint die *Platytera* auf einer Zeichnung des Chludoff-Psalters²⁷. Im 12. Jahrhundert leuchtete sie den Pilgern in der Apsis der seither zerstörten alten Geburtskirche in Bethlehem entgegen²⁸.

Münzen mit ihrem Prägebild kommen unter Nikephoros auf. Basileios II. ließ 989 Goldmünzen prägen, die Maria auf einem breiten Thron sitzend und das Kreisbild mit beiden Händen stützend aufweisen. In dem Medaillon befindet sich die bekleidete Büste des Kindes, das von lockigem Haar und dem Kreuznimbus umrahmt ist (Abb. 18). Auch von späteren Kaisern wie Romanos III. und Romanos IV. sowie Michael VII. Dukas und Alexios I. Komnenos sind derartige in Byzanz geschlagene Münzen erhalten²⁹.

Platytera bedeutet als Komparativ von *platys* die «Umfangreichere» – eine Bezeichnung, die sich von den Worten der byzantinischen Lobeshymne «Ἐπί σοὶ χαίρει» herlei-

tet: «Deinen Schoß hat er umfangreicher gemacht als die Himmel.» Deshalb hieß die Gottesmutter ἡ πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν. Auf solchen Ikonen mit der wunderbaren Inkarnation des Gottessohnes sahen die Gläubigen das Brustbild Christi mit kindlichem Gesicht. Gleich dem Philosophen und Lehrer in der Antike ist er mit Tunika und Pallium umhüllt. Er befindet sich in der Brustgegend seiner Mutter in einem Medaillon, dessen Farbtonung das helle Licht seines Nimbus aufnimmt. Die segnend ausgebreiteten Hände formen ein Oval, das die Harmonie des eingebetteten Bildes vollendet (Abb. 19)³⁰. Indem sie über die Peripherie hinausreichen, tritt der Herr über die himmlische Sphäre hinaus und schenkt den Gläubigen auf Erden seine Zuwendung. Da das Kreisbild ohne Stütze durch die Hände der Gottesmutter schwebt, möchte es das Auge von der äußeren Betrachtung zur inneren geistigen Schau leiten. Maria selber erscheint wie auf syrischen Vorbildern stehend mit erhobenen Händen als fürbittende Orantin. Die Ikone «Maria-Orantin oder Große Panhagia» des 12./13. Jahrhunderts aus Jaroslavl, einer Stadt nördlich von Moskau mit einst berühmten Ikonenwerkstätten, ist eine der schönsten und ältesten russischen Darstellungen dieser Art (Abb. 19).

Der Kreis war als Symbol der Unsterblichkeit bei den Römern in der *Imago clipeata* ihrer Ahnenbilder verwendet worden und pflegte auch Kaiserbüsten einzurahmen, wofür das Porträt Trajans aus vergoldeter Bronze im Museum Ankara ein Beispiel bieten mag³¹. Die runde Form des Schildes hat von jeher die Beziehung zur Sonne bewahrt. Bei den Ikonen deutet der Kreis auf Weltkreis und Weltgloбус, den Herrschaftsbereich Christi, hin.



Abb. 18 Münze des Kaisers Basileios II. mit Bild der Maria *Platytera*. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Münzkabinett (stark vergrößert).



Abb. 19 Ikone. «Maria-Orantin oder Große Panhagia» aus Jaroslavl. Moskau, Tretjakov-Galerie.

Der in der orthodoxen Kirche so beliebte vielstrophige Hymnos Akathistos, der zum Lobe der Gottesmutter von Priester und Volk gemeinsam gesungen wurde, ist in der abendländischen Kirche zu lateinischen Hymnen umgedichtet worden. Aus diesen geht hervor, daß Maria als «stella solem genuisti» oder «dum solem paris» gepriesen worden ist³². Alte ägyptische Vorstellungen, nach denen die Himmelsgöttin den Sonnengott in ihrem Leibe birgt, schimmern hierin durch. Für Augustin war Maria im Anklang an Apokalypse 12, 1 die mit der Sonne der Gerechtigkeit bekleidete Frau. Wenn sich auch diese Sonne mit der Geburt aus ihr löst, leuchtet sie doch weiterhin im Lichtglanz der Gestalt Christi. Wie oft ist später im kirchlichen Liedgut Christus als Sonne und auch speziell als «Sonne der Gerechtigkeit» besungen worden³³!

Im russischen Bereich erhält die Platytera meistens den Namen «Gottesmutter des Zeichens» im Gedanken an das von Jesaja 7, 14 verheißene Zeichen: «Eine Jungfrau ist

schwanger und wird einen Sohn gebären, den wird sie heißen Emanuel³⁴.» Die zahlreichen Repliken der «Gottesmutter des Zeichens» vom 13. bis ins 17. Jahrhundert zeugen von ihrer Verehrung, die sich nach den Tatarenstürmen des 13. Jahrhunderts noch intensiviert hatte.

Eine von diesen Ikonen abweichende Wiedergabe des inkarnierten Gottessohnes tritt dem Betrachter in der ehrwürdigen Verkündigungskone von Ustjug aus dem 12. Jahrhundert, die heute in der Moskauer Tretjakov-Galerie hängt, entgegen (Abb. 20)³⁵. Auf dieser Ikone, deren Gestaltung durch die Liturgie des Verkündigungsfestes geleitet worden ist, schwebt das nimbierte Kind im silbernen Strahlenschein ohne Medaillon in sitzender Haltung an der Brust seiner Mutter. Es hat die rechte Hand zum Segen erhoben, die linke seitlich abwärts ausgestreckt – die gleiche Haltung, wie sie so oft im Abendland auf Wiedergaben der Heimsuchung begegnet³⁶.

Im Gegensatz zu anderen Darstellungen der Platytera ist Christus auf der Ikone von Ustjug nur mit dem Lendenschurz bekleidet. Dieser möchte zusammen mit dem roten Wollfaden, den Maria in der Bewegung des Spinnens durch



Abb. 20 Ausschnitt aus der Verkündigungskone von Ustjug. Moskau, Tretjakov-Galerie.

die Finger ihrer Hand gleiten läßt, indem sie dabei auf das Kind hinweist, als Vorausdeutung auf die Passion verstanden werden. Das apokryphe Protoevangelium des Jakobus wußte im 11. Kapitel zu berichten, daß Maria beim Spinnen der Purpurwolle für den Vorhang im Tempel die Verkündigung zuteil geworden war. In Rom hatte Papst Sixtus III. jene Erzählung nach 430 unter den Mosaiken an der Chorbogenwand in Santa Maria Maggiore abbilden lassen und sie damit gewissermaßen kirchlich approbiert. In der Schweiz ist an der wie die Ikone von Ustjug aus dem 12. Jahrhundert stammenden Decke von Zillis auf jene legendäre Überlieferung angespielt, indem Maria dort ebenfalls mit der Linken die Spindel hält, während eine Magd die Wolle für sie vorbereitet³⁷. In der Kunst des Ostens bleibt die bildliche Wiedergabe der Verkündigung beim Spinnen jahrhundertlang üblich, indes sie im Westen seltener auftaucht. Der von Maria gesponnene Tempelvorhang zerriß beim Tode Jesu in zwei Teile «von oben bis unten» (Mt. 27, 51).

Daß Maria auf der Verkündigung von Ustjug ihren Kopf leicht gegen den Engel neigt, ist nicht nur eine Gebärde der Demut, sondern zugleich eine Erfüllung des Bibelwortes Psalm 47, 11: «Höre, meine Tochter, und siehe und neige dein Ohr.» Diese Psalmstelle hatte schon bei den Kirchenvätern die Auslegung von der Empfängnis durch das Ohr angeregt³⁸. Die Inkarnation des Logos, des Wortes, geschieht nach ihrer Ansicht in dem Augenblick, als Maria dem Engel antwortet: «Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe nach deinem Wort.» Die Auffassung der Empfängnis durch das Ohr hat sicher mit dazu beigetragen, den inkarnierten Logos nicht im Schoß der Maria zu zeigen, sondern auf ihrer Brust – also in der Nähe des Ohres, obwohl doch im Akathistohymnus vom umfangreichen Schoß die Rede ist. Ein anderer Beweggrund dürfte wohl in dem Bestreben gelegen haben, die göttliche Menschwerdung von der allgemein menschlichen Entwicklung abzuheben. Deutlich heißt es in einem russischen Malerhandbuch: «Und der Sohn wird in der Brust der Jungfrau gebildet und war nur wenig zu merken, wie in einem Glas»³⁹. Beide Motive spiegeln sich im Abendland in der extraterinen Darstellung der ungeborenen Kinder bei der Heimsuchung wider.

In der auch außen mit Bildern bedeckten Kirche von Woronets im Moldauland zeigt eine Kuppelmalerei von 1547 die Gottesmutter-Orantin, wie sie in dem runden Faltenbausch ihres Gewandes das Brustbild des bekleideten Emanuels birgt⁴⁰.

Um das Wunder der Inkarnation den Gläubigen noch auf andere Weise anschaulich zu machen, hat man auf Verkündigungsbildern manchmal dargestellt, wie der Logos als winziges Kind auf der vom Vater ausgehenden Strahlenbahn zu Maria hinschwebt. Auf Schweizer Boden findet sich eine solche Malerei auf dem linken Flügel des Hochaltars in der alten Pfarrkirche zu Lenz GR⁴¹, ferner noch spät auf der 1568 bemalten Decke im ehemaligen Benediktinerkloster Mariaberg ob Rorschach⁴². Derartige Verkündi-

gungsbilder mit dem Logosknaben erfreuten sich besonders im deutschen Raum bis hin nach Danzig einer gewissen Beliebtheit.

Seltsamerweise taucht die winzige Gestalt des unbekleideten Christuskindes auch im Bereich der Ostkirche auf. Es liegt auf goldenem Grund in einem Kelch auf der Ikone «Johannes der Vorläufer in der Wüste» aus dem 17./18. Jahr-



Abb. 21 Ikone. «Johannes der Vorläufer in der Wüste». Moskau, Tretjakov-Galerie.

hundert, die jedoch ältere Traditionen weiterführt (Abb. 21)⁴³. Wenn man eine Drehung von 90 Grad vornimmt, präsentiert es sich in der von den Heimsuchungsdarstellungen bekannten Weise: Nimbiert sitzt es unbekleidet, die rechte Hand zum Segen erhoben. Der Kelch ist derjenige des Meßopfers und verkörpert den Gedanken an die Passion, was auf parallelen Ikonen noch durch einen roten Grund im Kelch verstärkt wird⁴⁴. Wie Johannes in abendländischen Darstellungen auf das Lamm verweist, so deutet sein Finger hier auf das Kind im Kelch. Auf serbischen Ikonen trägt Johannes manchmal statt des Kindes im Kelch das mit dem Kreuznimbus umgebene Haupt Christi in einer Schale.

Kreis und Mandelform in der abendländischen Kirche

Darstellungen der Platytera sind typische Schöpfungen der byzantinischen und russischen Frömmigkeit geblieben, die im Westen nicht heimisch geworden sind, wenn sich auch einige Beispiele nachweisen lassen. Diese sind sämtlich aus Berührungen mit byzantinischer Kunst erwachsen, wozu sich durch die Kreuzzüge und besonders während des Lateinischen Kaisertums in Byzanz genügend Gelegenheit geboten hatte. So findet sich eine monumentale Wandmalerei auf der Empore des Westbaus in St. Pantaleon zu Köln sowie eine Illustration in dem um 1175 von Heinrich dem Löwen dem Mönch Herimann im Kloster Helmarshausen in Auftrag gegebenen Evangeliar, in welchem Anregungen zum Ausdruck kamen, die der Herzog von seiner Pilgerfahrt ins Heilige Land mitgebracht hatte⁴⁵.

Vor allem in Venedig selbst, dieser regsamen Vermittlerin zwischen byzantinischer, orientalischer und abendländi-



Abb. 22 Paolo Veneziano, Thronende Madonna mit Kind und einem Stifterpaar. Venedig, Akademie.

scher Kultur, haben sich Denkmäler der Maria Platytera erhalten, so das schöne, fast klassisch anmutende venezianisch-byzantinische Steinrelief von Maria Mater Domini⁴⁶. Paolo Veneziano hat um 1335/1340 ein Bild gemalt, auf dem sich der starre byzantinische Typus der Platytera in eine huldvolle Hinwendung der Madonna mit ihrem Kind zum Stifterehepaar gelockert hat (Abb. 22)⁴⁷. Der kindliche, ganz bekleidete, von Strahlen und Sternen umgebene Jesusknabe sitzt dort zudem als Versöhner auf dem Regenbogen innerhalb eines großen Ovals.

Die spezifische Kombination der Platytera mit der Schutzmantelmadonna bleibt fast ausschließlich auf Venedig beschränkt. Man begegnet ihr dort auf dem Relief des Simone de Cusighe aus dem späten 14. Jahrhundert, das den ganz bekleideten Christus auf dem Regenbogen in der Mandorla sitzend zeigt (Abb. 23)⁴⁸, ferner auf dem großen Relief des Bartolomeo Buon, das um 1400 aus istrischem Kalkstein gearbeitet wurde und heute im Victoria-and-Albert-Museum in London aufgestellt ist⁴⁹. Dort sitzt das unbekleidete Kind segnend und mit der Linken den Globus haltend in der Mandorla. Schließlich mag noch auf das Relief über dem Eingang zur Scuola Vecchia di S. Maria della Misericordia in Venedig hingewiesen werden, das aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt⁵⁰.

Die Schutzmantelmadonna ist ein charakteristisch abendländisches Motiv. Im östlichen Christentum gab es zwar die Gottesmutter mit dem ausgebreiteten, in strenge Falten gelegten Mantel, wie sie wundervoll auf der Ikone von Jaroslavl erscheint (Abb. 19). Abschirmend und unverrückbar steht ihr Mantel vor der Welt mit ihren Gefahren. In leuchtend blauem Mosaik schaute sie seit 1040 als Orantin aus der Apsis der Sophienkirche, der großen Kathedrale von Kiew, auf die Gläubigen, so daß sie als «unerschütterliche Mauer» bezeichnet worden ist⁵¹. In Byzanz wurde ihr Mantel sogar auf die Mauern getragen, wenn feindliche Angriffe die Stadt bedrohten, was der Patriarch und große Theologe Photios in seinen Homilien lobpreisend berichtet. Aus solchen Situationen scheint der Hymnos Akathistos erwachsen zu sein.

Die hoheitsvolle Unnahbarkeit ist im Westen aufgegeben zugunsten eines liebevollen, sich erbarmenden Umfassens aller anbetenden Menschen. Zunächst waren es Mönche, die die Madonna schützend unter ihrem Mantel sammelte (Abb. 23). Denn der Ursprung dieser Konzeption hängt zusammen mit der Vision eines Zisterziensermönchs, die Cäsar von Heisterbach in seinem *Dialogus miraculorum* aus dem frühen 13. Jahrhundert überliefert hat. Kaum hatten die Zisterzienser ihre Schutzmantelmadonna auf Siegeln festgehalten, so beanspruchten auch die Dominikaner und nach diesen mehrere andere Orden und religiöse Gemeinschaften die bergende und schützende Hilfe dieses Madonnentypus⁵².

Bald nach 1300 läßt sich die Benutzung des auf die Brust gemalten Kreisbildes, das mit kleinen Figuren gefüllt ist, in den Zeichnungen des Opicinus de Canistris, eines oberitalienischen Klerikers in Avignon, nachweisen⁵³. Da jene aufs

feinste und sorgfältigste ausgeführten Zeichnungen ein Weltbild in bekenntnisthafter Weise wiedergeben wollen, sieht man auf ihnen Weltkarten in kreisrunder oder elliptischer Form. Deren Mittelpunkt bildet manchmal eine stehende Frauenfigur. Diese ist auf *Abb. 15* als «ecclesia libera» umschrieben und wird durch die in ihren Nimbus gesetzte Aufschrift «Regina coeli» der Maria gleichgesetzt⁵⁴. Im oberen Kreis auf ihrer Brust umarmen sich zwei Gestalten, die nach der winzigen Umschrift «matres: Maria virgo, Elisa-

beth» die Frauen der Heimsuchung darstellen. Der Kreis darunter mit der Überschrift «infantes corporales» birgt die nur mit dem Oberkörper sichtbaren nimbierten Kinder in sich, rechts Jesus und links den adorierenden Johannes. Die Heimsuchung ist hier also in zwei getrennte Bilder zerlegt.

Maria selbst nimmt die Haltung einer Schutzmantelmadonna ein, indem sie mit den Händen ihr langes Maphorion ausbreitet. Um die Bahnen der Ellipse laufen Verse aus dem Lukasevangelium, zum Beispiel 1, 28: «Ave gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus» oder 1, 35b: «Virtus Altissimi obumbrabit tibi.» In dem Doppelkreis über Maria erscheint eine Figur mit der Bezeichnung «Archangelus». Zuoberst auf der Ellipse erhält ein Tierkopf die Überschrift «Gabriel», während man in den Einschnitten auf den Seiten über je einem anderen Tierkopf die Namen Raphael und Uriel lesen kann.

Am Ende der unteren Ellipse befindet sich in umgekehrter Richtung ein Bild der Maria Platytera über einer geographischen Bildkomposition. Die Büsten der vier Kirchenväter sind auf den Außenrändern plaziert. Wie stets auf mittelalterlichen Weltkarten werden die Winde – hier aquilo und auster – aufgeführt.

Die Lebensstadien des Opicinus und seine theologischen Reflexionen über Sünde und Erlösung sind mit kartographischem, kalendarischem und medizinischem Wissen in diesen mit vielen geheimnisvollen, kaum leserlichen Umschriften angefertigten Zeichnungen verwoben. Sein Interpret Richard Salomon meint, darin verschiedene Lagen eines Fœtus zu erkennen, da Opicinus seiner Ansicht nach durchwegs das neue medizinische Wissen seiner Zeit verwendet, um verborgene Vorgänge der Seele durch geheime Funktionen des Leibes verständlich zu machen⁵⁵. Es scheint jedoch sehr fraglich, ob hier gynäkologisches Wissen ausschlaggebend ist oder ob nicht vielmehr Theologumena verschiedenster Art seltsam vermischt werden, wobei hermetische und kabbalistische Erkenntnisse aus gnostisch-mystischem Traditionsgut wirksam sein könnten. War doch die Kabbala im 12. Jahrhundert in der Provence entstanden, ehe sie später in Spanien zur Blüte gelangte. Alle diese komplizierten Zusammenhänge wollte der avignonesische Kleriker auf seinen Karten zu einem Weltbild christlich-persönlicher Prägung vereinen.

Aus der gleichen Zeit gibt es eine Miniatur in einem dominikanischen Antiphonar, das im Stil mit dem Graduale von St. Katharinental verwandt ist und im ostschweizerischen Kunstkreis gemalt sein dürfte. Sie wurde zwar zunächst als eine 1820/21 in Konstanz vorgenommene Fälschung angesehen; doch ist ihre Echtheit gesichert⁵⁶. Dort steht unter der Arkade auf der linken Bildfläche der Initiale N Maria mit Krone und Sternenkranz auf dem Halbmond. Ihr Schoß wird mit einem mächtigen achtstrahligen Stern geschmückt, in den ein Kreis (bzw. flaches Hochoval) mit der sitzenden bekleideten, kreuznimbierten, kindlichen Gestalt Christi eingezeichnet ist. Auch bei ihm ist die rechte Hand segnend erhoben, während die linke herabhängt –



Abb. 23 Simone de Cusighe, Relief mit Schutzmantelmadonna. Venedig, Akademie.

eine Haltung der Hände, wie sie so häufig auf Visitatio-Darstellungen begegnet. Im Hinblick auf die Zeichnungen des Opicinus könnte man in der Frauenfigur eine Allegorie der Ecclesia vermuten, wofür hier etwa noch ihre Fahne sprechen würde. Andererseits ist die Interpretation als Himmelskönigin näherliegend, da durch die Textstelle zu den Musiknoten auf der Rückseite die Beziehung zur Himmelfahrt der Maria und damit zur Regina coeli gesichert ist⁵⁷.

Der Strahlenkranz vor ihrem Schoß verkörpert die Strahlen der Sonne, womit Maria wiederum als Trägerin der Sonne Christus verherrlicht wird. Auf der Sonnenscheibe kann sich der verheißende Emanuel befinden oder wie im Spätmittelalter gelegentlich die Anfangsbuchstaben des Jesusnamens⁵⁸. Es bleibt festzuhalten, daß sich die Kreisform bei der Darstellung der ungeborenen Kinder in der Folgezeit nicht durchgesetzt hat. Wenn eine Umrahmung gewählt wird, präsentiert sie sich meistens als mandelförmige Aureole. Oftmals fehlt überhaupt jeder Rahmen.

Es stellt sich die Frage, warum bei der Kinderschau in der Visitatio die Mandelform gegenüber dem Kreis den Vorzug erhalten hat. Im Venedig des 13. Jahrhunderts entwickeln sich Übergangsformen vom Kreis zum Oval, wie etwa die *Abb. 22* und *23* zeigen. Wohl mochte die längliche Form der Mandel für die Repräsentation der ganzfigurigen Kinder geeigneter erscheinen. Im Grunde jedoch suchte in der symbolträchtigen Form der Mandel die verborgene strahlenumflossene himmlische Majestät des segnenden Christus Ausdruck zu gewinnen. So eignete sich die Mandorla als Zeichen innerer Erleuchtung vorzüglich zur Umrahmung des göttlichen Geheimnisses in Maria. Gleichzeitig diente sie als Hinweis auf die Jungfräulichkeit, die sich im Abendland auch in dem offen herabfallenden Haar manifestiert, während die ostkirchliche Maria stets vom Maphorion mit dem Jungfrauenstern umhüllt ist. Bei der Visitatio hat sich die Mandorla formal auf ihr Gegenüber Johannes, den ältesten Bekenner der Gottheit Christi, übertragen.

In Nachahmung der Mariensymbolik kommt die mandelförmige Umstrahlung eines inneren Brustbildes auch bei der heiligen Anna vor. Zum Zeichen der unbefleckten Empfängnis trägt sie darin Maria mit dem Kind. Derartige Vorstellungen wurden im Spätmittelalter von den Karmelitern gepflegt. So findet sich denn um 1490 auch die älteste bildliche Wiedergabe auf einer Altartafel aus der Annenkapelle der Frankfurter Karmelitenkirche. Dort sitzt Anna auf einem Thron von zwei Engeln umgeben und birgt in sich intrauterin Maria und ihr Kind in der Strahlenmandorla, wobei über ihren zusammengelegten Händen die Taube erscheint⁵⁹. Von solchen Bildern sind noch zwei aus Frankreich bekannt⁶⁰. Als Randerscheinungen bleiben sie jedoch selten und nur auf einen kurzen Zeitraum beschränkt.

Zum Motiv des Einwohnens

Intensiv manifestiert sich das Motiv des Bergens und Einwohnens in den *Schreinmadonnen*. Sie bildeten im 14. und 15. Jahrhundert ein beliebtes Andachtsbild.

In der Schweiz stellt die Schreinmadonna in der Kirche von Cheyres am linken Ufer des Neuenburgersees eine der schönsten dar. Um 1330/1340 unter oberrheinischem Einfluß geschaffen, enthält sie in ihrem Innern acht Szenen aus der Leidensgeschichte Jesu⁶¹. Eine entfernt verwandte derbe Holzstatue, deren Passionsszenen in modernem Geschmack ersetzt sind, stammt aus dem freiburgischen Marly und gehört bereits der Jahrhundertwende an⁶². Ein weiteres fragmentarisch erhaltenes Exemplar vom frühen 15. Jahrhundert stand einst in der St. Joder-Kapelle bei Luzern und wird heute im Schweizerischen Landesmuseum aufbewahrt⁶³.

Neben dieser vermutlich bei Zisterzienserinnen in Frankreich entstandenen westeuropäischen Gruppe entfaltete sich, vom Ordensland Preußen ausgehend, in Osteuropa mit Ausstrahlung nach Schweden ein anderer Typus von Schreinmadonna, der mit der Schutzmantelmadonna verbunden wurde. Die Marienstatuen dieser Art bargen in sich stets den trinitarisch gestalteten Gnadenstuhl, weshalb sie als «totius trinitatis / nobile triclinium / verbi tamen incarnati / speciale maiestati / praeeparans hospitium» verehrt wurden⁶⁴. Ihre Konzeption hatte sich aus der Mystik des Zisterziensers Bernhard von Clairvaux entfaltet. Sie waren ebenfalls dem Wunder der Inkarnation gewidmet.

Bedeutende Theologen schätzten weder die Schreinmadonna noch den auf der Strahlenbahn herabschwebenden Logosknaben auf Verkündigungsbildern. Eine so gewichtige Persönlichkeit wie Johannes Gerson, der Doctor christianissimus und Kanzler der Pariser Universität, polemisierte nicht nur gegen die Schreinmadonnen, sondern soll sogar ein Exemplar bei den Karmelitern in Paris haben zerstören lassen⁶⁵. Antoninus Pierozzi, der einflußreiche Abt des Klosters San Marco in Florenz, wandte sich tadelnd gegen Darstellungen des Logosknaben aus der Befürchtung, es möchte der Glaube aufkommen, der im Himmel bereitete Knabe (puer formatus) habe nur in Maria Wohnung genommen, ohne von ihrem Fleisch zu stammen⁶⁶. Wenn ihnen Heimsuchungsbilder mit den ungeborenen Kindern bekannt gewesen wären, hätten sie diese bestimmt ebenfalls verworfen!

Maria als das Gefäß der göttlichen Gnade zu verehren, war in der abendländischen Theologie mystischer Richtung tief verwurzelt und ebenso dem Laien vertraut. Vorstellungen dieser Art waren im 11. und 12. Jahrhundert literarisch vorbereitet worden, ehe sie im Spätmittelalter ihre bildliche Gestalt erhielten. Im 12. Jahrhundert hatte der Augustinerchorherr Adam von St. Victor in seinem in Frankreich und Deutschland weitverbreiteten Marienhymnus die dichterische Form geprägt, in der Maria stets von neuem als Gefäß gepriesen wird: «Salve, mater salvatoris, / vas electum, vas honoris, / vas celestis gratiae, / ab aeterna vas provisum, / vas insigne, vas excisum / manu sapientiae⁶⁷.»

Eine für das Auge sichtbar gewordene Variation des Hymnus boten die frühen Darstellungen der Visitatio mit den in sakrale Hohlräume gestellten Kindern, wie es die Andachtsgruppen von St. Katharinental und Passau, von

Görlitz und Sânga in Schweden und ebenfalls die Male-
reien von Wonmental, Rhäzüns und Lüneburg festgehalten
haben.

Wahrscheinlich schaute man gewöhnlich durch ein Fen-
sterchen in den «Schrein» hinein, obwohl für die Kathari-
nentaler Figuren nachgewiesen ist, daß die Bergkristalle erst
später eingesetzt worden sind⁶⁸. Nun hat das Germanische
Nationalmuseum in Nürnberg 1973 ein kleines holzge-
schnittes bemaltes Andachtsbild «Maria in der Hoffnung»
erworben, welches das Jesuskind stehend mit zusammenge-
legten Händen als herausnehmbare Figur in einem hochfor-
matigen Hohlraum des Schoßes bietet; es ist schon um 1300
entstanden und stammt bezeichnenderweise aus dem Re-
gensburger Dominikanerinnenkloster Hl. Kreuz⁶⁹. Obwohl
die Höhlung vorn mit einem Glas verschlossen war, ließ
sich die Jesusfigur durch eine rückseitige Verschußklappe
herausnehmen. Es wird vermutet, daß das Kind dann etwa
an Weihnachten in eine Krippe gelegt wurde⁷⁰. Ferner zeigt
ein Holzbild in der Görlitzer Peter-und-Paul-Kirche die
beiden Kinder der Heimsuchung ebenfalls in einem kleinen,
mit Glas verschlossenen Hohlraum⁷¹.

Schon seit alters war bei Reliquiaren von Heiligen ein
Hohlraum ausgespart worden, so daß die dann auch für Ma-
ria aufkommende Sitte nichts Ungewohntes gebracht
hat. Manche Schreinmadonna, wie diejenige von Cheyres,
weist vor der Brust einen halbkugeligen Hohlraum für eine
Reliquie auf. In den Konventen von Frauenköstern, die sich
nach der Weise der Mystik in die göttlichen Geheimnisse
versenkten, wird in visionärer Erleuchtung die Schau der
ungeborenen Kinder bei der Visitatio gereift und losgelöst
von zyklischer Bindung das Andachtsbild entstanden sein,
als dessen schönstes sich die Gruppe aus dem Dominikane-
rinnenkloster St. Katharinental präsentiert. (*Abb. 2*). Im
gleichen Zeitraum wurden ebenfalls in klösterlichen
Frauenkonventen weitere Andachtsbilder des Marienlebens
verehrt wie «Maria in der Hoffnung» – und zwar im ost-
deutschen Raum und davon unabhängig auch in Spanien⁷² –
oder «Maria im Wochenbett», deren Bild als ein aus der Ge-
burt Jesu losgelöster Ausschnitt zu verstehen ist⁷³, ferner
die «Infantia Christi», als deren Sinnbild Maria mit ihrem
Kind an der Hand verehrt worden ist⁷⁴.

Während die Präsentation der Kinder in sakralen Hohl-
räumen zu den Seltenheiten des 14. und beginnenden 15.
Jahrhunderts gehört, steigert sich mit der zunehmenden
Mariendevotion im Laufe des Jahrhunderts die Vorliebe für
das Motiv, wenn es auch immer sparsam verwendet bleibt.
Nach der Neigung des ausgehenden Mittelalters zur Realis-
tik erhalten jetzt die intrauterinen Darstellungen den Vor-
zug. Durch populäre Marienliteratur kam es zu einem Ab-
sinken der ursprünglich so zarten und innigen Frömmigkeit.
Bei der Anfertigung von Devotionalien für den primitiven
Geschmack wurden die Kinderfiguren hinter kleinen Türen
verborgen. Solch realistische Handhabung gehört offenbar
zum Charakter volkstümlichen Kunsthandwerks, was sich
schon in der Antike feststellen läßt; hatte doch Plato Silens-

figuren gekannt, die sich öffnen ließen, damit man die klei-
nen Göttergestalten in ihrem Innern anschauen konnte⁷⁵.

Eine Neugestaltung anstelle des Jesuskindes in der Visi-
tatio erfolgt in einer illustrierten Marienlegende aus den
Jahren vor 1460. Die Handschrift umfaßt heute noch 32
Blätter in Kleinfolioformat und wird in der Berner Bürger-
bibliothek aufbewahrt⁷⁶. Sie stammt aus dem Gebiet des
Oberrheins, vermutlich aus Basel, da ihr Papier mit dem
Basler Wasserzeichen des Ochsenkopfs versehen ist. Der er-
haltene Text wird durch Federzeichnungen, die eine Ver-
trautheit mit der theologischen Tradition und eine nicht un-
künstlerische Hand verraten, illustriert. Darunter fallen
mächtige Kopfbedeckungen nach burgundischer Art auf, so
daß vielleicht die Kopie einer burgundischen Handschrift
vorliegt. Bei der Visitatio *Abb. 5*⁷⁷ wird Johannes wie im-
mer kniend und anbetend gezeichnet, der Jesusknabe ist je-
doch ersetzt durch eine intrauterine Strahlensonne mit den
Anfangsbuchstaben seines Namens «Ihs», wobei sich auf
dem Eta (h) ein kleines Kreuz erhebt – das bekannte Em-
blem der Jesuiten, das diese allerdings erst hundert Jahre
später zu ihrem Leitmotiv erkoren haben, wobei sie vorwie-
gend das große Eta (H) benutzten. Im 15. Jahrhundert war
dieses Zeichen durch den heiligen Bernhardin von Siena, der
in leidenschaftlichen Predigten für den strahlenumflossenen
Namen Jesu warb, in weite Volksschichten gekommen.
Kurz vor der Entstehung der Handschrift war er im Jahre
1450 heiliggesprochen worden⁷⁸. Zur Visitatio gibt der
Text folgende aufschlußreiche Erklärung: «aber die christli-
chen lerrer ambrosius und jeronimus sprechent das sant jo-
hannes uff knuwte in siner mutter lib gegen der guldinen
mustrantz in denen da lag verwirckt das lebendig himel-
brott und ewig wort⁷⁹.» Aus solcher Anschauung, die in der
runden Strahlensonne Christus den runden Leib der Hostie
erkennt, hat sich in der Kunst des Barocks die gläserne Ma-
rienmonstranz entwickelt, bei der in dem durchsichtigen
Leib Marias das runde Himmelsbrot als der zur Hostie ver-
wandelte Christus für alle Gläubigen erkennbar ostensiert
wurde.

Die Gestalt des ungeborenen Johannes sowie ihre späteren Nachwirkungen

Die Anregungen, die zu der speziellen Darstellung des
ungeborenen Johannes geführt haben, leiten sich aus apo-
kryphen Überlieferungen des Orients her. Als eine in der
Kunst für das Marienleben vielbenutzte Quelle hat sich das
Protoevangelium Jacobi erwiesen, dessen Titel zwar erst
aus dem 16. Jahrhundert zu stammen scheint, das aber be-
reits im 2. Jahrhundert von einem unbekanntem Verfasser in
einem volkstümlichen Griechisch geschrieben worden ist.
Dem Begrüßungswort der Elisabeth, Lukas 1, 44b, fügt der
Verfasser in Kapitel 12, 2 den Zusatz bei: «καὶ εὐλόγησέν
σε⁸⁰.» Während ARNOLD MEYER in den von EDGAR HEN-
NECKE herausgegebenen neutestamentlichen Apokryphen
übersetzt «und grüßte dich», denkt ANDRÉ GRABAR an eine

Segensgeste des Johannes⁸¹. Da das betreffende Verb aber in erster Linie «lobpreisen» bedeutet, ist doch wohl ein lobpreisendes Grüßen des Johannes gegenüber Jesus gemeint. «Eulogie» lautet ja auch die Bezeichnung des Lobpreises bei der Eucharistie. Damit wäre ein erster Anhaltspunkt für die anbetende Haltung des Johannesknaben gegeben.

Gewichtiger scheint eine andere Überlegung zu sein. Wie in der Visitatio das noch ungeborene Jesuskind schon als der künftige Erlöser und Herrscher gesehen wird, dürfte bei Johannes ebenfalls nicht nur auf sein momentanes Verhalten bei der Begrüßung der Frauen reflektiert sein, sondern zugleich auf seine spätere bedeutsame Aufgabe. In der Kirche des Ostens vor allem wurde er als der große Fürbitter für die reuigen Sünder verehrt. In der gleichen Eigenschaft tritt er seit dem 5. Jahrhundert in der Deesis-Gruppe auf, die später auch im Abendland beliebt wird. Maria und Johannes knien dabei rechts und links vom thronenden Christus, der entweder in der Maiestas von der Mandorla umgeben erscheint oder sich anschickt, das Weltgericht zu halten. Beide pflegen fürbittend die Hände zu erheben. Damit ist auch eine Beziehung zum gläubigen Betrachter geschaffen. Die



Abb. 24 Lucas Cranach d.Ä., Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben. Veste Coburg, Kunstsammlungen.

Deesis-Darstellungen waren gern an weithin sichtbarer Stelle, wie an Portalen, Fassaden oder dem Lettner, angebracht⁸².

Obwohl die kniende Haltung des ungeborenen Johannes, der schon im Mutterleib seinen Herrn und Erlöser mit erhobenen Händen anbetet, erst bei spätmittelalterlichen Darstellungen erscheint, ist sie schon lange literarisch vorbereitet gewesen. So heißt es im «Marienlob» des 610 verstorbenen Venantius Fortunatus, das um 890 durch Gondracus von Reims eine Bearbeitung in Prosa erfuhr, über Johannes: «Credo quod et prostratus iacuit, et palmas extendit ante redemptorem, parvula membra movens et pronus adoravit trememente genu⁸³», und in einem Abecedarium des 10. Jahrhunderts lautet die siebente Strophe: «Gaudet infans gestiando intra ventris ambitum / creatorem summum sensit adoratque dominum⁸⁴.»

Die Figur des ungeborenen, die Hände anbetend zusammenlegenden Johannes hat eine Variation erfahren. Sie ersteht wieder in dem zwei- bis dreijährig gedachten Giovannino von Renaissancegemälden, auf denen dieser adorierend zu dem segnenden Jesuskind auf dem Arm der Maria emporblickt. Solche Bilder tragen häufig den Titel «Die heilige Familie und der heilige Johannes» oder «Maria mit Kind und dem heiligen Johannes». Raffael hat drei Variationen dieses beliebten Themas geschaffen. Bei einem Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. von 1530, das in der Sammlung auf der Veste Coburg hängt (Abb. 24), spiegelt sich die Haltung des ungeborenen Johannes aus der Heimsuchung deutlich wider, ebenso, wenn auch etwas weniger ausgeprägt, auf dem Bild in der Sammlung Frau von Pannwitz' in De Hartekamp bei Haarlem⁸⁵. Ob sich die Maler dabei an spätmittelalterliche Darstellungen erinnern haben, mag offenbleiben. Im 17. Jahrhundert hat Matteo Rosselli ebenfalls noch zweimal dieses Sujet behandelt⁸⁶.

Da sich im Neuen Testament nicht der geringste Anhaltspunkt für diesen kindlichen Johannes findet, wird man auf apokryphe Texte zurückgreifen müssen. Dazu bietet sich wieder das Protoevangelium Jacobi an, das Erzählungen aus der Kindheit des Johannes bringt. Es berichtet in Kapitel 22f., wie Elisabeth mit dem kleinen Johannes vor den Nachstellungen des Herodes ins Gebirge flieht und wie sich dann auf Elisabeths Flehen der Berg öffnet und beide aufnimmt; «denn ein Engel des Herrn war mit ihnen und behütete sie».

Anhand solcher Details hat der ägyptische Bischof Serapion um 390 ein ausführliches «Leben Johannes des Täufers» verfaßt. Diesem phantasiereichen Serapiontext sowie weiteren apokryphen Berichten des 4. Jahrhunderts und deren slawischen Übersetzungen ist MARILYN ARONBERG LAVIN in den Auswirkungen auf die Kunst der Renaissance nachgegangen⁸⁷. Jene Erzählungen wissen von der ehrfurchtsvollen Begegnung der Elisabeth und ihres Johannes mit Maria und ihrem Kind in Nazareth; sie kennen auch die Verehrung des Jesuskindes und seiner Eltern durch Zacharias, Elisabeth und den kleinen Johannes, die um 379 bereits



Abb. 25 Maria und Elisabeth mit ihren Kindern. Initiale G des Graduale von St. Katharinenthal, fol. 264^v. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

Ephräm der Syrer geschildert hatte⁸⁸. Eine solche Szene hat noch Rubens 1631 auf die geschlossenen Flügel seines Ildefonso-Altars in Brüssel gemalt, der sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Weiterhin wird erzählt, wie der junge Johannes vom Engel Uriel in die Wüste geleitet wird, wo er ihn mit dem Fellgewand ausstattet und in sein Amt einführt.

Um 1300 sind viele Züge aus jenem orientalischen Überlieferungsgut in die *Legenda aurea* und in die liebevoll erzählten *Meditationes vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura, des Franziskaners Johannes de Caulibus aus San Gimignano, eingegangen. Zwischen 1320 und 1342 wurde von dem Dominikanermönch Cavalca in Pisa ein «Leben Johannes des Täuflers» geschrieben, das den bisherigen Traditionsstoff weiter lebhaft ausschmückte und von unverkennbarem Einfluß auf verschiedene italienische Künstler gewesen ist, wie M. A. LAVIN mit zahlreichen Beispielen belegen konnte⁸⁹. Die Begegnung von Maria und Elisabeth und ihren Kindern war seit dem 14. Jahrhundert durch die in der Werkstatt des Diebold Lauber hergestellten volkstümlichen Historienbibeln im süddeutschen Raum ein vertrautes Bild⁹⁰. Aus Nürn-

berg besitzt das Germanische Nationalmuseum das Tafelgemälde eines einheimischen Meisters von 1400, auf dem Elisabeth mit dem Garnhaspel und Maria mit Spinnen beschäftigt sind, während die Kindlein zwischen ihnen spielen⁹¹. Reizend ist die Majolika-Gruppe des 15. Jahrhunderts aus dem Atelier der Robbia, wo die nimbierten Kinder freudig aufeinander zueilten, um sich zu umarmen⁹².

In dem vom Ende des 9. Jahrhunderts stammenden Chludoff-Psalter wird die eschatologische Auslegung von Psalm 85, 11 über die vier Tugenden in eigenartiger Weise mit der *Visitatio* und den Kindern verbunden⁹³. Die Umarmung der Mütter in dieser Szene jenes Psalms legt der Bischof Serapion, nach M. A. LAVIN, folgendermaßen aus: «The holy and pious Virgin embraced then the true turtle-dove and the Word baptized John while still in the womb of his mother. And David appeared in the middle and said: «Mercy and truth have met together, and righteousness and peace have kissed each other⁹⁴.»

Bedeutsam ist an diesen Worten, daß Serapion den Sengengestus Jesu als Taufritus interpretiert: «The Word baptized John while still in the womb of his mother.» Danach

empfang Johannes als erster⁹⁵ die Taufe mit dem Heiligen Geist, die nach seiner späteren Predigt im ersten Kapitel des Johannesevangeliums allein Jesus vollziehen konnte. So bedeutet die segnende Hand Jesu bei der Visitatio für Johannes zugleich die Taufe mit dem Heiligen Geist, die ihm im Lukas-Evangelium von Gabriel verheißen worden war⁹⁶. Auch aus dieser Sicht versteht sich nun die kniende Haltung des Johannes. Sie schließt damit zugleich das Christusbekenntnis, die Anbetung und die Fürbitte des Wegbereiters ein.

Es ist erstaunlich, wie sich in der Kunst alte apokryphe Erzählungen und Motive durch die Jahrhunderte hindurch erhalten haben. Ihre Zählbarkeit verdanken jene Berichte der naiven Wundergläubigkeit und farbenfrohen Realistik, für die das Volksempfinden seit jeher aufnahmebereit gewesen ist.

Die Sehnsucht, das Göttliche unmittelbar vor Augen zu sehen und die schwer verständlichen und verschlungenen Aussagen der scholastischen Theologie in einfacher bildlicher Wiedergabe tröstlich zu erfassen, kennzeichnet auch das Spätmittelalter. In dem auf allen Gebieten aufgewühlten und zerrissenen 15. Jahrhundert regte sich ohnehin ein kräftiger Zug zum Realismus, der trotzdem mit Zügen der Mystik verwoben blieb. Seit der Zeit um 1300 wuchs südlich und nördlich der Alpen die Aufnahmebereitschaft für die einfache und lebendige aus dem Orient tradierte Volkskunst der christlichen Apocrypha.

Ihre Darbietung in der Kunst kann unterschiedlich motiviert sein. Natürliche Freude an der malerischen Gestaltung derartiger Szenen ist am Werk, wenn etwa das Jesuskind in der Kirche Scherzlichen seiner Mutter Wasser in der Schürze bringt und mit den Spielgefährten Krüge an den Sonnenstrahlen aufhängt oder wenn es, wie in Zillis, tönernen Vögeln fliegen läßt.

Andererseits können solche Darstellungen trotzdem eine theologische Auslegung erfahren, da ja auch sie im kirchlichen Raum die Göttlichkeit Jesu bezeugen wollen. Auf einer Miniatur mit der Initiale G im Katharinentaler Graduale (*Abb. 25*) sitzen Maria und Elisabeth auf einer Ruhebänk, indem sie ihre nach Art der Erwachsenen gekleideten Kinder auf den Knien halten⁹⁷. Johannes kniet im fellgefütterten Mantel und hebt anbetend die Hände zu dem ihm gegenüberstehenden Jesus empor; dieser trägt auf der linken Hand den Globus und hält die rechte im Segensgestus nach oben, wie es ähnlich auf Heimsuchungsbildern angetroffen wird. Trotzdem liegt hier nicht eine Visitatio vor, sondern eine Szene, die auf Erzählungen aus dem 13. Kapitel der *Meditationes vitae Christi* beruht, nach denen Maria und Joseph auf der Rückkehr von Ägypten Johannes und Elisabeth besucht haben⁹⁸ – in seiner Art ein Bild von eminent theologischem Gehalt. Anders die späteren Renaissancegemälde mit Wiedergaben der heiligen Familie! Sie haben sich so weit vom biblischen Bußprediger Johannes entfernt, daß sie ganz zur lieblichen Idylle geworden sind.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen

Kdm	<i>Die Kunstdenkmäler der Schweiz</i> , Basel, Birkhäuser-Verlag, 1927ff.
PL	<i>Patrologiae cursus completus: Series latina (1844–1855)</i> , ed. JACQUES-PAUL MIGNE.
SCHILLER	GERTRUD SCHILLER, <i>Ikongraphie der christlichen Kunst</i> , 5 Bde., Gütersloh, 1966–1980.
STANGE	ALFRED STANGE, <i>Deutsche Malerei der Gotik</i> , 11 Bde., Berlin 1934–1961.
SLM	Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

¹ H. URNER-ASTHOLZ, *Die Wandmalereien in der Johanneskirche auf Burg in Stein am Rhein*, Schaffhauser Beiträge zur Geschichte 47, 1970, S. 7ff.

² Die Abhandlung von 1970 enthält noch nicht die erst 1978 freigelegten Kinder; darüber erste Orientierung durch die Verfasserin in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 7./8. April 1979, Nr. 82, S. 66.

³ So K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst* I, Freiburg i. Br. 1928, S. 343.

⁴ Die *Legenda aurea* des JACOBUS DE VORAGINE, aus dem Lateinischen übersetzt von R. BENZ, Heidelberg o.J., S. 416.

⁵ URNER, *Wandmalereien* (vgl. Anm. 1), Taf. XI, 11.

⁶ URNER, *Wandmalereien* (vgl. Anm. 1), S. 29, Anm. 54. – In seiner Abhandlung *An iconographic note on Altdorfer's Visitation in the Cleveland Museum of Art*, *The Art Bulletin* 46, 1964, S. 536ff. hat E. VERHEYEN, S. 536f., Anm. 3, 22 Beispiele des «foetus type» zusammengestellt, zu denen sich jetzt in dem oben durchgeführten Verzeichnis weitere 22 Vorkommen gesellen.

⁷ Johannes 1, 29–36.

⁸ Weder in den Arbeiten von E. MÂLE und L. RÉAU noch bei P. A. LEMOISNE (*Die gotische Malerei Frankreichs, 14. und 15. Jahrhundert*, Leipzig 1931) ist eine Visitatio dieser Art zu finden. Die Heimsuchung scheint in der Malerei Frankreichs überhaupt selten vorzukommen; LEMOISNE bietet ein einziges Beispiel von 1390/1400. – Für die Plastik sei auf die Visitatio im rechten Bogenfeld des Königportals von Chartres hingewiesen.

⁹ SCHILLER I, Abb. 27, vgl. auch Abb. 149.

¹⁰ *Lexikon der christlichen Ikongraphie* II, Sp. 230, B 1, Chorikios de Gaza (ed. BOISSONADE, 1842, S. 37ff.).

¹¹ SCHILLER I, Abb. 72 und 131; weitere Abbildungen zur Visitatio ebenda 75, 99, 111, 130–135, 391 sowie bei C. LAPAIRE, *Les retables à baldaquin gothiques*, ZAK 26, 1969, S. 169ff.

¹² Die Silberampulle Nr. 2 von Monza ist abgebildet bei SCHILLER I, 55; ebenda Abb. 56 ein goldenes Enkolpion aus Adana (Türkei) im Archäologischen Museum Istanbul, Inv. Nr. 82. – Zu den Ampullen von Monza vgl. W. F. VOLBACH, *Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter*, Mainz 1921, S. 75f.; F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* I, 2, Paris 1907, Sp. 1737ff. (bringt einige Abbildungen der Ampullen von Monza, vgl. besonders Nr. 457–461). – A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958.

¹³ Auf einem Altargemälde von 1520 in der Barbarikirche zu Kuttenberg (Kutná Hora) in Böhmen steht die Heimsuchung zwischen einer Johannesszene und der Verkündigung an Maria. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1965, S. 50, Anm. 61. Ein weiteres Beispiel stammt von 1524 von Andrea del Sarto in S. Giovanni Battista allo Scalzo zu Florenz (*Lexikon der christlichen Ikongraphie* II, Sp. 230, II A).

¹⁴ S. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1909, S. 474.

- ¹⁵ M. ARONBERG LAVIN, *Giovannino Battista, A study in Renaissance religious symbolism*, The Art Bulletin 35, 1955, S. 86, Anm. 5. Von hier aus wird auch die Miniatur im Chludoff-Psalter (siehe S. 31, Nr. 1 und S. 54) verständlich. In der Vulgata steht die Stelle im Psalm 84, 11 und lautet: «Misericordia et veritas obviaverunt sibi / iustitia et pax osculatae sunt.»
- ¹⁶ Sermo I In festo Annuntiationis B. M. V., sermo I, PL 183, 383ff.
- ¹⁷ Indem der Sohn sich selbst anbietet und dadurch die Tugenden versöhnt, spricht er: «Ecce venio. Non enim potest hic calix transire, nisi bibam illum. Et accersito protinus Gabriel: Vade, inquit, dic filiae Sion: Ecce rex tuus venit. Festinavit ille et ait: Adorna thalamum tuum, Sion, et suscipe regem» (zitiert nach E. GÖSSMANN, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957, S. 77). – In den «Meditationes vitae Christi» wird in Kapitel II die Fabel Bernhards nach-erzählt.
- ¹⁸ Vgl. unsere Nrn. 10 und 32.
- ¹⁹ SCHILLER I, Abb. 16 und 12; BEISSEL (vgl. Anm. 14), S. 286, Bild 118.
- ²⁰ E. GULDAN, *Et verbum caro factum est*, Römische Quartalschrift 63, 1968, S. 147; dort werden in Anm. 4 noch zwei Psalterien aus der Bibliotheca Vaticana angeführt.
- ²¹ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1922, S. 43, 44, Abb. 25.
- ²² Beispiele zu diesem von Gemälden und Teppichen bekannten Sujet bei SCHILLER I, Abb. 125–129; vgl. auch R. L. WYSS, *Vier Hortus-Conclusus-Darstellungen im Schweizerischen Landesmuseum*, ZAK 20, 1960, S. 113ff. mit Taf. 47–52; J. W. EINHORN, *Spiritualis Unicornis, Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München 1976.
- ²³ *Propyläen-Kunstgeschichte* 5, 1969, Farbtafel LII (Boulogne, Bibliothèque Municipale, Ms. 14, I, fol. 22^v) sowie S. 274.
- ²⁴ Römisch-Germanisches Museum Köln, Inv. Nr. 193. Frau Dr. E. DINKLER-VON SCHUBERT, Heidelberg, der ich für den Hinweis auf diesen Grabstein danke, machte mich auf einen Bildtypus der armenischen Kunst um 700 aufmerksam, wo Maria das stehende Kind auf einem ovalen Schild vor der Brust hält: *Sirarpie Der Nersesian*, Etudes byzantines et arméniennes II, Louvain 1973, Abb. 277 (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. syr. 341); dazu heißt es I, S. 529, mit A. GRABAR: «C'est l'image sacrée du souverain offerte à l'adoration de ses fidèles.» GRABAR hat diese Interpretation vollzogen nach einem Diptychon des Konsuls Basilius, auf dem eine Victoria das Bild dieses Magistraten auf einem Schild präsentiert (*Iconoclasm byzantin*, Paris 1957, S. 34f.); vgl. auch *Der Nersesian II*, Abb. 272, mit der Anbetung der Magier aus dem Etschmiadzin-Evangeliar.
- ^{24a} J. BURCKHARDT, *Die Zeit Constantins des Großen*, Wien o. J., Abb. 156.
- ²⁵ G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris 1884, S. 15.
- ²⁶ Ebenda (Anm. 25) Beispiele für die Blachernitissa-Orantin mit dem Kreisbild, S. 41, 43f., 47, 49, 56ff., 61, 64, 75, 79, 86f. usw.
- ²⁷ SCHILLER I, Abb. 3.
- ²⁸ *Lexikon der Marienkunde I*, Regensburg 1960, Sp. 823.
- ²⁹ PH. GRIERSON, *Catalogue of the byzantine coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Vol. 3, part 2, Washington D. C. 1973, Pl. XLVII, 19, 1–4 (wobei 19, 2 auf *Abb. 18* wiedergegeben ist). Herr Dr. H. U. GEIGER, Konservator der numismatischen Abteilung im Schweizerischen Landesmuseum, hatte die Freundlichkeit, mir die dort befindlichen Münzen und den Katalog von Dumbarton Oaks zu zeigen, wofür ihm auch an dieser Stelle gedankt sei. Gute Abbildungen derartiger Goldmünzen von Michael VII. Dukas bringt auch R. RATTO, *Monnaies byzantines*, Amsterdam 1959, Pl. IL, Nr. 2044, und LXVIII, Nr. 2046.
- ³⁰ K. ONASCH, *Ikonen*, Gütersloh 1961, Taf. 6, und S. 345f.; W. FELICETTI-LIEBENFELS, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang unter Berücksichtigung der Maniera greca und der italo-byzantinischen Schule*, Olten 1956, Taf. 44 (Gottesmutter als Orantin [«Blachernitissa»], Anfang 13. Jh., Moskau, Tretjakov-Galerie); Felicetti bemerkt dazu S. 51: «Die Feierlichkeit des Ganzen erhöhen noch zwei flankierende Schildchen mit Brustbildern von Erzengeln, die mit ihrer Adorationsgeste zugleich dieser göttlichen Vision akklamieren.»
- ³¹ Eine Abbildung findet sich im *Archäologischen Kalender*, Kopenhagen/Zürich 1971, Januar.
- ³² Singlied (14./15. Jh.), 1. Strophe: «Ave, virgo, mater Christi, templum salvatoris. / Stella solem genuisti, vasculum pudoris»; G. G. MEERSSEMAN, *Der Hymnos Akatistos im Abendland*, Freiburg/Schweiz 1958, S. 208. «Stella dum solem paris» (14. Jh.), ebenda S. 217.
- ³³ Seit dem Ende des 2. Jh. hatte in der theologischen Literatur der Name Christi das feste Attribut «Sonne der Gerechtigkeit» erhalten, eine Bezeichnung, die sich aus orientalischer Auffassung von der Sonne als der Richterin, die Recht und Gerechtigkeit ausübt, herleitet. Vgl. F. J. DÖLGER, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze, Eine religionsgeschichtliche Studie zum Taufgelöbnis*, Münster i. W. 1918, bes. S. 86, 97, 105.
- ³⁴ Luther übersetzt «Jungfrau», die Zürcher Bibel «das junge Weib» mit der Anmerkung, der hebräische Text bedeute einfach «die Herangereifte». Singgemäß hat Luther recht. Jedenfalls ist die Stelle alle Jahrhunderte hindurch im Sinne der Jungfrauengeburt verstanden worden. Abbildungen der Platytera bei K. ONASCH (vgl. Anm. 30), Taf. 6 (12./13. Jh.), S. 352, Abb. 5 (12. Jh.), Taf. 43 (Ende 15. Jh.), Taf. 114 (Ende 15. Jh.), Taf. 68 (16. Jh.), Taf. 128 und 129 (16./17. Jh.).
- ³⁵ Außer bei K. ONASCH (vgl. Anm. 30), Taf. 15 und 16, ist die Ikone von Ustjug zu finden bei W. FELICETTI-LIEBENFELS (vgl. Anm. 30), Taf. 50 und S. 54; SCHILLER I, Abb. 98 und S. 55.
- ³⁶ Eine Verkündigung vom Ende des 12. Jh. im Katharinenkloster auf dem Sinai zeigt Maria in der gleichen Haltung beim Spinnen, während auf ihrer Brust zart angedeutet der thronende Christus in der Mandorla erscheint; K. WEITZMANN, *Die Ikone*, München 1978, Taf. 27.
- ³⁷ E. POESCHEL, *Die romanischen Deckengemälde von Zillis*, Erlenbach-Zürich 1941, Taf. 8. Ein oberrheinisches Gemälde von ca. 1400 zeigt Maria in einem anderen Zusammenhang beim Spinnen, indem dort Joseph in ihr die Mutter des Herrn erkennt; sie birgt denn auch intrauterin das strahlenumflossene Kind, das in sitzender Haltung wie so oft bei der Visitatio die Segenshand erhebt und die Linke seitlich abwärts ausstreckt; SCHILLER I, Abb. 142.
- ³⁸ So z. B. bei Ephräm dem Syrer, vgl. A. MÜLLER, *Ecclesia-Maria, Die Einbeit Marias und der Kirche*, in: *Paradosis, Beiträge zur Geschichte der altchristlichen Literatur und Theologie*, Freiburg/Schweiz 1951, S. 211, 147 und 148; ferner E. GULDAN, in: *Römische Quartalschrift* 63, 1968, S. 158, über die Conceptio Christi per aurem Mariae. Die *Legenda aurea* (vgl. Anm. 4) berichtet S. 254 über diese Auffassung bei Bernhard von Clairvaux. Eine späte Wiedergabe der Conceptio per aurem befand sich auf einem Werk Albrecht Altdorfers, siehe unsere Nr. 17.
- ³⁹ W. N. LASAREW, *Die Malerei und die Skulptur Nongorods, Geschichte der russischen Kunst II*, Dresden 1958, S. 89, zitiert bei GULDAN (Anm. 20), S. 148f.
- ⁴⁰ A. GRABAR, *Die mittelalterliche Kunst Osteuropas*, Baden-Baden 1979, S. 111ff. mit Abb. 117.
- ⁴¹ *Kdm Graubünden II*, S. 360, Abb. 351.
- ⁴² *Marienberg-Rorschach, Festschrift aus Anlaß der Restaurierung 1969–1978*, hg. vom Amt für Kulturpflege des Kantons St. Gallen, Rorschach 1978, S. 66.
- ⁴³ K. ONASCH (vgl. Anm. 30), Taf. 145. In der Ostkirche wird Johannes entsprechend dem Wort «ἄγγελος», das Bote und Engel bedeuten kann, oft mit mächtigen Flügeln ausgestattet. Siehe unsere *Abb. 21*.
- ⁴⁴ Z. B. K. ONASCH (vgl. Anm. 30), Taf. 147.
- ⁴⁵ S. H. STEINBERG, *Abendländische Darstellungen der Platytera*, Zeitschrift für Kirchengeschichte 51, 1932, S. 512ff. – A. BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein im Taunus 1953, Taf. 55, bringt das Widmungsblatt dieses im Besitz des Herzogs von Braunschweig befindlichen Evangeliiars, bei dem die Platytera wie auf byzantinischen Münzen auf einem Thron sitzt, umrahmt von einer großen Mandorla; der nach byzantinischer Sitte gekleidete kreuznimbierte Christus hält in der Linken das Buch, während er die Rechte zum Segen erhebt.
- ⁴⁶ SCHILLER I, Abb. 2; KÜNSTLE (vgl. Anm. 3) I, S. 621, Bild 355, und K. WEITZMANN, *Die Ikone*, München 1978, Abb. A, der das Relief für ein mögliches Importstück aus Konstantinopel hält.
- ⁴⁷ E. HÜTTINGER, *Venezianische Malerei*, Zürich 1959, Taf. 1.
- ⁴⁸ P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, Paris 1908, Catalogue S. 85, Nr. 33.
- ⁴⁹ London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 25–1882.

- ⁵⁰ Erwähnt in der Legende zum Relief des Buon (vgl. Anm. 49).
- ⁵¹ FELICETTI (vgl. Anm. 30), S. 50, und A. GRABAR, *Die mittelalterliche Kunst Osteuropas*, 1979, S. 144ff. mit Abb. S. 145.
- ⁵² P. PERDRIZET (vgl. Anm. 48), bes. S. 21–60 und passim. A. GRABAR sieht in gewissen Isis-Darstellungen die Schutzmantelmadonna vorgebildet (*Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, S. 76f.).
- ⁵³ R. SALOMON, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, mit Beiträgen von A. HEIMANN und R. KRAUTHEIMER, Studies of the Warburg Institute, ed. F. SAXL, Vol. I A (Text) und I B (Tafeln), London 1936.
- ⁵⁴ Opicinus (Vgl. Anm. 53), Taf. 24, Pal. lat. 1993, T. 35. Die Erläuterungen zu dieser Tafel finden sich bei Taf. 116, S. 194ff. Meine Interpretation ist jedoch (wie oben dargelegt) eine ganz andere, da sie sich auf die winzigen Umschriften der Figuren stützt, die auch im Original nur mit Mühe zu lesen sind.
- ⁵⁵ R. SALOMON (vgl. Anm. 53), Textband S. 320.
- ⁵⁶ E. ROSENTHAL, *Illuminations from a Dominican Gradual of about 1300*, ZAK 33, 1976, S. 62f. mit Abb. 3, sowie L. WÜTHRICH, *Redaktionelle Anmerkung*, ebenda S. 66.
- ⁵⁷ Ebenda (vgl. Anm. 56), S. 66 und das Verso S. 65, Abb. 8. Schon auf einer mozarabischen Miniatur des 10./11. Jh. im Escorial ist das apokalyptische Weib mit einer Strahlenscheibe auf einem großen Stern vor der Brust ausgezeichnet; M. TRENS, *Maria, Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid 1946, S. 59, Abb. 20.
- ⁵⁸ Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 52.
- ⁵⁹ *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* 5, Stuttgart 1967, Sp. 249, Abb. 2.
- ⁶⁰ E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 1922, führt S. 220 zwei Beispiele an: L'édition de 1510 des Heures à l'usage du diocèse d'Angers, publié par S. VOSTRE, sowie ein Glasfenster in der Kirche Notre-Dame à la Ferté-Milon. – X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne* II, Paris 1890, S. 205f., meint, daß dieser «type fort indécent» im 16. Jh. durch Emailarbeiten von Limoges verbreitet worden sei.
- ⁶¹ A. A. SCHMID, *Die Schreinmadonna von Cheyres*, in: *Lebendiges Mittelalter*, Festgabe für Wolfgang Stammer, Freiburg/Schweiz 1958, S. 130–162. Dieses Bildwerk ist 1978 aus der Kirche gestohlen worden.
- ⁶² Obwohl diese Schreinmadonna in der Notiz zur Kapelle von Marly in der Stadt Freiburg (*Kdm Fribourg* I, S. 17) nicht erwähnt wird, stammt sie von dort, vgl. W. FRIES, *Die Schreinmadonna*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1928/29, S. 35, und CH. BAUMER, *Die Schreinmadonna*, Marian Library studies 9, Dayton, Ohio, 1977, S. 253ff.
- ⁶³ *Kdm Luzern* II, S. 395, Abb. 305. – Inventar SLM, LM 12063.
- ⁶⁴ Zweite Strophe des Hymnus des Adam von St. Victor (siehe S. 51 und Anm. 67), ausführlich zitiert von W. FRIES S. 51. FRIES sieht eine mögliche ursächliche Verbindung zwischen den beiden so weit auseinanderliegenden Gruppen darin, daß der Deutschordensmeister Winrich von Kniprode, der sich der Gunst Karls V. von Frankreich erfreute, in Paris solche Andachtsbilder, von denen der König laut Verzeichnis mehrere besaß, kennengelernt habe, ebenda S. 64, Anm. 93a, ähnlich BAUMER (vgl. Anm. 62), S. 266f.
- ⁶⁵ MONTAULT (vgl. Anm. 60) II, S. 220, und BAUMER (vgl. Anm. 62), S. 268, der einen Passus aus Gersons Predigt zitiert.
- ⁶⁶ *Antonini summa sacrae theologiae*, Venedig 1582, hist. III, tit. 8, 4 § 11: «Reprehensibiles sunt pictores, qui pingunt... in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, sc. Jesum, mitti in uterum Virginis quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assumptum», zitiert bei E. GÖSSMANN, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957, S. 279.
- ⁶⁷ Zitiert nach W. FRIES (vgl. Anm. 62), S. 51 (siehe Anm. 64).
- ⁶⁸ I. FUTTERER, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220–1440*, Augsburg 1930, S. 173, Nr. 76 und Abb. 281.
- ⁶⁹ Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1973, S. 175, Abb. 4, Inv. Nr. P1 3049, farbig bemaltes Lindenholz, versilbert und vergoldet.
- ⁷⁰ Siehe Anm. 69.
- ⁷¹ Vgl. unsere Nr. 31.
- ⁷² Die *Madonna gravida* hatte besonders in Böhmen eine selbständige südost-
- deutsche Gestaltung erfahren, da der böhmischen Mentalität eine volkstümliche, realistische Mystik entsprach, wie L. VON WILCKENS an mehreren Beispielen gezeigt hat: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1965, S. 33–51. – Unabhängig davon sind in Spanien Darstellungen der Virgen de la Esperanza vom 15.–18. Jh. verbreitet gewesen, und zwar im Norden stärker als im Süden; vgl. die zahlreichen Abbildungen bei M. TRENS (vgl. Anm. 57), Fig. 32–42. Bei Abb. 36 (17. Jh.) und Abb. 35 (18. Jh.) steht das Kind in einer offenen Höhlung. In Italien ist das Kind ganz selten in einem Hohlraum untergebracht, so bei der Verkündigung auf dem Kapitell des Enrigus von S. Andrea in Pistoia, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1965, S. 47, Anm. 17.
- ⁷³ J. BAUM, *Deutsche Bildwerke des 10.–18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1917, S. 20f., nennt als Beispiele zwei süddeutsche Holzskulpturen, ferner niedersächsische Werke sowie süddeutsche Kirchenportale. – Hinzuzufügen ist ein Kapitell im Kreuzgang von St. Ours in Aosta; «Du», Januar 1975, S. 59.
- ⁷⁴ E. LANDOLT-WEGENER, *Zum Moito der «Infantia Cbristi»*, ZAK 21, 1961, S. 164ff.; vgl. auch URNER, *Wandmalereien* (vgl. Anm. 1), Abb. 23 und S. 39.
- ⁷⁵ J. M. RITZ, *Schreinfliguren*, Volkskundliche Gaben, John Meier zum 70. Geburtstag, Berlin 1934, S. 168. – In seiner Lobrede auf Sokrates (PLATO, *Symposium* 215 B) hat Alkibiades diese Silensfiguren, «ἐνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν», mit Sokrates verglichen. In den Verkaufsbuden der athenischen Bildhauerwerkstätten wurden solche kleine Kultgegenstände angeboten.
- ⁷⁶ C. BENZIGER, *Eine illustrierte Marienlegende aus dem 15. Jahrhundert* (Cod. Mss. hist. Helv. X. 50, Bürgerbibliothek Bern), Straßburg 1913.
- ⁷⁷ Ebenda (Anm. 76), Abb. 14, fol. 131.
- ⁷⁸ In anderen Zeichnungen dieser Marienlegende wie Josephs Zweifeln oder der Geburt des Johannes ist Maria ebenfalls mit der Strahlensonne im Schoß ausgezeichnet, ebenda (Anm. 76) Abb. 15, 16, 12. Auf dem Herlinschen Altar in Rothenburg steht ein vielstrahliger Stern vor dem Schoß der Frauen (KÜNSTLE [vgl. Anm. 3] I, S. 343), und im Missale I, Krakau, Wawel, sind ihre Leiber mit einem breitarmigen Kreuz versehen, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1965, S. 43 mit Abb. 14.
- ⁷⁹ BENZIGER (vgl. Anm. 76), S. 26.
- ⁸⁰ *Evangelios apocryphes* I, ed. CH. MICHEL, Paris 1924, Protévangile de Jacques, S. 26.
- ⁸¹ *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, S. 75f.
- ⁸² Portale in Grottoferatto und San Marco in Venedig; Fassaden am Dom in Spoleto und San Miniato in Florenz (KÜNSTLE [vgl. Anm. 3] I, S. 527), der ehemalige Lettner im Westwerk des Mainzer Doms (*Lexikon der christlichen Ikonographie* I, Sp. 498, Abb. 2). In Würzburg z.B. zeigt ein Bogenfeld im Dom eine romanische und das Tympanon an der Marienkapelle eine gotische Deesisgruppe. In der Buchmalerei findet sich eine solche oben in der Initiale I der Johannes-Vita im Graduale von St. Katharinental (Schweizerisches Landesmuseum, Inv. LM 26117, fol. 190^v), in der Wandmalerei z.B. in der Kapelle St. Niklausen (Obwalden).
- ⁸³ G. G. MEERSEMAN, *Der Hymnos Akathistos*, 1958, S. 138.
- ⁸⁴ Ebenda (Anm. 83) S. 167.
- ⁸⁵ H. POSSE, *Lucas Cranach d. Ä.*, Wien 1942, Taf. 37.
- ⁸⁶ Pantheon 37, 1979, S. 388.
- ⁸⁷ M. ARONBERG LAVIN, *Giovannino Battista, A study in Renaissance religious symbolism*, The Art Bulletin 37, 1955, S. 85ff.
- ⁸⁸ Ebenda (Anm. 87) S. 86, Anm. 6.
- ⁸⁹ Ebenda (Anm. 87) im Anhang zahlreiche Abbildungen dazu.
- ⁹⁰ E. LANDOLT-WEGENER, *Darstellungen der Kindbeitslegenden Christi in Historienbibeln aus der Werkstatt des Diebold Lauber*, ZAK 23, 1963/64, S. 212 ff. und die Abb. auf Taf. 51.
- ⁹¹ *Lexikon der Marienkunde* I, Taf. 70.
- ⁹² *Sammlung R. von Passavant-Gontard*, 3. Veröffentlichung des Städtischen Kunstinstituts, Frankfurt a. M. 1929, Nr. 85.
- ⁹³ Zum Chludoff-Psalter siehe S. 31, Nr. 1.
- ⁹⁴ M. A. LAVIN (vgl. Anm. 87), Anm. 5.
- ⁹⁵ So heißt es in den Meditationes vitae Christi bei der Visitatio ausdrücklich: «Cum enim Virgo salutavit Elisabeth, repletus est in utero Johannes Spiritu sancto, repleta est enim mater: nec prius repletur mater quam fili-

us, sed filius repletus replet et matrem ... Et sicut illa Mariam, sic ille adventum Domini sensit.»; *S. Bonaventurae opera omnia*, tom. XII, Paris 1868, S. 516, cap. V.

⁹⁶ Lukas 1, 15b.

⁹⁷ Fol. 264^v in der Vita des Johannes. Für freundliche Vermittlung dieser Abbildung danke ich Herrn Dr. L. WÜTHRICH. Vgl. auch E. J. BEER, *Bei-*

träge zur oberrheinischen Buchmalerei in der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts, Basel/Stuttgart 1959, S. 121 und S. 44.

⁹⁸ Dort wird berichtet, wie die Heimkehrer sich bei Johannes am Rande der Wüste ein wenig ausruhen und mit ihm von der rauhen Nahrung essen, um hernach im Hause der Elisabeth ein frohes Fest zu begehen (vgl. Anm. 95, S. 529).

ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1, 6: Chr. Buff, Stein am Rhein
Abb. 2: The Metropolitan Museum of Art, New York
Abb. 3: Archiv für Schweizerische Kunstgeschichte, Basel
Abb. 4, 8, 12: Freundliche Überlassung durch Frau Dr. h.c. Gertrud Schiller
Abb. 5: Burgerbibliothek Bern (Cod. Mss. hist. Helv. X. 50, fol. 131)
Abb. 7: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (K. URNER)
Abb. 9: The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio
Abb. 10: Badische Landesbibliothek Karlsruhe (Hs. U. H. 1, f. CLXXVI^v)
Abb. 11: Städtische Museen Freiburg i. Br.
Abb. 13: Pantheon 19, 1961, S. 179
Abb. 14: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München
Abb. 15: R. SALOMON, *Opicinus de Canistris*, Studies of the Warburg Institute, London 1936, Vol. I B, Taf. 24
Abb. 16: A. GRABAR, *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, Paris 1928, Taf. VI, 3
Abb. 17: Rheinisches Bildarchiv, Unter-Sachsenhausen 37, D-5000 Köln 1
Abb. 18, 25: Schweizerisches Landesmuseum Zürich
Abb. 19–21: K. ONASCH, *Ikonen*, Gütersloh 1961, Taf. 6, 16, 145
Abb. 22: E. HÜTTINGER, *Venezianische Malerei*, Zürich 1959, Taf. 1
Abb. 23: P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, Paris 1908, Taf. X, 1
Abb. 24: Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburger Landesstiftung