

YIANNIS THEOCHARIS

Die Darstellung des kleinen Euphrasius in der Basilika von Poreč

Auf der Spur ihrer Bedeutung mit Hilfe der Synkrisis

Mit 8 Tafelabbildungen und einer Textabbildung

Für die Nikis, meine Mutter und meine neugeborene Nichte

Die Mosaikausschmückung der Basilika von Poreč (Mitte des 6. Jh.) stellt ein besonders wertvolles Zeugnis für die byzantinische Kunst im Adria-raum dar.¹ Unter der gesamten Ausgestaltung ragt das Mosaik, welches die Apsiskalotte der Hauptapsis schmückt, hervor, auf dem die *praesentatio* von Heiligen und Stiftern an die Mutter Gottes dargestellt ist (Abb. 1).² Im Zentrum wird die thronende Madonna mit dem Christuskind zwischen Engeln abgebildet. Links führt der Schutzpatron der Stadt, der Hl. Maurus, die Stifter heran: den Bischof Euphrasius, der in seinen Händen ein Modell der Basilika hält, und den Erzdiakon Claudius, der einen seitlich gesehenen Kodex in einer Darbringungsgeste präsentiert (Abb. 2). Zwischen den beiden Klerikern ist ein Kind dargestellt, Euphrasius, durch die Beischrift als Sohn des Erzdiakons identifiziert: *Eufrasius fil(ius) arc(hidiaconi)*. Er trägt in seinen vom Mantel bedeckten Händen ein Bündel Kerzen. Rechts treten drei Heilige heran, deren Identität bis heute ungeklärt geblieben ist.³

Die Darstellung des kleinen Euphrasius in der *praesentatio*-Szene hat der Forschung Rätsel aufgegeben. Dessen Anwesenheit verleihe der Komposition „un insolito accento di ingenuità e di semplicità“.⁴ Jedoch wirft die Beobachtung kein klärendes Licht auf den ursprünglichen Sinn, weshalb das Kind in die Darstellung eingeschoben wurde. Der kleine Euphrasius war wegen seiner Gleichnamigkeit mit dem Bischof wohl auch auf verwandtschaftliche Weise verbunden. So wurde die Vermutung geäußert, dass er das Patenkind oder der Neffe des Bischofs gewesen sein könnte.⁵

Aber selbst wenn der kleine Euphrasius mit beiden Klerikern durch verwandtschaftliche Bande zusammenhing, reicht diese Hypothese von allein noch nicht aus, um seinen ungewöhnlichen Einschub in den Zug der Märtyrer und Stifter hin zur Madonna zu erklären. Aus dem Studium von Darstellungen der *praesentatio* geht hervor, dass diese Kompositionen ausschließlich für die Stifter bestimmt waren und selbst ihren Verwandten verwehrt blieben.⁶ Ein charakteristisches Beispiel ist die Ausschmückung der römischen Kapelle des Hl. Quiricus und der Hl. Julitta in Santa Maria Antiqua (741–752). Dort zeigt

¹ Zu einer ausführlichen Untersuchung der Mosaikausschmückung siehe das kürzlich erschienene Werk von A. TERRY – H. MAGUIRE, *Dynamic Splendor. The Wall Mosaics in the Cathedral of Eufrasius at Poreč*, I–II. University Park, Pennsylvania 2007.

² TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 104–116, Abb. 2.

³ TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 113–116, Abb. 43. Die drei Heiligen werden in der Überlieferung als Schutzpatrone von Poreč angesehen: Eleutherus, Proiectus und Elpidius (Ch. DELVOYE, *L'art byzantin [Art et paysages]* 27]. Grenoble 1967, 83). TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 142–146 erklären das Fehlen von Namensbeischriften bei den drei Heiligen damit, dass ihre Darstellung einen privaten Charakter habe, der unabhängig vom öffentlichen Inhalt des restlichen ikonographischen Programms sei.

⁴ V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina (Biblioteca di storia dell'arte 7)*. Torino 1967, 85–86.

⁵ Dazu vgl. L. MIRKOVIĆ, *Uodranu episkova Eufrazija ktitora bazilike u Poreču*. *Glasnik srpske pravoslavne crkve* 7 (1966) 186–194 bzw. I. GOLDSTEIN, *Between Byzantium, the Adriatic and Central Europe*, in: I. SUPIČIĆ (Hrsg.), *Croatia in the Early Middle Ages. A Cultural Survey*. London – Zagreb 1999, Text zur Abb. auf 175.

⁶ Zu Beispielen für die *praesentatio* von Stiftern (Kleriker oder Laien) gegenüber Christus oder der Madonna in Apsiden aus dem ersten Jahrtausend siehe Ch. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie VI)*. Wiesbaden 1960, 24–27, 56; P. ROMANELLI –

sich eindeutig die Absicht des Auftraggebers, Theodotus, den offiziellen Charakter des Dedikationsbildes im Presbyterium zu bewahren, indem er dort den Papst Zacharias und sich selbst abbilden ließ (*offizielles Dedikationsbild*). Er entschied, an anderer Stelle das *Votivbild seiner Familie* und an einem dritten Ort sein *persönliches Votivbild*, das ihn allein zeigt, platzieren zu lassen.⁷

Sind Verwandte der Stifter anderswo von den offiziellen Dedikationsbildern ausgeschlossen, ist die Abbildung des kleinen Euphrasius in der Apsis der Basilika von Poreč das einzige konträre Beispiel. Akzeptieren wir dennoch, dass die Darstellung des kleinen Jungen ausschließlich unter dem Blickwinkel seiner Verwandtschaftsbeziehungen zu den beiden Klerikern von Poreč zu interpretieren ist, dann liegt es nahe, diese regelwidrige Handlung als einen Fall von Nepotismus anzusehen, also einer begünstigenden Übertragung von Rechten und Macht vom Bischof Euphrasius und dem Erzdiakon Claudius an das abgebildete Kind.⁸ Aber auch diese Interpretation weist Probleme auf, denn der kleine Euphrasius trägt keinerlei *insignium dignitatis* an seiner Bekleidung, noch wird irgendein Titel in der ihn begleitenden Inschrift genannt. Daher kann unser Fall nicht mit der bekannten Darstellung von zwei Kindern am Nordwestpfeiler des Bema in der Basilika des Hl. Demetrios von Thessaloniki verglichen werden. Dort muss ihre Abbildung an dieser Stelle der Kirche notwendigerweise derart interpretiert werden: sie werden mit der Staatsmacht verbunden, weil sie eine Chlamys mit purpurnem Tablion tragen.⁹

Vor kurzem wurde die Abbildung des kleinen Euphrasius mittels einer Gegenüberstellung zu anderen Denkmälern interpretiert, in denen Kerzen tragende Stifter dargestellt sind.¹⁰ Es wurde die Hypothese geäußert, dass der kleine Euphrasius durch seine Abbildung entweder Gott für eine empfangene Wohltat danken möchte oder darum bittet, in Zukunft von ihm Wohltaten zu erfahren. Falls hingegen der kleine Euphrasius kürzlich verstorben sei, stelle seine Abbildung ein Totenporträt dar, durch das die Gebete um seinen Seelenfrieden zu Gott getragen werden.

Wir wollen ein Augenmerk auf andere Lösungsmöglichkeiten werfen, die aus der Verknüpfung der Komposition in der Apsiskalotte mit den Themen des darunter gelegenen Streifens hervorgehen könnten. In jenem werden Ereignisse aus dem Leben von Jesus Christus und dem Täufer dargestellt, Episoden, die sich auf ihre Geburt infolge eines göttlichen Eingreifens beziehen. Davon ausgehend sind zunächst Kunstwerken in Augenschein zu nehmen, bei denen Dedikationsbilder von Stifterfamilien vorkommen, die mit hagiographischen Episoden verbunden werden und mit ihnen zusammen interpretiert werden müssen.

Das erste Beispiel, das zu einem Lösungsvorschlag hinsichtlich des kleinen Euphrasius führen soll, ist die Familiendarstellung, welche sich in der bereits erwähnten Kapelle des Hl. Quiricus und der Hl. Julitta in Santa Maria Antiqua befindet (Abb. 3).¹¹ In ihr ist der Stifter Theodotus mit Familie, seiner

P.J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*. Roma 1964, 59, Taf. 22; W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*. London 1967, 204–207, Taf. 124, S. 212–213, Taf. 129, S. 213–216, Taf. XXIII.

⁷ H. BELTING, Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom. *DOP* 41 (1987) 55–69.

⁸ Aus dieser Perspektive sieht das Dedikationsbild in der Euphrasiusbasilika P. BROWN, *The World of Late Antiquity*. London 1989, Text zum Bild 90.

⁹ Siehe G.A. SOTIRIOU – M. SOTIRIOU, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (*Bibliothékē tēs en Athēnais Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*). Athen 1952, Taf. 65b. Kitzinger identifiziert den Schutzpatron mit dem Hl. Bakchos und die Kinder mit den Kindern des auf dem Nordwestpfeiler abgebildeten Statthalters (E. KITZINGER, *Byzantine Art in the Period Between Justinian and Iconoclasm*, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress*. München 1958, IV/1, 1–50 [Nachdruck in: *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies by Ernst Kitzinger*. Bloomington – London 1976, VI, 157–206, insb. 181, A. 99]). Zu denselben Kindern schlug kürzlich G. VELENIS, Ταυτίσεις προσώπων σὲ ψηφιδωτὰ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, in: *XXe Congrès international des études byzantines, Pré-actes*. Paris 2001, III 308 ihre Identifizierung mit den Söhnen des Heraklios vor. Den Heiligen, der sie präsentiert, identifizierte er dank der Spuren einer kürzlich entdeckten Inschrift mit dem Hl. Georgios.

¹⁰ TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 140–142.

¹¹ J. WILPERT, Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1916–1917, 692–93, Taf. 183. A. RETTNER, Zu einem vielteiligen Gürtel des 8. Jahrhunderts in Santa Maria Antiqua (Rom), in: F. DAIM (Hrsg.), *Die Awaren am Rand der byzantinischen Welt. Studien zu Diplomatie, Handel und Technologietransfer im Frühmittelalter (Monographien zu Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 7)*. Innsbruck 2000, 267–282, Abb. 2.

Frau und seinen beiden Kindern zu beiden Seiten der Madonna mit dem Jesusknaben abgebildet, die aufrecht auf einem *Suppedaneum* steht. Die Familiendarstellung befindet sich neben einer Episode, in der das Martyrium des Hl. Quiricus erzählt wird (Abb. 4).¹² Diese Episode bildet den letzten Teil einer Reihe von Darstellungen, die sich an den Langseiten der Kapelle hinziehen und in denen das Martyrium von Quiricus und Julitta erzählt wird, des Kindes und seiner Mutter, die unter Diokletian wegen ihres christlichen Glaubens in Tarsus (Kilikien) hingerichtet wurden.¹³

Belting schlug vor, dass die konkrete Darstellung aus Anlass des Todes eines der abgebildeten Kinder entstand.¹⁴ Eine weitere Auslegung meint, dass die Kapelle aus Anlass des Todes der Frau und der Tochter des Theodotus ausgestaltet wurde.¹⁵ Zugleich wurde vorgeschlagen, den Jungen mit dem Neffen des Stifters zu identifizieren, dem späteren Papst Hadrian (772–795), der verwaiste und von seinem Onkel adoptiert wurde. Die Ansicht, dass Tochter und Frau des Theodotus auf dem Gemälde als Tote dargestellt sind, scheint richtig zu sein,¹⁶ ebenso auch der abschließende Hinweis, dass “this visual juxtaposition of the scene of the saint’s martyrdom and death to the family panel is probably chosen as a metaphoric expression of the deceased mother and daughter of Theodotus and his prayers for their salvation”.¹⁷

Ausgehend von den Analogien zwischen dem zur Rede stehenden familiären Dedikationsbild und einem anderen im Narthex der Unterkirche von San Clemente in Rom (um 1100), formulierte Jessop eine Hypothese zum Sohn des Theodotus.¹⁸ Zu San Clemente sehen wir nämlich eine Episode aus dem Leben des namengebenden Heiligen oberhalb der Darstellung der Stifterfamilie (Abb. 5).¹⁹ Die hagiographische Episode erzählt die wunderbare Rettung eines Kindes auf der Krim, der Verbannungsstätte des Heiligen, wo er auch sein Martyrium erlitt und später eine Pilgerstätte bestand.

Laut der von Gregor von Tours überlieferten Schilderung des Wunders zog sich jedes Jahr am Tag des Heiligen das Azovsche Meer von der Stelle zurück, wo sich das Grab des Heiligen befand, und erlaubte so den Pilgern, es zu besuchen.²⁰ Eine Witwe namens Alas, die zum Grab gepilgert war, vergaß ihren kleinen Sohn, der neben dem Grab des Heiligen schlief, zu dem Zeitpunkt, als das Meerwasser

¹² WILPERT, *op. cit.* 687–691, Taf. 186–187.

¹³ Zum Martyrium des Hl. Quiricus und der Hl. Julitta siehe AASS Junii III 15–37.

¹⁴ BELTING, *op. cit.* 57.

¹⁵ N. TETERIATNIKOV, For whom is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua. *CahArch* 41 (1993) 37–46, insb. 39–40.

¹⁶ Zu den Argumenten siehe TETERIATNIKOV, *op. cit.* 39–40. Die Haltung der beiden Frauen, die frontal stehen, ist offensichtlich differenziert von jener der Männer, welche ihre Körper zur Gottesmutter hinwenden. In einigen Details ist Teteriatnikov allerdings zu widersprechen. Der Umstand, dass das Mädchen Schmuck trägt, ist kein Detail, das ihren Eintritt in das Jugendalter unterstützt, da auch in der funeralen Darstellung der Familie des Theotecnus in der Katakomben von San Gennaro in Neapel die fast dreijährige Nonnosa beeindruckenden Schmuck trägt (vgl. U.M. FASOLA, Le catacombe di S. Gennaro a Capodimonte. Roma 1993, 96, Taf. Va). Auch bestehen Vorbehalte zur paradisischen Bedeutung der Rose, welche das Mädchen hält. Wir sehen sie auch bei Serena, der Frau von Stilicho, auf dem Diptychon von Monza (vgl. W.F. VOLBACH, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz 1952, 42, Kat. Nr. 63, Taf. 19 und C. CAPPONI, in: Milano capitale dell’ impero romano [286–402 d.C.]. Milano 1990, 78, Kat. Nr. 1, f. 8, Abb. auf dem Umschlagblatt). Verfehlt ist die Gegenüberstellung der Abbildung der Frau des Theodotus mit jener der toten Turtura, die sich darauf stützt, dass beide ihre Hände bedeckt haben: dieses ikonographische Element soll aussagen, dass sie tot sind (TETERIATNIKOV, *op. cit.* 40). Tatsächlich ist das ikonographische Element mit dem Thema der *manibus velatis* verbunden, das sowohl für lebende als auch für tote Stifter verwendet wird.

¹⁷ TETERIATNIKOV, *op. cit.* 41. Die Beziehung zwischen dem Lebenslauf und der Familiendarstellung umging A. RETTNER, Dreimal Theodotus? Stifterbild und Grabstiftung in der Theodotus-Kapelle von Santa Maria Antiqua in Rom, in: H.-R. MEIER – C. JÄGGI – P. BÜTTNER (Hrsg.), Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst. Berlin 1995, 31–46. Rettner vertrat gegen die üblichen Identifizierungen die Meinung, dass auf der Dedikationskomposition die Familienmitglieder des Papstes Hadrian abgebildet seien: sein Vater, seine Mutter, seine Schwester und er selbst im Kindesalter.

¹⁸ L. JESSOP, Pictorial Cycles of Non-biblical Saints: The Seventh- and Eighth-Century Mural Cycles in Rome and the Contexts for their Use. *Papers of the British School at Rome* 67 (1999) 233–279, insb. 251–253.

¹⁹ WILPERT, *op. cit.* 542–544, Taf. 241; O. DEMUS, Romanesque Mural Painting. New York 1970, 299, Taf. 49; F. GUIDOBALDI, San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali (*San Clemente Miscellany* IV 1). Romae, apud S. Clementem 1992, 233–234, Abb. 235–236.

²⁰ PG 71, 737–738.

bereits begann, die Stelle wieder zu bedecken. Sie selbst rannte voller Panik weg und ließ ihr Kind im Stich. Als sie im nächsten Jahr zur Pilgerstätte zurückkehrte, wieder am dem Hl. Clemens gewidmeten Tag, sah sie den Sohn an derselben Stelle wieder, wo sie ihn zurückgelassen hatte. Anfangs glaubte sie, er sei tot, aber als sie sich ihm näherte, stellte sie fest, dass er nur schlief. Auf ihre Frage hin, wo er das Jahr verbracht habe, antwortete er, dass er nur eine Nacht geschlafen habe, ohne zu bemerken, dass ein so großer Zeitraum vergangen war. Die Wandmalerei in der Unterkirche von San Clemente gibt den Moment wieder, als die Mutter, begleitet von der Inschrift *mulier vidva*, außer sich vor Freude ihr Kind umarmt, während sich das Wasser vom Grab des Heiligen zurückzieht.

Unterhalb der Rettung des kleinen Jungen auf der Krim ist in einem Medaillon das Halbkörperporträt des Hl. Clemens abgebildet, zu dem eine Familie betet. Es handelt sich um die Mitglieder der Familie des Benone de Rapiza, über deren historische Identität wir keinerlei Informationen aus den Quellen besitzen.²¹ Links sind eine Dienerin mit der kleinen Tochter der Familie, Altilia, und Benone dargestellt, und rechts seine Gattin Maria Macellaria zusammen mit ihrem Sohn Clemens. Laut Jessop befindet sich diese Komposition über dem Familiengrab der de Rapiza, in dem die Knochen eines Kindes gefunden wurden, möglicherweise des kleinen Clemens, der wahrscheinlich als erster verstarb.

Aufgrund der Namensgleichheit des kleinen Sohnes von Benone mit dem Hl. Clemens wird also *per analogiam* vermutet, dass Theodotus beim Tod seines Sohnes Quiricus beschloss, das Martyrium seines gleichnamigen Schutzpatrons in seiner Familienkapelle zu erzählen.²² So erkläre sich die Anordnung der Familie des Theodotus neben der Abbildung des Martyriums des Hl. Quiricus und der Hl. Julitta.

Die obigen Beobachtungen führen uns dazu, noch eine weitere Komposition zu betrachten, welche sich in der Unterkirche von San Clemente befindet und thematisch relevant ist. Diesmal handelt es sich um die Geschichte von der Bestrafung des kirchenschänderischen Stadtpräfekten von Rom, Sisinnius (Abb. 6).²³ Laut der römischen *passio* des Hl. Clemens verfolgte Sisinnius aus Eifersucht seine Frau Theodora, eine Anhängerin des Heiligen, und gelangte zu den Katakomben, wo jener seine Gottesdienste abhielt. Bei seinem Bemühen, ihn festzunehmen, wurde Sisinnius sofort mit Blindheit gestraft.²⁴ Im Zentrum nun der Wandmalerei ist der Hl. Clemens als Oberpriester bekleidet vor dem Altar abgebildet. Rechts wendet sich Theodora mit Abscheu von ihrem Gatten ab, während jener sich in Begleitung zweier Diener aus dem Raum entfernt. Auf der linken Seite der Komposition ist das Paar Benone de Rapiza und Maria Macellaria eingeschoben, die von zwei Diakonen präsentiert werden. Im konkreten Fall halten wir die Wahl der Stifter, an der Szene als ein Paar gleichgesinnter frommer Christen teilzunehmen – kontrastierend zu Sisinnius und Theodora – für absichtlich.

Zusammenfassend könnten wir sagen, dass die von uns untersuchten Denkmäler ein Verfahren anwenden, mit dem die Komposition in mehr als einer Weise gedeutet werden kann. Dieses Interpretationsmodell wurde systematisch von Maguire analysiert, der dessen enge Beziehung zur Rhetorik aufzeigte.²⁵ Daran anknüpfend bietet sich „Synkrisis“ als *terminus technicus* an, weil es in der Antike die Gegenüberstellung bezeichnete, die vor allem zwischen Persönlichkeiten im Rahmen der rhetorischen Praxis stattfand.²⁶ Die Forschung hat viele Fälle ergeben, bei denen die Heiligen und die Episoden aus ihrem Leben in Gegenüberstellung zu den Menschen erscheinen. Es ist naheliegend, dass diese Parallelisierung von den Byzantinern problemlos verstanden wurde.²⁷ Auf diese Weise dienten die Heiligengestalten oder ihr

²¹ Zur Identifizierung der dargestellten Personen siehe E.B. GARISSON, Revision and Amendment of the Historical Evidence for Dating the S. Clemente Frescoes (II), in: IDEM, Studies in the History of Medieval Italian Painting, I. Florenz 1953, 33–36.

²² JESSOP, *op. cit.* 253.

²³ WILPERT, *op. cit.* 540–542, Taf. 240; DEMUS, *op. cit.* 300, Taf. 48; GUIDOBALDI, *op. cit.* 230, Abb. 227.

²⁴ BHL I, 278–279.

²⁵ H. MAGUIRE, The Art of Comparing in Byzantium. *The Art Bulletin* 70 (1988) 88–103 (Nachdruck in: IDEM, Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art [Variorum Collected Studies Series]. Hampshire – Brookfield 1998, XI).

²⁶ Dazu H. ERBSE, Die Bedeutung der Synkrisis in den Parallelbiographien Plutarchs. *Hermes* 84 (1956) 398–424; H. HUNGER, Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, I (HdA XII.5.1). München 1978, 106–108; MAGUIRE, *op. cit.* 88.

²⁷ Die Mehrzahl der Beispiele, bei denen diese Technik angewandt wird, betrifft die Gegenüberstellung von kaiserlichen Personen und ihren heiligen Vorbildern, eine Tatsache, die ihre Erklärung im Staatsdenken der Byzantiner und der Identifizierung des by-

Leben als Projektionsflächen für die seelischen Äußerungen der Gläubigen, die den Abstand zwischen der himmlischen und der irdischen Realität zu verringern wünschten. Eine Annäherung oder noch besser die Identifizierung der himmlischen Welt mit der hiesigen hat ihre Wurzeln in der Spätantike und spiegelt sich im hagiographischen Denken jener Zeit wider.²⁸ Die Identifizierung der Menschen mit höheren Mächten hat psychologische Parameter, denn sie wird mit Verhaltensmechanismen verknüpft: „Die Menschen identifizieren sich mit denen, die Macht und Status besitzen, und sie versuchen, viel vom Handeln ihrer Vorbilder nachzuahmen“.²⁹

Kehren wir jetzt zum inhaltlichen Ausgangspunkt zurück, der Darstellung des kleinen Euphrasius in der Apsiskalotte der Basilika von Poreč und ihrer Deutung. Wir werden dazu die Anhaltspunkte benutzen, welche uns die darunter liegende Ausgestaltung der Apsiswand bietet, wo Szenen aus dem Leben von Jesus Christus und Johannes dem Täufer abgebildet sind. Es soll ein Versuch der Gegenüberstellung dieser beiden Einheiten der Apsisausschmückung unternommen werden, wobei wir eine *Synkrisis* von Dedikationsszenen und hagiographischen Episoden anwenden wollen.

An den Seiten der Apsiswand sind links Mariä Verkündigung (Abb. 7)³⁰ und Heimsuchung rechts (Abb. 8) dargestellt.³¹ Beide Geschichten scheinen auf das Dogma der Fleischwerdung zu verweisen, um Positionen der Synode von Chalkedon (451) zu unterstützen, die durch das gesamte ikonographische Programm der Euphrasiana verkündet werden.³² Gleichzeitig wird durch Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung der parallele Lebensweg von Jesus Christus und Johannes dem Täufer hervorgehoben.³³

Dennoch scheint diese Episoden nicht nur eine ausschließlich dogmatische Dimension zu besitzen. Der Verweis auf das Kindesalter von Jesus Christus und Johannes dem Täufer erlaubt die Verknüpfung der beiden Szenen mit dem Stifterpaar, das dem Bischof folgt und durch Familienbande verbunden ist, also mit Claudius und dem kleinen Euphrasius. Mariä Verkündigung und Mariä Heimsuchung könnten daher auf das Leben des Kindes des Erzdiakons verweisen und andeuten, dass es durch göttliches Eingreifen geboren wurde.

Unsere Hypothese kann sich auf bestimmte Beispiele stützen, in denen die geistige Beziehung beschrieben wird, welche Frauen der byzantinischen Zeit, die Probleme beim Kindergebären hatten, zu weiblichen Gestalten aus dem Alten und dem Neuen Testament entwickelten, die auf wundersame Weise schwanger geworden waren. Ziel dieser Frauen war es immer, ihren Kinderwunsch gleich den biblischen Vorbildern erfüllt zu bekommen.³⁴

zantinischen Hofes mit dem Königreich Gottes findet. Vgl. dazu H. MAGUIRE, *The Heavenly Court*, in: IDEM (Hrsg.), *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*. Washington, D.C. 1997, 247–258.

²⁸ P. BROWN, *The Making of Late Antiquity*. Cambridge Mass. 1978, 17, A. 46. Diese Heiligengestalten finden ihre Vorgänger in den Dämonen, also jenen Geistwesen, welche die Grenzen zwischen Himmel und Erde aufheben konnten (*ibidem* 40–41). In diesem zeitlichen und theoretischen Rahmen findet die Verwertung des heidnischen Mythos für die Präsentation bestimmter persönlicher Kennzeichen des Auftraggebers ihre Erklärung. Dazu siehe W. RAECK, *Mythos und Selbstdarstellung in der spätantiken Kunst. Das Beispiel der Meleagersage*, in: S. ISAGER – B. POLULSEN (Hrsg.), *Patron and Pavements in Late Antiquity (Halicarnasian Studies II)*. Odense 1997, 30–37.

²⁹ D.L. ROSENHAN – M.E.P. SELINGMAN, *Abnormal Psychology*. New York – London 1989, 81.

³⁰ TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 100–102, Abb. 97.

³¹ TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 102–104, Abb. 126.

³² TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 133–136, 146–147.

³³ A. KATSIOTE, *Οί σκηνές της ζωής και ό εικονογραφικός κύκλος του 'Αγίου 'Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*. Athen 1998, 43.

³⁴ Dieser Brauch tritt auch noch heute auf. Ich verweise auf zwei Beispiele, die mit den religiösen Traditionen der Chalkidike verbunden sind. Das erste hat mit dem Brauch unfruchtbarer Frauen zu tun, sich mit einem Band zu umgürten, das vorher in der Kapelle Hagia Zone (Ehrbarer Gürtel der Gottesmutter) gesegnet worden ist, einer wertvollen Reliquie, die im Kloster Vatopedi aufbewahrt wird. Das zweite ist mit dem Brauch verbunden, Weihgaben in der Skete Hagia Anna, ebenfalls auf dem Athos, darzubringen, wenn Frauen nach Gebeten zur Hl. Anna endlich ein Kind bekamen. Die Verehrung der Hl. Anna scheint ein *locus classicus* für Frauen mit Schwangerschaftsproblemen gewesen zu sein. Vgl. zu diesem Thema S.E.J. GERSTEL, *Painted Sources for Female Piety in Medieval Byzantium*. *DOP* 52 (1998) 89–111, insb. 96–98 und N. SIOMKOS, *L' église Saint-Etienne à Kastoria. Etude des différentes phases du décor peint (Xe–XIVe siècles)* (*Byzantina Keimena kai Meletai* 38). Thessaloniki 2005, 100–119.

Das erste Beispiel stammt aus der Vita des Hl. Stephanos des Jüngeren, geschrieben wohl gegen 809 vom Diakon Stephanos.³⁵ Zu Beginn der Biographie erfahren wir, dass sich die Mutter des Stephanos sehnlichst gewünscht hatte, nach etlichen Töchtern endlich einen Sohn zu bekommen.³⁶ In ihrem Verhalten folgte sie dem Beispiel von Sara, Anna, Elisabeth, aber auch der Mutter Gottes selbst. Sie geht in die Blachernenkirche, stellt sich vor die Ikone der Madonna und betet, wobei sie Teile aus einem Troparion gebraucht, das am Tag nach Weihnachten während des Einzuges einer Prozession in die Kirche gesungen wird.³⁷

Von den geistigen Banden der Mutter des Hl. Stephanos mit den oben genannten Frauen genügen zwei für die Untermauerung unserer Arbeitshypothese: die zur Mutter des Täufers und die zur Mutter Christi, weil sie auf die beiden äußeren Episoden in der Hauptapsis der Euphrasiusbasilika verweisen, wo sie ein zentrales Element bilden.

Es dürfte eine gebräuchliche Sitte für Frauen mit Problemen beim Kindergebären gewesen zu sein, die Jungfrau Maria unter Bezug auf die Verkündigung anzurufen. Kaiserin Zoe (1028–1050) wird eine Bleibulle zugeschrieben, auf deren Vorderseite Mariä Verkündigung dargestellt ist, während auf der Rückseite die folgende Inschrift steht: „Du, die du Freude empfangen hast, gewähre der Zoe Freude“ (Abb. 9).³⁸ Die Zuweisung stützt sich auf Informationen, die von Michael Psellos (*Chron.* III 5) überliefert werden.³⁹ Die kinderlose Zoe habe selbst zur Magie Zuflucht genommen, um ihrem Gatten, Romanos III. Argyros, einen Nachfolger zu gebären.⁴⁰ Die Bleibulle könnte einen privaten Briefwechsel widerspiegeln, den die Kaiserin mit Kreisen pflegte, die ihr versprachen, beim Kinderwunsch hilfreich zu wirken.

Der Wunsch nach einer Verbindung mit der Gottesmutter inspirierte auch zwei Gedichte, die Manuel Philes für eine byzantinische Adelige, Maria Doukaina Komnene Branaina Palaiologina, Gattin von Michael Dukas Glabas Tarchaneiotos (1262–1304), verfasst hatte.⁴¹ Am Ende dieser Gedichte, in denen die Gottesmutter gepriesen und zugleich der Wunsch Marias, ein Kind zur Welt zu bringen, ausgedrückt wird, lesen wir:⁴² „Die Protostratorissa Maria widmet diese (*scil.* Verse) Maria der Kecharitomene“ und „die Protostratorissa Maria aus dem Geschlecht der Komnenen widmet diese (*scil.* Verse) der Kecharitomene“.

Aus diesen Versen ist der Wunsch von Maria abzulesen, mit der Mutter Gottes während der Verkündigung verbunden zu sein. Diese Verbindung wird durch die chiasmatische Versentsprechung des Namens der Maria Tarchaneiotissa mit dem Wort *Kecharitomene* erreicht, einem Attribut, das die Jungfrau während der Verkündigung gemäß dem Gruß begleitet, den der Erzengel Gabriel an sie richtet.⁴³ Wie

³⁵ Zur Datierung des Werkes, für die auch das Jahr 807 vorgeschlagen worden war, siehe M.-F. AUZÉPY, *La Vie d' Étienne le Jeune par Étienne le Diacre (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs 3)*. Aldershot 1997, 5–9.

³⁶ AUZÉPY, *op. cit.* 92–93, §4.

³⁷ AUZÉPY, *op. cit.* 183, A. 20.

³⁸ V. PENNA, *Zoe's Lead Seal: Female Invocation to the Annunciation of the Virgin*, in: M. VASSILAKI (Hrsg.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot 2005, 175–179.

³⁹ Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio (Cronografia)*. Introduzione di D. DEL CORNO, testo critico a cura di S. IMPELLIZERI, commento di U. CRISCUOLO, traduzione di S. RONCHEY. Vicenza 1984, I 74, 76.

⁴⁰ Dazu vgl. die magischen Anleitungen im Codex Neapolitanus II C33, einer Handschrift aus dem 15. Jh. (A. DELATTE, *Anecdota Atheniensi I [Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l' Université de Liège XXXVI]*. Liège 1927, 619–620). In diesen Anleitungen, die sich an Frauen mit Schwangerschaftsproblemen wenden, werden Sara, Elisabeth und die Mutter Gottes erwähnt. Für diese Information danke ich Prof. Henry Maguire, der mich auf seine Anmerkungen zu den betreffenden Gegenüberstellungen in H. MAGUIRE, *The Cult of the Mother of God in Private*, in: M. VASSILAKI (Hrsg.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*. Athens 2000, 279–289, insb. 284, A. 38 hinwies.

⁴¹ Zu den prosopographischen Daten der Maria Doukaina siehe I.G. LEONTIADIS, *Die Tarchaneiotai. Eine prosopographisch-sigilographische Studie (Byzantina Keimena kai Meletai 27)*. Thessaloniki 1998, 78–79.

⁴² Manuelis Philae carmina, ed. E. MILLER. Paris 1855–57 (Nachdruck Amsterdam 1967), I 74–75.

⁴³ Als Maria und ihr Gatte schließlich eine Tochter erhielten, restaurierten sie in den Jahren 1302–1303 eine Kapelle in der Basilika des Hl. Demetrios in Thessaloniki zu Ehren des Hl. Euthymios des Jüngeren, der ein Kind anfänglich unfruchtbarer Eltern gewesen war und von den Gläubigen als Fruchtbarkeitsspender verehrt wurde (G. VELENIS, *Ἐπιγραφική μαρτυρία γιὰ τὴν κόρη τοῦ Ταρχανειώτη στὴ Θεσσαλονίκη*. *Egnatia* 6 [2001–2] 13–31, insb. 26). Es ist bemerkenswert, dass auch im Fall dieser Kapelle eine *Synkrisis* erfolgt, wobei die Entsprechung zwischen dem Leben des Heiligen und dem der Stifter durch die Benennung der Namen

auch die vorangegangenen Beispiele, so erlauben uns auch diese Verse von Manuel Philes, Mariä Verkündigung an der Apsiswand der Hauptapsis der Euphrasiusbasilika mit der Abbildung des kleinen Euphrasius in Relation zu setzen, der in der Apsiskalotte dargestellt ist, um auf seine wunderbare Empfängnis hinzuweisen.

Treffen also unsere obigen Überlegungen zu, dann wendet sich der kleine Euphrasius zusammen mit seinem Vater, der die Familie des Kindes repräsentiert, der Madonna mit dem Christuskind zu, um für seine Geburt zu danken. Aus diesem Grund ist der Junge dargestellt, wie er in üblicher Weise Kerzen darbringt.⁴⁴ Weiterhin ist mit Mirković festzuhalten, dass die Darstellung des Jungen neben dem gleichnamigen Bischof wahrscheinlich andeutet, dass dieser ihn getauft hatte.⁴⁵ Soweit verweist die Darstellung auf zwei Stationen im Leben des Jungen: Geburt und Taufe.

Die jüngste Analyse der ikonographischen Ausschmückung der Euphrasiana zeigte, dass sich ihr Inhalt in drei Ebenen interpretieren lässt: a) die dogmatische, welche mit der Unterstützung der Thesen der Synode von Chalkedon verknüpft wird, b) die politische, die sich auf die Geschichte der episkopalen Nachfolge von Poreč bis zur Zeit des Euphrasius bezieht, und c) die private, welche die Darstellung der drei anonymen Heiligen und des kleinen Euphrasius in der Apsis betrifft.⁴⁶ Auf der Suche nach Voraussetzungen, welche die Entfaltung von Kompositionen privaten Charakters erlauben, ist eine Parallele in Thessaloniki besonders hilfreich:⁴⁷

Eine bis 1917 an der kleinen nördlichen Säulenreihe der Basilika des Hl. Demetrios in Thessaloniki erhaltene Reihe von Dedikationsbildern in Mosaiktechnik⁴⁸ illustriert in vier Episoden das Leben eines kleinen Mädchens, der Maria, die gemäß einer Beischrift das Geschenk des Heiligen an ihre Familie sei.⁴⁹ Der Themenkreis der Maria bildete im Prinzip einen Lobpreis seitens ihrer Familie auf den Hl. Demetrios, also den Patron des Kindes. Die Familie des kleinen Mädchens sorgte dafür, die Lebensstadien ihres Kindes auf einer besonders hervorgehobenen Stelle in der Kirche des Stadtheiligen öffentlich bekannt zu machen, konkret gegenüber dem sechseckigen Ciborium, welches das Zentrum der Pilgerprozessionen in der Kirche bildete.⁵⁰ Einige Reden des Erzbischofs Johannes belegen ebenso, dass Wunder des Hl. Demetrios zu Beginn des 7. Jh. an Festtagen öffentlich dargelegt wurden.⁵¹ Das Wunder wirken-

des Hl. Euthymios und der Tochter des Tarchaneioten, Euphemia, erreicht wird, die in der Stifterinschrift im Nordschiff angeführt werden. VELENIS, *op. cit.* 28 schlug eine neue Lesart der vor und wies darauf hin, dass die in ihr angeführten Namen des Heiligen und der Tochter des Stifterpaares nicht einfach nur einen ähnlichen Klang haben, sondern sich auch im Sinn entsprechen, weil sie auf die Tugenden des Mannes und der Frau verweisen, also das richtige Denken und den guten Ruf.

⁴⁴ Zu Abbildungen von Stiftern mit gelöschten oder brennenden Kerzen vgl. R. CORMACK, The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: A Re-examination in the Light of the Drawings of W.S. George. *Papers of the British School at Athens* 64 (1969) 17–52, insb. 31–35, Taf. 5–9 (Nachdruck in IDEM, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage [Variorum Collected Studies Series]*. London 1989, I); J. OSBORNE, The Atrium of S. Maria Antiqua, Rome: A History in Art. *Papers of the British School at Rome* 55 (1987) 186–223, insb. 198; J.G. DECKERS – G. MIETKE – A. WEILAND, Die Katakomben "Commodilla": Repertorium der Malereien. Città del Vaticano 1994, 61–65, Kat. Nr. 3e; C. JOLIVET-LÉVY, La Cappadoce, *Mémoire de Byzance*. Paris 1997, 96, Abb. auf 98; J. BECKWITH, *Early Medieval Art. Carolingian, Ottonian, Romanesque*. London 1985, 186, Abb. 178.

⁴⁵ MIRKOVIĆ (wie oben A. 5)

⁴⁶ TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 127–147.

⁴⁷ Auf das Beispiel von Thessaloniki stützen sich auch TERRY – MAGUIRE, *Splendor* 140–146, um den privaten Charakter der Mosaiken zu erzählen.

⁴⁸ Laut Mentzos gehören diese Mosaiken zu einer Erweiterungsphase der dreischiffigen Basilika vor dem Brand im 7. Jh. Zur Baugeschichte siehe A. MENTZOS, Ἐνδείξεις γιὰ τὸν ἀρχαιότερο ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, in: XIII Diethnes Symposio Christianike Thessalonike. Thessaloniki 2000, 179–202.

⁴⁹ Vgl. CORMACK, *op. cit.* 26–31, Taf. 3–5; IDEM, *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*. London 1985, 88–89, Abb. 27–29; C. HENESSY, Iconic Images of Children in the Church of St. Demetrios, Thessaloniki, in: A. EASTMOND – L. JAMES (Hrsg.), *Icon and World. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*. Hants – Burlington 2003, 157–172, insb. 158–163, Abb. 11.2–11.4.

⁵⁰ Wie A. MENTZOS, Τὸ προσκύνημα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης στὰ βυζαντινὰ χρόνια (*Etaireia philon tou laou: Kentron Ereunes Byzantiou* 1). Athen 1994, 56–67 bewies, beherrschte das Ciborium das Lythron, jene geheiligte Reliquie, die aus der Vermischung des Blutes des Heiligen mit der Erde an der Stelle seines Martyriums entstand.

⁵¹ Vgl. die Herausgabe der Wunder durch P. LEMERLE, *Les plus anciens recueils des miracles de Saint Démétrius I (Le monde byzantin)*. Paris 1979.

de Erscheinen des Heiligen im Leben der einfachen Bürger war untrennbarer Teil seines öffentlichen Images.⁵²

Das Bild einer Stadt wird offenbar, in der das Wunder – sei es als bildliche Darstellung oder als Rede – eine herausragende Stellung im Kult ihres Stadtheiligen einnimmt. Zieht man eine Parallele vom religiösen Leben in Thessaloniki auf Poreč, will die Darstellung des kleinen Euphrasius ein wundersames Geschehen öffentlich kundtun. Im ikonographischen Programm der *Aspis* der Euphrasiusbasilika wurde das gewaltige Echo, das der betreffende Fall unter den Bürgern von Poreč fand, bildlich besiegelt.

Damit alle Botschaften des ikonographischen Programms der Euphrasiana von den Gläubigen verstanden werden konnten, wurde dabei die *Synkrisis* angewandt, welche eng mit der Rhetorik verknüpft ist,⁵³ etwa dabei half, öffentliche Reden zu gliedern. In byzantinischer Zeit wurden solche Reden nicht mehr auf der Agora gehalten, wie in der Antike üblich, sondern in den öffentlichen Räumen des christlichen Kultes, also in den Kirchen, welche die städtische Silhouette dominierten.⁵⁴ Dort konnten die Kunstgriffe der Rhetorik bei der Konstruktion einer Idee benutzt werden, die ihrerseits von der breiten Masse durch automatische Assoziationen verstanden wurde.⁵⁵ Die Grundvoraussetzung dieses gesamten Prozesses war der geistige Luxus, welchen die Tradition der rhetorischen Kunst durch Bildung und Lebensweise bot, einer Kunst, die in der Wesensart des mittelalterlichen Menschen tief verwurzelt blieb und die Regeln menschlichen Denkens und Handelns im öffentlichen Leben bestimmte.

⁵² Vgl. die vier ersten Wunder aus der ersten Sammlung (LEMERLE, *op. cit.* 54–86, §10–49).

⁵³ Vgl. oben A. 25.

⁵⁴ Vgl. H. SARADI, *Beholding the City and the Church: The Early Byzantine Ekphraseis and Corresponding Archaeological Evidence*. *DChAE* IV 24 (2003) 31–36.

⁵⁵ Eine ähnliche Beobachtung zur rhetorischen Figur der Metapher bei H.-G. BECK, *Das byzantinische Jahrtausend*. München ²1994, 160.