

HEINRICH PFEIFFER · ROM

DAS VERBORGENE LEBEN JESU IN ÄGYPTEN UND IN NAZARETH IM SPIEGEL DER KUNST

Weder in der frühchristlichen Kunst, noch in der der Ikonen, noch in der des westlichen Mittelalters, finden sich Darstellungen des verborgenen Lebens Jesu in Nazareth. Überhaupt ist dieses Thema sehr selten in der Kunst behandelt worden. Wenn das verborgene Leben Jesu vor seinem öffentlichen Auftreten von Malern oder Bildhauern wiedergegeben worden ist, dann haben sie eher an den Aufenthalt der hl. Familie in Ägypten gedacht als an Nazareth.

Der Ort Nazareth selbst und die Kirche über der Verkündigungsgrotte, die noch in vorbyzantinischem Stil im 5. Jahrhundert erbaut worden ist, ist bis zur Zeit der Kreuzfahrer vernachlässigt geblieben und kaum von den bekannten spätantiken Pilgern eines Besuches gewürdigt worden. Erst die Ritter der Kreuzzüge haben sich um das dortige Heiligtum der Grotte des Marienhauses bemüht, das wohl vor dem 5. Jahrhundert den seit dem ersten Konzil von Nicäa (325) nicht mehr zur Großkirche gehörenden Judenchristen gehört hat. Die lateinischen Kreuzritter hatten vor, eine größere Kirche dort zu bauen, wie der Fund von mehreren figürlich skulptierten Kapitellen dieser Zeit erhellt. Bevor die lateinischen Christen ihre Absicht gänzlich ins Werk umsetzen konnten, wurden sie wieder vertrieben¹.

Erst zur Renaissancezeit wird das Thema anfänglich behandelt, und zwar in den Darstellungen der hl. Familie. Bevorzugt wird die Zeit der Kindheit Jesu. Das Thema, das sich schon ganz vereinzelt bei einem Nachfolger des Ambrogio Lorenzetti findet, wird vor allem in den Niederlanden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelt². Das verborgene Leben Jesu in Nazareth nach der Rückkehr des Zwölfjährigen von dem Disput mit den Lehrern im Tempel ist hauptsächlich in Spanien im 17. und in Mexiko im 17. und 18., außerhalb der spanischen Sphäre in Europa – nehmen wir einmal die vielen Wiedergaben des Todes des Joseph aus – erst im 19. und frühen 20. Jahrhundert in die bildende Kunst eingeführt worden, wobei die letzteren Kunstwerke kaum eine höhere Qualität für sich beanspruchen können.

HEINRICH PFEIFFER, geb. 1939 in Tübingen, Studium der Kunstgeschichte, Klass. Archäologie, Geschichte und Romanistik; Eintritt in die SJ 1963. Studium der Theologie. Professor an der Päpstlichen Universität Gregoriana, Rom.

Ob die vielen Wiedergaben, die die hl. Familie mit dem noch ganz jungen Jesuskind zeigen, schon das verborgene Leben in Nazareth spiegeln oder doch eher noch in Bethlehem oder in Ägypten beheimatet sind, ist nicht ganz sicher auszumachen. Das gilt vor allem für einige Madonnen-darstellungen des Raffael, bei denen sich die Figur des Josef hinzugefügt findet. Bei den Bildern, in denen die hl. Elisabeth zusammen mit dem Johannesknaben der hl. Familie begegnen, ist wohl an eine Begegnung der Verwandten während der Flucht nach Ägypten gedacht. Derartige Erzählungen finden sich schon in den apokryphen Kindheitsevangelien.

Die hl. Familie in ihrem Haus: Die ersten Darstellungen

Mit einer Komposition aber rückt auch bei Raffael das Thema Nazareth in den Mittelpunkt: mit der Madonna von Loreto. Das für den ursprünglichen Bestimmungsort, nämlich Santa Maria in Popolo in Rom gemalte und dort fast ein Jahrhundert lang verehrte Tafelbild wird heute im Musée Condé in Chantilly aufbewahrt. Kaum ein anderes Werk des Künstlers aus Urbino hat so viele Repliken und Kopien gefunden. Es sind knapp hundert an der Zahl bekannt geworden³.

Lange war man der Meinung, die Madonna von Loreto habe nichts mit dem berühmten Wallfahrtsort in den Marken, jener Provinz Italiens zu tun, in der das Marienhaus aus Nazareth als kostbarste Architekturreliquie verehrt wird. Da aber das Bild das Jesuskind auf einem großen Brautbett wiedergibt und das Haus von Loreto in einer päpstlichen Bulle des Jahres 1507 auch Thalamus genannt wird, dürften an dem Bezug des Raffaelbildes zum Heiligtum, das Papst Julius II. nachweislich besonders verehrt hat, keine Zweifel mehr bestehen⁴.

Hauptsächlich aber finden wir das Thema der hl. Familie mit dem noch nicht zwölfjährigen Jesuskind, wie schon gesagt, in der nordniederländischen Kunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausgeprägt. Zwar ist gerade von diesem Kunstbestand viel durch die reformierten Bilderstürmer verloren gegangen, doch haben sich noch einzelne Reliefs und vor allem Miniaturen in den Stundenbüchern erhalten. Ein derartiges Schnitzwerk, das um 1470 entstanden ist, wird heute im Erzbischöflichen Museum in Utrecht gezeigt⁵.

Das Relief, in Form einer Dreieckskomposition, zeigt Maria auf einem erhöhten Sitz in einem Buche lesend. Vor ihr, zu ihrer Rechten das Jesuskind, zu ihrer Linken der hl. Josef, halten beide eine Messschnur über einen Balken gespannt. Ganz im Vordergrund steht ein Korb mit allerlei Zimmermannsgerät. Das Kind mit dem Gesicht im Halbprofil ist etwa im Alter von fünf Jahren gegeben, Josef in Profilansicht als älterer Mann mit Bart.

Von besonderer Schönheit ist eine kleine Miniatur im etwa dreißig Jahre früher entstandenen Stundenbuch der Katherina von Cleve. Über dem Beginn der Mittagshore, der Sext der Samstagsgebete unserer lieben Frau, hat der Miniaturist ein kleines Bild eingefügt, das die hl. Familie in ihrem Heim wiedergibt. Das wohl in Utrecht von einem einheimischen, anonymen Meister illuminierte Stundenbuch befindet sich heute in der Pierpont Morgan Library in New York⁶. Die Miniatur ziert die Seite 149. Das alltägliche Leben der hl. Familie wird in dieser Miniatur und ihrer sorgfältigen Ausführung zur feinsten Kostbarkeit.

Wie der Innenraum perspektivisch gestuft ist und so unterschiedlichen Platz Maria, dem Jesuskind und Josef bietet und gleichzeitig erfüllt ist mit Wandschränkchen und allerlei Arbeitsgerät, ist meisterhaft fein ausgeführt. Maria sitzt links auf der Weberbank und hat das Schiffchen in der Hand zwischen den Fäden eines Webstuhles, der bildparallel vor ihr steht. Joseph gebraucht eine Axt, einen Balken zu glätten, und das Jesuskind ist dabei, die ersten Schritte in einem mit Rädchen versehenen Laufgestell zu machen. Maria und Jesus zeichnen der goldene Nimbus aus, der Joseph noch fehlt. Dafür hat er eine turbanartige rote Mütze auf dem Kopf, die, farblich gut abgewogen, mit seinen grünen Beinkleidern kontrastiert. Das vom Jesuskind sich zu Maria schwingende Schriftband sagt in gotischer Schrift auf lateinisch: «Ich bin dein Trost».

«Es tröstete also das Söhnchen [die Mutter in Ägypten] mit Worten und mit Taten, so gut es konnte...» lesen wir in den einst Bonaventura zugeschriebenen *Meditationes Vitae Christi*, einem Betrachtungsbuch, das wohl kurz nach dem Jahre 1300 von einem anonym gebliebenen Franziskaner verfasst worden ist⁷. Somit können wir nicht nur eindeutig sagen, dass diese *Meditationes* die Inspirationsquelle der beiden zuvor besprochenen nordniederländischen Werke gewesen ist, sondern, daß es sich bei den Szenen mit dem noch im zarten Alter gezeigten kleinen Jesuskind nicht um Nazareth, sondern, wie in den *Meditationes* beschrieben, um den Aufenthalt an einem Ort in Ägypten des Namens Hermepolis handelt, wohin die hl. Familie geflohen war und wo sie ein Häuschen gemietet hatte. All diese Nachrichten sind der Schrift des Franziskaners zu entnehmen und auch das Alter des Jesuskindes, das mit etwa fünf Jahren angegeben wird. Dieses Alter entspricht dem des Kindes auf dem Relief im Erzbischöflichen Museum von Utrecht. In einer anderen Version des Textes wird ausdrücklich gesagt, dass Maria mit Nähen, Spinnen und Weben zum Lebensunterhalt der Familie beigetragen hat, wie dieses Mitarbeiten zum Unterhalt der Familie die Miniatur mit der Gottesmutter am Webstuhl wiedergibt. Joseph wird als alter Mann bezeichnet, der sich als Zimmermann betätigte. Als das Jesuskind sieben Jahre alt war, sei die Familie nach Nazareth zurückgekehrt.

Flämische Kupferstiche

Wenn wir nun spätere Darstellungen der hl. Familie, die auf die Stadt Nazareth bezogen sind, suchen, finden wir ein Detail der Wiedergabe des zwölfjährigen Jesus im Tempel unter den Kupferstichen der vom Jesuiten Jeronimo Nadal 1593/4 zusammen mit dem Kommentarteil *Adnotationes et Meditationes* herausgegebenen *Evangelicae Historiae Imagines*, das die Heimkehr von Maria, Joseph und Jesus nach Nazareth zusammen mit der entsprechenden lateinischen Erklärung dem Betrachter vor den Blick stellt⁸. Rechts im Mittelgrund der Bildtafel sieht man durch einen Torbogen hindurch die kleinen Figuren von Maria und Josef mit dem Jesuskind in ihrer Mitte, wie sie der Stadt Nazareth zustreben, die ganz oben im Hintergrund in weiter Ferne gezeichnet ist. Ein interessantes Detail: Maria hat einen kreisförmigen Nimbus, Jesus ein Leuchten um seinen Kopf, während Josef des Heiligenscheins noch entbehrt. Die beigegebene lateinische Erklärung sagt: «sie kehren nach Nazareth zurück, und er war ihnen untertan».

Eine kleine, gestochene Bilderserie zur Kindheit Jesu von, zusammen mit dem Titelblatt, zwölf Kupferstichen hat Hieronymus Wierix laut Beischrift von der zeichnerischen Erfindung an geschaffen. Der Titel der Serie lautet: IESU CHRISTI DEI DOMINI SALVATORIS NOSTRI INFANTIA⁹. Sie zeigt von Blatt zu Blatt, wie das Jesuskind an Alter und Geschicklichkeit zunimmt, wie es immer mehr Maria und seinem Nährvater bei deren Arbeit hilft, und wie dabei Engel die ganze hl. Familie unterstützen. Einige Szenen spielen sich im Freien ab, einige wenige im Innern eines Hauses, in der Werkstatt des Josef oder in der Küche. Das Alter des Jesuskindes auf den beiden letzten Blättern ist auf etwa sieben bis zehn Jahre zu schätzen. Es handelt sich bei der ganzen Serie also um die Zeit vor dem Disput mit den Schriftgelehrten im Tempel. Alle Stiche sind im Wesentlichen eine freie Interpretation des entsprechenden Abschnittes der *Meditationes Vitae Christi*.

Nirgends aber findet sich ein klarer Hinweis auf einen Aufenthalt der hl. Familie in Ägypten, nicht einmal eine Palme findet sich dargestellt. Oder sollte das letzte Blatt, das Josef am Rande eines Gewässers beim Schiffbau zeigt, doch eher angeben, dass sich diese ganze Kindheit Jesu in Ägypten abgespielt hat? So mögen alle zwölf Blätter doch das verborgene Leben Jesu in Ägypten schildern. Von besonderem Interesse ist dabei zu bemerken, dass sich unter den Bildtafeln der unmittelbar vorausgehenden *Evangelicae Historiae Imagines* keine Darstellung der Flucht nach Ägypten findet. Die Stiche der gesamten Kindheitsserie sind sehr wahrscheinlich um die Zeit kurz vor 1600 zu datieren. Sie sind heute in der Bibliothèque royale in Bruxelles aufbewahrt und stammen, wie alle Wierixstiche, in erster Linie aus den Häusern und Kollegien der Gesellschaft Jesu.

Ein einzelnes Blatt ist noch besonders hervorzuheben: Die Dreifaltigkeit auf Erden, wie dieser Bildtypus später in Spanien genannt werden wird. Es ist ein kleines Andachtsbild für Kinder, die bereits Latein gelernt haben, wie die unter dem Stich zu lesenden lateinischen Gedichtzeilen nahelegen, die das Jesuskind als Freude der Mutter und Trost des Vaters preisen und als Zierde des Vaters im Himmel¹⁰. Hieronymus Wierix, der Zeichner und Stecher des Bildchens, zeigt, wie die hl. Familie mit dem Jesuskind in der Mitte, eine Stadt im Hintergrund lassend, dem Betrachter entgegenkommt. Je ein Kinderpaar ist vorne rechts und links auf die Knie gesunken und betet das göttliche Kind an. Über ihm schwebt die Taube des hl. Geistes, und in den Wolken des Himmels ist Gott Vater zu erkennen. Im Jesuskind auf Erden begegnen sich die Kompositionslinien der beiden Dreieinigkeiten. Solche Bilder dienten offenkundig in der Lateinschule von Antwerpen und an anderen Orten, wo die Jesuiten den Kindern Katechese gaben.

Ein weiterer kleiner Stich wurde von Anton Wierix (+1604) ausgeführt¹¹. Das Jesuskind, das ein Kreuz auf den Schultern trägt, kommt dem Betrachter auf gleiche Weise wie auf dem schon besprochenen Andachtsbildchen entgegen, zusammen mit Maria mit dem Schwert im Herzen und Josef, der eine Lilie trägt. Über dem Kind schwebt wieder der hl. Geist in Gestalt einer Taube, und ebenso erscheint oben am Himmel Gott Vater in den Wolken. Auf beiden Blättern hat der jeweilige Künstler Jesus in einem Alter noch unter zwölf Jahren gegeben. Die ganze Komposition der beiden Bildchen mag gleichwohl aus dem Detail der Rückkehr der hl. Familie nach Nazareth auf dem oben besprochenen Blatt der *Evangelicae Historiae Imagines* entwickelt worden sein. Nur wenden dort die drei Personen dem Betrachter den Rücken zu.

Die heilige Familie in der spanischen Malerei des Siglo de oro

Die Komposition der Wierixstiche zur irdischen Dreifaltigkeit diente den Malern in nicht wenigen Fällen als Vorlage. Aus der Rubenswerkstatt stammt ein großes Gemälde, das wie der erste Wierixstich die doppelte Dreifaltigkeit zum Gegenstand hat. Es war einst im Metropolitan Museum in New York und, von dort verkauft, befindet es sich heute in kroatischem Privatbesitz. Ein Kupferstich von Schelte a Bolswert gibt dieses Gemälde wieder¹². Die Hintergrundlandschaft hat an Tiefe gewonnen, und die Taube des hl. Geistes verbindet mit ihren ausgebreiteten Schwingen Maria und Josef. Ein anonymes spanisches Maler hat die Rubenskomposition für ein Altarbild in San Ildefonso in Sevilla nach der Stichvorlage zu nutzen gewusst¹³. Das gleiche gilt von der hl. Familie des Juan de Valdés Leal, der aber auf die Tiefe der Landschaft verzichtet und auf jeglichen Bezug zur göttlichen Dreifaltigkeit. Er mag an eine Darstellung der Rückkehr der

hl. Familie aus Ägypten nach Nazareth gedacht haben. Das Gemälde ist im Museo de Bellas Artes in Córdoba zu sehen¹⁴.

Das oben besprochene Blatt des Hieronymus Wierix hat auch Estéban Murillo für das heute im Nationalmuseum in Stockholm aufbewahrte Bild als Vorlage gedient¹⁵. Auf diesem Gemälde bleibt der hl. Geist in Gestalt einer kleinen Taube eher im himmlischen Bereich unter den ausgebreiteten Armen des Vaters in den Wolken. Vor Murillo hat schon Eugenio Cajés (1575–1634), immer nach dem Stich des Hieronymus Wierix, dieselbe Komposition seinem Retablo der Madrider Kirche S.to Domingo eingefügt¹⁶.

Ein besonders schönes Bild der heiligen Familie mit dem noch nicht zwölfjährigen Jesuskind hat Murillo gemalt. Es befindet sich im Museo del Prado in Madrid¹⁷. Es ist «Die heilige Familie mit dem Vogel», ein Ölgemälde, das um 1650 entstanden ist. Maria sitzt am Webstuhl und schaut auf das Jesuskind, das in seiner Rechten einen Distelfink hoch empor hält und dabei auf ein weißes Hündchen schaut, das wiederum zum Vögelchen emporblickt. Mit der Linken stützt sich das Kind auf das rechte Knie des hl. Josef, der mit der rechten Hand das stehende Kind an der Hüfte hält und mit der Linken auf den Hund hinweist. Rechts im Hintergrund ist eine Tischlerbank mit Werkzeug zu erkennen. Das ganze ist anscheinend ein Familienidyll. In Wirklichkeit aber ist Theologie in spielerischer Form dargestellt.

Der tiefere Gehalt des Spiels wird erhellt durch den weißen Pudel, der hinaufschaut zum Stieglitz, den das Jesuskind in der rechten Hand hoch erhoben hat. Nun muss man wissen, dass die Präsenz des Teufels in der Ikonographie hauptsächlich mit zwei Tierarten angedeutet wird, mit der Katze¹⁸ und mit dem Hund¹⁹. Der Stieglitz aber, mit seinen roten Flecken am Schnabel, weist auf die Passion Christi hin²⁰. Durch die Erhöhung – das Vögelchen ist hoch erhoben – wird der Teufel genarrt. Das Ganze ist ein Gruppenporträt der hl. Familie, das durch die Erzählung des Spiels des Kindes mit Vogel und Hund nicht nur verlebendigt, sondern mit einem tieferen Gehalt theologischer Art bereichert wird.

Maria schaut mit etwas verschatteten Augen nachdenklich auf das Spiel ihres Kindes. Sie ist dabei, an einem runden Webstuhl aus Holz, den Josef gefertigt hat, den Rock für Jesus zu weben, der keine Naht enthält. Da dieser nahtlose Rock in der Passionsgeschichte erwähnt wird (Jo 19, 23) und die Hand des Kindes mit dem Stieglitz sich für den Blick des Betrachters mit dem hölzernen Gestänge des Webstuhles verbindet, ist auch Maria in diese Passionsbetrachtung miteinbezogen.

Eine senkrechte Kante in der Hintergrundswand trennt das Antlitz des Josef von Jesus und Maria. Vielleicht soll diese Kante andeuten, dass er noch vor der Passion seines Pflegesohnes sterben wird. Im Nähkorb Mariens findet sich auch ein rotes Stoffstück, ganz in der Nähe des Pudels, und dieses

Rot ist leicht mit den roten Federchen am Schnabelansatz des Stieglitzes zu verbinden. Maria wird Anteil an dem Kreuzesleiden ihres Sohnes bekommen. Josef weist Jesus auf den Hund hin, wie um zu sagen, dass er eine Gefahr für das Vögelchen darstellt, doch der tiefere Sinn des Spieles bleibt ihm verborgen.

Die drei Köpfe des Gruppenporträts bilden ein Dreieck und mögen so das Thema der irdischen Trinität, die einen Hinweis auf die himmlische darstellt, anklingen lassen. Das Jesuskind hat das Alter von etwa fünf Jahren. Freilich ist kein Hinweis zu finden, ob diese Szene mit dem theologisch hintergründigen Spiel in Ägypten oder in Nazareth anzusiedeln ist. Das Thema des Erhebens des Vogels, mit dem die Aufmerksamkeit eines teuflischen Haustieres erregt wird, hat Murillo von einem Gemälde des Federico Barocci übernommen, das Maria mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben zeigt. Dieser letztere hält den Vogel in der Hand, zu welchem dieses Mal eine Katze emporschaut²¹. Das Bild, die Madonna mit der Katze, ist um 1570 entstanden und wird heute in der National Gallery in London aufbewahrt²². Der andalusische Maler hat das Gemälde durch einen Stich von Cornelis Cort aus den Jahre 1577 kennengelernt. Der Stich gibt die Komposition seitenverkehrt wieder und entspricht so genau dem Gemälde von Murillo.

Auch Juan de Valdés Leal hat der heiligen Familie und ihrem Heim die eine oder andere Komposition gewidmet. Er versucht stets, die übernatürliche Atmosphäre, die dort zu spüren war, zu unterstreichen. Gegen 1665/1669 hat er seine Vision des Kreuzes in der Werkstatt von Nazareth gemalt, die sich heute in Sevillaner Privatbesitz befindet²³. Der Jesusknabe ist schon im Übergang zum Jünglingsalter. Er ist eindeutig älter als 12 Jahre. In die häusliche Szene bricht die Übernatur ein. Wolken reichen vom Himmel bis in die Werkstatt herab, und in ihnen erscheinen viele Puttenengel, die dem Jesusknaben das Kreuz und die weiteren Leidenswerkzeuge, darunter das große Grabtuch zeigen.

Ein großer grüner Vorhang, der hinter der Schulter Mariens bis auf die Erde herabreicht, gibt den Blick auf die himmlische Vision frei. Maria sitzt am Betpult mit einem aufgeschlagenen Buch. Es wird sicher das Alte Testament gemeint sein. Sie wendet sich mit erhobenem Arm und Sprechgestus Josef zu, der auf der linken Seite des Bildes an der Werkbank beschäftigt ist. Mit geöffnetem Mund gibt er Maria Antwort. Vielleicht hat sie gerade in den Psalmen oder im Buch Jesaja vom Leidensknecht gelesen. Der Dialog zwischen der Mutter und dem Pflegevater wird für den Jesusknaben, der zwischen den beiden steht, zur Vision des Kreuzes mit den Nägeln und den übrigen Leidenswerkzeugen. Er ist wie ein Priester mit einer gegürteten Albe bekleidet, und sein roter Mantel erinnert an ein Messgewand. So wird er als der zukünftige einzige Priester gezeigt. Zu den schrecklichen Leidens-

instrumenten, mit denen die Puttenengel in den Wolken beschäftigt sind, findet sich auf der Erde ein friedlicher Gegensatz in Gestalt eines weißen Taubenpaares, mit dem wohl die Seelen von Josef und Maria in inniger Gemeinschaft verbildlicht werden.

Ein zweites Mal hat Valdés Leal die heilige Familie in ihrem Hause in Nazareth gemalt²⁴. Es ist ein Altarbild mit halbrundem Abschluss. Um 1673/1675 entstanden, ist es heute in der Kathedrale von Baeza zu sehen. Es gehört eigentlich zu den Darstellungen der doppelten Dreifaltigkeit, im Himmel und auf Erden. Das Jesuskind ist noch nicht zwölf Jahre alt und ganz der Obhut des heiligen Josef anheimgegeben, der seine rechte Hand auf die Schulter des Kindes gelegt hat. Auf seiner rechten Schulter hat sich der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube niedergelassen. Maria, am linken Bildrand, ist mit Stickerarbeiten beschäftigt, schaut aber im Augenblick auf das Jesuskind, das wiederum seinen leuchtend klaren Blick hinauf zum Himmel richtet, in dem der auf Wolken thronende und von Puttenengeln umgebene Gott Vater erscheint. Auch Josef schaut schräg hinauf in die Richtung Gott Vaters, aber sein stumpfer Blick mag andeuten, dass er noch nicht der Schau Gottes gewürdigt ist. Die Gestalten sind lebensgroß im Vordergrund, dem Betrachter zugewandt, gemalt.

Maria trägt ein rotes Kleid und einen hellblauen Mantel und einen weißen Kopfschleier. Die violette Farbe kleidet das Jesuskind, das in seiner Linken ein kleines Holzkreuz trägt, das wohl von Josef angefertigt worden ist, da es auf der Wurzel seiner linken Hand aufruhet. Traditionell ist er mit einem dunkelblauen Gewand und mit einem ockerfarbenen Mantel bekleidet. Der Mantel Gott Vaters schimmert silbrig weiß und sein Mantel ist von einem lichten Rot. Diese helleren Farben sollen seine rein geistige Natur andeuten. Er beugt sich vom Himmel herab und hat die Arme ausgebreitet, wie um den Sohn und seinen Pflegevater in Liebe zu umfassen. Seine Linke mag auch als Schutzgestus gedeutet werden, wie sich dieser bei einem über dem Kopf des Jesuskindes schwebenden nackten Puttenengel wiederholt und wie er bei Maria mit leichter Drehung der Hand zu einer Geste des Erstaunens umgewandelt wird. Der Schutzgestus wiederholt sich auch bei einem Engel über dem Haupte Mariens. Ein weiterer Puttenengel, eng mit seinem Gefährten verbunden, stützt die Schutz gebende Hand seines Freundes über dem Jesuskind. Auf der rechten Seite, über Josef, ist ein Engelpaar im Gespräch gegeben. Es wird deutlich, wie der Maler die ganze himmlisch-irdische Szene durchmeditiert hat, um so seine Komposition mit vielen, den Inhalt erklärenden Bezugslinien zu bereichern.

Auch José de Ribera hat eines seiner Gemälde dem verborgenen Leben Jesu in Nazareth gewidmet. Es ist im Museo del Prado in Madrid aufbewahrt²⁵. Es zeigt nur Josef und das Jesuskind mit wohl mehr als zwölf Jahren. Der Nährvater ist als Dreiviertelsfigur groß ins Bild gebracht, das er

mit seiner Gestalt fast ganz einnimmt. Er hat den für seine Hochzeit mit Maria erblühten Stab in der Rechten. Die linke Hand hat er auf die Brust gelegt. Sein Gewand ist dunkelbraun getönt. Das Haupt ist leicht nach links geneigt, der Blick aber geht in entgegengesetzter Richtung schräg nach oben. Von dort erstrahlt ein Licht, das beide Personen von oben beleuchtet, so dass besonders das Angesicht des Jesuskindes und seine rechte Hand hell aufstrahlen und sich so deutlich von dem dunkleren Teint des Josef abheben. Josefs Kopf aber befindet sich im Zentrum des Lichtkegels, den der Maler in hellerem Brauntönen vor dem dunklen Hintergrund angibt. Das Jesukind, links unten auf dem Gemälde, kleidet ein graublaues Gewand. Es trägt einen Korb mit den Werkzeugen seines Nährvaters und schaut ebenfalls nach der Quelle des Lichtes empor, die vor dem Bild in großer Höhe zu denken ist und nicht ganz sicher ausgemacht werden kann, da sich die Blicke des Kindes und des Josef nur im Unendlichen treffen.

Die Zeit nach der Rückkehr aus Ägypten, die zweite Periode des verborgenen Lebens Jesu, das er in Nazareth zugebracht hat, hat vor dem 17. Jahrhundert und außerhalb der südspanischen Sphäre kaum eine Darstellung in der Kunst gefunden. Im Exerzitienbuch des hl. Ignatius wird ihr eine Übung gewidmet²⁶, und entsprechende Abschnitte sind auch in den *Meditationes Vitae Christi* zu finden²⁷. Valdés Leal hat in Sevilla auch für die Jesuiten gearbeitet, und es ist bekannt, wie eng Murillo mit den Franziskanern verbunden war. Ob Rembrandt mit seinen Gemälden der hl. Familie im Louvre in Paris, in der Eremitage in St. Petersburg und in Kassel deren Aufenthalt in Ägypten oder schon in Nazareth gemeint hat, lässt sich nicht klar sagen. Das Jesukind auf diesen seinen Bildern mag kaum älter als ein Jahr gedacht sein.

Das Thema Nazareth in der mexikanischen Malerei

Im Neuen Spanien, im heutigen Mexiko ist Nazareth immer wieder zum Bildvorwurf geworden. Da dort das Jesuskind zumeist in einem Alter mit mehr als sieben Jahren gemalt worden ist, kann nur sein verborgenes Leben in Nazareth gemeint sein. Es sind hauptsächlich vier Themen, die dort in der Kunst der Zeit der Vizekönige, im 17. und im 18. Jahrhundert, in Gemälden behandelt worden sind: die irdische und die himmlische Trinität, das Mitwirken des Jesuskindes in der Werkstatt des Josef, das Mahl der heiligen Familie zusammen mit den Großeltern Joachim und Anna zu Besuch, und der Tod des Josef mit dem jungen Jesus am Sterbebett seines Pflegevaters.

Ein Gemälde, das in seiner Ikonographie dem Typus der irdischen und himmlischen Dreifaltigkeit zuzurechnen und in der Universitätsammlung von Zacatecas in Mexiko zu sehen ist, hat der Maler – das Bild wird gewöhn-

lich Luis Juárez (ca. 1585–1639) zugeschrieben – mit weiteren Elementen angereichert²⁸. Es stammt aus dem ehemaligen Jesuitenkolleg. Jesus, etwa zwölf Jahre alt, sitzt auf dem Lehrstuhl, und vor ihm stehen zu seiner Rechten und Linken Josef und Maria. Jesus schaut nach oben zum Heiligen Geist, der in Gestalt einer Taube über ihm schwebt, mit einer Dornenkrone im Schnabel. Über dem Geist ist Gott Vater zu sehen, mit einer Tiara gekrönt. Maria trägt die Kaiser- und Josef die Königskrone. Maria schaut auf Jesus, und Josef auf Maria. Rechts und links von der Lehrkanzel stehen je drei jugendlich gegebene Engel. Je vier von ihnen halten je ein Passionsinstrument in den Händen: die Geißelsäule, die Lanze, den Stab mit dem Schwamm und den Essigkrug. Je zwei Puttenengel schweben neben Gott Vater in den Wolken und haben Blumen, zumeist Lilien und Rosen, in den Händen, den Betrachter auf den Duft der Tugenden von Joseph und Maria hinzuweisen.

Jesus trägt in der Linken das Kreuz wie ein Szepter, in der rechten Hand die drei Nägel. Sein Gesicht ist von oben her erleuchtet. Unter seinen Füßen befinden sich die Figuren des Lasters, der Tod in Form eines Schädels und der Schwanz des Dämons, dessen Kopf unter den Füßen Mariens zu vermuten ist. Das Gewand des auf der Kathedra sitzenden Jesus ist von besonderer Farbe und ganz einfachem Schnitt. Die Ärmel reichen weit herab, der untere Saum des Kleides bis zu seinen Füßen. Die Gewandfarbe wäre als ein glänzendes und doch wieder leicht abgedunkeltes Violettblau zu bezeichnen. Diese Farbe entspricht der Beschreibung der Maria von Agreda, die diese Visionärin vom Kleid Jesu, das Maria gewoben hat, gibt. Dort ist es als brombeerfarben, dem Silber und eine Brauntönung beigemischt ist beschrieben²⁹. Es könnte aber auch eine schwarze Farbe gemeint sein, mit grauweißen Höhungen, die spätere Passion Jesu anzudeuten. Sollte die Zuschreibung an Luis Juárez stimmen, der 1639 gestorben ist, könnte gerade noch die Bekanntheit des Werkes von Maria von Agreda angenommen werden, da diese schon im Jahre 1627 zum ersten Mal den Plan gefasst hat, ihre Visionen aufzuschreiben und damit im Jahre 1637 begonnen hat.

Die irdische und himmlische Dreifaltigkeit ist nach dem Stich des Hieronymus Wierix im frühen 17. Jahrhundert auch ganz mit Kolibrifederchen ausgeführt worden³⁰. Die Köpfe von Josef und Maria sind in ihrer Proportion ein wenig zu groß geraten. Es fehlt auch an der perspektivischen Tiefe der Raumillusion, aber das religiöse Empfinden des Meisters ist umso mehr in dem weichen, farbigen Glanz des Federmosaiks zum Ausdruck gekommen. Das nur 41 cm hohe Bild wird in der Kathedrale von Puebla aufbewahrt. In dieser Stadt wird die Kunst, mit Federchen ein farbenprächtiges Bild zu gestalten, noch heute ausgeübt.

Die Werkstatt von Nazareth ist das Thema eines exzellenten Ölgemäldes in der Kathedrale von San Luis de Potosí³¹. Die weiche Faltengebung und

die einheitliche Raumauffassung lassen eher an ein europäisches als an ein mexikanisches Meisterwerk denken. Die gewöhnlich gegebene Datierung ins 18. Jahrhundert scheint mir ebenfalls verfehlt zu sein. Mit aller Wahrscheinlichkeit haben wir es mit einem noch unbekanntem Meisterwerk des Estéban Murillo zu tun, das dieser in der Zeit um 1660 in Sevilla geschaffen hat.

Wieder ist die Bildvorlage in einem Detail eines Sticks der Wierixwerkstatt zu finden. Auf einem der vier Eckmedaillons eines Bildchens der doppelten Dreifaltigkeit, das Hieronymus Wierix gestochen hat, finden sich Maria und Josef und das Jesuskind bei der Arbeit³². Joseph und Jesus sind dabei, mit derselben Säge wie das Jesuskind auf dem Bild von San Luis de Potosí, ein Brett zu zerteilen. Wie auf der winzigen Stichvorlage sind die Köpfe der drei Personen im Dreieck angeordnet. Nur ist Josef auf dem Gemälde hinter der Hobelbank mit dem Abhobeln eines Brettes, das Jesuskind allein mit der großen Säge, und Maria mit einer Stickarbeit beschäftigt. Auf dem Medaillon spielt sich die Szene im Freien ab, auf dem Gemälde im Innenraum der Werkstatt.

Die Hobelbank gliedert den Raum. Sie teilt das Gemälde in eine obere und eine untere Hälfte und weist jeder dargestellten Person ihren Platz zu. Neben der Bank, links im Bild, sitzt Maria auf einem Schemel. Hinter ihr steht Josef. Vor ihr macht sich das Jesuskind mit der großen Säge an die Arbeit. Ganz rechts im Vordergrund ist ein Paar weißer Tauben an einem kleinen runden Wasserbecken gemalt, nach dem Vorbild berühmter antiker Taubenmosaiken, von denen vor allem die des Baptisteriums der Orthodoxen in Ravenna erhalten geblieben sind. Der Maler hat mit diesem Taubenpaar wohl an die Seelen von Maria und Josef gedacht. Die Taube betrachtet ihr Spiegelbild im Wasserbecken, der Täuferich dreht das Köpfchen zu seiner Gefährtin.

Die Werkstatt ist sauber gefegt, die Werkzeuge hängen wohl geordnet im offenen Werkzeugschrank links im Hintergrund. Nur die Hobelspäne, die Joseph produziert, bilden unregelmäßige, s-förmige Ornamente. Die Bewegung beginnt mit Maria, die sich leicht über eine Näh- oder Stickarbeit beugt, führt weiter zu Josef, der mit seinem Körpergewicht, sich noch weiter herunterbeugend, die Wirkung des mit beiden Händen gefaßten Hobels unterstützt, und endet bei dem Jesuskind, das, der Mutter zugewandt, mit der großen Säge mit Mühe und fliegenden Haaren ein Brett zerteilt. So entsteht zwischen den drei Personen eine harmonische Kreisbewegung.

Das Kleid des Jesuskindes ist eindeutig brombeerfarben und dürfte so genau der schon oben genannten Beschreibung der Maria de Agreda entsprechen. Maria trägt einen durchsichtigen Kopfschleier und hat das traditionelle rote Gewand und einen blauen Mantel an. Als einzige zeichnet sie

der Lichtreif des Heiligennimbus aus. Josefs rote Ärmel ragen aus einem blaugrauen Überrock hervor. Alle drei Personen sind ganz mit ihrer Arbeit beschäftigt. Es wird wohl kaum noch ein weiteres Bild existieren, das dem Betrachter einen solchen meditativen Einblick in das Arbeitsleben der Familie von Nazareth gewährt. Auch aus diesem Grunde sollte man eine Zuschreibung an den Sevillaner Maler Murillo ernsthaft erwägen, zumal spanische Werke öfters nach Mexiko exportiert worden sind.

Die Darstellung des Mahles der heiligen Familie und des Segensgebetes des Jesuskindes wird man wohl nur in Mexiko finden können. Einiges der schönsten Exemplare eines solchen Gemäldes hat Luis Berruero geschaffen. Es befindet sich in der Kathedrale von Tula de Allende, die dem heiligen Josef geweiht ist³³. Mit großer Erzählkunst lässt der Maler den Betrachter an dem Mittagmahl der heiligen Familie teilnehmen. Die Großeltern Joachim und Anna sind zu Besuch gekommen. Die ovale Tafel deckt ein weißes Tischtuch, das ganz mit noch ungeschliffenen Edelsteinen übersät ist. Josef und Joachim sitzen rechts und links an den Tischenden, hinter der Tafel Maria und Anna mit dem Jesusknaben in ihrer Mitte.

Über dem Knaben thront der Vater im Himmel. Vor seiner mit einem himmelblauen Hemd gekleideten Brust schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer weißen Taube. Drei verschiedene Arten von Engeln ergänzen die himmlisch-irdische Szene: geflügelte Köpfchen in den himmlischen Wolken, nackte, kaum bekleidete Engelputzen, die mit Blumensträußen oder mit einem Tablett mit Gläsern in den Händen vom Himmel so steil herabfliegen, dass dem einen das Röckchen vom bloßen Hintern gerutscht ist, und solche, die jugendlichen Alters sind und auf Erden rechts und links hinter Josef und Joachim die heiligen Personen bedienen und allerlei köstliche Speisen herbeitragen. Aufgetischt sind schon auf silbernen Tellern je zwei Spiegeleier. Auch das Obst wartet schon in einer Schale. Josef und Joachim haben schon die Arme gekreuzt oder zum Gebet gefaltet. Das Jesuskind war gerade im Begriff, die Speisen zu segnen, da hat Anna eine Birne erfasst und dem Knaben gezeigt. Dieser wiederum wendet sich der Frucht zu, ebenso Maria mit einem hinweisenden Gestus. Das Gebet ist unterbrochen worden durch ein theologisches Gespräch, denn die Birne gehört zu den Früchten, die in der Kunst mit der verbotenen Frucht des irdischen Paradieses in Verbindung gebracht werden.

Durch das Essen der verbotenen Frucht kam die Sünde und der Tod in die Welt. Von beidem ist Maria seit dem ersten Augenblick ihrer Empfängnis ausgenommen, das ist der Gegenstand des Gespräches zwischen Mutter, Großmutter und Kind. Dort, wo die heilige Familie sich aufhält, ist das irdische Paradies wieder hergestellt. Dort dienen die Engel den Menschen. An diesem Paradies dürfen Josef, Joachim und Anna teilnehmen, und ebenso der Betrachter, der aber vor dem Teufel gewarnt wird, der in Gestalt einer

schwarz-weiß gefleckten Katze ihn ständig in seinem feurig-dämonischen Blick hat. Sie sitzt rechts bei den Füßen Joachims vor der ovalen Tafel auf dem Boden. Wie der Tisch mit Edelsteinen, so ist der Boden mit Blumen übersät, die duftenden Tugenden der heiligen Personen der Tafelgemeinschaft anzudeuten oder gar die Gnaden, die sie ständig erhalten. Sie sind von den Versuchungen und der Sünde ausgeschlossen, und geben so dem Betrachter das Beispiel, wie auch er den Klauen des Teufels entkommen kann. Dass das Jesuskind in der heiligen Familie in Nazareth stets das Tischgebet gesprochen hat, das können wir wieder bei Maria de Agreda nachlesen³⁴.

Eine einzigartige Komposition hat ein bisher noch anonym mexikanischer Maler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffen³⁵. Das Bild, das in der Kathedrale der Stadt Mexiko aufbewahrt wird, trägt den Titel «Jesus mit den Wasserkrügen». Lebensgroß sind die drei Personen der heiligen Familie ganz im Vordergrund des Bildes dargestellt. Maria und Josef befinden sich rechts in einem dunklen Innenraum. Der Jesusknabe ist gerade von links her auf die Schwelle der Haustür getreten. Er kommt aus einer mit Palmen bestückten Landschaft, die den Hintergrund des linken Drittels des Bildes ausmacht. Eine senkrechte Wand trennt den Außen- von dem Innenraum, in den Jesus einzutreten im Begriff ist. Ganz nahe am Eingang sitzt Maria im roten Kleid mit dem Stickrahmen auf den Knien. Hinter ihr steht im Halbdunkel die Gestalt des Josef im graublauen Gewand. Er hat die Rechte wie segnend hinter dem Kopf Mariens erhoben.

Der Jesusknabe, violett gekleidet, hält in jeder Hand einen großen, tönernen Wasserkrug, in dessen beide Öffnungen er Blumen gesteckt hat. Beide Krüge sind ein wenig nach rechts geneigt gemalt. Der Krug in der linken Hand des Knaben zeigt dazu ein großes Loch, aus dem reichlich Wasser auf den Boden fließt. Ein böser Spielgefährte mag mit einem Stein das Loch in den Krug geschlagen haben. Das Jesuskind ist sichtlich ergriffen, und auch Maria wird mit erstaunt ernster Miene gezeigt. Sehen wir aber näher zu, gewahren wir, dass das Loch im Krug genau die Umrisse einer Katze zeigt. Es ist der Böse, der das Loch geschlagen hat, und das reichlich ausfließende Wasser mag an die Stelle des Johannesevangeliums erinnern: «Wer Durst hat, komme zu mir, und es trinke, wer an mich glaubt. Wie die Schrift sagt: Aus seinem Inneren werden Ströme lebendigen Wassers fließen...» (Jo 7,37). Außerdem erinnert dieses Detail des Loches im Krug mit dem ausfließenden Wasser an die Öffnung der Seite Jesu am Kreuz, wobei nicht nur Blut, sondern auch Wasser ausgeflossen ist (vgl. Jo 19,34).

Die Szene, die am häufigsten auch in Europa im 17. und 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit der heiligen Familie dargestellt worden ist, gibt es natürlich auch in Mexiko auf nicht wenigen Gemälden zu sehen, nämlich den Tod des Josef, wobei Jesus persönlich am Bett seines Nährvaters assistiert³⁶. Der heilige Josef ist ja der Patron für einen guten Tod, und es

gab deshalb nicht wenige nach ihm benannte Bruderschaften. Ein Gemälde dieses Themas, das hier kurz vorgestellt werden soll, wird in der Pfarrkirche des hl. Nikolaus von Tolentino in Peralta in der Nähe von Mexiko Stadt aufbewahrt³⁷. Wahrscheinlich stammt es aus dem ehemaligen Jesuiten-noviziat von Tepotzotlán. Es ist wohl Pedro de Prado zuzuschreiben.

Josef liegt auf dem Totenbett, das schräg in den Raum gestellt ist, unter einer kostbaren grünen Damastdecke. Zu seiner rechten Seite steht Jesus, der ihn umarmt. Josef hat sich ihm mit bleichem und entkräfteten Angesicht mit Zuversicht zugewandt, das von dem Widerschein der göttlichen Glorie, die goldgelb aus den bis ins Zimmer herabgekommenen Wolken, erstrahlt. Puttenengel sitzen auf den Wolkenrändern. Je zwei, im Kindesalter und mit einem Gewand bekleidet gemalt, stehen zur Rechten und zur Linken des Bettes. Vorne unten, zu Füßen des Bettes sitzt Maria in Trauer auf dem Boden und wischt mit einem weißen Taschentuch ihre Tränen ab. Links neben ihr steht der Nachttisch, mit Gefäßen und Arznei auf einem Silberteller und einem geschlossenen Gebetbuch. Rechts zu Füßen des Bettes steht ein Engel im Jünglingsalter, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Direkt hinter Maria kauert die teuflische Katze am Boden, die aber eingeschlummert ist, und so den Tod des Nährvaters Jesu nicht stören kann. Einer der beiden Engel – oder ist es ein Jüngling, der gerade dem Knabenalter entwachsen ist – hält die Bettpfanne mit entsprechendem Inhalt in den Händen. Sein Gefährte hält schützend die Hand hinter der Pfanne, damit ihr Inhalt nicht etwa den roten Mantel Jesu streifen und beschmutzen könne. So realistisch irdisch und zugleich visionär überirdisch gibt der Maler die ganze Szene wieder.

Links oben im Hintergrund, durch den offenen Eingang hindurch, sieht der Betrachter zwei Reihen von Engeln, die sich schon zur Prozession formiert haben, mit brennenden Kerzen in den Händen, die Seele Josefs zum Limbus abzuholen, wo sie noch ihre Erlösung am Tage der Auferstehung Jesu zu erwarten hat. Ein Engel hinter dem Bett, rechts im Bild, hält die brennende Totenkerze in die Höhe. Ein Putto streut abgeschnittene Blumen, darunter eine große weiße Rose, vom Wolkenrand her aufs Totenlager. Maria, in der Mittelachse des Bildes gemalt, schaut den Betrachter an, wie um Mitleid mit ihrem Schmerz zu bitten. Das Gemälde mag im frühen 17. Jahrhundert entstanden sein und vielleicht den Jesuitennovizen zur Betrachtung gedient haben. Auf alle Fälle handelt es sich um eines der Ölgemälde, die einst in größere Altararchitekturen eingefügt waren.

Das Leben Jesu in Nazareth in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts

Wir haben gesehen, dass die bedeutenden Werke, die das verborgene Leben der heiligen Familie in Nazareth darstellen, alle vom Anfang des 17. Jahr-

hundreds an entstanden sind und bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hineinreichen. Die mexikanischen Maler der Zeit der Vizekönige haben dabei besonders lebendig erzählte und mit theologischen Gedanken durchdrungene Gemälde aufzuweisen. Erst viel später, erst gegen Mitte des 20. Jahrhunderts, wird das Thema Nazareth wieder wahre Künstler zur Gestaltung verschiedener Werke anregen, und dies besonders in Italien. Dort wurden, unter dem Einfluss der Zuwendung einiger bedeutender Persönlichkeiten der katholischen Kirche zu den Fabrikarbeitern, Jesus und Josef neu entdeckt. Die künstlerische Ausformung der Thematik der Arbeit Jesu in Nazareth wurde so Titel einer ganzen Abteilung der Sammlung des von Don Giovanni Rossi gegründeten Bildungszentrums «Pro Civitate Christiana» in Assisi.

In der Zeit des Zweiten Vatikanischen Konzils wurden bekannte Künstler und noch junge unbekanntere eingeladen, das Thema «Jesus, der göttliche Arbeiter» zu behandeln. Die Ergebnisse wurden der Sammlung des Zentrums einverleibt und in einem überblickshaften Katalog veröffentlicht, zu dem Don Giovanni Rossi selbst, Giulio Andreotti, Giovanni Fallani und Francesco Mario Oddasso kurz gefasste Einleitungen verfasst haben³⁸. Es kamen so fünfzig Werke der klassischen Kunstgattungen zusammen, Skulpturen, Reliefs und Gemälde verschiedenster Techniken, von Autoren mit bekannten und weniger bekannten Namen.

Manchmal findet sich auf diesen Arbeiten die ganze heilige Familie zusammen, manchmal Jesus mit Josef und weiteren Arbeitern, sehr oft Jesus allein. Hier können nur einige Beispiele kurz angesprochen werden. Primo Conti hat ein Gemälde beige gesteuert, das in essentiellen Formen Jesus zeigt, wie er mit dem Stemmeisen eine Furche in ein Brett gräbt³⁹. Der noch junge Jesus ist ganz auf diese Arbeit konzentriert. Carlo Carrà hatte sich schon im Jahre 1953 mit dem Thema «Jesus an der Werkbank» beschäftigt, und in einem Gemälde die ganze heilige Familie um diese Bank versammelt⁴⁰. Die Mutter sitzt links im Vordergrund und hat die Hände im Schoß zusammengelegt. Der Nährvater, hinter der Bank dargestellt, weist mit dem Stift auf das Brett, das Jesus gerade vermisst. Die Köpfe von Jesus und Maria, beide im Profil gemalt, sind von einer Andeutung von Heiligenschein umgeben, der des Josef ist am stärksten plastisch herausgearbeitet. Durch ein Werkstattfenster am linken oberen Bildrand schaut der Betrachter noch auf die schräge Fensterfront eines Gebäudes, dessen Funktion und Charakter nicht näher bestimmt wird.

Wie ein Tänzer im Rahmen der Balken gibt Enzo Assenza mit seiner Bronzeskulptur Jesus als Zimmermann⁴¹. Eingefügt in die Struktur der Balken eines Dachgerüsts malt ihn Ferruccio Ferrazzi⁴². Links im Vordergrund ist Josef zu sehen beim Vorbohren eines Nagelloches. Weitere vier Arbeiter und ein Engel finden sich zwischen das Balkengerüst eingefügt,

und hinten rechts steht Maria im Eingang des noch nicht vollendeten Heimes. Das Einfügen des jugendlichen Arbeiters in die Werkstruktur der Balken und Wände ist vielleicht die gelungenste Weise der Wiedergabe des Themas des göttlichen Arbeiters. Auch Luigi Filocamo⁴³ und Silvio Consadori⁴⁴ haben Varianten dieser Präsentation des jugendlichen Jesus in ihrem essentiell realistischen Stil beigesteuert. Das Gleiche gilt von Bruno Saetti, der aber in einer mehr abstrahierenden und seine Figuren stilisierenden Art malt⁴⁵.

Carlo Mattioli gibt einen schemenhaften Christus mit der Arbeitsschürze, der mit einem ganz in dunklen Schatten gehüllten, aber mit gelbem Nimbus versehenen Angesicht auf eine stillebenhafte Ansammlung von Zimmermannswerkzeugen schaut, deren metallische Elemente aggressiv vor dem dunklen, in violetten Tönen gehaltenen Hintergrund und der braunen Oberfläche des Werktafles aufleuchten⁴⁶. Amerigo Bartoli weiß das Nageln des aktiven jungen Jesus mit einem Vergleich mit dessen am Kreuz angenagelter Hand zu nutzen⁴⁷. Dieses Gemälde gehört zu den wenigen Beispielen eines Versuches, den Darstellungen eine theologische Tiefe zu geben. Die Gottheit Jesu bleibt in den allermeisten modernen Werken, die das Arbeitsleben Jesu wiedergeben, verborgen, trotz der Beifügung von Heiligenscheinen verschiedenster traditioneller Prägung.

Zum Abschluss mag noch das vielleicht bedeutendste Werk der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, das dem Thema Nazareth gewidmet ist, präsentiert werden. Es ist ein Gemälde gleichnamigen Titels von Georges Rouault⁴⁸. Es befindet sich in der Sammlung moderner religiöser Kunst im Vatikanmuseum. 1948 gemalt, hat der Künstler dieses Ölbild Giovanni Battista Montini, dem späteren Papst Paul VI., persönlich geschenkt. Es ist zehn Jahre vor seinem Tod entstanden, in der letzten Periode des Künstlers, in der er in seinen Farben einen Widerschein des Paradieses gab.

Es ist kein irdisches Nazareth dargestellt. Es fehlen Josef und auch das Städtchen selbst. Nur turmartige Bauten mit Kuppelhauben sind über das Bild verteilt. In vorderster Ebene ragen einige Bäume in den Himmel. In ihrer Mitte führt ein Weg zum Bildhintergrund. Auf ihm sind drei Paare verteilt, jeweils eine Mutter mit ihrem Kind. Zwei der Mütter sind wie an die zentralen Baumgruppen angelehnt gegeben, wie ihre Kinder sich an sie lehnen. Im Mittelgrund aber, durch sein helles weißes Kleid und durch einen gelben Nimbus gekennzeichnet, steht Jesus zusammen mit Maria. Alle Figuren sind nur skizzenhaft mit wenigen Pinselstrichen angedeutet. Die Bäume haben keine Laubkrone, und zwischen ihnen erscheint die gelb und rot glühende Sonne. Der ganze Himmel leuchtet in orangenen Tönen, die nach den Rändern hin einem hellen Blau weichen. Es ist eine friedliche Vision einer behausten, geheimnisvoll von innen her leuchtenden Landschaft, in der die Mutter-Kind-Paare ihre Mitte in Jesus finden.

Nazareth, in der Zeit vor dem öffentlichen Wirken Jesu, hat kaum Erwähnung in den Evangelien gefunden und erst spät die Phantasie der christlichen Künstler angeregt. Dabei haben die Imagination religiöser Betrachtungsbücher und sogar die Visionen einer seligen Franziskanerin eine wichtige Rolle gespielt. Was nicht sicher gewußt wird, kann zum Gegenstand der Phantasie und manchmal sogar von Visionen werden. Künstler wissen daraus Nutzen zu ziehen. Wieviel ärmer wäre unsere Welt, wenn es nur sichere Wahrheiten gäbe.

ANMERKUNGEN

¹ Zu Nazareth, s. den gleichnamigen Artikel von B. Kühnel, in: *Enciclopedia dell'Arte medievale* VIII, Roma 1997, S. 657-661.

² Zur Ikonographie der hl. Familie s. H. Sachs, *Familie, heilige*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hsg. v. E. Kirschbaum S.J., II, Rom. Freiburg. Basel/Wien 1970, Sp. 4-7.

³ S. meine Aufsätze *Intorno alla Madonna di Loreto di Raffaello*, in: *Colloqui del Sodalizio tra studiosi dell'arte*, 2. ser. 7 (1980-1982), Roma, S. 17-29; *Raffaël und die Theologie*, in: *Raffaël in seiner Zeit*. Sechs Vorträge im Auftrag der Universität Würzburg, hsg. v. V. Hoffmann, Nürnberg 1983, S. 101-103.

⁴ a.a. O., S. 28, Anm. 25f.

⁵ H. Sachs (wie Anm. 2), Abb. 1.

⁶ J. Plummer, *The Hours of Catherine of Cleve*. Introduction and Commentaries, London 1966, S. 8, 16-23, Abb. Nr. 92.

⁷ *Cento Meditazioni di S. Bonaventura sulla vita di Gesù Cristo*. Volgarizzamento Antico Toscano. Testo di lingua cavato dai manoscritti per cura di Bartolommeo Sorio P.D.O., I Roma 1847, S. 176: «Consolava dunque lo Figliolo colle parole e coll'opere quanto potea...» (eigene Übersetzung ins Deutsche); Anonimo Francescano del 300, *Meditazioni sulla vita di Cristo*. trad. e prefaz. a cura di Silvano Cola, Roma 1982, S. 48f. Die beiden hier zitierten Ausgaben spiegeln verschiedene Versionen des Textes, der in Details in der handschriftlichen Überlieferung variiert.

⁸ Hieronymus Natalis, *Evangelicae Historiae Imagines*, Antwerpen 1593, Taf. 9. S. zu Nadals Werk zuletzt P. Rheinbay, *Biblische Bilder für den inneren Weg*. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580) [Deutsche Hochschulschriften 1080], Egelsbach. Frankfurt. St. Peter Port 1995.

⁹ M. Mauquoy Hendrickx, *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert Ier*. Catalogue raisonné I, Bruxelles 1978, S. 60-64, Nr. 407-418, Taf. 54f.

¹⁰ a.a.O., S. 67, Nr. 427, Taf. 56. Vgl. J. B. Knipping, *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden* I, Hilversum 1939, S. 156f., Abb. 104.

¹¹ a.a.O., S. 87, Nr. 486, Taf. 63.

¹² B. Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid 1998, S. 207, Abb. 403.

¹³ a.a.O., S. 209, Abb. 408.

¹⁴ a.a.O., S. 207, Abb. 402. Der Werkkatalog von E. Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla 1988, nimmt dieses Bild nicht als eigenhändig auf, gibt aber ein weiteres Bild der doppelten Trinität diesem Künstler, das sich in einer Privatsammlung in Madrid befindet und zwischen 1675 und 1679 zu datieren ist. S. a.a.O. S. 263, Nr. 181.

¹⁵ D. Angulo Iniguez, *Murillo. Su vida, su arte, sus obras*, Madrid 1981, II, S. 172f., Kat. Nr. 189. Vgl. B. Navarrete Prieto (wie Anm. 12), S. 132, Abb. 191.

- ¹⁶ D. Angulo Iniguez y A. E. Perez Sanchez, *Pintura Madrilena. Primer Tercio del Siglo XVII*, Madrid 1969, S. 228f., Kat. Nr. 13, Abb. 192.
- ¹⁷ J. Camón Aznar, *La Pintura española del siglo XVII* (Summa Artis XXV), Madrid 1978, S. 567; C. Arranz Enjuto, *Cento volti di Cristo per la contemplazione*, Cinisello Balsamo 2001, S. 57, Abb. 25.
- ¹⁸ S. meinen Beitrag in *Gatti nell'arte. Il Magico e il quotidiano* (Katalog der Ausstellung Rom, Palazzo Barberini 1987), hsg. v. S. Rossi und C. Strinati, Rom 1987, S. 35–38. Vgl. Z. Sebková-Thaller, *Sünde und Versöhnung in Jan van Eycks Hochzeitsbild*. Die allegorische und die anagogische Ebene des vierfachen Schriftsinns, Markt Berolzheim 1992 (Diss. Lund 1992), S. 33, 130f., Anm. 401, Abb. 159–161.
- ¹⁹ Z. Sebková-Thaller, a.a.O., S. 25f., 115f., Anm. 283, Abb. 136–138.
- ²⁰ *Raffaël und die Theologie* (wie Anm. 3), S. 101.
- ²¹ dazu den Katalog *Gatti nell'arte* (wie Anm. 18), S. 116, Nr. 31.
- ²² B. Navarrete Prieto (wie Anm. 12), S. 133, Abb. 192.
- ²³ E. Valdivieso, (wie Anm. 14), S. 152, Kat. Nr. 118, Abb. 123.
- ²⁴ E. Valdivieso, a.a.O., S. 173, Kat. Nr. 163, Abb. 144.
- ²⁵ C. Arranz Enjuto (wie Anm. 17), S. 76, Abb. 35.
- ²⁶ «Das Leben Christi unseres Herrn vom zwölften bis zum dreißigsten Jahr, Luk 2. Erstens: Er war gehorsam Seinen Eltern. Zweitens: Er nahm zu an Alter, Weisheit und Gnade. Drittens: Er scheint das Zimmermannshandwerk ausgeübt zu haben...» (Ignatius von Loyola, *Die Exerzitien*, übertragen von Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln ¹²1999, Nr. 271.)
- ²⁷ *Cento Meditazioni* [wie Anm. 7], S. 198–208.
- ²⁸ E. Vargaslugo (Hsg.), *Parabola Novohispana*. Cristo en el arte virreinal, Ciudad de Mexico 2000 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung), Abb. auf S. 34. Die hier und im folgenden besprochenen mexikanischen Gemälde waren alle zum Jahre 2000 in einer Ausstellung zum Christusbild in der Kunst der Zeit der Vizekönige in Mexiko City zu sehen.
- ²⁹ *Mystica Ciudad de Dios...II*, en Madrid por Bernardo de Villa-Diego MDCLXX, Kapitel 28, S. 422, Nr. 686. Zu Maria de Agreda und ihrem Werk s. zuletzt G. Lautenschläger, in *Lexikon für Theologie und Kirche*, Freiburg, Basel, Rom, Wien 1993, I, Sp. 248f.
- ³⁰ E. Vargaslugo (wie Anm. 28), Abb. auf S. 36. Zu den Stichvorlagen s. M. Mauquoy Hendricks (wie Anm. 9), Taf. 56, Abb. 427, Taf. 60, Abb. 471.
- ³¹ E. Vargaslugo (wie Anm. 28), Abb. auf S. 35.
- ³² M. Mauquoy Hendricks (wie Anm. 9), Taf. 60, Abb. 471.
- ³³ E. Vargaslugo (wie Anm. 28), Abb. auf S. 58.
- ³⁴ *Mystica Ciudad de Dios* (wie Anm. 29), Kapitel 29, Nr. 692, S. 426.
- ³⁵ E. Vargaslugo (wie Anm. 28), Abb. auf S. 39; *Il Volto dei Volti, Cristo VII* (Akten des gleichnamigen Kongresses, Rom 2003), Gorle (Bg) 2003, Taf. 63.
- ³⁶ dazu den umfangreichen Katalog in A. Pigler, *Barockthemen*. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, I, Budapest und Berlin 1956, S. 434–439.
- ³⁷ E. Vargaslugo (wie Anm. 28), Abb. auf S. 41; *Il Volto dei Volti, Cristo VII* (wie Anm. 35), Taf. 64.
- ³⁸ *Gesù nell'arte contemporanea*, Catalogo della Galleria d'Arte sacra, Assisi 1964.
- ³⁹ a.a.O., Taf. XIII.
- ⁴⁰ a.a.O., Taf. VII.
- ⁴¹ a.a.O., Taf. III.
- ⁴² a.a.O., Taf. XXI.
- ⁴³ a.a.O., Taf. XXIV.
- ⁴⁴ a.a.O., Taf. XXV.
- ⁴⁵ a.a.O., Taf. XXIXf.
- ⁴⁶ a.a.O., Taf. XXVI.
- ⁴⁷ a.a.O., Taf. XVIII.
- ⁴⁸ Heinrich Pfeiffer, *Gottes Wort im Bild*. Christusdarstellungen in der Kunst, München. Zürich. Wien 1986, S. 86, 102, Abb. 79.