

# Einführung

## Daniel in der Löwengrube – Die Identität der Szene

Der Figurenapparat „männliche Gestalt mit erhobenen Armen zwischen Löwen“ wird allgemein als *Daniel in der Löwengrube* benannt. Dabei werden die erhobenen Arme im Sinne einer Orantenhaltung in der Regel als Gebetsgestus verstanden. Diese signifikante Bildchiffre unterliegt kaum der Gefahr der Verwechslung, sie ist weitestgehend eindeutig. Aufgrund dieser Eindeutigkeit sind auch Fragmente in den meisten Fällen recht exakt zuzuordnen. Die Bildformel „männliche Gestalt und Löwen“ in Verbindung mit Haltung, Tracht und Ambiente bleibt stabil, selbst wenn Variationen zu Reduktionen oder Erweiterungen führen.

Gleichwohl ist nicht geklärt, wie es zu dieser stereotypen ikonographischen Gestalt gekommen ist, denn der Bibeltext legt diese Bildformel nicht unbedingt nahe. Weder die meist gewählte Zweizahl der Löwen in heraldischer, oft symmetrischer Anordnung links und rechts von Daniel noch die betende Haltung des Daniel sind vom biblischen Text her vorgegeben. Somit haben die wichtigsten ikonographischen Bestandteile keinen Anhalt an der biblischen Erzählung, weder in Daniel 6 noch in Daniel 14.

Hätten die Erfinder des Bildmotives in antiker Zeit nach einem ikonographischen Vorbild gesucht, so hätte man das Motiv der *Damnatio ad bestias* wählen können, wie es auf nordafrikanischen Tonschalen nicht selten ist. Dass der nackte oder bekleidete Mann zwischen zwei Löwen wirklich Daniel ist, kann bewiesen werden erst durch solche Bildzeugnisse, die eine unzweideutige Inschrift oder Details besitzen, die sich unzweifelhaft auf Daniel beziehen, etwa der Speise bringende Habakuk oder ein Engel, der dem Löwen bibeltreu das Maul zuhält. Solche unzweideutigen Denkmäler stehen aber nicht am Anfang der Entwicklung, und man muss sich fragen, woran der spätantike Betrachter des „Mannes zwischen zwei Löwen“ erkennen konnte, dass es sich um Daniel handelt. Ohne die späteren eindeutigen Zeugen könnte es sich auch um etwas anderes handeln, z.B um einen Löwendompteur, einen Gladiator in der Arena, um einen zum Tod verurteilten Märtyrer usw. So wie wir als Ikonographen diese Bildformel als Daniel festgelegt haben, so muss auch in der christlichen Antike jemand diesen Bedeutungsgehalt definiert haben. Dass *Daniel in der Löwengrube* Daniel ist, ist eine Angelegenheit der Definition.

Die knappe Bildformel statt epischer Breite erklärt man sich allgemein mit dem Hang der frühchristlichen Bildkunst zur kürzelhaften Chiffre. Gilt dies ziemlich

uneingeschränkt für die Sepulkralikonographie, so entwickelte das Frühe Christentum für die Ausstattung von bebilderten Büchern und Kirchenräumen aber auch erzählerische Bilder. Ein erzählerisches Danielbild hat es dagegen nicht gegeben, auch als die frühchristliche Kunst den Kinderschuhen der Grabikonographie entwachsen war. Daniel blieb immer nur Chiffre. War also der „männliche Beter zwischen Löwen“ ausreichend, um stellvertretend die ganze Geschichte auszudrücken, so überrascht umso mehr, dass dieses Kürzel so viele Varianten gefunden hat, die im Extremfall nur noch den Protagonisten gemein haben.

Ist demnach die Daniel-Bildformel an einem Ort erfunden worden und erlebte sie ihre Variationen während ihrer Verbreitung in der Oikumene, oder war das ikonographische Muster so naheliegend, weil vielleicht durch archetypische Vorbilder geprägt, dass es relativ gleichzeitig an unterschiedlichen Orten facettenreich unabhängig voneinander entwickelt wurde? Generell neigt die Kunstgeschichtsschreibung dazu, Entwicklungsstränge aufzuzeigen, als könne das Rad nicht gleichzeitig an verschiedenen Orten erfunden worden sein. Die religionsgeschichtliche Schule innerhalb der Christlichen Archäologie hat ebenfalls auf Entwicklung und Vermittlung gesetzt. Demnach müsste man den Ursprung der Daniel-Chiffre tatsächlich in den orientalischen Frühkulturen suchen. Kühn und Deonna ließen nicht nach, Gilgamenschs Sieg über die Löwen und andere orientalische Vorbilder für Daniel zu benennen. Bildergalerien von Vasen zwischen zwei Löwen ließ Salomonson an uns vorüber ziehen, um auf die Archaik dieser Bildformel hinzuweisen.

Gleichzeitig lassen die Daniel-Bilder immer wieder die Kreativität ihrer spätantiken Produzenten erkennen. Um ein bloßes Abkupfern der Vorbilder kann es sich demnach nicht gehandelt haben. Deutlich wird aber, dass die biblischen Erzählungen des Alten Testaments nicht ausgereicht haben, um die Bildformel *Daniel* zu kreieren. Sie sind nur in ganz beschränkt vorkommenden Details deckungsgleich mit dem Text. Eher widersprechen sich Bibeltext und Bild. Und daraus ergeben sich Fragen für die Interpretation. Haben wir die Aussage des Bildes schon erhoben, wenn man die theologische Rezeption der Danielgeschichte in frühchristlicher Zeit kennt? Bei derartig gravierenden Differenzen zwischen Wort und Bild ist man geneigt, dies zu verneinen.

Die Bildchiffre kann nicht einfach Ersatz für die Illustration sein. Sie ist in ihrer Knappheit so komplex, dass sich hinter ihr ein Bedeutungsspektrum auftut, das man nicht in ein paar Sätzen erfassen kann. Unabhängig von der Bildsprache werden der Bildträger und der Rezipient entscheidend für die Interpretation heranzuziehen sein. Damit wird aber der gesteckte Rahmen dieser Arbeit schon gesprengt,

denn dies erfordert die Einzelanalyse jedes einzelnen Objektes oder zumindest einzelner Objektgattungen.

Ikonographisch behält das Motiv seine Identität, für die Ikonologie sagt dies zunächst noch nichts aus.

## Die Quellen der bildlichen Darstellung

Der Figurenapparat *männliche betende Orans zwischen Löwen* wird als kürzelartige Wiedergabe der Geschichte von Daniel in der Löwengrube interpretiert. Der Figurenapparat allein gibt diese Deutung noch nicht her; erst Darstellungen mit erweiterter Szenerie, z. B. durch Habakuk und den Engel, erlauben diesen Rückschluss auf vergleichbare Motive, wo Habakuk noch fehlt. Der Figurenapparat allein könnte sich beispielsweise auch auf das Martyrium eines Menschen, eines Heiligen beziehen. Dieser Hinweis soll nur darauf aufmerksam machen, dass das übliche frühchristliche Motiv keine narrative Illustration der biblischen Geschichte ist, sondern eine verkürzte Chiffre. Dennoch muss die alttestamentliche Geschichte kurz erläutert werden, um die (fehlende) Kongruenz von Bild und Text zu erweisen.

Das alttestamentliche Buch Daniel wurde mit hoher Wahrscheinlichkeit zur Zeit der Herrschaft des syrischen Königs Antiochus IV. Epiphanes (175–164 v. Chr.) verfasst. Zu dieser Zeit waren die jüdischen Gemeinden wegen ihres Glaubens an den einen Gott Verfolgungen ausgesetzt, und viele Juden starben als Märtyrer. Somit scheint das Danielbuch auch eine Antwort auf die Frage geben zu wollen, warum gerade die Frommen und Gottgläubigen schweren Verfolgungen ausgesetzt sind, letztlich aber von Gott gerettet werden. Soweit es als Vorlage für die frühchristliche Ikonographie in der Spätantike vorlag, muss man wohl von seiner griechisch-sprachigen Fassung ausgehen. In der griechischen Übersetzung des Alten Testamentes, der sog. Septuaginta (LXX), steht das Danielbuch anders als in der hebräischen Bibel, wo es unter die sog. Schriften zwischen Esther und Esra eingeordnet ist, unter den Propheten. Es enthält zwölf Kapitel. Nur die griechische Bibel kennt die beiden Kapitel 13 und 14 als sog. Zusätze. Die Episode von Daniel in der Löwengrube erscheint nun in zwei Fassungen, einmal im ursprünglichen Danielbuch, Kapitel 6, ein zweites Mal in den Zusätzen, Kap. 14.

Unter Belschazzars Nachfolger Darius wird Daniel nach Kapitel 6 zum höchsten Beamten im Staat ernannt (6,4). Als Daniel sich widersetzt, allein den König zu verehren und zu preisen und stattdessen dreimal täglich zu seinem Gott (der

Juden) betet, wird er angeklagt und verurteilt. Man wirft ihn in die Löwengrube. Tags darauf wird er dort vom König unversehrt angetroffen, was Daniel mit seinem Gottvertrauen begründet. Der König erlässt daraufhin den Befehl, den Gott Daniels zu ehren. Dagegen werden die Ankläger des Daniel samt ihren Familien in die Löwengrube geworfen und von den Tieren zerfleischt. Nähere Angaben über die Bekleidung des Daniel, die Zahl der Löwen oder andere ikonographisch verwertbare Details liefert die Erzählung nicht. Lediglich die Art der Bewahrung, dass nämlich ein Engel den Löwen das Maul zugehalten hat (6, 22), wird erwähnt und in einem einzigen Beispiel bildlich umgesetzt (Nr. 219).

In den Zusätzen (Kap. 14) wird Daniel in die Löwengrube geworfen, nachdem er den in Babylon gottgleich verehrten Drachen vernichtet hat. Präzisiert wird, dass Daniels Aufenthalt in der Löwengrube sechs Tage dauerte, wo sich sieben ungefütterte, hungrige Löwen befanden. Außerdem ließ Gott den Propheten Habakuk, der gerade beim Zubereiten eines Essens war, durch einen Engel in das ferne Babylon entrücken, um dem Daniel die Speise zu bringen. Nach Ablauf der sechs Tage wird Daniel vom König wiederum unversehrt angetroffen, während seine Widersacher ihrerseits in die Löwengrube geworfen werden. Während die Ergänzung um Habakuk die Daniel-Ikonographie stark beeinflusst hat, fand die Siebenzahl der Löwen praktisch keine Berücksichtigung. Wohl gibt es einige wenige Zeugnisse mit mehr als zwei Löwen, die volle Zahl wurde aber höchstens in einem Beispiel (Nr. 173) erreicht. Auch in den Zusätzen gibt es keine Erwähnung der Tracht des Daniel oder seiner Gebetshaltung.

Somit ist festzuhalten, dass der kanonische Figurenapparat *männliche Orans zwischen Löwen* nicht aus dem biblischen Text gewonnen wurde. Lediglich wenige ikonographische Details und die Erweiterung um Habakuk sind als biblisierende Ergänzungen zu werten. Die als Begründung für die Verurteilung des Daniel genannte Vernichtung des Babylonischen Drachens durch den Propheten wird zwar in einigen Fällen dargestellt, allerdings ganz selten in unmittelbarem Kontext der Löwengrubenszene (z. B. Nr. 279).

Die Rezeption der Danielgeschichte durch die Kirchenväter liefert ebenfalls kaum signifikante Details, die ikonographisch genutzt hätten werden können. Lediglich die Löwen, die *Daniel die Füße küssen*, von denen Hippolyt spricht, mögen für einen Teil der Bilder verantwortlich sein, in denen die Haltung der Daniel zugewandten Tiere steil nach unten gerichtet ist, wobei die Mäuler tatsächlich die Füße des Daniel zu berühren scheinen.

Somit lassen sich die meisten Bilder nicht unmittelbar aus den bekannten literarischen Quellen erklären, da nichts über die Haltung des Propheten, seine Kleidung, über die Anordnung der Löwen usw. gesagt ist. Und dann genügt in den Fällen, in denen Habakuk fehlt, auch die biblische Grundlage von Dan. 6. Der Figurenapparat muss demnach aus einer anderen Quelle schöpfen, sei es ein literarisches oder ein ikonographisches Vorbild gewesen, das wir nicht kennen. Die reduzierte Form der Darstellung schließt andererseits nichts aus dem Inhalt des gesamten Danielbuches aus, so dass die kürzelhafte Szene als Chiffre für das Ganze verstanden werden kann. In dem knappen Bild schwingen der biblische Inhalt und der Charakter des Daniel in vollem Umfang mit. Eine interpretatorische Verengung auf einen bestimmten Skopus der Erzählung scheidet damit nahezu aus. Werden bei der Betrachtung des Motives bestimmte Assoziationen ausgelöst, so entscheidet letztlich der betrachtende Rezipient über das Spektrum der Assoziation. Dabei spielt der Kontext des Bildes eine wichtigere Rolle als die Art der Darstellung.

Eine, aber entscheidende Veränderung bringt indes die Entwicklung mit sich, dass Daniel als Prophet und Heiliger des Alten Testaments zunehmend in christlicher Betrachtungsweise als Heiliger gesehen wird. Seine inschriftliche Benennung, die Verleihung eines Nimbus und der Namenszusatz SCS bzw. Sanctus sind dafür die entscheidenden Belege. Die Sakralisierung des Daniel hat seine Ikonographie weit mehr beeinflusst als die literarischen Quellen.

## Die Rezeption durch die Theologen

Die Rezeption des Daniel in der Löwengrube in der patristischen Literatur hat außer dem bereits genannten Hippolyt-Kommentar dem Motiv keine Details hinzugefügt, die nicht aus der biblischen Geschichte selbst bzw. aus dem uns nicht bekannten Urmuster erklärt werden könnten. Allerdings sind die Auffassungen bei den Theologen nicht unwichtig, wenn es um das mögliche ikonologische Bedeutungsspektrum des Motivs geht.

Verschiedentlich unternommene Versuche, ikonographische Elemente herauszuschälen, die aus der Parallelisierung des Danielbildes mit dem Märtyrertod frühchristlicher Glaubenszeugen zu erklären wären, sind nicht überzeugend. Dies schließt nicht aus, dass Daniel wie schon bei Clemens Romanus (kurz vor 100 n. Chr.) als Sinnbild des aus Glaubensgründen Verfolgten und von Gott erhöhten Gerechten verstanden wurde. Auch Cyprian (Mitte 3. Jhd.) sah in ihm das Vorbild des Märtyrers und bewegt sich damit noch ganz nahe am jüdischen Tenor des Danielbuches. Cyprian war es auch, der in Daniel die Verkörperung der Macht

des Gebetes sah. Denselben Aspekt betonten Origenes und Hippolyt (1. Hälfte 3. Jhdt.). In diesem Verständnis könnte freilich die nahezu kanonische Orantenhaltung des Daniel wurzeln. Nahe diesem Verständnis sind die Auffassungen bei Cyprian und Justin, wenn sie in Daniel den Prototypen des Christen sehen, oder Gregor von Nazianz und Cyrill von Jerusalem Daniel sogar als Bild des Glaubens bezeichnen können.

Weitergehend sind die Aussagen der Apostolischen Konstitutionen (um 400), die in der Löwengrubenepisode ein Vorbild der Auferstehung (Christi) sehen. Diesen Gedanken verfolgen auch Hippolyt in seinem Danielkommentar, Ephrem der Syrer (4. Jhdt.) und Origenes. Daniel in der Löwengrube als Präfiguration des Sieges Christi über das Böse und daraus abgeleitet die Errettung der Seele vor dem Bösen sehen Origenes und Hieronymus. Diesen Rettungsgedanken formulieren ebenfalls die oft herangezogenen Rettungsgebete, die zwar erst für das fünfte Jahrhundert belegt sind, aber sehr wohl älteren Ursprungs sein können.

Schon im zweiten Jahrhundert formuliert Justin, dass Daniel erfüllt sei vom Geist der Klugheit und des Rates. Im fünften Jahrhundert pflichtet ihm Theodoret bei: Daniel ist das Sinnbild der Weisheit und der Klugheit. Im fünften Jahrhundert erinnert Asterius an Daniel als den weisen Richter wie er bereits im Alten Testament in seinem Urteil über die fälschliche Anklage gegen Susanne durch die beiden Alten geschildert wird.

Schließlich sei nochmals auf den Hippolyt-Kommentar zu Daniel verwiesen. Daniel, dem die Löwen die Füße küssen, bedeutet einerseits die Erneuerung der Herrschaft Adams über die Tiere, andererseits ist er gleichzusetzen mit Paulus, vor dem sich der Löwe niederwarf (apokr. Acta Pauli).

Das angerissene Bedeutungsspektrum darf dabei nicht als sich gegenseitig ausschließend verstanden werden, sondern muss in seiner Gesamtheit den Hintergrund jeder ikonologischen Deuteabsicht bilden. Nicht unwesentlich ist die Beobachtung, dass Daniel im Vergleich zu allen anderen Propheten des Alten Testaments, mit Ausnahme des Jona, weitaus am häufigsten dargestellt wurde. Er war schlechthin der biblische Held, ein frommer Mann, der Karriere machte, und so ein Vorbild par excellence. Sein überragendes Persönlichkeitsprofil schließt eine Engführung auf ein Detail seiner Lebensgeschichte nahezu aus. So dürfen die Einlassungen der Kirchenväter lediglich als Akzentsetzungen innerhalb eines bestimmten Rahmens verstanden werden, womit aber eine Ausblendung der übrigen Aspekte nicht gemeint sein konnte. In welchem Zusammenhang Daniel auch erscheint, ob als weiser Richter im Fall der fälschlich angeklagten Susanna, als großer Magier, der den Drachen bezwingt oder als verleumdeter Glaubenszeuge in der Löwengrube, er ist

immer als ganze Person gemeint. Dies hat ihn letztendlich zum verehrten Heiligen werden lassen, der vor allem beim einfachen Volk große Akzeptanz erfuhr.

## Die Rezeption durch die Laien

Die Rezeption des Daniel durch die Laien muss keineswegs dieselbe gewesen sein wie jene durch die Theologen, die ihrerseits nicht einheitlich ist. Was Daniel den Laien und Gläubigen bedeutete, können wir eigentlich nur aus den Bildern erschließen. Aus der Menge der Bilder bzw. der Gegenstände, die sein Bild tragen, ist indes zu erschließen, dass er der breiten Masse des Volkes sehr viel bedeutete. Sie malten ihn an die Wände ihrer Gräber und ließen ihn auf Sarkophagen einmeiseln, sie trugen sein Bild auf Amuletten und auf Devotionalien mit sich. Sowohl Gegenstände der Grab- wie der Alltagskultur sind mit seinem Bild versehen. Das Motiv bleibt im Grunde stets dasselbe. Wie Daniel dargestellt wurde, hing mehr von den Handwerkern ab, die gemäß ihrer Arbeitsweise mit bestimmten Traditionen vertraut waren, und von dem Kulturkreis, in dem sie lebten und wirkten. Davon wird in den Auswertungen zu den Kulturkreisen und den Kunstgattungen im zweiten Teil die Rede sein. Immer aber blieb Daniel der Held, der aufgrund seiner Glaubensstärke und Standhaftigkeit Gnade bei Gott fand und allen Gefahren widerstand. Dieses Danielbild überschattete alle anderen Geschichten und Wundertaten des Propheten, der aus dem Osten stammt, aber die ganze christliche Welt der Spätantike beeindruckte.

Seine Standhaftigkeit sich zu eigen zu machen, war soziale Schichten übergreifend. Sein Bild findet sich auf hochkünstlerischen Werken ebenso wie in (scheinbar) selbst gemachten Ritzzeichnungen oder auf tausendfach und damit billig produzierten Keramiken. Gewiss changiert seine Bedeutung im Einzelnen, und deshalb ist immer eine Einzelinterpretation jedes Gegenstandes oder jeder Objektgruppe angesagt, und dennoch ergibt sich aus der übergreifenden Verbreitung des Danielmotives so etwas wie ein kleinster gemeinsamer Nenner: Daniel der Held.

## Forschungsgeschichte

Seit Beginn der christlich-archäologischen Forschung war aufgefallen, dass Daniel in der Löwengrube innerhalb der römischen Katakombenmalerei und der Sarkophagplastik zu den ältesten und bevorzugten Themen zählte. Solange keine oder nur wenige andere Vorkommen desselben Motivs in anderen Kunstgattungen bekannt waren, musste man seinen Sitz im Leben in der frühchristlichen Sepulkralikonographie suchen, zumal Daniel in der musivischen Ausstattung der Kirchen nicht

vorkam. Formal war das Motiv zunächst nur in seiner stadtrömischen Ausprägung bekannt, also der jugendliche Beter Daniel in heraldischer Anordnung zwischen zwei Löwen stehend, meist nackt, nur in seltenen frühen Beispielen bekleidet.

Der sepulkrale Kontext Daniels legte sich zwingend nahe, und man zählte ihn mit einigen anderen, vorzugsweise alttestamentlichen Themen zu den sog. Rettungspatridigmen. Das reduzierte ikonographische Schema stützte die Vermutung, es gehe mehr um eine kürzelhafte Symbolik als um die erzählerische Wiedergabe einer biblischen Geschichte. Bekräftigt wurden die Vermutungen, Daniel sei altchristlichen Gebetsformularen entnommen, durch die früh bekannt gewordene und immer wieder beigezogene Schale von Podgoritza (Nr. 278), die als nichtsepulkrales Objekt Wendungen aus diesen Gebeten zu zitieren schien.

Die Podgoritzaschale zeigt in Ritzzeichnung um das Mittelmotiv des Abrahamopfers sieben biblische Szenen, darunter auch Daniel in der Löwengrube. Die Inschrift dazu DANIEL DE LACO LEONIS wirkt wie der Ausschnitt aus den Sterbe- bzw. Paradigmengebeten: „Errette, Herr, die Seele deines Dieners, wie du errettet hast den Noah aus der Sintflut, ..., den Daniel aus der Löwengrube...“ Obwohl die Schale aus dem vierten Jahrhundert stammt, und die Gebete quellenmäßig nicht vor dem 5. Jahrhundert belegt sind, hat man sie mit den ältesten christlichen Bildern der Katakomben und Sarkophage zusammengebracht, da die Wurzeln der Rettungsparadigmen viel älter, vielleicht schon jüdischen Ursprungs seien.

Erst mit einer zunehmenden Kenntnis außerrömischer und vor allem nichtsepulkraler Denkmäler des Danielbildes gelangte man sowohl formal wie inhaltlich zu einer differenzierteren Beurteilung. Am Beginn dieser erweiterten Kenntnis standen die frühbyzantinischen und koptischen Denkmäler. Zuletzt kam die Untersuchung der Beispiele am westlichen Rand des römischen Reiches in Spanien hinzu. Die Entwicklung der Kenntnis und Beurteilung des Danielmotives soll hier in Auswahl seit Beginn des 20. Jahrhunderts nachgezeichnet werden, wobei darauf hinzuweisen ist, dass bis heute eine monographische Bearbeitung der frühchristlichen Daniel-Denkmäler aussteht. Außerdem ist festzuhalten, dass die ursprüngliche (sepulkrale) Beurteilung dieses außergewöhnlich häufig anzutreffenden Bildes ihre beherrschende Dominanz bis heute nicht verloren hat und doch so eine Art *opinio communis* darstellt. Gleichzeitig will die Übersicht die zahlreichen Facetten der Ikonographie und der Interpretation, die nicht unberücksichtigt bleiben dürfen, erkennen lassen.



**Josef Wilpert (1903)**

Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg 1903

Der Altmeister der römischen Katakombenforschung und Repräsentant der theologischen Interpretation frühchristlicher Denkmäler widmete in seinem Katakombenwerk dem Motiv Daniel in der Löwengrube ein kurzes Kapitel (S. 325–344). Hier zählt er Daniel zu den „Darstellungen, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken.“ Zu ihnen gehört nach Wilpert z. B. auch Noe in seiner Kiste. Für Wilpert verkörpert Daniel den Verstorbenen selbst, dessen Seele Gott vor dem wirklichen Tod bewahren soll. Demnach würde es sich bei Daniel in der Löwengrube nicht um ein abstraktes Rettungsbild handeln, sondern die Szene wäre ganz auf den Verstorbenen bezogen. Diese personenbezogene Zuspitzung wurde von den späteren Forschern nicht mehr in derselben Weise vollzogen, weshalb Wilpert durchaus eine eigenständige Position vertrat. Wilpert beobachtete selbstverständlich den Wechsel vom bekleideten zum unbekleideten Daniel. Der selten dargestellte Lendenschurz wäre nach seiner Meinung ein Nachhall der echten Martyriren, mussten doch die *ad bestias* Verurteilten mit einer leichten Bekleidung antreten. Dagegen orientiere sich der unbekleidete Daniel am Idol des antiken Heros, der nackt dargestellt wurde.

**Ludwig von Sybel (1906)**

Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst, Erster Band, Marburg 1906

Der gewiss nicht zu den Traditionalisten zählende Ludwig von Sybel behandelte Daniel in der Löwengrube unter dem Kapitel „Die Erlösung“. Sich auf das zu seiner Zeit noch neue Katakombenwerk Wilpersts stützend, zählte von Sybel 39 Vorkommen des Motives in der malerischen Grabeskunst. Daniel wird hier, die Hände zum Gebet erhoben, zwischen zwei symmetrisch angeordneten Löwen dargestellt, die drohend den Rachen aufreißen. Daniel erscheint anfangs bekleidet, später nackt. Seine Nacktheit hätten die Künstler aus der ihnen geläufigen Praxis, die zum Tode *ad bestias* Verurteilten in der Arena nackt vorzuführen, gewonnen. Das Interesse der Auftraggeber hätte der prototypischen Verbildlichung der Errettung aus Not und Gefahr gegolten. Für die Entstehung des Bildmotives sei demnach die Situation der Christenverfolgung vorauszusetzen.

**Oskar Wulff (1914)**

Altchristliche und Byzantinische Kunst., Erster Band, Die Altchristliche Kunst, Berlin 1914

Mit seinen alttestamentlichen Parallelen zählt Wulff auch Daniel in der Löwengrube zu jener traditionellen Berufung auf Gottes Wundertaten, die aus dem Judentum ins christliche Gebetsrepertoire übernommen worden war. Bindeglied zwischen den Gebeten und der Kunst sind ihm alle möglichen Formen der Kleinkunst, wie beispielsweise Amulette, die er schon in jüdischer Zeit voraussetzt, und deren Verwendung bei den Christen er durch die Ausführungen des Clemens von Alexandrien bestätigt sah. Ein wichtiges Zeugnis ist ihm die Schale von Podgoritza, die verschiedene alt- und neutestamentliche Rettungspadigmen auf sich vereinigt. Die Entwicklung vom bekleideten zum nackten Daniel und schließlich zum Daniel im orientalischen Kostüm schrieb Wulff einer Verfestigung der ikonographischen Muster zu. Sei die älteste christliche Malerei noch in einem „flüssigen Zustande“ gewesen, so hört später ihre Freiheit auf. Größer als im Westen, sagt Wulff, der ein überzeugter Anhänger der Orienthypothese war, seien malerische Freiheit und Typenvielfalt im Osten gewesen, wobei er unter anderem bereits auf die ägyptischen Wüstenmalereien verweisen konnte. Damit hatte Wulff einen geographischen Raum in den Blick genommen, der in der Folge neue Entwürfe der Danielikonographie zeitigen sollte.

**Henri Leclercq (1920)**

Artikel „Daniel“, in: Dictionaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie (DACL), hrsg. von Fernand Cabrol und Henri Leclercq, 4. Band, 1. Teil, Paris 1920, Sp. 221–247

Bereits 1920 publizierte Henri Leclercq in seinem Artikel „Daniel“ zum DACL eine umfangreiche Bestandsaufnahme aller ihm damals zugänglichen Beispiele einschließlich der selteneren Nebenszenen wie etwa der Drachenvergiftung durch den Propheten. Er bediente sich damals einer Gliederung nach Kunstgattungen, die wir auch unserem eigenen Katalog in etwas modifizierter Form zugrunde legen. Die Rezeption dieser Auflistung fand jedoch keineswegs in der dadurch ermöglichten Weise statt. Man konzentrierte sich weiterhin auf die bekannt-berühmten Beispiele. Allerdings war der Lexikonartikel auch nicht darauf angelegt, eine Auswertung des umfangreichen Bestandes durch den Verfasser selbst vornehmen zu lassen. Der bekannte Bestand an Denkmälern hat sich seit Leclercq noch deutlich erhöht, und so stieg allein die absolute Zahl von römischen Katakombenbildern von 40 auf über 60.

**Georg Stuhlfaut (1921)**

Der algerische Danielkamm und der Berliner Danielstoff, in: Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher 2., 1921, S. 413–427

In seiner Spezialstudie unterscheidet von Sybel den bekleideten und den unbekleideten Daniel. Den nackten Daniel kenne die östliche Kunst nicht, ja sie duldet ihn nicht, nicht einmal als Ausnahme (S. 420). Von den ältesten Beispielen abgesehen wählt dagegen der Westen den Typus des unbekleideten Propheten. Nach Stuhlfaut gingen deshalb anfänglich östliche und westliche Kunst zusammen, dann auseinander. Später sei jedoch der östliche Einfluss in den Westen gelangt und so kam es hier zum Nebeneinander zwischen dem nackten und dem bekleideten Daniel. Nordafrika kombiniert den nackten Daniel mit dem von Engeln getragenen oder herbeigeführten Habakuk. Die Haltung der Löwen, ob zu- oder abgewandt, sei kein signifikantes Unterscheidungsmerkmal zwischen West und Ost, wenngleich im Osten jene Löwen in abgewandter, aber zurückblickender Haltung dominieren würden.

**Edmund Weigand (1923)**

Die Orient- oder Rom-Frage in der frühchristlichen Kunst, in: Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche 22., 1923, S. 233–256

Aufgrund seines weitgefassten, die Orient-Rom-Frage allgemein betreffenden Ansatzes streift Weigand die Danielikonographie nur, bestätigt aber insgesamt die zeittypische Theorie eines grundsätzlichen Gegensatzes von Ost und West. Motive, wie sie etwa in El-Bagawat (Ägypten) zum Tragen kommen und die ganz eigene ikonographische Entwürfe (z. B. die Zersägung des Jesaja) und Varianten (auch in Bezug auf Daniel) besitzen, sind ihm Beleg für eine eigenständige, von der weströmischen unabhängigen, oströmischen Reichskunst (S. 250). Als mit der neuen Reichshauptstadt Konstantinopel sich die politischen Gewichte verlagerten, wäre auch der Einfluss der östlichen auf die westliche Kunst gestiegen. So lassen sich nach Weigand mit Romanismus und Hellenismus die beiden Hauptströmungen der frühchristlichen Kunst benennen und mit dem Orientalismus eine zwar nicht gleichberechtigte, aber immer befruchtend wirkend Nebenströmung. Auf Daniel übertragen hätten wir nach Weigand eine westliche und eine östliche Variante zu berücksichtigen, die auch Einflüssen des Niltales und Vorderasiens unterlag. Entscheidend sind ihm aber „der wesenhaft verschiedene Formwille des Ostens und des Westens“ (S. 243). Bemerkenswert (und aus heutiger Sicht irreführend) ist jedoch seine These, dass eine – die Bildkunst allgemein betreffende – bis zur Zeitenwende reichende „Fülle von Mischtypen und Einzelbildungen, die nur in ihrer

Disziplinlosigkeit einander gleichen“ (S. 242) mit einem Schlag in einer reichsrömischen Kunst aufgegangen sei. Die von Weigand in der Kunst vor der Zeitenwende konstatierten „Sonderbildungen und Eigenbrödeleien“ (ebd.) kennt nach unserer heutigen Einschätzung jedoch auch die Danielikonographie. Entgegen dem Urteil Weigands sind also in spätantiker und frühchristlicher Zeit die Kunstlandschaften nicht einer reichsrömischen Kunst geopfert worden. Es stimmt vor allem nicht, dass „in den Westländern Italien, Nordafrika, Spanien, Gallien, Germanien und Illyrien die Einheitlichkeit stärker gewahrt ist, weil der kulturelle Überdruck Roms sich mehr geltend machte“ (S. 244).

### **Wilhelm Neuss (1926)**

Die Kunst der Alten Christen, Augsburg 1926

Im Danielmotiv sah Neuss ein Bild, das den Betrachter an die Rettung durch Gott erinnern sollte. Bindeglied zwischen den Paradismengebeten und den altchristlichen Rettungsbildern war ihm ähnlich Wulff die Schale von Podgoritza. Die ikonographische Ausformung schien ihm durch reale Martyriumsszenen in der Arena wie auch durch archetypische Löwenbilder beeinflusst, wobei er ausdrücklich auf das Löwentor in Mykene verwies. Das Hinzutreten von Habakuk und Engel(n), das auf den Sarkophagen, aber nicht in der Katakombenmalerei zu beobachten ist, erklärte Neuss aus dem generellen Streben der Plastik zu größerem szenischen Reichtum. Außerdem bekräftigte er, dass der Orient eine umfangreichere Szenenfülle aufzuweisen hatte. Die freiplastische Brunnenfigur des Daniel in Konstantinopel hielt er für ein Relikt der im Bilderstreit untergegangenen, einst größeren Zahl von christlichen Freiplastiken.

### **Paul Styger (1927)**

Die altchristliche Grabeskunst, München 1927

Stygers Buch bedeutete innerhalb der Christlichen Archäologie einen Bruch mit der bis dahin praktisch uneingeschränkt gültigen symbolischen Interpretation der frühchristlichen Bildkunst und war „notwendigerweise eine Kampfansage gegen die allegorisierende Auslegung der altchristlichen Grabeskunst“ (S. 120); ihm erschien die viel zitierte Schale von Podgoritza mit ihrem nicht sepulkralen Verwendungszweck als Beleg für eine weit zu fassende „Alltagstauglichkeit“ jener gebräuchlichsten Motive der altkirchlichen Zeit, zu denen auch Daniel in der Löwengrube zählte (S. 118). Die Formel „liberatus est“ stimme vortrefflich mit dem erzählerischen Charakter dieser und anderer Geschichten überein, und ihre

sinnbildliche Anwendung auf Verstorbene sei zumindest in der bisher vertretenen Ausschließlichkeit nicht am Platze. Daniel käme auf so vielen und unterschiedlichen Bildträgern wie auch in derart vielfältigen Zusammenhängen vor, dass eine Auslegung in eine bestimmte Richtung nicht möglich sei (S. 113). Allein der Bekanntheitsgrad bestimmter biblischer Geschichten als Erzählgut der Volkstradition sei für ihre häufige Darstellung als Begründung ins Feld zu führen. Die im vierten Jahrhundert in der Sepulkralkunst zu beobachtende Erweiterung mancher Szenen, etwa auch das Hinzutreten des Habakuk (S. 81f), führte Styger als zusätzlichen Beleg für den erzählerischen Charakter der altchristlichen Bilder an, (wobei Styger allerdings nicht erklärt, warum die Habakukepisode zwar in die Sarkophagplastik, nicht aber in die Katakombenmalerei Einzug hielt). Auf die formalen Unterschiede der Danielikonographie, sei sie zeitlich, regional oder gattungsspezifisch bestimmt, ging Styger bedauerlicherweise nicht ein. Grundsätzlich lehnte er eine Auslegung der altchristlichen Grabeskunst durch das Beziehen von Vätertexten ab, da sich gerade auf diesem Weg eine konstante Interpretation ein- und desselben Themas nicht ergäbe (S. 71).

#### **Friedrich Gerke (1940)**

Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit, Berlin 1940, S. 165ff

Die signifikanten ikonographischen Unterschiede zwischen den (sehr individuellen) Danielszenen auf den vorkonstantinischen Sarkophagen und den (schematisierten) Wiedergaben auf den konstantinischen erklärte Gerke mit einem Bedeutungswandel von einer realistischen (narrativen) zu einer heraldischen Darstellungsweise. Für realistisch hielt er den in seiner Todesnot fliehenden (Lucca) oder den seine Arme aufgeregt emporreckenden Daniel angesichts der ihn bedrohenden Löwen, die in diesem Fall stehend, ganzfigurig dargestellt waren. Zur realistischen Darstellungsweise zählte Gerke auch, dass Daniel bekleidet ist, wobei der (Schein-) Sarkophag von Velletri als vorkonstantinisches Beispiel mit seinem nackten Daniel eine erste Ausnahme bildet.

#### **Herbert Kühn (1941/42)**

Die Danielschnallen der Völkerwanderungszeit, in: Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst 15./16., 1941/42 (Berlin 1943), S. 140–169

Kühn bezeichnete das altchristliche Motiv des Daniel in der Löwengrube als „das gebräuchlichste Motiv in dieser Zeit“ (S. 158), denn mit ihm verbindet sich der Gedanke von der Hilfe Gottes. Dass neben anderen ähnlich gelagerten Bildern Daniel

eine quantitativ herausragende Rolle spielt, sah Kühn darin begründet, dass seine Ikonographie in Tausenden von Beispielen vorgebildet war: im Sieg des Gilgamesch über die Löwen. Damit zählt Kühn zu den extremen Vertretern der Orienthypothese, der die Danielschnallen der Völkerwanderungszeit nicht nur in östlichen Vorbildern allgemein, sondern in konkreten koptischen Beispielen wurzeln sah. Für die steile Haltung der fast senkrecht stehenden Löwen, die Daniel die Füße zu küssen scheinen, konnte er hingegen keine stichhaltige Begründung liefern. Die Benennung des dargestellten Menschen zwischen den Tieren teils als „profeta Daniel“ teils als „Jesus dominus“ findet außerhalb der Schnallen keine Parallele. Kühns These vom östlichen, vorchristlichen Einfluss besitzt eine große Nähe zur Herleitung bei Deonna und ist aus der Zeitgeschichte heraus zu verstehen.

### **Waldemar Deonna (1949)**

Daniel, le „maitre des fauves“. A propos d'une lampe chrétienne du musée de Genève, in: *Artibus Asiae* 12., 1949, S. 119–140 und 347–374

Dem Ansatz von Kühn (s. o.) ähnlich verfolgt Deonna einen extremen religionsgeschichtlichen Ansatz, wobei formale Vorbilder des Daniel in allen Kulturkreisen, vorzugsweise des Ostens, gesucht und gefunden werden. Die für eine Typenbildung herangezogenen Beispiele stammen indes aus den verschiedensten Kunstgattungen und aus so unterschiedlichen lokalen und chronologischen Zusammenhängen, dass sie den Eindruck einer gewissen Willkür hinterlassen. Insgesamt unterscheidet Deonna allein in der Haltung der Tiere zwölf verschiedene Typen, deren Differenzierung in der Praxis nicht durchzuhalten ist, auch deswegen, weil sie zu häufig eine subjektive Betrachtungsweise erfordert.

### **Gertrud Wacker (1954)**

Ikonographische Untersuchungen zur Darstellung Daniels in der Löwengrube, Diss. masch., Marburg 1954

Die Dissertation von Wacker war und blieb bis heute die einzige Monographie zur Ikonographie Daniels in der Löwengrube, war jedoch keineswegs auf die frühchristliche Epoche konzentriert, sondern ging der Frage der Kontinuität von der christlichen Antike bis zum Mittelalter nach. Dennoch verdanken wir ihr ausführliche Recherchen zum frühchristlichen Daniel, in der Materialvielfalt nur übertroffen durch Leclercq (s.o!). Nach Wacker bewahrte die Ikonographie „immer ... dasselbe Schema mit nur geringen Variationen“ (S. 8). Sie konstatierte jedoch, dass Daniel sowohl nackt wie bekleidet, die Löwen in verschiedenen Stellungen

und Posen erscheinen konnten. Demnach geht es darum, welchen Stellenwert man diesen Varianten einräumt. Wacker schrieb sie einerseits der ikonographischen Entwicklung zu – von der Abbrüviatur zur ausgestalteten Szene –, andererseits sah sie Unterschiede zwischen der römischen und der östlichen Tradition sowie regionale Sonderformen. Sie hielt, bspw. gegen Wilpert, für den der nackte auf den bekleideten Daniel folgt, fest, dass es ein gleichzeitiges Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten gab. Ein Nebeneinander des bekleideten und unbekleideten Daniel beobachtete Wacker im dritten und in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, während sich eine Typenbildung des Daniel erst in nachkonstantinischer Zeit vollzogen hätte. Zumal die phrygische Tracht sei mit Ausnahme des Neapler Katakombenbildes ein östliches Phänomen. Die Haltung der Löwen bezeichnete Wacker als „streng schematisch“ ungeachtet der Tatsache, dass die Tiere stehen, sitzen oder schreiten, Daniel zu- oder von ihm abgewandt sind, friedfertig oder aggressiv erscheinen. Immerhin glaubte Wacker, die abgewandten Löwen mit zurückgewandten Kopf seien im syrischen und koptischen Bereich besonders verbreitet gewesen. Die Darstellung oder Andeutung der Löwengrube hielt sie für ein östliches Phänomen. Als eng benachbart verstand Wacker die Werke der römischen Katakombenmalerei und Sarkophagplastik („dass die Daniel-Typen hier wie da die gleichen sind“ S. 12), ohne zu berücksichtigen, dass die figurenreichen Erweiterungen mit Habakuk und Engel(n) den Sarkophagen vorbehalten blieben. Zwar traf Wacker diese Feststellung ebenfalls, wodurch sie ihre eigene These aber nicht erschüttert sah. Bei Wacker schimmert durch, dass das „römische Schema“ den Normalfall darstellt, alles andere hingegen als Sonderform zu bezeichnen ist, die sie orientalischen Einflüssen zuschrieb. Den ravennatischen Sarkophagen maß sie innerhalb der byzantinischen Werke eine Sonderstellung zu, weil die Löwen Daniel zugewandt seien, während sie sonst im östlichen Bereich von Daniel abgewandt angeordnet wären. Abweichungen vom Schema hielt Wacker für Nordafrika fest, wo Daniel in tunica cincta erscheint, Habakuk von oben heranschwebt, und die Löwen eine fast vertikale Haltung einnehmen. Trotz dieser differenzierten, hier nur auszugsweise referierten Beobachtungen, wiederholt Wacker (S. 22) abschließend ihre These: „In allen vorgeführten altchristlichen Daniieldarstellungen wird der Prophet im Grunde im gleichen Schema gegeben, das nur in Einzelheiten variiert wird.“ Schließlich erlag Wacker der Versuchung, das „ästhetische Prinzip“ der „symmetrischen Kunstform“ im Sinne eines „dem Menschen angeborenen immanenten Postulates alles dekorativen Kunstschaffens von Anbeginn“ altorientalischen Traditionen zuzuschreiben.

Die Beobachtungen von Gertrud Wacker im formalen Bereich eröffnen eine ausgesprochen differenzierte Sichtweise auf die zahlreichen Typen, Formen und Ausnahmen, deren Ursprünge landschaftlich (Kulturkreis) bedingt sein können, und ihr Insistieren auf einem „Schema“ widerspricht eigentlich ihren eigenen Feststel-

lungen. Inhaltlich verwies Wacker ebenfalls auf Unterschiede. Sie sah die Anfänge der Danielikonographie zwar ebenfalls in einer paradigmatischen Vergegenwärtigung des Rettungsgedankens (S. 25), doch tritt nach ihrer Auffassung die sepulkrale Bezogenheit in nachkonstantinischer Zeit zurück, um einer mehr historischen Betrachtungsweise Platz zu machen. Außerdem sei mit dem Danielkommentar des Hippolyt eine weitere Quelle hinzugekommen, die auf den Märtyrergedanken abhebt und auch das Lecken der Füße Daniels durch die Löwen erklären könne.

### **Hans Feldbusch (1954)**

Artikel „Daniel“, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (RDK), Bd. 3, Sp. 1033–1049

Ungeachtet der fälschlichen Frühdatierung einiger altchristlicher Denkmäler zählte Feldbusch Daniel in der Löwengrube mit Recht zu den ältesten Motiven der christlichen Kunst. Dass Daniel meist nackt sei, gelegentlich jedoch auch Tunika, Lendenschurz und etwas später phrygische Mütze und orientalische Beinkleider trage, wird geographisch nicht differenziert. Orantenhaltung und symmetrische Anordnung der Löwen zählte Feldbusch zu den typischen Erscheinungsformen und schloss sich uneingeschränkt der Auffassung an, Daniel zähle zu den Rettungsparadigmen. Der enge sepulkrale Kontext erweitere sich jedoch im Laufe der Entwicklung zu einer mehr erzählerischen Auffassung, worauf die Hinzufügung der Habakukepisode hinweise. Spätere, u. a. koptische Denkmäler hätten dann noch einmal auf die reduzierte Formel der ältesten christlichen Kunst zurückgegriffen. Die Danielschnallen sah Feldbusch abhängig von byzantinischen Vorbildern zumal in der koptischen, symmetrischen Ausprägung. Darstellungen in der frühmittelalterlichen Wandmalerei seien selten, eher in der Kapitellplastik anzutreffen. Besondere Aufmerksamkeit fand Daniel hingegen in der frühmittelalterlichen Buchmalerei Katalaniens, wo das gesamte Buch Daniel sehr ausführlich dargestellt wurde.

### **Jean Daniélou (1957)**

Artikel „Daniel“, in: Reallexikon für Antike und Christentum (RAC), Bd. 2, Sp. 575–585

Daniélou listet den Forschungsstand der Zeit auf. Demnach zähle Daniel zu den ältesten und häufigsten Themen der frühchristlichen Kunst, dabei sei es strittig, ob jüdische Vorbilder Pate gestanden hätten, einzig sei man sich jedoch in der Annahme, dass es sich – zumindest bei den alten Katakombenbildern – um Rettungsbilder handle. Lediglich Styger (s.o.) betone, dass es sich um die Wiedergabe beliebter biblischer Erzählstoffe handle. Neben der Sepulkralmalerei und -plastik sei Dani-



el auch ein beliebtes Motiv der Kleinkunst, wobei schon jüdische Enkolpien mit dieser Thematik existiert haben können. Ikonographische Unterschiede bzw. Varianten erwähnt Daniélou nicht. Andere Episoden aus dem Danielbuch nehmen bei Daniélou denselben Raum ein wie die Löwengrubemotivik.

### **Alfred Stuiber (1957)**

Refrigerium interim. Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst, Bonn 1957

Für Stuiber stand fest, dass Daniel in der Löwengrube bereits in der jüdischen Kunst nachweisbar ist. Sein Habitus, ob nackt oder bekleidet, sei auf unterschiedliche ikonographische und kulturelle Traditionen zurückzuführen, die aber für die Deutung des Motives nichts beitragen können. Abweichungen in der Ikonographie gründen in der Schwierigkeit der Darstellung bzw. im Rückgriff auf verwendbare Vorlagen in der vorchristlichen Kunst; er verwies etwa auf die Todeslöwen in der paganen Grabeskunst. Der Interpretation vom Rettungsparadigma, von der Versinnbildlichung der Auferstehungshoffnung im Sinne des Hippolytkommentars (S. 66), die er gelten ließ, fügte er den Vorschlag hinzu, in den hinzutretenden Engeln den Strafengel oder den bewahrenden Engel zu sehen, weshalb Daniel auch für die Frage des Zwischenzustandes aussagekräftig sei.

### **Klaus Wessel (1966)**

Artikel „Daniel“, in: Reallexikon zur Byzantinischen Kunst (RBK), Bd. 1, Sp. 1113–1120

Wessel begann seinen Artikel, der weniger eigene Forschung als den Forschungsstand wiedergeben will, mit der Brunnenfigur in Konstantinopel und dem Hinweis, dass Daniel in der römischen Katakombenmalerei zu den ältesten christlichen Paradigmen gehört. Da das Motiv auch in jüdischen Synagogen des 5. Jahrhunderts erscheint, müsse die Frage der gegenseitigen Abhängigkeit oder Beeinflussung völlig offenbleiben. Dann wendet sich Wessel gemäß dem Charakter des RBK ganz den byzantinischen Werken zu und kann von daher behaupten, Daniel sei durchweg in persische Tracht gekleidet, wobei die Trachtbestandteile auch unvollständig oder verstümmelt wiedergegeben sein können. Wessel wies außerdem darauf hin, dass Daniel gelegentlich nimbiert sein könne. Die Haltung der Löwen variere mit einer gewissen Dominanz der abgewandten Position mit zurückgedrehtem Kopf. Die Tiere seien teils sitzend teils stehend dargestellt. Beide Tiere können Daniel „die Füße lecken.“ In singulären Beispielen würden Engel den Löwen die Mäuler zuhalten, verbreitet sei dagegen die Hinzufügung des Habakuk. Wessel erinnerte

abschließend daran, dass das Danielmotiv zumindest gelegentlich in mittel- und spätbyzantinischer Zeit erhalten geblieben sei.

### **André Grabar (1967)**

Die Kunst des frühen Christentums, München 1967

André Grabar zählt das Danielmotiv zu den Erlösungsgleichnissen des Alten Testaments, in denen Gott aus Todesnot errettet. Der christlichen Ikonographie seien vielleicht (!) jüdische Bilder desselben Sinngelhalts vorausgegangen.

### **Hanspeter Schlosser (1968) und Klaus Zimmermanns (1974)**

Artikel „Daniel“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Bd. 1, Sp. 469–473 (Schlosser) sowie Artikel „Daniel Proph.“, in: LCI, Bd 6, Sp. 29–31 (Zimmermanns)

Die Ordnung des LCI unterstreicht einen wichtigen Aspekt der Daniel-Ikonographie, indem der Artikel „Daniel“ in der allgemeinen Ikonographie (Bd.1–4), bearbeitet von Hanspeter Schlosser, um einen Artikel „Daniel proph.“ in der Ikonographie der Heiligen (Bd. 5–8) von Klaus Zimmermanns ergänzt und erweitert wird. Deutlich wird, dass für das Verständnis des Daniel und seiner Ikonographie nicht nur die biblischen Bezüge und Quellen, sondern auch die Entwicklung seiner Gestalt zum Heiligen Daniel berücksichtigt werden müssen. Unter Berufung auf mittel- und spätbyzantinische Beispiele resümiert Zimmermanns sogar, Daniel sei meist nimbiert dargestellt gewesen. Dabei wird allerdings unterschlagen, dass die Sakralisierung des Daniel bereits in frühchristlicher Zeit einsetzte. Für Schlosser blieb Daniel – wie gehabt – ein Thema im Kontext anderer frühchristlicher Rettungsszenen. Typologisch unterschied er den in der römischen Kunst meist nackten, in außerrömischen Beispielen regelmäßig bekleideten Propheten. Die wichtigsten Denkmälergruppen waren ihm Katakombenmalerei einerseits und Sarkophagplastik andererseits, wo Daniel um Habakuk und Engel erweitert wurde. Nur summarisch verwies Schlosser auf die Kleinkunst und die völkerwanderungszeitlichen Danielschnallen.

**Ernst Dassmann (1973)**

Sündenvergebung durch Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte in den Zeugnissen frühchristlicher Frömmigkeit und Kunst, Münster 1973

Bereits im Titel der Arbeit von Ernst Dassmann wird das Streben nach einem einheitlichen Deutehorizont für die Motive der frühchristlichen Kunst deutlich. In diesen wird auch die Danielszene einbezogen. Der von Dassmann nicht in Abrede gestellte traditionelle Rettungsgedanke wird dabei lediglich weiter differenziert und präzisiert, wobei sich die Argumentation auf frühchristliche Quellen stützt, wobei allerdings die formalen Aspekte berücksichtigt werden sollen. Die Bildzeugnisse entnimmt Dassmann hierbei fast ausschließlich der sepulkralen Katakombenmalerei und Sarkophagplastik – was wir aus heutiger Sicht als unzulässige Einschränkung kritisieren müssen. „Mit großer Sicherheit darf gesagt werden, dass sich der Bedeutungsgehalt der Danielszene nicht in allgemeiner Rettungssymbolik erschöpft. Dafür befindet sie sich, von anderen Rettungsbildern abgehoben, in Malerei und Plastik zu häufig isoliert an betonter Stelle. Dass mit dem Danielbild an das Martyrium des Propheten erinnert werden soll, kann ebenfalls mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit angenommen und entweder aus der formalen Gestaltung der Szene (Daniel auf dem suggestum) oder aus ihrem figurativen Kontext abgeleitet werden. Nicht so eindeutig ist die Frage zu entscheiden, ob nur auf das Martyrium und seine sündenvergebende Funktion hingewiesen oder auch hinter dem Danielbild die fürbittende Macht des christlichen Märtyrers sichtbar gemacht werden soll“, resümiert Dassmann. Er hält es für zwingend, in der Danielszene den Märtyrergedanken versinnbildlicht zu sehen, woraus die Sündenvergebungsthematik abzuleiten sei. Mit dieser Engführung der Danielikonologie bleibt Dassmann ohne Nachfolge; und selbst wenn seine Interpretation richtig sein sollte, so träfe sie nach Dassmanns eigenen Grundlegungen nur im sepulkralen Kontext zu. Freilich soll zugestanden sein, dass die Auswertung der Kirchenväter auch in Bezug auf Daniel wichtig und hilfreich sein kann, aber sie lässt auch erkennen, dass das exegetische und paränetische Interesse der Theologen nicht unmittelbar mit der volksfrommen Rezeption des Danielthemas korrespondiert. Die Popularität Daniels muss – nach unserer Meinung – in einem anderen, theologisch nicht überfrachteten Kontext gesehen werden.

**Friedrich Wilhelm Deichmann (1983)**

Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983

In seinem Standardwerk zur Christlichen Archäologie streift der deutsche Altmeister dieser Disziplin das Motiv des Daniel in der Löwengrube nur am Rande. Er

erwähnt die Szene im Zusammenhang mit der Entstehung der christlichen Kunst mit dem Hinweis auf die Katakombenmalereien in der Callist-Katakombe (S. 114) und vor allem im Hinblick auf die Frage nach der sachgerechten Deutung der frühchristlichen Ikonographie (S. 181). Unverändert hält Deichmann daran fest, Daniel zu den „Paradigmata der Rettung aus Todesnot“ zu zählen, allerdings nur dort, wo die Bildträger „konsequenterweise sepulkral gedeutet“ werden müssen. Dies sieht er in der Gräberwelt und insbesondere auf den zweizonigen Sarkophagen gegeben, wo Daniel oftmals an prominenter Stelle unter dem Bildnismedaillon des Verstorbenen erscheint. Eindrücklich macht er im selben Atemzug deutlich, dass diese Interpretation nicht ohne weiteres auf nicht-sepulkrale Zeugnisse übertragen werden darf. Dasselbe Thema kann in unterschiedlichen Zusammenhängen verschiedene Bedeutung haben.

Eine Deutung – so muss man daraus schließen – für alle Danielbilder kann es nicht geben. Deichmann spricht dabei nicht von Nuancen in der Interpretation, sondern sogar von drastischen Veränderungen, die ein Motiv in unterschiedlichem Kontext erfahren kann. So schlägt Deichmann sinngemäß den Weg zur Einzelinterpretation ein zu Lasten der damals noch gängigeren Gesamtdeutung eines Themas. Engemann wird später konsequent in dieser Richtung fortfahren. Welche Bedeutung Daniel aber beispielsweise auf synagogalen Fußbodenmosaiken (S. 349) oder auf textilen Wandbehängen haben kann, führt Deichmann allerdings nicht aus.

### **Arne Effenberger (1986)**

Frühchristliche Kunst und Kultur. Von den Anfängen bis zum 7. Jahrhundert, München – Leipzig 1986

Auch für Arne Effenberger zählt Daniel in der Löwengrube zu den ältesten christlichen Motiven, die literarisch schon um 180 n. Chr., also vor den erhaltenen bildlichen Beispielen, nachweisbar sind (S. 50): In der heraldischen Anordnung der Figurengruppe sieht er eine emblematische Eindringlichkeit, die nicht ohne die Vorbilder der Orans oder des Guten Hirten entstanden sein kann. Dieser Typus sei bereits an der wohlbekanntesten Decke von „y“ in der Lucinagruf ausgeprägt und man müsse ikonographisch nicht hinter Lucina zurückgehen. Dies steht im Widerspruch zur Auffassung Gerkes (1940), derzufolge der heraldische auf den realistischen (narrativen) Typ folgte. Erweiterungen des Motives, etwa durch Habakuk oder den Engel, sind für Effenberger Entwicklungen der konstantinischen Zeit.

**Reiner Sörries (1991)**

Die Syrische Bibel von Paris. Paris, Bibliothèque Nationale, syr. 341. Eine frühchristliche Bilderhandschrift aus dem 6. Jahrhundert, Wiesbaden 1991

In meiner eigenen Monographie zu der frühchristlich-syrischen Bilderhandschrift in der Pariser Nationalbibliothek habe ich bereits versucht, einer nach regionalen Gesichtspunkten differenzierten Daniel-Ikonographie nachzuspüren. Die dabei rein formalen Gesichtspunkten verpflichtete Betrachtungsweise wies den Weg zur jetzt vorliegenden Arbeit, die zwar inhaltliche Erwägungen nicht meidet, schwerpunktmäßig jedoch den objektiv-beobachteten Unterschieden in der Danielikonographie nachgeht. Bereits damals war festzustellen, dass der unbekleidete Daniel als stadtrömische Sonderform zu gelten hat, während in den Provinzen des Reiches der bekleidete Daniel vorherrscht, wobei die Bekleidung selbst nach Kulturkreisen unterschieden signifikante Besonderheiten besitzt. Neben der orientalisch-phrygischen Tracht konnte die oberitalisch-pannonische mit kurzer Tunica und die gallische Sonderform herauskristallisiert werden. Diese formale Betrachtungsweise fand bei Achim Arbeiter (s. u.) ihre Fortsetzung für den ägyptisch-nordafrikanisch-spanischen Raum.

**Jutta Dresken-Weiland (1991)**

Reliefierte Tischplatten aus Theodosianischer Zeit (= Studi di Antichità Cristiana 44), Città del Vaticano 1991

Im Zusammenhang mit ihrer Arbeit zu den theodosianischen Tischplatten unternimmt die Verfasserin einen ikonographischen Exkurs zu Daniel in der Löwengrube. In diesem Rahmen beschränkt sie sich auf die Differenzierung in östliche und westliche ikonographische Varianten. Auf der Suche nach ikonographischen Parallelen zu den Daniieldarstellungen auf den Tischplatten führt Dresken-Weiland sehr viel und auch divergierendes Material an, das sie aber nicht zu einer weitergehenden Differenzierung veranlasst. Letztlich spricht sie von einer einheitlichen Komposition als Ausdruck einer „ikonographischen Koine“ dieser Zeit. Leider führt sie diesen Gedanken nicht weiter aus, weshalb angemerkt werden muss, dass die postulierte ikonographische Koine allenfalls auf den eingangs angesprochenen, die Identität der Szene sichernden Figurenapparat zutrifft. Es gilt sicher nicht für die Vielfalt der deutlich ausgeprägten ikonographischen Varianten. Hier kann von einer Koine nicht gesprochen werden.

**Paul Corby Finney (1994)**

The invisible god. The earliest Christians on Art, New York – Oxford 1994

Von Wulff (s. o.) bis Finney bleibt die Bedeutung der Schale von Podgoritza, weil sie die Verbindung zu den commendationes animae (S. 183) herstellt, für die Interpretation des Daniel-Löwengruben-Motives ungebrochen, weshalb Finney Daniel als „salvation paradigm“ (S. 206) bezeichnen kann. Er nennt Daniel zusammen mit Jona, und beide gehören zu den symbolischen Bildern, die schlechthin den christlichen Glauben ausdrücken. Einen eigenen Akzent setzt Finney, indem er im Schicksal Daniels ein Beispiel für besonders dramatische und grausame Todesarten sieht (S. 198). Damit klingt auch der Märtyrergedanke an, der dem Thema schon während der Verfolgungszeit zu seinem Durchbruch verholfen haben kann. Im antiken Sinn wäre Daniel der „heroic nude“, der den schlimmsten Prüfungen gewachsen ist.

**Achim Arbeiter (1994)**

Frühe hispanische Darstellungen des Daniel in der Löwengrube, in: *Boreas* 17., 1994, S. 5–12

Innerhalb der Erforschung altchristlicher Bildwerke beschreitet Arbeiter insofern einen eigenen und richtungsweisenden Weg, als er das Motiv des Daniel in der Löwengrube konkret in einem lokalgeschichtlichen Kontext untersucht. Ihn interessieren die ausgesprochen unterschiedlichen ikonographischen Ausprägungen dieser Darstellung auf der spanischen Halbinsel und ihre Ursachen. So konstatiert Arbeiter einerseits Abhängigkeiten von der römischen Ikonographie, sei es durch Importe, sei es durch Nachahmungen des römischen Typs durch lokale Werkstätten, andererseits Bildfindungen, die unabhängig von Rom entstanden sein müssen. Die bereits mehrfach getroffene Feststellung, wonach es einen unbekleideten römischen und einen bekleideten außerrömischen Typ gibt, präzisiert Arbeiter dahingehend, dass manche ikonographische Besonderheiten nur aus östlichen Vorbildern zu erklären sind, die aber ihrerseits auf dem Weg ihrer Vermittlung durch die koptische Kunst besondere Ausprägungen erfahren haben. Außerdem tritt bei ihm Nordafrika als ikonographischer Schmelztiegel in Erscheinung, der in der Lage war, Vorbilder aus dem Osten unter Umgehung Roms zu adaptieren, neu zu formen und weiterzugeben. Und er übersieht nicht, dass die christliche Kunst Spaniens wohl auch selbst in der Lage war, eigenständige Varianten zu entwickeln, die in einer spezifischen frühmittelalterlichen Kunst Spaniens ihre Fortsetzung finden, z. B. in der Buchmalerei. Besonders kreativ scheint die schon früh christianisierte Region der Baetica gewesen zu sein, die eine eigenwillige Ikonographie, z. B. die

Siebenzahl der Löwen, mit einem besonderen Stil, in dem das flache Relief, als wären es Applikationen, auf den großen Leerflächen erscheint.

Die Vorgehensweise von Arbeiter, lokalen ikonographischen Entwicklungen nachzuspüren, ist innerhalb der christlichen Archäologie noch nicht besonders verbreitet.

### **Eva Schurr (1997)**

Die Ikonographie der Heiligen, Dettelbach 1997

Als eine der jüngsten der hier zu erwähnenden Arbeiten setzt sich die Dissertation von Eva Schurr mit dem Danielmotiv auseinander, wobei sie sich dem Titel ihrer Arbeit entsprechend auf den *Heiligen Daniel* konzentriert. Ausgeklammert sind demnach alle szenischen Darstellungen, dennoch bleiben genügend Danielbilder übrig, in denen dem Heiligen Daniel die Löwen der Grube als individuelles Attribut beigegeben sind, als Versatzstücke solcher Attributierung aufscheinen, oder in denen der Prophet, obwohl aus allem szenischem Beiwerk herausgelöst, als der Beter in der Löwengrube zu identifizieren ist.

Auch wenn der sakralisierte Daniel überwiegend auf Denkmälern des christlichen Ostens und des koptischen Raumes anzutreffen ist, so zeigt Schurrs Denkmälerkatalog, dass der Heilige Daniel auch in der Ikonographie des Balkans, also auf der Schnittlinie zwischen Ost und West, in Nordafrika, in Spanien und sogar in Norditalien erscheint, allerdings nicht in Rom. Außerdem verweist Schurr auf *Zwitter*, die einerseits ganz den szenischen Darstellungen, wie sie in der Sepulkralkunst vorherrschen, entsprechen, andererseits mit Motiven der Sakralisierung kombiniert sind wie etwa dem gerafften velum hinter Daniel. Als echte Elemente der Sakralisierung bezeichnet Schurr den Nimbus oder die Beischrift SANCTUS oder ATIOC. Sakralisiert erscheint Daniel auch ohne Attribute in der Reihe der Propheten, aus der er durch seine phrygische Tracht herausgehoben ist. Alle Beispiele des sakralisierten Daniel entstammen nicht der Sepulkralkunst und belegen, dass die Danielikonographie ihre Bedeutung und Verbreitung auch außerhalb des Totenkultes besaß.

### **Josef Engemann (1997)**

Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke, Darmstadt 1997

Engemann hat hier keine eigenen Studien zu Daniel veröffentlicht, er soll aber in dieser überblicksartigen Forschungsgeschichte nicht fehlen, da er sehr konsequent die in den letzten 20 Jahren favorisierte Zurückhaltung in der Interpretation christ-

licher Motive quasi zum Standard erhoben hat und die entsprechende Methodik entfaltet. Sie ist zwar nicht neu, geht sie doch letztlich auf Erwin Panofsky und seine in den 1930er Jahren entwickelte Unterscheidung zwischen Ikonographie und Ikonologie zurück, fand aber in der Deutung altchristlicher Bildwerke nicht die allgemeine Zustimmung bzw. keine allgemeine Anwendung.

Engemanns Methodik will dem Bildwerk bzw. Motiv gerecht werden ohne vor-schnelle Implementierung geistiger oder geistlicher Inhalte (die nicht nur aus dem schriftlichen Zeugnis der Kirche, sondern auch aus der eigenen Tradition gewonnen werden: das Vorverständnis des Betrachters). Ernst müsse man nehmen, dass ein- und dasselbe Motiv auf den verschiedenen Bildträgern unterschiedlicher Kunstgattungen und unter Berücksichtigung ihrer Verwendung und Funktion unterschiedliche Bedeutung haben kann. Daniel in der Löwengrube in der Katakombenmalerei oder in der Sarkophagplastik kann bzw. muss anders verstanden werden als auf einer Elfenbeintafel, einem Kästchenbeschlag, einer Gemme oder einem Goldglas. Mit Recht wurde darauf hingewiesen, dass ein sepulkraler Kontext, ein liturgischer oder ein persönlich-privater Hintergrund zu unterschiedlichem Verständnis führen muss (kann).

Konkret für das Danielmotiv schloss Engemann selbst formale oder dekorative Gründe für die Aufnahme des Danielmotives nicht aus (S. 121). Bei den über Modellen reproduzierten und auf ein- und demselben Bronzeblechbeschlag mehrfach wiederholten Danielbild mag man die Absicht eines gefälligen Dekors gar nicht ausschließen, aber es ergeben sich auf diesem Weg auch keine neuen Interpretationen. Die Suche nach einem allegorischen Sinn oder gar Programm bliebe so erfolglos. Dies bedeutet gewiss den Kontrapunkt zu einer umfassenden Interpretation frühchristlicher Motive, wie dies etwa Ernst Dassmann vorgeschlagen hat.

### **Mara Minasi (2000)**

Mara Minasi, Artikel „Daniele“, in: *Temi di iconografia paleocristiana*, ed. Fabrizio Bisconti, Città del Vaticano 2000, S. 162–164

Lediglich eine Zusammenfassung der wichtigsten ikonographischen Merkmale bietet Mara Minasi im Artikel Daniel des jüngsten ikonographischen Lexikons. Die Verfasserin geht dabei vom römischen Typ aus, der über die Jahrhunderte der Spätantike prägend geblieben sei, ohne größere Variationen zu erlauben. Den römischen Typ charakterisiert sie dabei als *Daniel orans, bekleidet, jugendlich-bartlos zwischen zwei Löwen*. Die Reduktion der Löwen auf zwei und ihre symmetrische Anordnung schreibt sie dem Streben nach Harmonie zu. Die Erweiterung des Motives um Habakuk in der Sarkophagplastik wertet sie unter Berufung auf Josef Wil-



pert als eucharistisches Motiv (wobei dann unklar bleibt, warum das eucharistische Thema die Sepulkralplastik, nicht aber die -malerei bereichert).

Minasi versäumt es nicht, zahlreiche ikonographische Varianten zu benennen, die Bekleidung des Daniel, den Nimbus, die Siebenzahl der Löwen, doch bleibt es bei der Auflistung.

Sie verweist darauf, dass Daniel unter den vier großen Propheten des Alten Testaments auf die altchristliche Bildsprache den größten Einfluss ausübte, Jesaja, Jeremia und Ezechiel bleiben in der Häufigkeit ihrer Darstellung weit dahinter zurück. Die Löwengrubenepisode nennt sie prototypisch für die Darstellung des verfolgten und von Gott erretteten Gerechten. An Daniel sieht sie die Hoffnung auf Rettung und auf Auferstehung vom Tode fest gemacht. Seine Figur deutet sie als Präfiguration auf den Sieg Christi und als Archetyp des christlichen Märtyrers, als Vorbild der Tugend und des Gebetes. Dabei stützt sich Minasi auf die Zeugnisse der Kirchenväter. Damit bewegt sich Minasi im Rahmen der herkömmlichen Interpretation mit deutlichen Anleihen bei der traditionellen, romorientierten Sicht. Dies überrascht angesichts der Vielfalt ikonographischer Varianten, die sie in der zweiten Hälfte des Artikels auflistet, die aber letztlich über den Status von Ausnahmen und Sonderentwicklungen nicht hinaus kommen und damit ohne Einfluss auf die gewohnte Interpretation bleiben.

### Zusammenfassung

Übereinstimmung herrscht darin, dass Daniel in der Löwengrube zu den ältesten Motiven frühchristlicher Kunst gehört. Die insgesamt als eher gering eingestuften formalen Varianten hat man zunächst im Sinne einer zeitlichen Entwicklung (von Sybel) oder einer Verfestigung des Formenkanons (Gerke) bzw. einer Typenbildung (Wacker) interpretiert. Den Wandel vom bekleideten Daniel in den ältesten Denkmälern zum unbekleideten deutete Gerke als Wandel von einer realistischen zu einer ideellen Szene. In der Herausbildung einer heraldischen Darstellungsweise (Effenberger) sah Wacker das Streben nach Harmonie ausgedrückt. Vertreter der Orienthypothese (Wulff, Stuhlfaut, Wessel) machten unterschiedliche Traditionen in den verschiedenen Kunstlandschaften für die Varianten in der Bekleidung verantwortlich, wobei die phrygische Tracht als Kriterium östlicher Einflüsse benannt wurde. Die Haltung der Löwen hielt man für zu wenig signifikant, sah lediglich in den von Daniel abgewandt sitzenden Tieren ein östliches Prinzip, ohne dies verallgemeinern zu können. Sehr differenziert traten Weigand und später Sörries und Arbeiter für die Existenz regionaler Traditionen ein, die sich gegenseitig beeinflussten oder auch überlappten. So sah Arbeiter die spanische Danielikonographie aus koptischen Vorbildern gespeist, die über Nordafrika vermittelt worden waren.

Sörries trat mehr für eine Abgrenzung und Selbständigkeit der Kunstlandschaften ein, charakterisierte den römischen Typ des unbekleideten Daniel als hauptstädtische Sonderform, die nur in Rom selbst oder in davon abhängigen imperialen Zentren anzutreffen sei. Andere Landschaften besäßen ihre eigene Tradition, so etwa der oberitalisch-pannonische Raum. War der Boden für eine differenzierte Beurteilung der Danielikonographie durch das von Leclercq aufbereitete Material eigentlich bestellt, so blieb doch die von Wacker favorisierte Anschauung von einer schematischen Darstellungsweise des Daniel vorherrschend, während man den Varianten wieder die Rolle der Sonderformen zuwies. Unter Berücksichtigung der Denkmäler der Kleinkunst sah man entwicklungsgeschichtlich ein allmähliches Zurücktreten des sepulkralen Aspektes.

Mit den Darstellungen von Kühn und Deonna begann ein relativ kurz dauernder Versuch, die heraldische Motivik auf religionsgeschichtlichem Weg von einem kultischen Ur-Motiv, weit im Osten angesiedelt, herzuleiten. Seit Wulff zieht sich die schwer zu begründende These einer Abhängigkeit des Motives von der jüdischen Kunst wie ein roter Faden durch zahlreiche Arbeiten zu Daniel.

Bei der Interpretation der Löwengruben-Szene war und ist der Errettungsgedanke vorherrschend. Daniel zähle mit weiteren biblischen Themen zu den sog. Rettungsparadigmen. Neuerlich wurde dies von Minasi so gesehen. Im Sinne einer weiteren Präzisierung des Rettungsgedankens ordnete Dassmann den Daniel seiner Konstruktion von Taufe, Buße und Märtyrerfürbitte unter. Mit Hinblick auf die Nacktheit des Propheten sah bereits von Sybel die formale Verwandtschaft zu den ad bestias verurteilten Glaubenszeugen. Die zunehmende Beobachtung eines sakralisierten Daniel (Zimmermanns, Schurr) in verschiedenen Regionen und Gattungen führte nicht zu einer Einschränkung des Rettungsgedankens. Erst die jüngste Entwicklung einer Übernahme der bereits von Panofsky entwickelten ikonographischen Methode in die Christliche Archäologie, zuletzt von Engemann entschieden vorgetragen, lässt Vorsicht bei der inhaltlichen Interpretation geraten erscheinen. Der nicht unähnlich gelagerte frühe Versuch von Styger einer Zurückhaltung bei inhaltlichen Deutungen hatte sich seinerzeit noch nicht durchgesetzt. Die Methode, für jedes einzelne Bild aufgrund seines Anbringungsortes, seiner Zeitstellung und seiner regionalen Herkunft eine eigene Deutung vorzunehmen, wie von Engemann vorgeschlagen, darf indes noch nicht als Standard gelten.