

So lohnte die Versammlung qualitätvoller Werke das Bemühen um den Leibl-Kreis; doch hat dieser kein unverwechselbares kunstgeschichtliches Gesicht. „Leibl im Kreis seiner Freunde“ — die Szene, nach dem Muster des Emmausgeschehens von Th. Alt gemalt (Abb. 8; Kat. Nr. 97), hat sinnbildliche Bedeutung: „Sie erkannten ihn nicht“.

Michael Bringmann

REZENSIONEN

FRANZ RADEMACHER, *Die Regina Angelorum in der Kunst des frühen Mittelalters*. Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 17, Düsseldorf (Schwan-Verlag) 1972, 132 Seiten, 117 Abb. DM 36,—.

Anlaß für die Beschäftigung mit dem Thema der Gottesmutter als Königin der Engel war das Bemühen des Verfassers um die ikonographische Deutung des romanischen Reliefs in der ehemaligen Propsteikirche von Oberpleis, das heute als Retabel des Hauptaltars dient. Die aus drei Tuffsteinplatten zusammengefügte Darstellung — in der Mitte frontal thronend die Madonna mit dem Kind, links die hl. drei Könige und rechts drei Engel — hat, wenn man überhaupt auf sie eingegangen ist, bisher keine befriedigende Erklärung gefunden. In der Bildtradition seit dem dritten Jahrhundert bis zur romanischen Epoche ist eine entsprechende Anordnung nicht zu belegen. P. Bloch verband deshalb mit seinem Hinweis auf das Retabel die Charakterisierung: „das in so rätselhafter Weise den anbetenden Königen drei Engel beigesellt“ (Heimatbuch der Stadt Siegburg II, 1967, S. 381). Man kann sich vorstellen, daß der Versuch „das Rätsel des Retabels“ zu lösen (S. 19), verlockend sein mußte.

Ausgehend von dem seit langem betonten Qualitätsunterschied zwischen der Platte der Könige und den beiden anderen, wird die ungewohnte Zusammenstellung als das Ergebnis einer nachträglichen Veränderung der ursprünglichen Konzeption erklärt, bei der auf der linken Seite ebenfalls eine Engelsgruppe wiedergegeben gewesen wäre. Die Rekonstruktion einer solchen Zuordnung von je drei flankierenden Engeln zu der Madonna in throno — bewerkstelligt durch eine Fotomontage — ergäbe eine überzeugendere Einheit als der jetzige Zustand; doch sei dieser schon bald nach der 1150/60 angenommenen Ausführung des Retabels geschaffen worden. Als maßgeblicher Grund dafür wird die Translatio der Gebeine der drei Könige nach Köln im Jahre 1164 angenommen, die in der ganzen Christenheit größte Beachtung fand. „Ist es da verwunderlich, wenn man in der Propsteikirche Oberpleis einen kurz vorher fertiggestellten Altaraufsatz umänderte, auf daß er künftig nicht nur der Verehrung der Gottesmutter mit dem Christusknaben diene, sondern zugleich auch der Huldigung für die unter größter Anteilnahme in Köln eingezogenen königlichen Heiligen?“

(S. 19). Von der Bildüberlieferung her stehe einer solchen Erklärung der Retabel-Ikonographie nichts im Wege, da sich nachweisen lasse, daß der rekonstruierte Typus der frontal zwischen Engeln thronenden Madonna, die als Regina angelorum bezeichnet wird, in romanischer Zeit „keineswegs als ungewöhnlich anzusehen ist“. Die folgenden Kapitel gelten diesem Nachweis, indem sie Beispiele aus dem Osten und dem Westen in einer Übersicht darbringen.

Zunächst werden die schriftlichen Quellen für die Verbindung Marias mit den Engeln angeführt, ausgehend von den Berichten der Apokryphen bis zur Mariendichtung des Mittelalters, in der die Gottesmutter den Titel der Imperatrix angelorum erhält. Es folgt ein Überblick über die Verbreitung des sich recht einheitlich darbietenden Typus in der Kunst des Ostens vom 8. bis zum 13. Jahrhundert, nach Gattungen geordnet. In dem Kapitel „Die Regina angelorum im Abendland“ sind dann aus dem 8.—11. Jahrhundert Zeugnisse verschiedener Art und Gattung zusammengestellt, darunter auch Beispiele aus der Miniaturmalerei, vor allem der süddeutschen, ferner Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten.

„Altarantependien und Retabel mit der Regina angelorum“ werden im Hinblick auf die vorgenommene Rekonstruktion in einem eigenen Kapitel behandelt. Auf Antependien „ist die Majestas Marias in Begleitung von Engeln noch in einer erheblichen Anzahl von Beispielen nachzuweisen“. Schwieriger sind Retabel mit entsprechender Darstellung aus demselben Zeitraum zu benennen. Das Relief in Oberpleis wäre, sollte es zu Recht als Retabel bezeichnet werden und die Rekonstruktion zutreffen, mit Abstand das früheste Beispiel. Daß es nicht als singulär zu gelten hätte, wird auf Grund der Visionsliteratur und der Wiedergabe in Miniaturen der Zeit angenommen. Außerdem kommt das Thema auf den Stirnseiten von Reliquien-schreinen vor, die in der Art ihrer Aufstellung hinter dem Altar die Funktion des Retabels übernehmen konnten. Über den gesetzten zeitlichen Rahmen hinausgehend, wird als Abschluß die Gruppe der toskanischen Anconen der „Madonna in trono“ behandelt, in der auf Duccios Madonna Rucellai und auf der großen Tafel der Cimabue-Werkstatt in Paris ebenfalls sechs Engel die Mutter mit dem Kind flankieren.

Die beiden restlichen Kapitel ziehen das Fazit aus dem gesammelten Material, indem sie den „Einfluß von Byzanz bei den abendländischen Werken“ aufzeigen und die einzelnen Elemente der Darstellungen (Dextra Dei, Mandorla, Krone und Szepter) erörtern und deuten. Dabei geht es auch um die Frage, ob die Engel Christus oder Maria zugeordnet sind. Sie wird in der Auseinandersetzung mit dem Standpunkt von K. A. Wirth, der die christologische Akzentuierung betont hat, dahingehend beantwortet, daß die Engel als Hofstaat der Gottesmutter immer zugleich dem Christkind huldigen, wenn dieses auf dem Schoß oder Arm der Mutter sitzt. Zwar erforderten in manchen Fällen der Bildzusammenhang oder

Inschriften den Bezug auf Christus, doch lasse sich diese Deutung keineswegs verallgemeinern. Daneben gebe es Beispiele, auf denen Maria allein wiedergegeben sei, so daß die Anwesenheit der Engel ihr gelten müsse. Auch schließe ihre in dieser Zeit häufig anzutreffende Bezeichnung als Regina coeli die Vorstellung der Regina angelorum ein, „da der Gottesmutter als Himmelskönigin die Engel untergeordnet sind“ (S. 121).

Eine kritische Sichtung der Ergebnisse hat zunächst die Vertretbarkeit der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands des Reliefs von Oberpleis zu überprüfen und dann zu fragen, wie weit für die als Nachweis der Tradition des vermuteten Typus angeführten Beispiele der Titel „Regina angelorum“ anwendbar ist. Gegen die Annahme einer Ersetzung der Dreikönige durch eine Engelgruppe wurden bereits von R. Hauss herr Bedenken vorgebracht mit der Bemerkung, es handle sich bei der Gottesmutter auf dem Pfostenthron „gleichsam um die Darstellung einer hölzernen Madonna“, wie sie nach I. H. Forsyths Untersuchungen in den Epiphanienspielen verwendet wurde. Aus ihnen erkläre sich ohne weiteres die Zusammenstellung mit den huldigenden Königen, so „daß ein Bezug auf die Reliquientranslation nicht angenommen zu werden braucht. Es kann sich von Anfang an um eine Kombination dieser ikonographischen Vorstellung mit der der Regina angelorum gehandelt haben“ (Rhein und Maas II, S. 399). Eine eindeutige Aussage erlaubt wohl ein Motiv, für das Rademacher keine Erklärung zu geben vermochte: die offen nach vorn gestreckte Hand des Kindes (S. 13). Sie ist als Gestus des Empfangens zu interpretieren und damit auf die Gaben bringenden Könige zu beziehen; mit entsprechender Handhaltung nimmt auf dem S. 35 abgebildeten Apsismosaik von S. Maria in Domnica die Gottesmutter die in der Inschrift genannte Stiftung des ihr zu Füßen knienden Papstes Paschalis I. entgegen. Die ursprüngliche Zugehörigkeit der Dreikönige zu der Gruppe von Mutter und Kind scheint so erwiesen. Schon R. Flink hatte die geöffnete Rechte Christi auf dem Oberpleiser Relief als Ausdruck des Inempfangnehmens interpretiert, dabei allerdings von Opfergaben gesprochen, vermutlich von den auf dem Altar dargebrachten (Heimatblätter des Siegburgkreises, 19, 1951, S. 3). Dahinter steht die durch nichts zu begründende Meinung, das Relief sei als Retabel geschaffen. Die urkundliche Nachricht von 1212 über einen Marienaltar ist jedoch zu unbestimmt, als daß man aus ihr irgendwelche Schlüsse ziehen könnte.

Während Hauss herr die Möglichkeit der von Anfang an beabsichtigten Verbindung des Typus der Regina angelorum mit der Anbetung der Könige in Betracht zieht, äußert Bloch die Vermutung, die Anwesenheit der drei Engel lasse sich vielleicht aus dem Patrozinium der Michaels-Abtei in Siegburg erklären, der Oberpleis unterstellt war, „zumal das Michaelsfest in dem etwa gleichzeitigen Siegburger Lektionar mit drei drachenbekämpfenden Engeln geschmückt ist“ (S. 381). Soweit ich sehe, hat nur Hoster die

Frage angedeutet, ob die Engel nicht später hinzugefügt sein könnten (Festschrift H. Schnitzler 1965, S. 201). Immerhin unterscheiden sie sich durch die ihnen beigegebenen Heiligenscheine von den übrigen Figuren. Sollten sie ursprünglich in einen anderen Zusammenhang — etwa eine Versuchung Christi — gehört haben und erst nachträglich mit der Darstellung der Anbetung der Könige verbunden worden sein? Daß für diese ein vergleichbares Schema mit der frontal am rechten Bildrand thronenden Madonna nicht ungewöhnlich war, zeigt seine Verwendung sowohl im 7. Jahrhundert auf einem Kästchen von Auzon als auch noch im 12. Jahrhundert im Psalter der Melisenda im Britischen Museum. Überlegungen solcher Art, die die Frage nach der ursprünglichen Bestimmung der Reliefs implizieren, setzen jedoch eine eingehende Untersuchung der faktischen Gegebenheiten voraus.

Der Überblick über die Verbreitung des Typus der Regina angelorum läßt leider dessen genaue Bestimmung vermissen. Aneinandergereiht sind Beispiele, auf denen die Madonna mit oder ohne Kind in Begleitung von Engeln erscheint. Die Erörterung über die Beziehung der himmlischen Leibwächter auf Christus oder Maria geht an dem eigentlichen Problem der ursprünglichen Intention des Typus vorbei. Sein Inhalt ist das Geheimnis der Inkarnation, die Menschwerdung Gottes, der in seiner durch die Engel bezugten Erhabenheit und Allmacht zum Kind auf dem Schoß der Mutter wurde. Diesem Ereignis gilt das Staunen der Engel, das die Inschrift auf dem Rahmen der Ikone der S. Maria della Clemenza in der Marienkirche von Trastevere beschreibt (Abb. 22). Die Apostrophierung der Gottesmutter in der Übersetzung Bertellis mißdeutet m. E. den Text (C. B., La Madonna di S. M. in Trastevere, Roma 1961, S. 34). Noch auf der in Kloster Scheyern 1241 entstandenen Miniatur in der Münchner Handschrift Mater verborum (Abb. 85) bringen die Spruchbänder unmißverständlich zum Ausdruck, daß Christus der Mittelpunkt ist: In gremio gestat qui iussa cuncta gubernat. Maria wird als *ianua celestis regni* und *dei cripta* bezeichnet. Auch auf dem „hervorragendsten Beispiel einer spätromanischen Miniatur der Madonna-Regina mit huldigenden Engeln“ in der *Historia Scholastica* aus Scheyern (Abb. 84) besagt die Abkürzung C. P. hinter dem Namen Mariens, daß mit ihr die Vorstellung der *celi porta*, nicht die der Königin der Engel verbunden ist. Eine noch explizitere Erläuterung des Bildtypus gibt der in der vatikanischen Handschrift des frühen 12. Jahrhunderts mit einer entsprechenden Illustration versehene Text der Homilie des Jakobus Monachus zum Fest der Geburt des Herrn (Abb. 56). Wenn ich Rademacher recht verstehe, bezieht er die vier, paarweise von beiden Seiten mit verhüllten Händen demutsvoll nahenden Engel auf Christus, während die beiden flankierenden Thronwächter die Stellung Mariens betonen sollen (S. 62). Den Ausführungen der Predigt zufolge sehen die himmlischen Scharen aber in ihr den *thronon cherubikon*; in dem Kind auf ihrem Schoß dagegen *eidon sarkikōs . . . ton Basilea kai ktisten tōn uraniōn Dynameōn* (PG 127, Sp. 596).

Was hier durch Inschriften erwiesen ist, läßt sich auch aus der Zuordnung des Typus zu anderen Darstellungen erschließen. Die Konfrontation in der Form des Diptychons mit Christus dem Lehrer zwischen den Apostelfürsten zielt nicht auf Maria, sondern auf den von ihr gehaltenen Knaben (Abb. 8/9), dessen Göttlichkeit sie mit dem Gewande der Menschheit bekleidete. Daß er das eigentliche Zentrum der Bildvorstellung ist, bezeugt ebenso die im 12. Jahrhundert in Spanien zu findende Verbindung mit der Anbetung der Könige (Abb. 80). Bei der Deutung der Rose des Ostchors von Laon aus dem zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts wird man, bevor man von der mariologischen Umgestaltung der Mitte eines christologischen Programms durch die Einfügung der Mutter mit dem Kind spricht, den Bezug der beigefügten Figuren des Isaias und des Täufers auf Christus beachten müssen. Johannes erscheint hier nicht „als Prototyp eines jungfräulichen Menschen“ (S. 79), sondern — wie sein Spruchband besagt — als Rufer in der Wüste mit der Aufforderung, dem kommenden Herrn den Weg zu bereiten (Joh. 1, 23); auf Grund des Verweisungszusammenhangs dieser Stelle ist Isaias auch nicht der Verkünder der Jungfrauengeburt. Er verheißt das Erscheinen des göttlichen Wortes im Fleische: *Et revelabitur gloria Domini, et videbit omnis caro quod os Domini locutum est* (Is. 40, 5). In der Exegese konnte damit — durch den Bezug auf die Verkündigung der Offenbarung Gottes im Evangelium — zugleich die Allusion auf die gloria aeterna verbunden werden. Eine entsprechende Spannung von Beginn und Ende bestimmt das Programm der Rose in der Zuordnung der apokalyptischen Begleitfiguren zu dem Kind auf dem Schoß der Mutter. Die Ansicht F. Deuchlers (Die Chorfenster der Kath. in Laon, Diss. Bonn 1956, S. 59) — der als Programm die „Glorification de la vierge“ konstatiert —, daß „indem Christus durch Maria ausgewechselt wird . . . die Apostel und die 24 Greise der Apokalypse keinen Sinn mehr haben (oder nur einen sehr indirekten)“, wird der eigentlichen Intention ebensowenig gerecht wie der Tatsache, daß bereits am Grab des heiligen Junien aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Maria mit dem Kind in einer von Engeln getragenen Mandorla inmitten von zwölf der 24 Ältesten wiedergegeben ist.

Der Korrektur bedarf auch Rademachers globale Feststellung, der „Bildtypus des in einer von Engeln gehaltenen Mandorla thronenden Christus“ sei „im Abendland gleichfalls auf die Madonna“ übergegangen (S. 67). Schon Grabar hat in seinem Aufsatz „The Virgin in a Mandorla of Light“ (Late Classical mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr., Princeton N. J. 1955) erklärt, daß die Beispiele im Osten „the dogma of the divinity of Christ from the very moment of his birth“ (S. 311) zum Ausdruck bringen sollten; dieses Anliegen wird im Westen ebenfalls durch gelegentlich beigefügte Texte bezeugt: auf einer kolorierten Federzeichnung des in der Admonter Stiftsbibliothek aufbewahrten Hohenliedkommentars aus der Mitte des 12. Jahrhunderts durch die Aussage: *In gremio matris resplendet*

gratia patris (Abb. 93). Selbst die auf Maria bezogene Inschrift des Tympanons von Corneilla-de-Conflent (Abb. 69), mit der die Heredes vite aufgefordert werden: *dominam laudare venite*, gibt keine Veranlassung, die Mandorla nicht im Zusammenhang mit dem Kind zu sehen, das als menschgewordener Gott den Gläubigen Leben und Heil ist.

Von den Darstellungen der Gottesmutter allein im Orantengestus läßt sich die Illustration zur Predigt des Jakobus Monachus am Fest der Empfängnis Mariens auf Grund des zugehörigen Textes in ihrer Bedeutung genauer bestimmen (Abb. 55). Das Geschehen wird verstanden im Hinblick auf das Geheimnis der Menschwerdung Gottes, das die Engel im voraus schauen und deshalb die künftige Theotokos preisen an dem Tag, an dem *to de palation kai parektai kai eyrepistai* (PG 127, Sp. 548). Maria ist als *palatium* oder auch als Thronstiz *tu tōn holōn Basileōs* von Engeln flankiert; sie ist nicht die Regina angelorum. Als Hinweis auf den in der Menschwerdung sich vollziehenden Adventus des Königs erscheint sie auf dem Apsismosaik in Cefalù unter dem Brustbild des Pantokrators (Abb. 34) und in St.-Chef unter dem thronenden Christus in der Mandorla (Abb. 81). Die in der Predigt des Jakobus Monachus zur Geburt Mariens Adam in den Mund gelegte Anrede: *Basilissan se doxazomen* (PG 127, Sp. 593) könnte vielleicht Veranlassung geben, die beigefügte Miniatur als Darstellung der Königin der Engel zu interpretieren (Abb. 54), doch enthüllt sich den Vorvätern *to tes oikonomias mysterion* (Sp. 596), d. h. sie sehen den Beginn der Erlösung in der Herabkunft Gottes.

Es bedarf keiner Erörterung, daß aus der Stellung Marias im Heilsplan die Vorstellung ihrer Erhöhung resultiert. In einem Sermo des Ambrosius Autpert wird die Begründung gegeben: *Sufficere debet tantum notitiae humanae hanc vere fateri reginam coelorum, pro eo quod regem peperit angelorum* (PL 39, Sp. 2130). Die Wahl des Typus der Gottesmutter im Orantengestus für die Wiedergabe der in den Himmel Aufgenommenen auf der Bronzetür des Bonanus erklärt sich aus der mit ihm verbundenen Erinnerung an das Erscheinen Gottes im Fleische (Abb. 43). In den seitlich unter den Paradiesesbäumen postierten Engeln wird man eine Art Ehrenwache erblicken müssen zur Auszeichnung der Mutter des Herrn, ohne daß sie dadurch als Königin der Engel charakterisiert würde. Es bleibt von den angeführten Beispielen schließlich nur eine Miniatur in dem 1150/60 entstandenen Winchester-Psalter, Nero C. N. (die von Schrade übernommene Vermutung, daß sie italienischer Herkunft sein dürfte, trifft nicht zu), auf der über der zwischen zwei Engeln thronenden Orans die Erklärung steht: *Ici est faite reine del ciel* (Abb. 86). Nun läßt sich streiten, ob damit explizit die Vorstellung der Regina angelorum betont ist.

Fragt man sich nach der positiven Leistung des Buches, so wird man auf die Materialsammlung verweisen müssen. Ihre Verarbeitung ist freilich kaum zu Ansätzen gediehen, so daß die Lektüre den Eindruck hinterläßt,

Ikonographie — im Sinne einer sachgemäßen Deutung der Bildinhalte — fange dort erst an, wo hier bereits aufgehört wird. Ewald M. Vetter

AN ZWOLLO, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675—1725*. Van Gorcum & Comp., Assen 1973. 245 Seiten mit 259 Abb. (Englisch summary) ca. DM 115,—.

Die Autorin, Leiterin der Zeichnungsabteilung des Rijksbureaus voor kunsthistorische Documentatie in den Haag, behandelt in ihrem aus einer Dissertation bei J. Q. van Regteren Altena hervorgegangenen Buch zuerst die niederländischen Maler der idealisierenden Landschaft in Rom (Abraham, Genoels, Johannes Glauber, Albert Meyeringh, Jan Frans van Bloemen), die im Gefolge von Gaspard Dughet — der wirksamer war als Poussin (S. 198) —, Claude Lorrain und Salvator Rosa stehen, ferner Isaac de Moucheron und Jacob de Heusch.

Streifzüge in die Campagna bringen für Theodoor Wilkens und Hendrik van Lint in Ronciglione das von A. Houbraken in seiner „Groote Schouburgh“ 1721 geschilderte Reiseerlebnis, wie die das Motiv skizzierenden Zeichner von der aufgebrachten Volksmenge als Zauberer verdächtigt und angegriffen und erst vom Gouverneur wieder freigelassen werden (S. 78; ähnliches konnte später übrigens A. L. Richter in seinen Erinnerungen berichten). Auf seiner Ansicht von Ronciglione (Abb. 97) hat Wilkens die Kuben der Häuser mit reizvollen vertikalen Federstrichstrukturen wiedergegeben.

Gegenüber den idealisierenden Landschaften von A. Genoels und J. F. van Bloemen entfaltet Hendrik Frans van Lint (1684—1763), noch stärker von Claude Lorrain abhängig als später C. van Wittel, eine große Aktivität als Vedutenmaler in Rom und Umgebung (S. 96). An Zwollo stützt sich in diesem Zusammenhang auf bisher unerkanntes und unpubliziertes Zeichnungsmaterial im Berliner Kupferstichkabinett (S. 91, Anm. 176).

Schwerpunkt des Buches ist die Darstellung der Tätigkeit Caspar van Witel (1653—1736). Trotz des 1966 erschienenen Buches von Giuliano Briganti über den Künstler konnte die Autorin auf Grund der Zeichnungsbestände v. Wittels (S. 121/122) und des ihr zur Verfügung stehenden reichen internationalen Materials eine Reihe von Fragenkomplexen und Spezialproblemen neu darstellen. Der Ausgangspunkt für v. Wittels Schaffen liegt in den Niederlanden (S. 124 f.; 202) und dort speziell bei Matthias Withoos in Amersfoort. Für die in Rom (seit 1674; S. 137 f.) aufgenommenen Veduten sind als Anreger Lievin Cruyl, Jacob de Heusch und Claude Lorrain zu nennen. Fast ein Jahrzehnt, bis zu Claudes Tod 1682, lebte und wirkte v. Wittel in Rom neben dem Lothringer, und somit ist ein Einfluß Claudes auf v. Wittel nur verständlich (S. 188 f.).