

URSULA NILGEN

## MARIA REGINA – EIN POLITISCHER KULTBILDTPYUS?



„A pictura cepit“, so wettert Friedrich Barbarossa bei seiner Ansprache an die deutschen Bischöfe 1158: „Mit dem Bild fing es an, das Bild führte zur Schrift, und die Schrift versucht Autorität zu werden. Wir dulden es nicht, wir ertragen es nicht!“ Und weiter: „Die Bilder sollen vernichtet, die Schriften ausgelöscht werden, auf daß zwischen Regnum und Sacerdotium kein ewiges Monument der Feindschaft bleibe.“ Die Aufregung, von der Rahewin in den *Gesta Friderici Imperatoris* und die *Chronica Regia Coloniensis* berichten, ging um ein Wandbild, das Papst Innozenz II. zwischen 1138 und 1143 in einem Raum beim Nikolaus-Oratorium im Lateranpalast hatte anbringen lassen, und auf dem die Zeremonien der Krönung Lothars III. durch Innozenz II. dargestellt und von einer die Lehnshoheit des Papstes über den Kaiser implizierenden Inschrift kommentiert waren. Möglicherweise handelte es sich um die Darstellung, die in einer Nachzeichnung des Panvinio-Kreises in der Vatikanischen Bibliothek überliefert ist<sup>1</sup>. Bild und Inschrift waren ein herausforderndes Politikum, vom Papst offenbar bewußt als solches konzipiert und jedenfalls vom Kaiser in diesem Sinne verstanden.

Die Episode entzündete sich an einem Historienbild und an einem besonders zugespitzten Fall politischer Kunst. Doch war das ominöse Bild im Lateranpalast diesbezüglich keineswegs ein Unikum. Schon Calixtus II. hatte zwischen 1122 und 1124 die „Camera pro secretis consiliis“ beim Nikolaus-Oratorium, der päpstlichen Hauskapelle, mit einem hochpolitischen Freskenzyklus schmücken lassen; auch er ist teilweise in den flüchtigen Zeichnungen des Panvinio-Codex überliefert (Abb.1). Dort war in vier Bildern der Triumph der sieben Investiturstreit-Päpste – Alexanders II., Gregors VII., Victors III., Urbans II., Paschalis' II., Gelasius' II. und Calixtus' II. – über ihre jeweiligen Gegenpäpste dargestellt, die sich

<sup>1</sup> Rom, Bibl. Vaticana, Barb. lat. 2738, fol. 104v–105r. – G. B. LADNER, I mosaici e gli affreschi ecclesiastico-politici nell' antico palazzo Lateranense, in: *RivArchCrist* 12 (1935), 265–292, Abb. 9. – G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II, Città del Vaticano 1970, 17–22, Taf. III, mit Abdruck der Quellen (21f.) und Angabe der früheren Literatur (17, 22). – CH. WALTER, Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace, I, in: *CabArch* 20 (1970), 155–176, bes. 166–169, Abb. 10. – Vgl. auch ST. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964, 39, Nr. 204, Abb. 119.

als erbärmliche Figürchen unter ihren Füßen krümmten. Das Wormser Konkordat, eine große Schriftrolle, die Calixtus II. und Kaiser Heinrich V. zugleich hochhielten, schloß den Zyklus ab<sup>2</sup>.

In der von Calixtus II. erbauten Nikolauskapelle selbst, deren Apsis u. a. in einem Stich von 1638 überliefert ist (Abb. 2 und 3), traten die sieben Investiturstreit-Päpste erneut auf: Die sechs ersten von ihnen nahmen zusammen mit Leo dem Großen und Gregor dem Großen die untere Zone der Apsis zu Seiten der Nische mit dem Bild des Kapellenpatrons, Nikolaus von Bari, ein. Dem heiligen Ort entsprechend fehlte hier zwar jede Anspielung auf die überwundenen Gegner, aber der Triumph der Päpste war in sublimierter Form um so nachdrücklicher verdeutlicht: Alle sechs waren durch Kreisnimbren ausgezeichnet und den großen Heiligen, die ihre Reihe anführten, völlig gleichgestellt. Nur Calixtus II., der letzte der sieben, kniete als Stifter der Kapelle demütig zu Füßen der Madonna im Hauptbild der Apsiskalotte. Wie sein Gegenüber, Anaklet II. Pierleoni, Gegenpapst im Schisma von 1130 bis 1138, der die Ausstattung der Kapelle durchführen ließ, war er nur mit dem rechteckigen Nimbus der Lebenden ausgezeichnet. Seitlich der Mariengruppe standen die heiligen Päpste Silvester I. links und vermutlich Anaklet I. rechts; letzterer war als Papst vorkonstantinischer Zeit ohne Tiara dargestellt, da diese ja entsprechend dem von der Kurie für maßgeblich gehaltenen Constitutum Constantini erst von Kaiser Konstantin dem Papst Silvester I. und seinen Nachfolgern verliehen worden war. Der tiarenlose Anaklet I. einerseits und Silvester I. mit der Tiara ihm gegenüber wiesen den Kundigen also eindeutig auf dieses Dokument und seine Implikationen hin. Eine Inschrift zu beiden Seiten der Stifter, die im Gefolge der *Damnatio Memoriae* Anaklets II. verstümmelt worden war, aber von Duchesne richtig ergänzt werden konnte, erläuterte die Stiftung:

SVSTVLIT HOC PRIMO TEMPLVM CALISTVS AB IMO  
VIR CELEBRIS LATE GALLORVM NOBILITATE

<sup>2</sup> Barb. lat. 2738, fol. 103v, 104r, 105v. – Ladner, *Mosaici*, Abb. 2–7. – Ladner, *Papstbildnisse I*, Città del Vaticano 1941, 195–201, Taf. XIX. – Waetzoldt 39, Nr. 198–203, Abb. 115–118. – Walter I, 162–166, Abb. 5–9, sowie II, in: *CabArch* 21 (1971), 109–123 (zu den ikonographischen Quellen).



1. Rom, alter Lateranpalast,  
Raum bei der Nikolauskapelle,  
Wandmalereien nach dem  
Parvino-Codex, Bibl. Vat.  
Barb. lat. 2738, fol. 104r

PRAESVL ANACLETVS PAPATVS CVLMINE FRETVS  
HOC OPVS ORNAVIT VARIISQVE MODIS DECORAVIT

Hier werden also Calixtus II. als Gründer der Kapelle und Anaklet II. als Urheber ihrer Dekoration bezeichnet<sup>3</sup>.

Mitte und Ziel der Verehrung dieses Aufgebots an heiligen und noch nicht heiligen Päpsten war die Muttergottes im Zentrum der Apsiskalotte. Auf einem erhöhten, lehnenlosen Sitz mit Kissen thronte Maria in strenger Frontalität, das Jesuskind ebenso frontal auf ihrem Schoß

haltend, zwischen zwei Fackeln tragenden Engeln, die hinter dem Thron hervorstrebten und wie in ehrfürchtigem Schauer seitlich zurückwichen<sup>4</sup>. Maria war in ein auf die frühbyzantinische Hoftracht zurückgehendes Gewand gekleidet, für das der schräg vom rechten Fuß nach links oben verlaufende Saum des Obergewandes, der perlenbesetzte Hängestreifen zwischen den Beinen und der Juwelenkragen charakteristisch sind<sup>5</sup>. Sie trug eine Krone und hielt in der Rechten ein hohes Stabkreuz. Über ihrem Haupt im Sternenhimmelgrund erschien die Hand Gottes mit dem Siegeskranz. Zu ihren Füßen las man die Inschrift:

PRAESIDET AETHEREIS PIA VIRGO MARIA CHOREIS

Nach Carlo Cecchelli hat Carlo Bertelli aus der übrigen ins Auge springenden Ähnlichkeit dieser Madonna Regina mit der hochberühmten Marienikone von S. Maria in Trastevere – der sogenannten Madonna della Clemenza (Abb. 4) – die Konsequenz gezogen und das Apsisbild der Nikolauskapelle im alten Lateranpalast als direkte Kopie

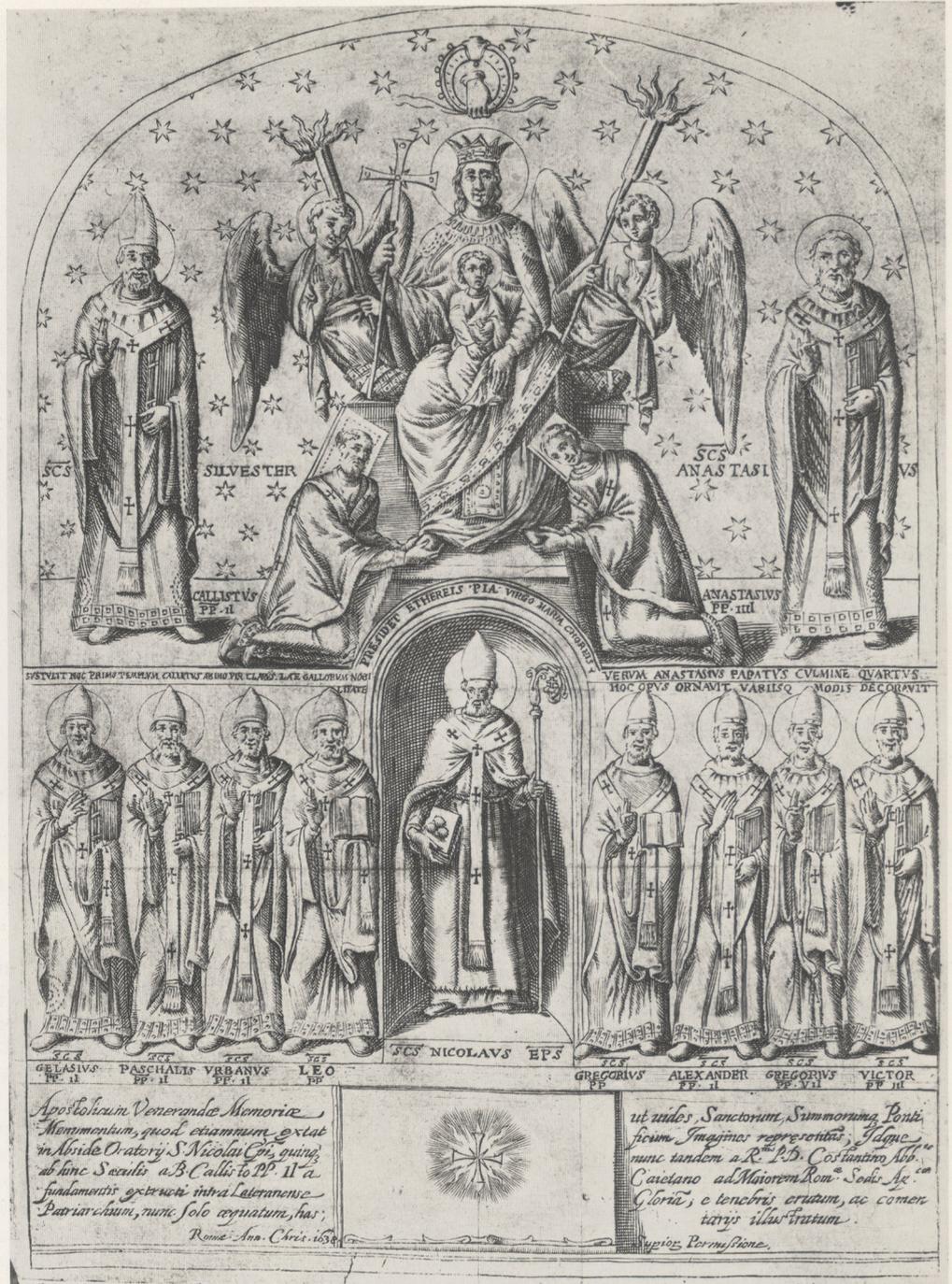
3 L. DUCHESNE, *Le Liber Pontificalis*, II, Paris 1892, 325f., Anm. 22. – C. R. MOREY, *Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period* (Princeton Monographs in Art and Archaeology, 4), Princeton 1915, 64–70. – Ladner, *Papstbildnisse I*, 202–218, Taf. XX. – H. BLOCH, *The Schism of Anacletus II and the Glanfeuil Forgeries of Peter the Deacon of Monte Cassino*, in: *Traditio* 8 (1952), 159–264, bes. 178–181. – Waetzoldt 38f., Nr. 168–197, Abb. 102–114. – Walter I, 160–162, Abb. 3. – Zum Schisma von 1130 bis 1138 vgl. auch: P. F. PALUMBO, *Lo scisma del MCXXX*, Roma 1942. – F. J. SCHMALE, *Studien zum Schisma des Jahres 1130*, Köln/Graz 1961. – P. F. PALUMBO, *Nuovi studi (1942–1962) sullo scisma di Anacleto II*, in: *Studi salentini* 15 (1963), 163–192. – *Handbuch der Kirchengeschichte*, ed. H. JEDIN, III/2, Freiburg/Basel/Wien 1968, 10–13. – Zum Constitutum Constantini vgl. H. FUHRMANN, ed., *Das Constitutum Constantini (Konstantinische Schenkung)* (Fontes Iuris Germanici Antiqui, 10), Hannover 1968, cap. 14 und 16, pp. 86–88 und 91–93.

Die Nikolauskapelle und die angrenzenden Räume mit ihren Fresken wurden unter Clemens XII. (1730–1740) abgerissen.

4 Zu Lichtern im Herrscher-Zeremoniell vgl. A. ALFÖLDI, *Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe*, in: *RömMitt* 49 (1934), 111–118, bes. Abb. 10f., Taf. 4f.

5 C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961, 66–71. – G. STEIGERWALD, *Das Königtum Mariens in Literatur und Kunst der ersten 6 Jahrhunderte*, Diss. Ms. Freiburg/Br. 1965, 121–125. – B. BRENNK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, 50.

2. Rom, alter Lateranpalast, Nikolauskapelle, Apsis nach Stich von 1638 (Cost. Caetani)



eben dieser Ikone bezeichnet<sup>6</sup>. Dem ist nachdrücklich zuzustimmen. Die Übereinstimmungen betreffen sowohl den Gesamtaufbau der Gruppe einschließlich des Stifters

zur Linken der Madonna als auch das kostümliche Detail. Nur Einzelheiten wie die Hand Gottes mit dem Kranz und die Fackeln der Engel, die auf der Ikone schlichte Stabzepter tragen, weichen vom Vorbild ab.

6 C. CECHELLI, *Mater Christi*, I, Roma 1946, 310f. – C. BERTELLI, Osservazioni sulla Madonna della Clemenza, in: *AttiPAcc Rend* 30/31 (1957–1959), 141–152, bes. 151f. – Bertelli, *Madonna*, 22f., Abb. 1–3. – Farabbildungen der Ikone von S. Maria in Trastevere bei J. HUBERT, J. PORCHER, W.F. VOLBACH, *Frühzeit des Mittelalters*, (Universum der Kunst, 16), München 1968, Abb. 128. – H. FILLITZ, *Das Mittelalter*, I (Propyläen-Kunstgeschichte, 5), Berlin 1969, Taf. II.

Der Bildtypus der „Maria Regina“ – so genannt nach der Inschrift auf einem karolingischen Fresko in S. Maria Antiqua zu Rom (Abb. 7) – ist eine seit dem 6. Jahrhundert nachweisbare römische Spezialität. Er war besonders im 8. und 9. Jahrhundert beliebt – auch die Ikone von S. Maria in Trastevere ist vermutlich ins frühe 8. Jahrhun-



3. Rom, alter Lateranpalast, Nikolauskapelle, Apsiskalotte nach Aquarell der Dal Pozzo-Sammlung, Windsor, Inv.Nr. 8981

dert zu datieren<sup>7</sup> –, hat dann aber seit dem späten 10. Jahrhundert in Rom, soweit wir aus den Denkmälern schließen können, zunächst keine Nachfolge mehr gefunden<sup>8</sup>. Der allgemein in der damaligen Christenheit übliche Bildtypus östlichen Ursprungs der mit dem Maphorion be-

Mater Christi I, 81–85, 109–113, 309–312. – M. VLOBERG, Les types iconographiques de la Vierge dans l'art occidental, in: *Maria, Études sur la Sainte Vierge*, ed. H. du Manoir S.J., II, Paris 1952, 483–540, bes. 493–498: L'art triomphal des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, Le type romain de la Vierge Reine. – G.A. WELLEN, *Theotokos, Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht/Antwerpen 1961, 158–163, 186, 206f. – Bertelli, *Madonna*, 47–75. – G. FRANCASTEL, *Le droit au trône, Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'occident du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle* (Collection le signe de l'art, 9), Paris 1973, 78–90 (fehlerhaft und ohne Kenntnis der einschlägigen Literatur). – Das letzte Beispiel einer römischen Maria Regina vor der Unterbrechung der Tradition ist die Orans in der Apsis von S. Sebastiano al Palatino (= S. Maria in Pallara), (Abb. 10), spätes 10. Jahrhundert (Kondakov I, Abb. 189f. – J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 Bde., Freiburg 1916, IV Taf. 224. – Lawrence 154, Abb. 2. – L. GIGLI, *S. Sebastiano al Palatino* (Le chiese di Roma illustrate, 128), Roma 1975, Abb. 27, 30).

Zur Vorstellung vom Königtum Mariens vgl.: H. BARRÉ, La royauté de Marie pendant les neuf premiers siècles, in: *Recherches de science religieuse* 29 (1939), 129–162, 303–334. – G. FRÉNAUD O.S.B., La royauté de Marie dans la liturgie, in: *Maria et Ecclesia, Acta congressus mariologici-mariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati*, V: *Mariae potestas regalis in Ecclesiam*, Roma 1959, 57–92. – H. BARRÉ C.S.Sp., La royauté de Marie au XII<sup>e</sup> siècle en occident, *ibid.* 93–119. – Steigerwald, *passim*. – In der römischen Liturgie wird Maria bezeichnenderweise erst seit dem 8. Jahrhundert „Regina“ genannt (Frénaud 74).

7 Bertelli, *Madonna*, 17f., 80–86, datiert die Ikone mit guten Gründen in den Pontifikat Johannes' VII. (705–707) und referiert die Datierungsvorschläge der älteren Literatur. – Der Versuch von M. ANDALORO, La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere, in: *RivStNaz* n. s. 19/20 (1972/73), (Roma 1975!), 139–215, bes. 181f., die Ikone ins späte 6. Jahrhundert zu datieren, überzeugt nicht. – D. KINNEY, *S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*, New York University Ph. D. 1975 (Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, Nr. 76–10, 185), 66–70, 89, 114, 148–159, schlägt aufgrund der mit Bertellis Datierung nicht voll befriedigend in Einklang zu bringenden Quellenlage eine Datierung der Ikone in die Zeit Gregors IV. (827–844) vor, der jedoch schwerwiegende stilkritische Bedenken entgegenzusetzen sind.

8 Zum Bildtypus der Maria Regina vgl.: N.P. KONDAKOV, *Ikono-graphie der Gottesmutter* (russ.), 2 Bde., St. Petersburg 1914/15, bes. 270–303, 323–337, 394–399. Rainer Stichel danke ich für die Übersetzung der wichtigen Passagen. – M. LAWRENCE, *Maria Regina*, in: *ArtBull* 7 (1925), 150–161, mit Hinweis auf die Nikolauskapelle 156, Abb. 11. – E. WEIGAND, Zum Denkmälerkreis des Christogrammnimbus, in: *ByzZ* 32 (1932), 63–81, bes. 69ff. – Cecchelli,

kleideten Muttergottes herrschte sicher auch in Rom vor, zumal die hochverehrten römischen Marienikonen in S. Maria Nuova und S. Maria del Rosario, im Pantheon und in S. Maria Maggiore (Abb. 5) Maria in dieser Tracht vorstellen<sup>9</sup>. Der Auftraggeber des Freskos in der Nikolauskapelle muß also konkrete Gründe gehabt haben, gerade den Bildtypus der Regina in die Mitte seines stark kirchenpolitisch orientierten Programms zu setzen.

Bertelli hat die Wahl des Prototyps aus der Verbindung der beiden als Stifter dargestellten Päpste mit der Kirche S. Maria in Trastevere zu erklären versucht<sup>10</sup>. Calixtus II. war zwar kein Römer, aber seine Namenswahl muß ihn dieser Kirche eng verbunden haben, die seit alters als Titulus Calisti und Gründung des ersten Märtyrerpapstes dieses Namens galt. Calixtus II. selbst hatte der alten transtiberinischen Marienkirche wichtige Privilegien gewährt und den einflußreichen, dem Reformpapsttum treu ergebenen Petrus Pierleoni, den späteren Anaklet II., zum Kardinalpriester von S. Maria in Trastevere erhoben. Anaklet II. hatte überdies schon durch seine Herkunft engste Beziehungen zur transtiberinischen Region, da dort die Besitzungen der Pierleoni lagen<sup>11</sup>. Beiden Päpsten mochte also die alte Ikone von S. Maria in Trastevere besonders teuer sein. Es fragt sich aber doch, ob eine



4. Rom, S. Maria in Trastevere, Ikone „Madonna della Clemenza“

solche private Vorliebe zur Motivierung der Wahl eines damals ungewöhnlichen Marienbildes für die päpstliche Kapelle ausreicht, zumal das übrige Darstellungsprogramm der Kapelle selbst wie auch ihrer Anräume ja mit wahrhaftig hochoffiziellem Anspruch auftrat. Auch erscheint der innere Zusammenhang eines Marienbildes mit dem kirchenpolitischen Gesamttenor der Kapelle nicht unmittelbar einleuchtend.

Zur Erhellung der Gründe, die zur Konzeption des ungewöhnlichen Programms der Nikolauskapelle führten, müssen die Assoziationen untersucht werden, die eine Darstellung der Maria Regina im frühen 12. Jahrhundert hervorrufen mochte.

Der Bildtypus scheint im damaligen Rom nicht mehr allzu häufig anzutreffen gewesen zu sein. Allein drei ältere Fresken dieses Themas in S. Maria Antiqua (Abb. 6, 7), die wir heute kennen, waren im 12. Jahrhundert ver-

<sup>9</sup> Zu der Ikone in S. Maria Nuova (= S. Francesca Romana), die wahrscheinlich aus der im 9. Jahrhundert aufgegebenen Kirche S. Maria Antiqua am Forum Romanum stammt, vgl.: P. CELLINI, Una Madonna molto antica, in: *Proporzioni* 3 (1950), 1–6, Farbtaf. und Taf. 1–9. – A. WEIS, Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua, in: *RömJbKg* 8 (1958), 17–61, bes. 54 ff. – Zur Hodigithria des Pantheon vgl. C. BERTELLI, La Madonna del Pantheon, in: *BollArte* ser. 4, 46 (1961), 24–32. – Zur Haghiosoritissa „di Tempulo“ oder „di San Sisto“, heute in S. Maria del Rosario, vgl. C. BERTELLI, L'immagine del „Monasterium Tempuli“ dopo il restauro, in: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31 (1961), 82–111. – Zu allen drei Ikonen vgl.: E. KITZINGER, On Some Icons of the 7th Century, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton 1955, 132–150, bes. 132–138. – D. H. WRIGHT, The Earliest Icons in Rome, in: *Arts Magazine* 38 (Oct. 1963), 24–31. – C. BERTELLI, Icone di Roma, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, ActCongInt 21, Bonn 1964, I (Berlin 1967), 100–106. – Andaloro 190 f., 195. – Zur Ikone „Salus Populi Romani“ in S. Maria Maggiore, deren Datierung noch völlig ungeklärt ist, vgl.: Wilpert IV, Taf. 271 f. – P. CELLINI, *La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*, Roma 1943.

<sup>10</sup> Bertelli, Osservazioni (wie Anm. 6), 151 f. – Bertelli, Madonna, 22 f. – Kinney 70 Anm. 30.

<sup>11</sup> Lib. Pont. II, 323. – J. M. BRIXIUS, *Die Mitglieder des Kardinalkollegiums von 1130 bis 1181*, Diss. Straßburg, Berlin 1912, 18, 36, 38. – U. ROBERT, *Bullaire du Pape Callixte II, 1119–1124, Essai de restitution*, II, Paris 1891, 210–212, § 408. – D. B. ZEMA, S. I., The Houses of Tuscany and of Pierleone in the Crisis of Rome in the Eleventh Century, in: *Traditio* 2 (1944), 155–175, bes. 171. – Vgl. auch Bertelli, Madonna, 22 f., 100 Anm. 42, 11 (sic!), 48. – Kinney 196–204, mit weiterer Literatur.



5. Rom, S. Maria Maggiore, Ikone „Salus Populi Romani“

schüttet<sup>12</sup>. Gut kannte man freilich das Mosaik der Maria Regina Orans im Praesepe-Oratorium, das Johannes VII. zu Beginn des 8. Jahrhunderts in Alt-St.-Peter hatte errichten lassen (Abb. 8), sowie die Ikone von S. Maria in Trastevere, die vermutlich derselbe Papst stiftete (Abb. 4)<sup>13</sup>.

12 Es handelt sich um die Maria Regina der sogenannten Palimpsestwand im Presbyterium, wohl aus dem 6. Jahrhundert, ferner um die Maria Regina der Altarwand der Theodotus-Kapelle (Abb. 6), Mitte 8. Jahrhundert, und schließlich die Maria Regina Hadrians I. (772–795), ehemals im Atrium der Kirche (Abb. 7). Vgl. W. DE GRÜNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, Taf. 9, 36, 44, Abb. 69, 98, 105. – Kondakov I, 270–282, Abb. 180–182, 184, 186–188, 194–195. – Wilpert IV, Taf. 133–134, 179, 195. – Lawrence 152f. – P. ROMANELLI, P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Roma 1964, 25–28, 32, 36–39, Taf. 14, 32, 46A. – Möglicherweise gehörte zur Ausmalung des Presbyteriums unter Johannes VII. (705–707) auch eine Maria Regina in der Apsis (Abb. 26), vgl. de Grüneisen Taf. 50, sowie CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 58f., 145–147.

13 Kondakov I, 301–303, 323–327, Abb. 204, 218–220. – Lawrence 153, Abb. 4. – P. J. NORDHAGEN, *The Mosaics of John VII (705–707 A. D.)*, in: *ActaArchArt* 2 (1965), 121–166, bes. 124–127, Taf. 1–4, 18f. – Bertelli, *Madonna*, Abb. 31f., 35, sowie zur Ikone, passim.

Bescheidenere Darstellungen der thronenden Maria Regina mit dem Kind auf dem Schoß gab es in der südöstlichen Nische der alten Ost-Basilika von S. Lorenzo fuori le mura (Abb. 9), möglicherweise aus dem 8. oder 9. Jahrhundert, und im rechten Seitenschiff der Unterkirche von S. Clemente, wohl aus dem vorgeschrittenen 9. Jahrhundert, doch war das letztere Beispiel gerade in den früheren Jahren des 12. Jahrhunderts durch den Neubau der Oberkirche von S. Clemente den Blicken entzogen worden<sup>14</sup>. Eine Maria Regina Orans schließlich befand sich seit dem späten 10. Jahrhundert als untergeordnetes Motiv in der Apsis der kleinen Sebastianskirche auf dem Palatin (Abb. 10)<sup>15</sup>.

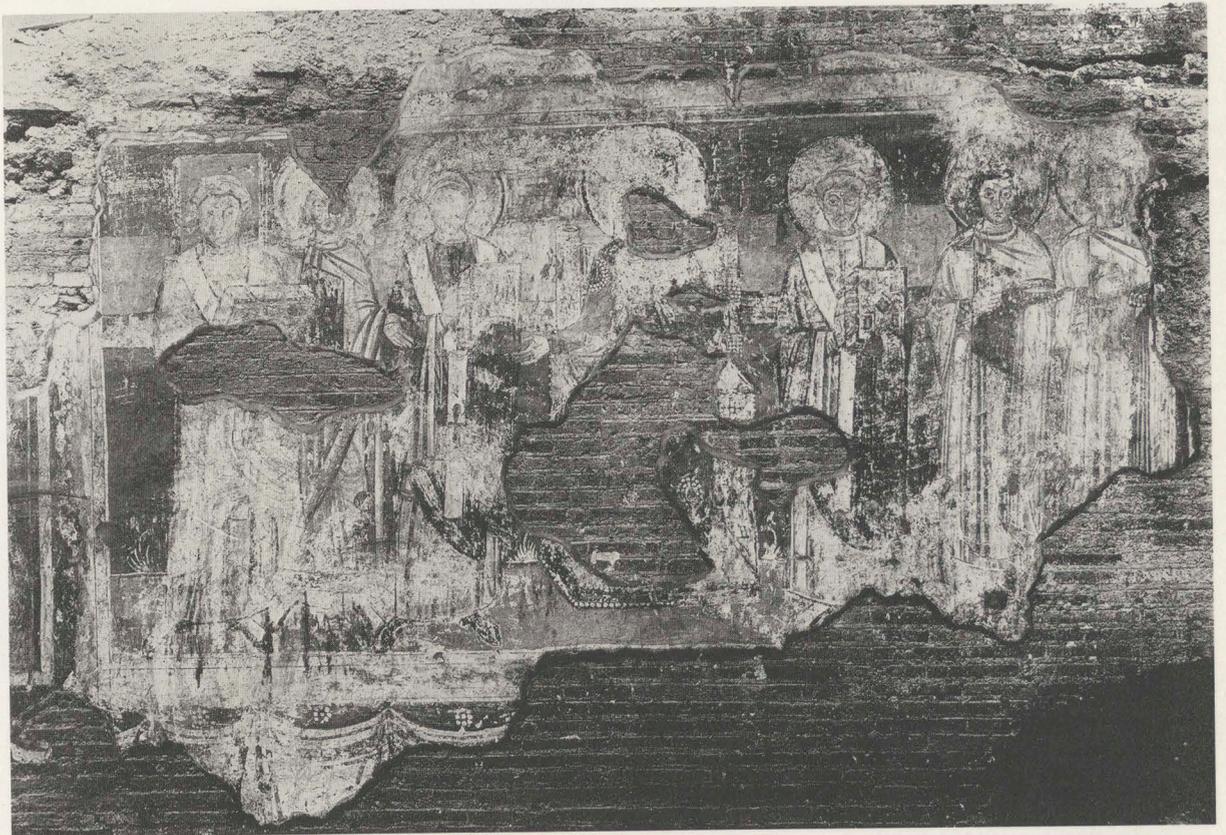
Mit dem frühen 12. Jahrhundert jedoch ändert sich die Lage in Rom: Nach einer Unterbrechung der Bildtradition von über 100 Jahren setzt nun eine deutliche Wieder-

14 Zu der kleinen, von Vespignani aufgenommenen, aber seit den Umbauten des späten 19. Jahrhunderts nicht mehr zugänglichen Kapelle nahe der Südostecke von S. Lorenzo f.l.m. vgl. R. KRAUTHEIMER, W. FRANKL, SP. CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae, The Early Christian Basilicas of Rome (IV.–IX. Cent.)*, II, Città del Vaticano 1959, 62f., Abb. 48, mit der Wiedergabe des in der Collezione Lanciani (Roma XI. 45. II. Taf. 34) bewahrten Aquarells der Fresken. – Zur Unterkirche von S. Clemente, die mit dem Bau der Oberkirche im 2. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts definitiv aufgegeben wurde, vgl. Krautheimer, *Corpus I* (1937), 117–136. Zum dortigen Wandbild der Maria Regina vgl.: Kondakov I, Abb. 202f. – Wilpert IV, Taf. 211–212, 213,3. – Lawrence 153f., Abb. 6. – G. MATTHIAE, *Pittura Romana del Medioevo*, I (Secoli IV–X), Roma 1965, 221, Farbtafel. – Eine von F. HERMANIN, *Nuove scoperte artistiche a S. Crisogono in Trastevere*, in: *AttiPaccRend* 2 (1923/24), 163f. erwähnte und ins 8. Jahrhundert datierte Maria Regina an der linken Langhauswand der Unterkirche von S. Crisogono ist heute spurlos verschwunden. – Das aus der Zeit Paschalis' I. (817–824) stammende Mosaik der Apsisstirnwand von S. Cecilia, das im 18. Jahrhundert zerstört wurde, jedoch in barocken Kopien überliefert ist, zeigte im Scheitel eine thronende Muttergottes, die in G. CIAMPINIS Stich (*Vetera Monumenta*, II, Roma 1699, Taf. 51) eine Krone über dem Maphorion trägt; auch das Christkind ist gekrönt. Es scheint sich hier aber um ein Mißverständnis zu handeln, denn die in Windsor Castle, Royal Library, Inv. Nr. 9221, befindliche Zeichnung der linken Hälfte der Stirnwand einschließlich der Madonna gibt – was nur auf einem sehr scharfen Originalfoto auszumachen ist – keine Kronen an. Vgl. Lawrence 155 und Waetzoldt Nr. 64, Abb. 34. – Neuerdings hat J. SNYDER, *The Mosaic in Santa Maria Nova and the Original Apse Decoration of Santa Maria Maggiore*, in: *Hortus imaginum, Essays in Western Art* (Festschrift H. E. Wethey), ed. R. Enggass and M. Stokstad, Lawrence, Univ. of Kansas, 1974, 1–9, bes. 3, die Vermutung geäußert, daß auch in der Apsis von S. Maria Nuova (= S. Francesca Romana), der Nachfolgekirche von S. Maria Antiqua, schon seit Papst Nikolaus I. (858–867) eine Maria Regina dargestellt war, die in dem heute dort befindlichen Mosaik der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts wiederholt worden sei (Abb. 27). Da die Maria Regina jedoch vom klassischen Typus deutlich abweicht, und da die archaischen Züge dieses Mosaiks sich auch als Rückgriff des 12. Jahrhunderts auf spätantike Vorbilder erklären lassen, bleibt die Frage des Vorgänger-Mosaiks offen (s. u. Anm. 77).

15 S. o. Anm. 8.



6. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotus-Kapelle, Maria Regina der Altarwand



7. Rom, S. Maria Antiqua, Maria Regina ehem. im Atrium



8. Rom, Alt.-St.-Peter, Oratorium Johannes' VII., Maria Regina nach dem „Album“ aus dem Archiv von S. Pietro (jetzt Bibl. Vat.), fol. 49v

belegung des Bildtypus der Maria Regina ein. Außer dem Wandbild in der Nikolauskapelle des Lateranpalastes, von dem diese Untersuchung ausgeht, ist hier das heute kaum mehr erkennbare Fresko vom Grabe des Alfanus in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin zu erwähnen, das die thronende Maria Regina von zwei Engeln und zwei nicht nimbierten Päpsten begleitet zeigt. Alfanus war Camerarius Calixtus' II. (1119–1124), bedachte die 1123 geweihte Kirche S. Maria in Cosmedin mit reichen, in mehreren Inschriften erwähnten Stiftungen und errichtete auch seine Grablege dort. Über sein Todesdatum ist nichts bekannt<sup>16</sup>. Die motivliche Ähnlichkeit des Freskos mit dem der Nikolauskapelle könnte an Abhängigkeit von diesem denken lassen. Dem früheren 12. Jahrhundert dürfte wohl auch das Nischenbild in S. Ermete an der Via Salaria Vecchia angehören (Abb. 11), das die thronende Maria Regina von Engeln und Heiligen flankiert unter den Halbfiguren Christi und zweier Engel in der Kalotte zeigt<sup>17</sup>. Auch ein stark übermaltes Bild der stehenden Ma-

16 Zum Grabbild des Alfanus vgl. Lawrence 156, Abb. 7, sowie Ladner, Papstbildnisse I, 251 f., Taf. 23 b, mit der Datierung in die Zeit Calixtus' II., die jedoch keineswegs als gesichert gelten kann. – Zu S. Maria in Cosmedin vgl. Krautheimer, Corpus II, 277–307, bes. 284 f., 302 f., zur relativen Chronologie.

17 E. JOSI, Scoperta d'un altare e di pitture nella basilica di S. Ermete, in: *Riv. Arch. Crist.* 17 (1940), 195–208 (Datierung in die Zeit Hadrians I. 772–795). – Wellen, Theotokos, 160, 191, Abb. 35. – Bertelli, Madonna, 102 Anm. 61, mit weiterer Literatur und dem Datierungsvorschlag ins 12. Jahrhundert, dem aufgrund stilkritischer Be-



9. Rom, S. Lorenzo fuori le mura, alte Ostbasilika, Maria Regina nach Aquarell der Collezione Lanciani, Palazzo Venezia

10. Rom, S. Sebastiano al Palatino, Apsis,  
Maria Regina



11. Rom, S. Ermete, Basilica sotterranea,  
2. Nische links, Maria Regina



12. Castel S. Elia, Apsis,  
Reste der Maria  
Regina

13. Marcellina,  
Parrocchiale, Ikone

ria Regina (ohne Kind) zwischen den Heiligen Praxedis und Pudenziana in der Krypta von S. Prassede ist undatiert und mag aus stilistischen Gründen irgendwann im späten 11. oder in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein<sup>18</sup>. Das Türsturzrelief des nördlichen Seitenportals von S. Maria in Trastevere mit den Halbfiguren-Medaillons einer Maria Regina Orans zwischen Engeln steht nicht im ursprünglichen Bauzusammenhang des 12. Jahrhunderts und könnte als Spolie aus einem frü-

obachtungen (z.B. Beinpartie der Madonna!) nachdrücklich zuzustimmen ist. – Matthiae, Pittura I, 195, Abb. 130, akzeptiert Josis Frühdatierung. – P. HOEGGER, *Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi, Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung*, Frauenfeld/Stuttgart 1975, 48, schließt sich Bertellis Datierung an.

<sup>18</sup> Kondakov I, 336f., Abb. 226. – Lawrence 153, Abb. 3, wo die ältere Datierung ins 9. Jahrhundert zitiert wird. Die reichen und starren Ornamente der Kleidung sprechen jedoch für eine erheblich spätere

Datierung, möglicherweise ins frühe 12. Jahrhundert, wie ein Blick auf die Fresken von Castel S. Elia bei Nepi zeigt, vgl. Matthiae, Pittura II (1966), Abb. 25 (ibid. 187 wird das Fresko von S. Prassede übrigens ins 13. Jahrhundert datiert!), und Hoegger 151–154, Abb. 14 (Datierung ins 3. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts). Da der total übermalte Zustand des Wandbildes von S. Prassede jedoch keine genauere stilistische Einordnung gestattet, kann auch eine Entstehung im Zusammenhang mit der Restaurierung der Krypta durch den Titelkardinal Benedictus Caio zur Zeit Papst Gregors VII. (1073–1087) in Erwägung gezogen werden (Krautheimer, *Corpus III*, 295). Andererseits sollte man auch die auffällige motivliche und möglicherweise ursprünglich auch stilistische Ähnlichkeit des Wandbildes von S. Prassede mit der Maria Regina zwischen zwei weiblichen Heiligen in der unteren Zone der Apsis von Filacciano (nördlich von Rom) bedenken: Die Apsismalerei ist, trotz ihres z.T. archaischen Charakters, durch den zum originalen Bestand gehörenden heiligen Franziskus sicher in die Zeit nach 1228 datiert. Vgl. I. TOESCA, *Affreschi a Filacciano*, in: *Paragone* N.S. 41, 221 Arte (1968), 3–9, Abb. 1–7, bes. 1–3, 7 und Farbt. 1b. (Daß es sich bei der Madonna um eine Maria Regina handelt, geht, trotz Zerstörung der Krone, unzweifelhaft aus den Perlen-Pendilien hervor, die ihr auf die Schulter fallen.)

heren Bau wiederverwendet sein<sup>19</sup>. Auf die Apsismosaiken von S. Maria in Trastevere und S. Maria Nuova wird weiter unten ausführlich einzugehen sein.

Auch in der nahen Umgebung Roms treten seit dem 12. Jahrhundert Darstellungen der Maria Regina auf. So läßt sich eine nur noch aus Fragmenten rekonstruierbare thronende Maria Regina in der Frieszone der Apsis von Castel S. Elia bei Nepi (Abb. 12) aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts den römischen Malereien anschließen<sup>20</sup>. Den Typus der Ikone von S. Maria in Trastevere variiert im späten 12. oder 13. Jahrhundert noch einmal ein Tafelbild, das sich in Marcellina bei Tivoli befindet (Abb. 13)<sup>21</sup>.

Das neue Interesse am Bild der Maria Regina im frühen 12. Jahrhundert beschränkte sich nicht auf die römische Kunst. Auch in Campanien besinnt man sich erneut auf diesen Bildtypus, der im Süden zumindest seit dem 9. Jahrhundert durch die Fresken der Krypta von S. Vincenzo al Volturno bekannt war. In diesen unter Abt Epiphanius zwischen 824 und 842 entstandenen Malereien erscheint Maria nicht nur in zwei repräsentativen Thronbildern (Abb. 15), sondern auch in der Szene der Verkündigung in der typischen Prunkkleidung und Krone der



14. Anagni, Dom, linker Vierungspfeiler, Maria Regina

Regina<sup>22</sup>. Der in S. Vincenzo al Volturno so emphatisch vorgestellte Bildtypus tritt jedoch – ähnlich wie in Rom – in den nachfolgenden Jahrhunderten zunächst anscheinend nicht mehr auf. Um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert ändert sich aber auch in Campanien die Situa-

19 C. CECHELLI, *S. Maria in Trastevere* (Le chiese di Roma illustrate, 31–32), Roma o. J., Abb. 39, datiert das Stück ins 12. Jahrhundert, hebt aber seine isolierte Stellung in der römischen Skulptur dieser Zeit hervor. – Kinney 240f. Anm. 52 äußert sich nicht genauer. – Neuerdings schlägt G. BERTELLI, *Precisazioni su un architrave in S. Maria in Trastevere*, in: *BollArte* 61 (1976), 72–74, eine Frühdatierung ins 10./11. Jahrhundert vor. Mir scheint dagegen ein Ansatz ins späte 11. Jahrhundert wahrscheinlicher, da sich der schon von A. MELUCCO VACCARO (La diocesi di Roma, III, in: *Corpus della scultura altomedievale*, VII, Spoleto 1974, 163–165, Nr. 127–128, Taf. 47f.; auch 81–84, Nr. 27, Taf. 9) mit dem Architrav von S. Maria in Trastevere verglichene Türrahmen von S. Maria in Cosmedin mit seinen betont antikischen Gebälkformen m. E. ebenfalls am besten aus der künstlerischen Haltung des späten 11. Jahrhunderts erklären läßt (vgl. dazu unten Anm. 30).

20 O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, 118f., Taf. 37. – Hoegger 47–51, Abb. 14. – Auch in der mittelitalienischen Buchmalerei tritt die Maria Regina zu Beginn des 12. Jahrhunderts auf, vgl. die Federzeichnung in einem Bibelkommentar in Perugia, *Opera del Duomo*, cod. 3, fol. Bv (E. B. GARRISON, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, IV, Florenz 1960–1962, 270, Abb. 222).

21 Bertelli, *Madonna*, 24, 101f. Anm. 61, datiert das Bild ins späte 12. Jahrhundert. – Matthiae, *Pittura* II, 245, mit Datierung ins 13. Jahrhundert. – Eine Ikone der thronenden Maria Regina aus dem Santuario del Sorbo, jetzt in Campagnano bei Rom, wird ebenfalls ins 13. Jahrhundert datiert (Wilpert IV, Taf. 263. – Cellini, *Madonna di S. Luca*, Abb. 8. – Matthiae, *Pittura* II, 159f., Abb. 151). Etwas später dürfte die Maria Regina auf dem linken Vierungspfeiler des Domes von Anagni anzusetzen sein (Abb. 14). – Auf weitere Beispiele des 13. Jahrhunderts (vgl. z. B. Anm. 18, Ende) braucht hier nicht eingegangen zu werden.

22 Kondakov II, 394–399, Abb. 225–226. – Lawrence 154, Abb. 1. – H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, 24–41, 193–229, zur Datierung bes. 27, Abb. 21, 23, 51. – Zum Bildtypus der Maria Regina in Süditalien vgl. zuletzt A. CAROTTI,



15. S. Vincenzo al Volturno, Krypta,  
Gewölbe, Maria Regina

tion. Jetzt erscheint die thronende Maria Regina wieder als zentrales Motiv in der Mittelapsis des Grottenheiligtums von Olevano sul Tusciano<sup>23</sup>. Wenig später mag das gleiche Bildthema in die Grotta di San Biagio in Castellamare di Stabia gelangt sein<sup>24</sup>. Ein besonders wichtiges Monument dieser Wiederbelebung eines alten Marienbildtypus in Campanien, das Apsismosaik der Kathedrale von Capua, ist nur in Nachzeichnungen und Beschreibungen des 17. Jahrhunderts überliefert (Abb. 16). Aufgrund der Baugeschichte und der ebenfalls überlieferten

Apsisinschrift muß es im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts geschaffen worden sein. Es stellte die thronende Maria Regina zwischen den Apostelfürsten Petrus und Paulus und den Kirchenpatronen Stephanus und Agatha dar<sup>25</sup>. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts dürfte die höfisch-unnahbare Maria Regina Orans im von Engeln getragenen Clipeus über dem Portal von S. Angelo in Formis entstanden sein – ein Beispiel für die Auseinandersetzung eines Künstlers byzantinischer Herkunft mit einem rein westlichen Bildtypus<sup>26</sup>. Die motivlich sehr ähnliche

*Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia* (Studi sulla pittura medioevale campana, 1), Roma 1974, 46f. – Im tiefsten Süden Italiens, in einer Höhlenkirche bei Matera in der östlichen Basilicata, findet sich ein vereinzelt Beispiel einer stehenden Maria Regina mit dem Kind auf dem Arm. Die Fresken der erst kürzlich entdeckten und als „Cripta del Peccato Originale“ bezeichneten Grotte dürften dem vorgeschrittenen 9. oder 10. Jahrhundert angehören (R. DE RUGGIERI, *Le chiese rupestri di Matera*, Roma 1966, 83–89, Taf. II).

23 Belting, Studien, 116–122, Abb. 134. – R. ZUCCARO, *Gli affreschi nella Grotta di San Michele ad Olevano sul Tusciano* (Studi sulla pittura medioevale campana, 2), Roma 1977, 88f., Anm. 38, Abb. 135–140.

24 Belting, Studien, 122–124, Abb. 144 (mit der irrigen Bezeichnung der Grotte als „Grotta di S. Michele“). – Carotti 46f., Abb. 90.

25 Zur Geschichte der Capuaner Kathedrale und ihres Schmucks vgl. MICHAEL MONACHUS, *Sanctuarium Capuanum*, Neapel 1630, 229–231, 235–238. – Beschreibung des Apsismosaiks bei Ciampini II, 165–169, Taf. 54. – Vgl. E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris/Rom 1968, 186f., Abb. 76. – Kondakov I, 300f. – Lawrence 155, Abb. 9. – Carotti 47, Abb. 91, bildet eine Federzeichnung des Fabio Vecchioni (1597–1673) nach dem Capuaner Mosaik ab. – Zum Neubau der Kathedrale von Capua unter Bischof Herveus (1073–1081) und zur Ausstattung im frühen 12. Jahrhundert unter den Bischöfen Otto und Hugo vgl. neuerdings V. Pace, in: M. D'ONOFRIO, V. PACE, *Campania* (Italia romanica, 4), Milano 1981.

26 Kondakov I, Abb. 191. – Lawrence 154, Abb. 5. – E. W. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton 1951, 90, Abb. 124. – Demus 117, Farbt. XI f.



16. Capua, Kathedrale, ehem. Apsismosaik nach Ciampini

Maria Regina Orans im Gewölbe der Krypta von S. Maria delle Fratte bei Ausonia geht ihr möglicherweise zeitlich noch voraus<sup>27</sup>. Erst im 13. Jahrhundert wird dagegen die große thronende Maria Regina in der Hauptapsis von S. Maria della Libera in Foro Claudio bei Ventaroli ent-

standen sein<sup>28</sup>. Die weitere Entwicklung im 13. Jahrhundert kann hier außer Betracht bleiben, zumal der klassische Typ der Maria Regina im byzantinisierenden Hofkleid nun immer mehr von der gekrönten Muttergottes im einfachen Maphorion abgelöst wird<sup>29</sup>.

27 Kondakov I, Abb. 192. – Lawrence 154f., Abb. 10. – Anthony 93, Abb. 139. – Carotti 67f., mit weiterer Literatur. – G. C. Macchiarella bereitet eine Monographie über die soeben restaurierten Fresken der Krypta von Ausonia vor und datiert sie ins späte 11. Jahrhundert. – Auch die Apsis der Basilica dei SS. Martiri in Cimitile wurde im 12. Jahrhundert mit einer Maria Regina zwischen Heiligen geschmückt, von der jedoch nur die Krone erhalten ist; vgl. H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 5), Wiesbaden 1962, 33–35, Abb. 17, sowie Belting, Studien, Fig. 37. – Eine Krone identischer Form trägt die thronende Maria Regina in der Grotta delle Fornelle bei Calvi Vecchia, deren Datierung unsicher ist, die aber auch noch dem 12. Jahrhundert angehören könnte (Carotti 46f., 66–68, Abb. 25, 27f.). – Vgl. schließlich die thronende Maria Regina in Riardo, S. Maria della Stella (O. MORISANI, *Affreschi inediti o poco noti in Campania*, I, Riardo: S. Maria della Stella, in: *NapNob* 1 (1961), 22–26, Abb. 18).

28 Kondakov I, Abb. 193. – Lawrence 154f., Abb. 8. – Demus 118, Taf. 33f. – VALENTINO PACE, *Le pertinenze bizantine degli affreschi campani di Santa Maria di Foro Claudio*, in: *Storia dell'Arte* 34 (1978), 207–209, kommt ebenfalls zu einer Datierung ins frühe 13. Jahrhundert. – In den Umkreis von Foro Claudio scheint auch die nur fragmentarisch erhaltene Apsis des Kirchleins S. Biagio extra moenia bei Sasso zu gehören, die die Reste einer thronenden Maria Regina zwischen Engeln und Heiligen zeigt (A. FILANGIERI, *L'abside di S. Biagio extra moenia a Sasso*, in: *NapNob* 13 (1974), 107–110, Abb. 25–28).

29 Ein schönes Beispiel einer „klassischen“ Maria Regina aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ist die Tafel aus S. Maria de Flumine in Amalfi, heute in der Pinacoteca Nazionale zu Neapel (Abb. 17) (Carotti 47 Anm. 13 mit weiterer Literatur, 69, Abb. 121). – Beispiele der Maria Regina im Maphorion: Rongolise, S. Maria in Grotta (Demus 118, Abb. 3); Prata di Principato Ultra (Carotti 47, 53f. Anm. 38, 69, Abb. 118f.).



17. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte,  
Tafelbild der Maria Regina aus Amalfi, S. Maria de Flumine

Es liegt nahe, das in Rom und Campanien zu beobachtende Phänomen des mit dem frühen 12. Jahrhundert einsetzenden neuen Interesses am Bildtypus der Maria Regina mit der allgemeinen Erneuerung der Monumentalmalerei zu dieser Zeit und in diesem geographischen Bereich in Beziehung zu sehen. Vom Neubau der 1071 geweihten Abteikirche von Montecassino unter Abt Desiderius ausgehend, griff diese auf die christliche Antike ausgerichtete Erneuerungsbewegung auf verschiedene andere campanische Zentren wie z.B. Salerno und Capua und auch auf Rom über, wo die Malereien des späten 11. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente und dann das Apsismosaik der dortigen Oberkirche die bekannten frühen Zeugnisse eines neuen Geistes in der römischen Kunst sind<sup>30</sup>. Nun könnte man einwenden, daß der Bildtypus der Maria Regina dem 12. Jahrhundert nur aus frühmittelalterlichen, nicht aber aus spätantiken Vorbildern bekannt war, auf die sich das neu erwachte Interesse doch vor allem richtete. Es bleibt aber zu prüfen, wie denn wohl die ältesten monumentalen Darstellungen der Muttergottes aus dem 5. Jahrhundert in Rom und Campanien – das zu vermutende ursprüngliche Apsismosaik von S. Maria Maggiore in Rom und das nachrichtlich überlieferte der „Basilica Suricorum“ in S. Maria Capua Vetere – aussahen, d.h., ob sie, wie meistens angenommen wird, etwa dem seit dem 6. Jahrhundert bekannten Maphorion-Typus östlicher Herkunft entsprachen<sup>31</sup>, oder nicht vielmehr den westlichen Regina-Typus vorzuziehen. Letztere Möglichkeit ist für S. Maria Maggiore verschiedentlich angedeutet und zuletzt von James Snyder vertreten worden, doch fehlt der Begründung die

30 Aus der zahlreichen Literatur zu diesem komplexen Thema sei nur erwähnt: Zur Architektur die grundlegenden Aufsätze von R. KRAUTHEIMER, San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 9 (1934), 5–42, bes. 15–19, sowie H. THÜMLER, Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien, in: *RömJbKg* 3 (1939), 141–226, bes. 210–216. – Zur Malerei die fundamentale Abhandlung von G. LADNER, Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, in: *JbKbSW* N.F. 5 (1931), 33–160, bes. 38–88. – Ferner, mit Angabe weiterer Literatur: N. ACOCELLA, *La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (sec. XI)*, Salerno 1966; vgl. dazu die Rezension von C. BERTELLI, in: *Studi medievali* 7 (1966), 243–253. – H. TOUBERT, Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII<sup>e</sup> siècle, in: *CahArch* 20 (1970), 99–154. – E. KITZINGER, The First Mosaic Decoration of Salerno Cathedral, in: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 21 (1972) (= Festschrift O. Demus), 149–162. – IDEM, The Gregorian Reform and the Visual Arts, in: *Transactions of the Royal Historical Society* 22 (1972), 87–102. – Es fällt auf, daß etwa zur gleichen Zeit, gegen Ende des 11. Jahrhunderts, die großen marianischen „Regina-Antiphonen“ in der lateinischen Liturgie aufkommen, vgl. Frénaud (wie Anm. 8) 75–77.

31 Ihm 55–67, 132–135, 177 f., mit weiterer Literatur.

rechte Überzeugungskraft<sup>32</sup>. Die Frage ist wichtig genug, um noch einmal kurz aufgerollt zu werden.

Wir wissen nicht sicher, ob die ursprüngliche Apsis von S. Maria Maggiore überhaupt ein Marienbild enthielt. Die Widmungsinschrift Sixtus' III., deren Reste noch im späten 16. Jahrhundert in Mosaik auf der inneren Eingangswand von S. Maria Maggiore zu lesen waren und die auf eine Darstellung der von Märtyrern umgebenen Muttergottes mit dem Kind schließen läßt, sagt uns nicht, wo genau sich diese Darstellung befand<sup>33</sup>. Aus der Rekon-

32 So z.B. von Wilpert I, 497–503, bes. 501, der schon das wichtige Argument des Marien-Typus in den Triumphbogen-Mosaiken anführt, aber zugleich mit der – von der Forschung zu Recht zurückgewiesenen – Postulierung einer Marienkrönung schon im ursprünglichen Apsismosaik seine eigene Argumentation entwertet. – Ebenso Cecchelli, *Mater Christi* I, 91–98, 107f. – C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Torino 1956, 63–73. – Wellen, *Theotokos*, 120–130 und bes. 163 erwägt ebenfalls eine Maria Regina in der ursprünglichen Apsis. – Snyder (wie Anm. 14) 2, 4, 6f., belastet seine eigenen Aussagen durch ärgerliche Ungenauigkeiten. – Brenk 1–4 berichtigt viele Unklarheiten der älteren Literatur, hält sich jedoch bezüglich des ursprünglichen Apsismosaiks äußerst zurück und gesteht nur allgemein die Möglichkeit eines Marienbildes dort zu.

Carlo Cecchelli (*Mater Christi* I, 313f.) möchte in dem Türsturz des Seitenportals von S. Maria in Trastevere mit der Maria Regina Orans (s.o.S. 12f. und Anm. 19) den Reflex eines früheren Apsismosaiks dieser Kirche sehen. Diese Hypothese ist jedoch durch nichts gestützt. Die Namensänderung der transtiberinischen Basilika im späten 6. Jahrhundert von „titulus Julii“ zu „basilica sanctae Mariae“ (und/oder „titulus Calisti“) dürfte m.E. mit einer dort womöglich schon seit längerem verehrten Marien-Ikone zusammenhängen, von der das um 640 entstandene Pilger-Itinerar „De locis sanctis martyrum quae sunt foris civitatis Romae“ spricht, die aber nicht mit der „Madonna della Clemenza“ identisch sein kann (vgl. Kinney 60–70, bes. 66f. die Kritik an Bertellis Interpretation von „De locis sanctis“). Von einem neuen Apsismosaik anlässlich der Namensänderung ist jedoch in keiner Quelle die Rede.

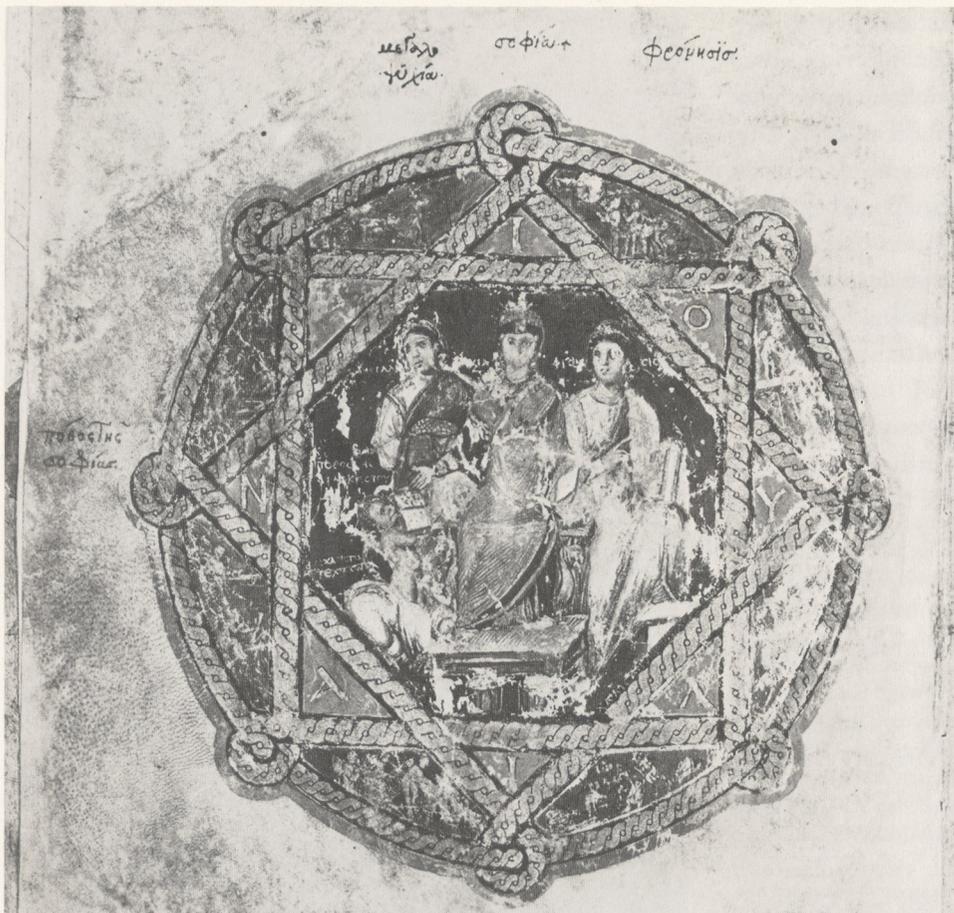
33 Zu S. Maria Maggiore vgl. die in Anm. 31 und 32 genannte Literatur, bes. Brenk, mit weiteren Literaturhinweisen. – Zur Inschrift Sixtus' III. vgl. bes. A. SCHUCHERT, *S. Maria Maggiore zu Rom, I: Die Gründungsgeschichte der Basilika und die ursprüngliche Apsisanlage* (Studi di antichità cristiana, 15), Città del Vaticano 1939, 15f., 55–77. Der Text der Inschrift lautet:

VIRGO MARIA TIBI XYSTUS NOVA TECTA DICAVI  
 DIGNA SALUTIFERO MUNERA VENTRE TUO.  
 TU GENETRIX IGNARA VIRI TE DENIQUE FETA  
 VISCERIBUS SALVIS EDITA NOSTRA SALUS.  
 ECCE TUI TESTES UTERI SIBI PRAEMIA PORTANT  
 SUB PEDIBUSQUE IACET PASSIO CUIQUE SUA  
 FERRUM FLAMMA FERAE FLUVIUS SAEVUMQUE VENENUM  
 TOT TAMEN HAS MORTES UNA CORONA MANET.

Die von Wellen, *Theotokos*, 123–128, vertretene Ansicht, die Inschrift habe sich ursprünglich in der Apsis befunden und das, was man im 16. Jahrhundert von ihr auf der Eingangswand sah, sei nur eine mittelalterliche Kopie gewesen, überzeugt nicht. Die fast ebenso lange Mosaikinschrift des Presbyters Petrus auf der inneren Eingangswand von S. Sabina, die kurz vor der Sixtus-Inschrift ent-



18. Rom, S. Maria Maggiore, Triumphbogen,  
 Maria aus der Darbringung im Tempel



19. Wien, Nat. Bibl. Vindob. med. gr. 1, fol. 6v, Dioscurides-Codex, Widmungsbild

struktion der Innenraumgliederung von S. Maria Maggiore durch Richard Krautheimer und aus dem Vergleich mit der wenig früher erbauten und ausgestatteten Basilika S. Sabina lassen sich jedoch gewisse Schlüsse ziehen<sup>34</sup>: Auf der vermutlich durch Kolossalpilaster gegliederten inneren Eingangswand selbst, also unmittelbar über der Widmungsinschrift, die sicher wie die fast ebenso lange Mosaikinschrift von S. Sabina einen beträchtlichen Streifen der gesamten Eingangswandbreite einnahm, dürfte kaum Platz für ein monumentales Marienbild mit Begleitfiguren gewesen sein. Die Inschrift wird sich also doch wohl – über die Länge des Mittelschiffs hin – auf ein repräsentatives Mosaik in der Apsis bezogen haben, das demnach die Gottesmutter mit dem Kind flankiert von Märtyrern und dem Stifterpapst gezeigt haben dürfte<sup>35</sup>.

standen sein muß, zeigt, daß der Ort zur Anbringung von Widmungsinschriften damals durchaus gebräuchlich war. Zu S. Sabina s. u. Anm. 34.

34 Krautheimer, Corpus III, 5, 36, 46–48, 53–56. Zu S. Sabina vgl. *ibid.* IV, 75, 91, 95–98.

35 Ein ähnliches Aufeinanderbezogenensein von innerer Eingangswand und Apsiswand läßt sich in S. Sabina feststellen, wo die Personifikationen der *Ecclesia ex circumcissione* und *ex gentibus* den beiden

symbolischen Städten Jerusalem und Bethlehem in den Zwickeln der Apsisstirnwand entsprechen. Vgl. Ciampini I (Roma 1690), Taf. 47f. – Krautheimer, Corpus IV, Abb. 69, 85.

Das von P. KÜNZLE (in: *PAccRomRend* 33 [1960/61], 9f.) in einem Vortrag vor der Pontificia Accademia Romana di Archeologia 1961 vorgebrachte Argument gegen ein Marienbild in der ursprünglichen Apsis – die im „*Liber de Ecclesia Romana Lateranensis*“ angeblich in der Apsis von S. Maria Maggiore erwähnten Paradiesflüsse – beruht auf einem Irrtum. Wie Wellen, *Theotokos*, 124, deutlich gezeigt hat, bezieht sich die betreffende Textstelle auf den Fußboden „inter chorum et altare“. Bertelli, *Madonna*, 115 Anm. 36, schließt sich Künzle an, zitiert die Quelle ohne den für die Interpretation unerläßlichen Zusatz „inter chorum et altare“ und polemisiert von dieser Basis aus gegen Wellen! Außerdem entwickelt Bertelli (*ibid.* 48f., 112–115) im Anschluß an Künzle – und mit ungegerechtfertigter Berufung auf Schuchert, der gerade die gegenteilige Meinung vertritt – die Theorie, Sixtus III. habe die schon vorher bestehende und mit Mosaiken geschmückte Kirche nur neu der Maria geweiht und aus diesem Anlaß die große Widmungsinschrift mit einem zugehörigen Bild der Muttergottes (im *Maphorion*) zwischen Märtyrern auf der inneren Eingangswand anbringen sowie seine zweite Inschrift in die schon bestehenden Apsisstirnwandmosaiken einsetzen lassen. TH. KLAUSER (Rom und der Kult der Gottesmutter Maria, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15 (1972), 120–135, bes. 126ff.), der wie Bertelli zu Recht den so oft behaupteten Zusammenhang des Triumphbogens von S. Maria Maggiore mit der *Theotokos*-Proklamation von Ephesos 431 bestreitet, zieht daraus sogar den Schluß, daß nur die Mosaikinschriften von Sixtus III. stammen, alles Übrige aber von seinen Vorgängern, und daß die Apsis ein Christus-Bild enthielt. Diese Theorien

Wird dies als die nach unserem Informationsstand wahrscheinlichste Lösung akzeptiert, so ergibt sich für die sekundäre Frage nach dem spezifischen Typus dieser monumentalen Muttergottes in der Apsis von S. Maria Maggiore wieder nur *eine* wahrscheinlichste Lösung: Wenn Maria auf der ehemaligen Apsisstirnwand – dem heutigen Triumphbogen – in allen vier Szenen, in denen sie auftritt, konsequent in der gleichen höfischen Tracht – der „trabea picta“ – erscheint (Abb. 18)<sup>36</sup>, so wird sie im Apsismosaik selbst ebenso gekleidet gewesen sein. Eine Muttergottes im Maphorion in der Apsis hingegen hätte den Gläubigen des 5. Jahrhunderts die Verständlichkeit der Stirnwandszenen unerträglich erschwert, zumal dort an zwei Stellen weibliche Hauptfiguren im Maphorion auftreten, die in einer Zeit noch nicht gefestigter ikonographischer Typen leicht als Maria hätten fehlinterpretiert werden können<sup>37</sup>. Mir scheint daher die Annahme gerechtfertigt, daß das ursprüngliche Apsismosaik von S. Maria Maggiore die Muttergottes wie auf dem Triumphbogen in der goldfarbenen „trabea picta“ mit Juwelenkragen, Ohrgehängen und Perlenschmuck im Haar wiedergab. Daß ein solches Marienbild an solchem Ort, auch wenn es noch nicht das kaiserliche Diadem trug, zum Urtypus der römischen Maria Regina werden konnte, liegt auf der Hand.

lassen sich nach den schon von Schuchert vorgebrachten Gegenargumenten nicht halten und werden auch durch Krautheimers Analyse und Datierung des Baus (s. o. Anm. 34) nicht gestützt, selbst wenn der Bau schon unter einem der unmittelbaren Vorgänger Sixtus' III. begonnen worden sein mag. Vgl. auch Brenk 1–8 und passim.

- 36 Die Kleidung Mariae auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore ist analysiert bei Kondakov I, 116f., und Brenk 50. – Die Tracht ist engstens vergleichbar dem Hofkleid der Juliana Anicia, einer Prinzessin aus dem Kaiserhause, auf dem gegen Anfang des 6. Jahrhunderts entstandenen Widmungsbild des Dioskurides-Codex in Wien, Nat. Bibl., Vindob. med. gr. I, fol. 6v (Abb. 19) (A. GRABAR, *Das Zeitalter Justinians*, München 1967, 197 Abb. 214). Die Statuette einer Kaiserin des späten 4. Jahrhunderts in Paris, Bibl. Nat., Cabinet des Médailles, trägt ähnliche Kleidung, jedoch ohne Gürtel (A. GRABAR, *Die Kunst des frühen Christentums*, München 1967, Abb. 18). – Zur Frisur der Maria vgl. R. DELBRUECK, *Portraits byzantinischer Kaiserinnen*, in: *RömMitt* 28 (1913), 310–352, bes. 332, 335.
- 37 Daß die Gefahr einer solchen Fehlinterpretation auch heute noch besteht, zeigt die mit großem Aufwand entwickelte, aber absurde Deutung des Triumphbogens durch N. A. BRODSKY, *L'icôgraphie oubliée de l'arc éphésien de Sainte-Marie-Majeure à Rome* (Bibliothèque de „Byzantion“, 1), Bruxelles 1966, bes. 49–66, der S. SPAIN, *The Program of the Fifth Century Mosaics of Santa Maria Maggiore*, New York University Ph. D. 1968 (Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, Nr. 69-11, 854), bes. 100–165, und *idem*, „The Promised Blessing“: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore, in: *ArtBull* 61 (1979), 518–40, weitgehend folgt. Beide Autorinnen identifizieren die Frau im Maphorion mit Maria, die Frau in der „trabea picta“ dagegen mit Sara!

Etwa zur gleichen Zeit wie der Mosaikschmuck von S. Maria Maggiore – unter dem Capuaner Bischof Symmachus – entstand das Apsismosaik der „Basilica Suricorum“ in S. Maria Capua Vetere, das vor seiner Zerstörung im 18. Jahrhundert in allgemeinste Weise durch Pasquale und Mazzocchi beschrieben wurde. Danach nahm Maria mit dem Kind auf dem Schoß die Mitte des Mosaiks ein, während das übrige „non inelegantibus ornamentis“ von „freggi e ornamentis“ und „fogliami“ mit Vögeln darin geschmückt war; auf dem Bogen befand sich die Widmungsinschrift SANCTAE MARIAE SYMMACHUS EPISCOPUS<sup>38</sup>. Nichts in der Beschreibung deutet auf den spezifischen Typus der Muttergottes hin. In Anbetracht der zeitlichen Nähe zu S. Maria Maggiore in Rom – und der Beliebtheit der Maria Regina im mittelalterlichen Campanien – muß jedoch auch hier eine Maria im höfischen Schmuck wenigstens in Erwägung gezogen werden<sup>39</sup>.

Sei dem wie es sei, mit einiger Wahrscheinlichkeit kann man jedenfalls annehmen, daß Roms ältestes monumentales Marienbild in der Apsis von S. Maria Maggiore die Muttergottes in einer Kleidung darstellte, die das hohe Mittelalter nur als die einer Regina interpretieren konnte. Wenn die von Montecassino seit dem späten 11. Jahrhundert ausgehende Erneuerungsbewegung der Monumentalmalerei also nach vorbildlichen Darstellungen Marias aus der großen Zeit der christlichen Antike Ausschau

38 G. P. PASQUALE, *Historia della prima chiesa di Capua ovvero di Santa Maria Maggiore, o con altro nome detta Santa Maria di Capua*, Napoli 1666, 60–67, 78, 87, 90f., 103f., 113. – A. S. MAZZOCCHI, *Commentarii in marmoreum Neapol. kalendarium*, III, Neapel 1755, 706. – Ihm 177f. mit weiterer Literatur. – Wellen, Theotokos, 128f. – G. BOVINI, *Mosaici paleocristiani scomparsi di S. Maria Capua Vetere*, in: *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 14 (1967), 35–42. – Was man sich unter den „non inelegantibus ornamentis“, von denen Mazzocchi spricht, vorstellen soll, präzisiert Pasquale 113: „... essendo intorno alla Sacra Imagine della Vergine nell'apsida di mosaico, varij freggi, e ornamentis dell'istesso lavoro, e fra questi fogliami alcuni ucelli ... colombe ... que siano topi espressi in quel freggio.“ Auch MICHAEL MONACHUS spricht im Sanctuarium Capuanum (wie Anm. 25), 191–194, 226, und in seiner *Recognitio Sanctuarii Capuani*, Neapel 1637, 18–30, von Mäusen, Tauben, Käfigen, Palmen, Blumen und ähnlichem um die Madonna im Apsismosaik der „Basilica Suricorum“. Der von Mazzocchi gezogene Vergleich des Mosaiks mit dem (natürlich des späten 13. Jahrhunderts!) in der Apsis von S. Maria Maggiore in Rom bezieht sich daher möglicherweise auf ähnliche, von Tieren bevölkerte Ranken um das Mittelbild der Madonna.

39 Dies um so mehr, als Pasquale in der Randglosse auf p. 97f. sagt, die wichtigsten heiligen Bilder des alten Capua seien im Apsismosaik der Kathedrale von Neu-Capua „zusammengeströmt“, und ausdrücklich die Maria des Apsismosaiks des Symmachus mit der Maria in der Kathedral-Apsis (die ja sicher als Regina dargestellt war, s. o. S. 14, Anm. 25, Abb. 16) in Zusammenhang bringt, freilich ohne den spezifischen Typus zu erwähnen.

hielt, so mußte dieses von Sixtus III. gestiftete Apsismosaik der wichtigsten und ältesten Marienkirche Roms sich vor allem als „klassisches“ Modell anbieten<sup>40</sup>. Selbst die campanische Gruppe von Maria-Regina-Bildern mag – über die Vermittlung durch Montecassino – von dem großen römischen Vorbild angeregt worden sein, ist doch die Bezugnahme auf stadtrömische Monumente für die künstlerischen Initiativen Abt Desiderius' und seiner Freunde allgemein charakteristisch<sup>41</sup>. Das oben erwähnte Apsismosaik der Kathedrale von Capua aus dem frühen 12. Jahrhundert demonstriert denn auch den römischen Bezug schlagend in den die Maria Regina flankierenden Gestalten der Apostelfürsten, die nicht nur thematisch, sondern auch formal ein seit dem 5. Jahrhundert in wichtigsten Denkmälern der römischen Monumentalkunst verbreitetes Apostelpaar kopieren<sup>42</sup>.

40 Möglicherweise hielt man im frühen 12. Jahrhundert auch die Ikone der Maria Regina von S. Maria in Trastevere (Abb. 4) für ein Werk frühchristlicher Zeit, weil man den knienden Stifter mit Papst Calixtus I. (217–222) identifizierte. Vgl. dazu die vorsichtige Andeutung bei Bertelli, Madonna, 23. Kinney 68–70 und 148–152 versucht, weitere Argumente für diese Theorie beizubringen, die jedoch nicht überzeugen.

41 Vgl. dazu die in Anm. 30 angegebene Literatur. – Von einem Marienbild im Typus der Regina in Montecassino ist nichts bekannt. Man könnte aber erwägen, ob der Bildtypus der halbfigurigen Maria Regina Orans im von zwei Engeln flankierten Clipeus, der uns auf zwei Portalen überliefert ist – am Türsturz von S. Maria in Trastevere und in der oberen Portallunette von S. Angelo in Formis (s. o. S. 12f., 14 und Anm. 19 und 26) – nicht möglicherweise einem Prototyp der Abteikirche von Montecassino folgt. Die von einer breiten Archivolte gerahmten, leicht eingetieften Lunetten der drei Portale dort waren, wie die bei E. GATTULA, *Historia Abbatiae Cassinensis* ..., Venezia 1733, Taf. 1 veröffentlichten Stiche zweier dieser Portale zeigen, mit Malereien (oder Mosaik?) gefüllt; im Mittelportal sah man Christus in der Mandorla zwischen Heiligen, wohl den Kirchenpatronen Benedikt und Johannes Baptist, im rechten Seitenportal eine barocke Halbfigur der heiligen Scholastika. Eines der Seitenportale könnte ursprünglich das Bild der Maria Regina Orans gezeigt haben, das man dann in S. Angelo in Formis in Ermangelung eines Seitenportals über der eigentlichen Portallunette mit dem Kirchenpatron kopierte. Vgl. auch: A. PANTONI, *Le vicende della Basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica* (Miscellanea cassinese, 36), Montecassino 1973, 170, Abb. 89f. – K. J. CONANT, The Theophany in the History of Church Portal Design, in: *Gesta* 15 (1976) (= Festschrift S. McKnight Crosby), 127–134, Abb. 4f.

42 Zu Capua s. o. Anm. 25. – Zu dem Apostelpaar vgl. T. BUDDENSIEG, Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, in: *CabArch* 10 (1959), 157–200, bes. 168–184, der als Erster die Bedeutung dieser Figurengruppe (und weiterer vier häufig damit zusammen auftretenden Aposteltypen) erkannte und die römischen Denkmäler zusammenstellte, in denen sie vorkommen; als Prototyp schlägt er das Apsismosaik des 5. Jahrhunderts in der Lateran-Basilika vor. C. DAVIS-WEYER (Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, in: *MüJbBK* 3. F. 12 (1961), 7–45, bes. 19–23, 31–36) verfolgt besonders die Entstehungs- und Bedeutungsgeschichte des „Zwillingsbildes“ der Apostelfürsten, dessen Ausbildung sie in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts ansetzt. Das durch Ciampini

Der seit dem späten 11. und frühen 12. Jahrhundert so emphatisch wieder aufgegriffene Bildtypus der Maria Regina scheint also nach unserer bisherigen Untersuchung vor allem mit Assoziationen des „Klassischen“ und „Römischen“ im Sinne der christlichen Spätantike behaftet gewesen zu sein, und dies war wohl Anlaß genug, ihn der so vertrauten, aber doch eben erst im 6. oder 7. Jahrhundert aus dem Osten in Rom eingeführten Maria im Maphorion vorzuziehen<sup>43</sup>. Die königliche Frau in besticktem Purpurgewand, Geschmeide und Krone, zuweilen das lange Stabkreuz führend, war dem Mittelalter jedoch seit langem auch aus anderen Bedeutungszusammenhängen geläufig, und es bleibt zu untersuchen, wieweit deren Inhalte das wiederbelebte Bild der Maria Regina mitbestimmten und in seinem Gehalt modifizierten.

Schon in frühbyzantinischer und frühmittelalterlicher Zeit hatte man begonnen, nicht nur heilige Jungfrauen<sup>44</sup>,

Stich überlieferte Apsismosaik der Kathedrale von Capua reproduziert das römische „Zwillingsbild“ wortwörtlich, mit der einzigen Besonderheit, daß hier der Apostel zur Rechten der Mittelfigur als Petrus, der zur Linken als Paulus gekennzeichnet ist. Dies widerspricht der gängigen römischen Tradition, die die Apostelfürsten in der Regel umgekehrt anordnet; Ausnahmen machen nur die ehemaligen Apsisstirnwandmosaiken von S. Maria Maggiore (Mittelgruppe um die Hetoimasia) und S. Lorenzo fuori le mura sowie die von S. Maria Maggiore abhängige innere Eingangswand der Zenokapelle an S. Prassede (G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, Abb. 52, 89, 198). Daß die Apostelfürsten im Capuaner Mosaik ein Zitat aus einem auch stilistisch total anderen Zusammenhang sind, erweist sich schon aus ihrer gänzlichen Unvereinbarkeit mit den rigoros frontalen, ganz dem Formwillen des frühen 12. Jahrhunderts entsprechenden Gestalten der Kirchenpatrone zu ihren Seiten.

43 Die ausschließliche und absolute Gültigkeit des Bildes der mit dem Purpurmaphorion bekleideten Maria im Bereich der byzantinischen Kunst dürfte dadurch begründet sein, daß Konstantinopel seit dem späteren 5. Jahrhundert als eine seiner kostbarsten Reliquien den Mantel der Muttergottes in der Kapelle der heiligen Soros beim Blachernen-Kloster bewahrte. Vgl. dazu Cecchelli, Mater Christi I, 108f., ferner mit Quellen und weiterer Literatur, Wellen, Theotokos, 143, 188, auch 225f., sowie CH. BELTING-IHM, „Sub matris tutela“ (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Kl., Jg. 1976, Abh. 3), Heidelberg 1976, 42f., die aber den Zusammenhang zwischen Reliquie und Entstehung des Bildtypus nicht erwähnen.

44 Ich nenne hier nur die Prozession heiliger Jungfrauen auf der linken Langhauswand von S. Apollinare Nuovo in Ravenna, Mitte des 6. Jahrhunderts (F. W. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes*, I: Geschichte und Monumente, Wiesbaden 1969, 199f.; II/1: Kommentar, Wiesbaden 1974, 129, 149f.; III: Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna, Wiesbaden o. J., Taf. 100–103, 128–135), ferner die römischen Apsiskompositionen des 7. Jahrhunderts von S. Eufemia (Waetzoldt 33, Nr. 84, Abb. 42; Ihm 156, Taf. 26/2) und S. Agnese und die Mosaiken Paschalis' I. (817–824) in S. Prassede und S. Cecilia (Ihm 141f., Taf. 26/1; Matthiae, Mosaici, 169–179, 225–275, Abb. 90, 98, 144, 148, 152, 176, 185, 196, 201, 206f., 212, Farbtaf. 21f., 30, 32, 35, 38, 41; Waetzoldt 31, Nr. 64f., Abb. 34f.).

zu denen ja auch Maria gehört, sondern vor allem die Personifikation der Ecclesia mit Prunkkleid und Krone auszustatten. Die ältesten Zeugnisse, die wir dafür besitzen, sind zwei Halbfigurenbilder in Bawît, die wohl dem 6. bis 7. Jahrhundert angehören und die inschriftlich bezeichnete Ecclesia in Krone und Juwelenschmuck, ein Buch bzw. einen Kelch in Händen, zeigen<sup>45</sup>. Die Krone bleibt das ganze Mittelalter hindurch eines der wichtigsten Kennzeichen der Ecclesia<sup>46</sup>. Das Attribut des langen Kreuzzepters, das ebenfalls aus der imperialen Ikonographie stammt und schon auf dem Deckel der berühmten Silberpyxis von Grado aus dem 5. bis 6. Jahrhundert der zwar ungekrönten, aber sonst durchaus Regina-ähnlichen thronenden Muttergottes in die Hand gegeben ist<sup>47</sup>, füh-

ren in der Folgezeit verschiedene mehrdeutige Figuren mit Ecclesia-Aspekt, so die Sophia in einer syrischen Bibel des 7. oder 8. Jahrhunderts in Paris<sup>48</sup>, die als „sancta Maria“ bezeichnete, geschmückte Initial-Frau zu Beginn des sogenannten Sakramentars von Gellone, um 780, deren Ecclesia-Bedeutung schon aus der prominenten Stellung zu Beginn eines Sakramentars zu erschließen ist<sup>49</sup>, und die thronende Frau in einer an die Grado-Pyxis erinnernden, aber mißverstandenen Kleidung auf einem Elfenbeinrelief des 9. oder 10. Jahrhunderts in New York<sup>50</sup>. Seit karolingischer Zeit ist der Kreuzstab denn auch – meist verbunden mit einem Wimpel – eines der typischen Attribute eindeutiger Ecclesia-Personifikationen, wie z. B. auf dem bekannten, vielfigurigen Kreuzigungselfenbein der sogenannten Liuthard-Gruppe, das den Deckel des Perikopenbuchs Heinrichs II. in München zierte, und in einem in Fulda entstandenen Lektionar des späten 10. Jahrhunderts in Aschaffenburg<sup>51</sup>. Auch die bekannte, als Gegenstück zu einem thronenden Christus konzipierte thronende Frau in königlichem Schmuck und Diadem, mit Kreuzstab und Buch im Petershausener Sakramentar, die etwa zu gleicher Zeit auf der Reichenau entstand, muß aufgrund dieser Zusammenhänge und wegen

45 Die Erstere veröffentlicht durch CH. PALANQUE, Rapport sur les recherches effectuées à Bawît en 1903, in: *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Oriental* 5 (1906), 1–21, bes. 8–10, Taf. 8, und nur noch einmal erwähnt bei Kondakov I, 311, Abb. 210. – Das andere Beispiel bei Wellen, Theotokos, 169f., 172 Abb. 32, und G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, IV/1: Die Kirche, Gütersloh 1976, 39f., Abb. 98. – Die bei Schiller (Abb. 97) und bei K. WESSEL, *Ekklesia*, in: *RBK* II, 30–33 außerdem erwähnten Büsten einer weiblichen, mit kaiserlichen Insignien (u. a. Stabzepter) ausgestatteten Personifikation sind nicht mit Sicherheit als Ecclesia zu deuten.

46 Vgl. z. B. Rom, S. Prassede, Triumphbogenmosaik Paschalis' I., wo Maria (im Maphorion) und Ecclesia (im Juwelenschmuck) die Reihen der Apostel im himmlischen Jerusalem anführen (Matthiae, Mosaici, 238, Abb. 186, 194, Farbt. 34); daß diese Figur nicht die Kirchenpatronin darstellen kann, wie meistens behauptet wird, ergibt sich – abgesehen von Matthiae's Argument – vor allem daraus, daß Praxedis und ihre Schwester Pudenziana schon an anderer Stelle des gleichen Mosaiks dargestellt sind, nämlich als Anführerinnen der Gruppe von Heiligen, die von links der heiligen Stadt zustreben (ibid. Abb. 185). – Auf karolingischen Elfenbeinen tritt gelegentlich die gekrönte Ecclesia (mit der Synagoge) bei der Kreuzigung auf (A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, I, Berlin 1914, Nr. 41, 114; Schiller IV/1, Abb. 100). – Seit ottonischer Zeit häufen sich die mit einer Krone geschmückten Ecclesia-Personifikationen, vgl. z. B. das Fuldaer Lektionarfragment in Aschaffenburg, Hofbibl. ms. 2, 3. Drittel des 10. Jahrhunderts, und den Regensburger Uta-Codex in München, Bayer. Staatsbibl. clm 13601, erstes Viertel des 11. Jahrhunderts (A. BOECKLER, *Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit*, Königstein 1952, Abb. 21, 35); weitere Beispiele bei W. GREISENEGGER, *Ecclesia*, in: *LCI* I, 562–569, und Schiller IV/1, Abb. 99–139, 168–179, 206–267. – Zur Vorstellung der Ecclesia als Regina vgl. z. B. auch HRABANUS MAURUS, *De universo* 16, 3 (*PL* 111, 446 C–D). Vgl. Y. M.-J. CONGAR O. P., *L'ecclésiologie du haut moyen âge, De saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Paris 1968, 80.

47 Zur Herkunft aus der imperialen Ikonographie vgl. das Revers der Münze der Licinia Eudoxia (437–455). Zu dieser und zur Pyxis von Grado vgl. Kondakov I, 293–296, Abb. 198f., sowie Weigand (wie Anm. 8), 63–71, 80f. (grundlegend). – Vgl. ferner: H. H. ARNASON, *Early Christian Silver of North Italy and Gaul*, in: *Art Bull* 20 (1938), 193–226, bes. 212–215, 225. – G. BRUSIN, P. L. ZOVATTO, *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*, Udine 1957, 525–534. – Wellen, Theotokos, 155f., 222 Abb. 42d. – Beste Abb.

bei Grabar, Zeitalter Justinians (wie Anm. 36), Abb. 358. – Die Muttergottes der Pyxis von Grado trägt ein Gewand, das am besten der „trabea picta“ mit Hängestreifen der Maria auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore entspricht (s. o. Anm. 36), doch ist die geschlungene trabea schon im mittelalterlichen Sinn als Dalmatik mit kurzen Ärmeln und schrägem Saum mißverstanden; ganz ungewöhnlich ist die Verbindung dieser Kleidung mit dem einfachen Kopfschleier über der Matronenhaube. Vgl. auch unten das Elfenbein in New York, Anm. 50.

48 *Bibl. Nat. syr.* 341. – H. OMONT, *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VII<sup>e</sup> ou du VIII<sup>e</sup> siècle*, in: *Les Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Fondation Piot) 17 (1909), 85–99. – Kondakov I, 309f., Abb. 209. – J. MEYENDORFF, *L'icône de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, in: *CahArch* 10 (1959), 259–277, bes. 262–264, Abb. 1. – Schiller IV/1, 70, Abb. 160.

49 Paris, *Bibl. Nat. lat.* 12048, fol. 1v; Meaux, um 780. – Kondakov I, 297f., Abb. 201. – B. TEYSSEËRE, *Le sacramentaire de Gellone et la figure humaine dans les manuscrits francs du VIII<sup>e</sup> siècle*, o. O. 1959, bes. 78–82. – J. PORCHER, *La peinture provinciale (regions occidentales)*, in: *Karl der Große*, III: *Karolingische Kunst*, ed. W. Braunsfels, H. Schnitzler, Düsseldorf 1965, 54–73, bes. 57–59, Farbt. 24. – Fillitz (wie Anm. 6) Abb. 15a. – Zu Ecclesia-Darstellungen in Sakramentaren vgl. u. Anm. 52. – Zu Maria als Bild der Ecclesia vgl. u.

50 Metropolitan Museum, aus der Sammlung Pierpont Morgan. – Kondakov I, 297, Abb. 200. – Goldschmidt (wie Anm. 46) I, Nr. 12, interpretiert die nimbierte Frau als Maria, die Gegenstände in ihrer Linken als Spindel und Rocken.

51 Zum Aschaffener Lektionar s. o. Anm. 46. – Goldschmidt I, Nr. 41; vgl. auch ibid. II, Nr. 55, und III, Nr. 12. – Weitere Beispiele bei Greisenegger (wie Anm. 46) und Schiller IV/1, Abb. 102a, 107–109, 111, 122, 125, 129f., 133, 135, 138, 142; 160 und 169 (Sapientia-Ecclesia); 222, 225, 227; 238f., 249f. (Sponsa-Ecclesia); 254f.



ihrer Stellung zu Anfang des Sakramentar-Textes als Ecclesia gedeutet werden<sup>52</sup>. – In Süd- und Mittelitalien war der Bildtypus der Ecclesia in Krone, Perlengehängen und byzantinisiertem Hofkleid während des späten 10. bis 12. Jahrhunderts besonders in den für diese Landschaften typischen Exultet-Rollen (Abb. 20), aber auch in der Schatzkunst, verbreitet<sup>53</sup>. Es liegt auf der Hand, daß solche Bildformulierungen, die zum Teil einer Maria Regina sehr ähnlich sehen, nicht ohne Einfluß auf das Verständnis dieses alten Marienbildtypus im 12. Jahrhundert bleiben konnten, zumal Maria dem mittelalterlichen Denken generell als Bild der Ecclesia galt.

Die theologische Interpretation Marias als Typus Ecclesiae ist allgemein bekannt und oft untersucht worden.

52 A. VON OECHELHAEUSER, *Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg I*, Heidelberg 1887, bes. 22, Taf. 1f. – Schiller IV/1, Abb. 247f. – Zu Ecclesia-Darstellungen gerade in Sakramentaren vgl. das oben zum Sakramentar von Gellone Gesagte (mit Anm. 49), sowie E. H. ZIMMERMANN, *Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit*, Diss. Halle 1910, bes. 50.

53 Goldschmidt IV, Nr. 146. – M. AVERY, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936, Taf. 41/9, 45/4, 64/5, 140/10, 149/6, 188f./4; vgl. auch ein spanisches Beispiel *ibid.* Taf. 205a. – Schiller IV/1, Abb. 103, 208f.

Sie beruhte vor allem auf der Analogie der beiden Frauen zugeschriebenen, hier realen, dort symbolischen Eigenschaften des Jungfrau- und Mutterseins und war das ganze Mittelalter hindurch weit verbreitet. Ambrosius und Augustinus gelten als die hervorragendsten frühen Vertreter dieses Topos<sup>54</sup>. Ambrosius Autpertus, der 784

54 Aus der reichhaltigen Literatur sei eine Auswahl zitiert: S. TROMP S. J., *Ecclesia Sponsa Virgo Mater*, in: *Gregorianum* 18 (1937), 3–29. – H. BARRÉ, *Marie et l'Église du Vénérable Bède à Saint Albert le Grand*, in: *Marie et l'Église*, I, Bulletin de la Société Française d'Études Mariales 9 (1951), 59–143. – A. MÜLLER, *L'unité de l'Église et de la Sainte Vierge chez les Pères des IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles*, *ibid.* 27–38. – IDEM, *Ecclesia – Maria* (Paradosis, 5), Freiburg/Schw. 1955. – H. COATHALEM, *Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'Église dans la tradition latine jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle* (Analecta Gregoriana, 74), Rom 1954. – Y. CONGAR, *Marie et l'Église dans la pensée patristique*, in: *Revue des sciences philos. et theol.* 38 (1954), 3–38 (wichtig als Ergänzung und Kritik zu Müller). – J. HUHN, *Das Geheimnis der Jungfrau-Mutter Maria nach dem Kirchenvater Ambrosius*, Würzburg 1954, bes. 127–169. – IDEM, *Maria est typus Ecclesiae secundum Patres, imprimis secundum S. Ambrosium et S. Augustinum*, in: *Maria et Ecclesia*, Acta congressus mariologicimariani in civitate Lourdes anno 1958 celebrati, III: *De parallelismo Mariam inter et Ecclesiam*, Roma 1959, 163–199; vgl. auch *ibid.* 81–162, 201–239. – E. M. LLOPART, *María y la Iglesia en los Padres preefesinos*, in: *Scripta et documenta* 6 (1956), 11–99. – M. S. DUCCI, *Sviluppo storico e dottrinale del tema Maria-Chiesa e suo rapporto*



21. Paris, Bibl. Nat. lat. 104, fol. 29v, Bibel, Initial zu Ecclesiasticus

als Mönch von S. Vincenzo al Volturno starb, bezeugt ihn in dem Kloster, in dem wenig später bedeutende Darstellungen der Maria Regina entstehen (Abb. 15)<sup>55</sup>. Seit dem frühen 12. Jahrhundert nimmt sich – offenbar unter dem Einfluß der Liturgie der Feste Mariae Himmelfahrt und Mariae Geburt – vor allem die Auslegung des Hohenliedes in Predigten und Kommentaren dieses Gleichnisses an: Rupert von Deutz und Honorius Augustodunensis sind die bekanntesten Autoren einer Strömung, die in der bisher vornehmlich auf die Kirche gedeuteten Braut des Hohenliedes nun nachdrücklich auch ein Bild Marias sehen will, so daß die Drei – Braut, Kirche, Maria – in Eins verschmelzen, was Honorius in dem Wort zusammenfaßt: „Et ideo omnia, quae de Ecclesia dicta sunt, possunt etiam de ipsa Virgine (d. h. Maria), sponsa et matre sponsi intelligi“<sup>56</sup>. – Parallel mit dieser neuen Hoheliedinterpre-

al pensiero teologico mariano di Sant’Ambrogio, in: *Ephemerides mariologicae* 23 (1973), 363–404. – Für Literaturhinweise danke ich Frau Dr. A. L. Fenger. – Vgl. auch Cecchelli, *Mater Christi* I, 304f., sowie E. GULDAN, *Eva und Maria, Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, 16, 33f., 42f., 46 und oft, vgl. Index.

<sup>55</sup> Z. B. Expos. in Apoc. lib. 5 cap. 12, 1–6 (CC Cont. Med. 27/1, 443–455); vgl. C. LEONARDI, *Spiritualità di Ambrogio Autperto*, in: *Studi medievali*, ser. III, 9 (1968), I, 1–131, bes. 6 Anm. 14, 38–43, 99–123. – Belting, *Studien*, 218f. – Zu S. Vincenzo al Volturno s. o. S. 13f., Anm. 22.

<sup>56</sup> *Expositio in Cantica Canticorum* IV, 8, 14, sowie *Sigillum beatae Mariae* (PL 172, 494 C, 499 D). – Vgl. schon Paschasius Radbertus,



22. Florenz, Bibl. Laurenziana, Mugell. 2, fol. 189r, Bibel, Initial zu Ecclesiasticus

tation verläuft die ecclesiologische und marianische Deutung der Sapientia der alttestamentarischen Weisheitsbücher. Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund erhalten Illustrationen zum Buch Ecclesiasticus in mittelitalienischen Bibeln des 12. Jahrhunderts ebenfalls Gewicht für unsere Fragestellung (Abb. 21 und 22), denn in diesen Initial-Miniaturen thront die Sapientia als königliche Frau mit den Attributen der Kirche – Zepter und Buch –, ent-

Expos. in Evang. Matth. II. 1 (PL 120, 106 C); *Glossa ordin. ad Ps. 44, Ende*, und Petrus Lombardus, *Comm. in Ps. 44, Ende* (PL 113, 911 B; PL 191, 446 D). – Vgl. J. SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg 1902, 306–308. Vgl. ferner Barré und Coathalem (wie Anm. 54), sowie: J. BEUMER, *Die marianische Deutung des Hohenliedes in der Frühcholastik*, in: *Zs. für kathol. Theol.* 76 (1954), 411–439. – F. OHLY, *Hohelied-Studien, Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958. – H. RIEDLINGER, *Die Makellosigkeit der Kirche in den lateinischen Hoheliedkommentaren des Mittelalters* (Beiträge zur Gesch. der Philos. und Theol. des Mittelalters, 38, 3), Münster 1958, bes. 202–233. – IDEM, *Maria und die Kirche in den marianischen Hoheliedkommentaren des Mittelalters*, in: *Acta congressus* (wie Anm. 54), 241–289. – P. R. SPILKER O. S. B., *Maria-Kirche nach dem Hoheliedkommentar des Rupertus von Deutz*, *ibid.* 291–317. – Vgl. ferner: G. A. WELLEN, *Sponsa Christi, Het Absismozaiek van de Santa Maria in Trastevere te Rome en het Hooglied*, in: *Feestbundel F. van der Meer*, Amsterdam/Brüssel 1966, 148–159, mit weiterer Literatur in Anm. 17. – O. GILLEN, *Braut-Bräutigam*, in: *RDK* II, 1110–1124. – IDEM, *Bräutigam u. Braut*, in: *LCI* I, 318–324. – D. v. BURGSDORFF, *Hoheslied*, in: *LCI* II, 308–312.

spricht aber gleichzeitig in Haltung, Kleidung und Schmuck unmittelbar dem Typus der Maria Regina, wie er wenig früher in der Nikolauskapelle des Lateranpalastes dargestellt worden war<sup>57</sup>.

Zum Ausgangspunkt dieser Studie zurückgekehrt, können wir festhalten, daß dem hohen Mittelalter gerade in Italien verschiedene Regina-ähnliche Frauengestalten geläufig waren, die dem Bildtypus der Maria Regina nicht nur zum Verwechseln ähnlich sahen, sondern auch analoge theologische Inhalte verkörperten, vor allem den der Ecclesia. Man wird daher auch die spätantiken und frühmittelalterlichen Bilder der Maria Regina mit den entsprechenden Assoziationen betrachtet haben. Als man dann den alten Bildtypus für neue, eigene Bildprogramme wieder aufgriff, muß der von den Zeitgenossen spontan assoziierte ecclesiologische Unterton bewußt mit einkalkuliert worden sein. Im Hinblick auf die Nikolauskapelle läßt sich sogar vermuten, daß es gerade diese ecclesiologische Komponente des Maria-Regina-Bildes war, die zur Wahl des Typus veranlaßte. Denn nur unter dem Ecclesia-Aspekt läßt sich die Anwesenheit Marias in diesem Triumphprogramm der römischen Kirche wirklich sinnvoll begründen. Nicht in ihrer Eigenschaft als private Beschützerin der Stifterpäpste, sondern als Bild der Kirche ist die „pia virgo Maria“ Mitte und Bezugspunkt der Heroen des Investiturstreits und der großen Propagatoren des römischen Primats. Anaklet II., der entschiedene Parteigänger Calixts II. und des gregorianischen Reformpapsttums, macht in der endgültigen Formulierung dieses Bildprogramms klar, wie er Heil und Unheil der römischen Kirche sieht: Nur die Gregorianer werden in die Reihe der Heiligen um die wahre Ecclesia aufgenommen. Honorius II., der unmittelbare Vorgänger Anaklets II. und seines Gegenspielers Innozenz' II. und wie dieser stärker der neuen, aus Frankreich kommenden Reformrichtung um Bernhard von Clairvaux zugeneigt, fehlt<sup>58</sup>.

Anaklet II. ist nicht der einzige, der anlässlich der kontroversen Situation des römischen Schismas von 1130–1138 das Bild der Maria-Regina-Ecclesia unter ei-

nem betont kirchenpolitischen Aspekt einsetzte. Sein Gegner Innozenz II., nach Anaklets Tod 1138 endlich im Besitz der Stadt Rom, bedient sich der gleichen Bildersprache, um nun *seine* und seiner Partei Rechtmäßigkeit und seinen Triumph über den Gegner zu dokumentieren. Kaum unangefochtener Herr von Rom, läßt er die alte Basilika S. Maria in Trastevere, die ehemalige Kardinalstitelkirche seines Gegenspielers Anaklet, abreißen und vergrößert wieder aufbauen. Die Apsis und ihre Stirnwand werden mit Mosaiken geschmückt, die zu den wichtigsten erhaltenen Zeugnissen römischer Monumentalmalerei des 12. Jahrhunderts zählen (Abb. 23)<sup>59</sup>.

Die Apsiskalotte ist in drei übereinandergeordnete Kompartimente geteilt: Zuoberst das seit der Spätantike in römischen Apsiden bekannte Himmelszelt-Velum und die Hand Gottes mit dem Siegeskranz<sup>60</sup>. Darunter das Hauptbild (Abb. 24): In der Mitte, leicht aus der Achse nach links verschoben, ein großer Thron, auf dem Christus und Maria, die Patronin der Kirche, sitzen. Christus ist wie gewöhnlich in Tunika und Pallium gekleidet; Maria – zu seiner Rechten – erscheint dagegen in prunkvoller königlicher Tracht, mit Krone, Perlenghängen und Edelsteinkragen, ein Aufzug, der an den Psalmvers erinnert: „Astittit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate“<sup>61</sup>. Christus, der durch die Verschiebung

59 Zu Innozenz II. vgl. Handbuch der Kirchengeschichte III/2, 11–14. Zu seinem Neubau von S. Maria in Trastevere vgl. Krautheimer, Corpus III, 67 und bes. Kinney 190–334. – Zum Apsismosaik von S. Maria in Trastevere vgl. Wellen, Sponsa (wie Anm. 56). – Matthiae, Mosaici, 305–314, Taf. LIV–LVII, Abb. 229, 260–268. – W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the third to the fourteenth centuries*, London 1967, 250–256, Taf. XXVf., Abb. 163–171, 173, 175. – Ladner, Papstbildnisse II, 9–16, Taf. 1f., mit weiterer Literatur. – PH. VERDIER, Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge?, in: *Gesta* 15 (1976) (Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby), 227–235, bes. 229f.

60 Das Himmelszelt-Velum kommt schon in dem frühchristlichen Apsismosaik der ursprünglichen Vorhalle des Lateran-Baptisteriums aus der Zeit Papst Sixtus' III. (432–440) vor (Matthiae, Mosaici, 83–86, Abb. 76). Zur Herkunft des Motivs vgl. K. LEHMANN, The Dome of Heaven, in: *ArtBull* 27 (1945), 1–27. – Beispiele für die Hand Gottes mit dem Siegeskranz bei Matthiae, Mosaici, Abb. 79, 90, 144, 176, 215; vgl. Ihm, Index „Hand Gottes“. – Beide Motive treten seit dem frühen 12. Jahrhundert erneut in römischen Mosaiken auf, vgl. Matthiae, Mosaici, Abb. 228f., 247, 269f., 293 sowie Ihm Taf. 6/1.

61 Ps. 44, 10; vgl. Verdier 230. – Der Kopf der Maria weicht in seinen zarten Zügen mit den übergroßen Augen, der langen „griechischen“ Nase und dem sehr kleinen Mund und auch in der relativ subtilen Modellierung deutlich von den übrigen Köpfen des Apsismosaiks ab, die fast ohne Modellierung auskommen. Die Ähnlichkeit mit dem Marienotypus Cavallinis in den anderthalb Jahrhundert später entstandenen Mosaiken im Apsistambour (s. u. Anm. 64) könnte an einen restaurierenden Eingriff Cavallinis in das Hauptmosaik denken lassen, doch hat Matthiae, Mosaici, 312, der die Mosaiken auch bezüglich ihrer Technik genau untersuchen konnte, diese Möglichkeit ausdrück-

57 Die Bibeln befinden sich in Paris, Bibl. Nat. lat. 104, fol. 29v (Garrison [wie Anm. 20] IV, 148, 153 Abb. 114, irrtümlich als Hoheliedillustration bezeichnet) und Florenz, Bibl. Laurenziana, Mugell. 2, fol. 189r (Garrison I, 82, Abb. 106; M. SALMI, *Italienische Buchmalerei*, München o. J., Abb. 12). – Zur ecclesiologischen und marianischen Deutung der Sapientia vgl.: Beumer 412, 420. – Guldan (wie Anm. 54) 48, 54f. – Greisenegger (wie Anm. 46) 567. – U. MIELKE, Sapientia, in: *LCIV*, 39–43.

58 Zu Honorius II. vgl. Handbuch der Kirchengeschichte III/2 (wie Anm. 3), 7–10. – Zum Schisma vgl. die oben Anm. 3 angegebene Literatur.



23. Rom, S. Maria in Trastevere,  
Mosaik der Apsis und Stirnwand



24. Rom, S. Maria in Trastevere,  
Apsismosaik, Detail

des Throns die exakte Mitte der Apsis einnimmt, umfaßt Marias Schulter mit der Rechten. In dem aufgeschlagenen Buch in seiner Linken liest man:

VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE THRONVM  
MEVM

Maria hält eine entfaltete Schriftrolle mit dem Text:

LEVA EIVS SVB CAPITE MEO ET DEXERA ILLIVS  
AMPLESABITVR ME (sic!)

Letzteres ist ein wörtliches Zitat von Hoheslied 2,6 bzw. 8,3. Der Vers im Buch Christi dagegen entspricht nur im allgemeinen Charakter dem Hohenlied; sein Wortlaut ist der Liturgie zum Fest Mariae Himmelfahrt entnommen<sup>62</sup>. – Zu beiden Seiten des thronenden Paares stehen römische Heilige in feierlicher Reihe: neben Christus Petrus, die Päpste Cornelius und Julius und der Presbyter Cale-

lich abgelehnt. Die technischen und bei genauerem Zusehen auch die stilistischen Eigenheiten sprechen deutlich dagegen.

Eine geniale Erklärung für die nicht wegzuleugnende Eigenart des Marienkopfes hat ERNST KITZINGER, *A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art*, in: *Art Bull* 62 (1980), 6–19, vorgelegt: Er weist auf die außerordentliche Nähe des Kopftypus mit dem der berühmten Ikone von S. Maria Nuova (= S. Francesca Romana) aus dem späten 6. oder 7. Jahrhundert hin (s.o. Anm. 9) und sieht im Mosaik einen bewußten Versuch am Werke, Typus und Stil dieser hochverehrten römischen Ikone zu reproduzieren, die möglicherweise auch in der großen Prozession an Mariae Himmelfahrt eine Rolle spielte. Aus diesem Zusammenhang – und aus einer bestimmten Passage des um 1000 bei der Prozession gesungenen Hymnus „*Sancta Maria quid est*“ – schließt Kitzinger, daß die Throngruppe in S. Maria in Trastevere einen Höhepunkt in der Prozession – den Besuch der hochverehrten Christus-Ikone aus *Sancta Sanctorum* bei dem Bild seiner Mutter in S. Maria Nuova – evozieren soll. Gegen eine so zugespitzte Beziehung spricht m. E. jedoch die von der Ikone so kraß abweichende Einkleidung Marias als *Sponsa-Regina*. Auch dürfte der eigentliche Höhepunkt der Prozession – und möglicherweise die Aufstellung der Christus-Ikone neben einer Marien-Ikone – in S. Maria Maggiore erfolgt sein. Vgl. dazu Cellini, *Madonna di S. Luca* (wie Anm. 9), 25–29, der damals, vor Auffindung der alten Ikone von S. Maria Nuova, allerdings noch die These vertrat, die Ikone „*Salus Populi Romani*“ in S. Maria Maggiore (Abb. 5) sei die alte Marienikone Roms und habe sich im 12. Jahrhundert in S. Maria Nuova befunden. Vgl. auch A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral, Christ – Mary – Ecclesia*, Baltimore 1959, 57 und Anm. Daß die Throngruppe von S. Maria in Trastevere in allgemeinerer Weise von Vorstellungen der Festprozession geprägt ist, wie Cellini und Katzenellenbogen meinen, erscheint einleuchtend.

<sup>62</sup> Als Antiphon des Festoffiziums im Antiphonale von Compiègne, 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts, und im Antiphonale von Verona, 11. Jahrhundert; vgl. *Corpus Antiphonale Officii I: Manuscripti „Cursus Romanus“*, ed. R. J. HESBERT (*Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Series maior, Fontes*, 7), Rom 1963, 106 b; Wellen, *Sponsa* (wie Anm. 56), 150 und Anm. 14. Der Text lehnt sich an Cant. 4,8 an. – Auch das Zitat aus dem Hohenlied auf der Schriftrolle in Marias Händen ist im Antiphonale von Compiègne für die Liturgie des 15. August bezeugt, vgl. *Corpus Antiphonale I*, 106 c.

podius, neben Maria Papst Calixtus I., der Diakon Laurentius und Innozenz II., der Stifterpapst, mit dem Kirchenmodell in Händen. Keiner der stehenden Heiligen ist nimbiert; Innozenz II. kann daher ganz als einer von ihnen erscheinen. – Zwischen dem Hauptbild und dem Fries der aus den Städten Jerusalem und Bethlehem auf das Christus-Lamm zuschreitenden Lämmer – wieder ein aus frühchristlichen römischen Apsiden bekanntes Motiv<sup>63</sup> – läuft die Widmungsinschrift Innozenz' II.; sie lautet:

HEC IN HONORE TVO PREFVLGIDA MATER  
HONORIS

REGIA DIVINI RVTLAT FVLGORE DECORIS

IN QVA CHRISTE SEDES MANET VLTRA SECVLA  
SEDES

DIGNA TVIS DEXTRIS EST QVAM TEGIT AVREA  
VESTIS

CVM MOLES RVITVRA VETVS FORET HINC  
ORIVNDVS

INNOCENTIVS HANC RENOVAVIT PAPA SECVNDVS

Das heißt: „Diese Königshalle strahlt zu deiner Ehre, oh schimmernde Mutter der Ehre, im Glanz göttlichen Schmucks, in der du, Christe, thronst; der Sitz bleibt in Ewigkeit. Würdig deiner Rechten ist die im goldenen Gewand. Als der alte Bau einzustürzen drohte, erneuerte ihn der von hier stammende Papst Innozenz II.“

Der Mosaikschmuck setzt sich auf der Apsisstirnwand fort: Oben erscheinen – wiederum ganz in römischer Tradition – neben dem Kreuzclipeus über dem Bogenscheitel die sieben apokalyptischen Leuchter und die vier Wesen. In den Bogenzwickeln stehen die Propheten Isaias und Jeremias; sie breiten große Schriftrollen mit Texten aus, die sich auf die Inkarnation beziehen:

ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM

(Isaias 7, 14), bzw.

CHRISTVS DOMINVS CAPTVS EST IN PECCATIS

NOSTRIS

(Lament. Jerem. 4, 20).

Die Taubenkäfige neben den Propheten konkretisieren den Jeremias-Spruch im Bildsymbol<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Vgl. Ihm Taf. 5/1, 6/1, 11/2, 12/2, 20/2, 26/3 sowie Index: „Lämmerallegorie“, „Lämmerfries“ und „Städte, heilige“. – Matthiae, *Mosaici*, Abb. 27, 78, 85; mittelalterliche Beispiele *ibid.* Abb. 144, 176, 184, 215, 224, 228 f., 259.

<sup>64</sup> Schon in S. Maria Maggiore und in S. Paolo fuori le mura erscheinen im 5. Jahrhundert auf dem Triumphbogen die apokalyptischen We-

G. A. Wellen hat 1966 der Deutung des Mosaiks, das bis dahin immer im Zusammenhang der Marienkrönungsthematik behandelt worden war, eine gründliche Studie gewidmet und die in der römischen Monumentalkunst völlig neuartige Mittelgruppe überzeugend im Sinne der Braut-Bräutigam-Thematik als Inthronisierung der Sponsa Maria durch den Sponsus Christus interpretiert. Er führt zur Unterstützung seiner These die in der Liturgie zum Fest Mariae Himmelfahrt auf Maria bezogenen Texte des Hohenliedes sowie Buchillustrationen zum Hohenlied an, deren eine, eine süddeutsche Federzeichnung des späteren 12. Jahrhunderts in einer Honorius-Augustodunensis-Handschrift in München (clm 4550, Abb. 25), dem Apsismosaik besonders nahe steht. In der Miniatur wird der Spruch „laeva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me“ gemäß dem Kommentar des Honorius auf zwei Frauen um Christus verteilt: Die erste Hälfte (laeva...) ist der als Kirche in dieser Welt interpretierten knienden Frau zur Linken Christi beigegeben, die zweite Hälfte (dextera...) gilt der zur Rechten Christi mit ihm thronenden himmlischen Kirche. Wellen schließt aus der Ähnlichkeit der Throngruppen von Miniatur und Mosaik, daß beide auf einen gemeinsamen Prototyp, und zwar eine Titelminiatur zum Hohenlied, zurückgehen müssen. Aufgrund dieser Verbindung interpretiert er auch die inthronisierte Maria im Apsismosaik von S. Maria in Trastevere als Bild der Kirche in ihrer zukünftigen Herrlichkeit. Das Thema des Gesamtprogramms sei die auf die Inkarnation gegründete Heils-



25. München, Bayer. Staatsbibl., clm 4550, fol. 1v, Honorius Augustodunensis, Hohenliedkommentar, Titelbild

sen um einen Clipeus mit Christus-Symbol in der Mitte angeordnet. Auf der Apsisstirnwand von SS. Cosma e Damiano werden die 7 Leuchter der Apokalypse und Engel hinzugefügt. Diese vorbildlichen Lösungen prägen das ganze Mittelalter hindurch die Programme römischer Apsisstirnwände. Vgl. M. VAN BERCHEM, E. CLOUZOT, *Mosaïques chrétiennes du IV<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Genève 1924, Abb. 49, 100f., 139, 293, 298, 316. – Waetzoldt Abb. 37, 39, 44f., 297f., 453, 461f., 495f. – Matthiae, Mosaici, Abb. 52, 126–131, 177, 228f. – Die Propheten in den Zwickeln gehen formal auf die Apostelfürsten in den Zwickeln der Triumphbögen von S. Paolo fuori le mura und S. Marco in Rom zurück (Berchem-Clouzot Abb. 100f., 316; Waetzoldt Abb. 453); vgl. auch S. Maria in Domnica (Berchem-Clouzot Abb. 308; Matthiae, Mosaici, Abb. 145). Das unmittelbare Modell ist die Apsisstirnwand von S. Clemente, *ibid.* Abb. 144, wo die beiden Propheten jedoch andere Texte vorweisen. – Das Apsisstirnwand-Programm von S. Maria in Trastevere wird wenig später in S. Maria Nuova (= S. Francesca Romana) genau wiederholt, vgl. Morey (wie Anm. 3) 20–24. – Waetzoldt Abb. 44f. – Zur Deutung der Taubenkäfige vgl. Ø. HJORT, *L'oiseau dans le cage: exemples médiévaux à Rome*, in: *CahArch* 18 (1968), 21–32; Ladner, *Papstbildnisse* II, 10, 15f.

Die Mosaiken der Fensterzone der Apsis von S. Maria in Trastevere, die Pietro Cavallini im späten 13. Jahrhundert ausführte (Matthiae, Mosaici, 367–378, Abb. 306–334), haben mit der Programm-Konzeption Innozenz' II. nichts zu tun und bleiben daher hier unberücksichtigt.

erwartung der Kirche<sup>65</sup>. Wellen geht weder auf die römischen Implikationen des Bildtypus der Maria Regina noch auf die Widmunginschrift ein. Ihm entgeht daher auch die spezifische kirchenpolitische Aussage, die hinter diesem Programm Innozenz' II. steht.

Dale Kinney führt in ihrer Dissertation über S. Maria in Trastevere die Deutung des Apsismosaiks einen bedeutenden Schritt weiter: Sie weist auf den spezifisch römischen Aspekt des Ecclesia-Themas hin, der in der Auswahl der begleitenden Heiligen aus den wichtigsten Rangstufen der Hierarchie unter Führung des Petrus zum Ausdruck komme, und betont die durch die Anordnung der päpstlichen Kathedra unter dem Bilde des thronenden

65 Wellen, *Sponsa* (wie Anm. 56). – Zur Widerlegung der These Emile Mâles, das Apsismosaik von S. Maria in Trastevere gehöre in die französische Tradition des Marietriumphs und der Marienkrönung, vgl. auch Ladner, *Papstbildnisse* II, 14. – Zu der Honorius-Augustodunensis-Handschrift in München, clm 4550, die schon Cecchelli, *Mater Christi* I, 95, mit S. Maria in Trastevere in Zusammenhang bringt, vgl. Schiller IV/1, Abb. 260, sowie zuletzt im Ausstellungskatalog *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, I, Nr. 740.

Christus und durch die „regia“-Thematik der Widmungsinschrift suggerierte Parallelisierung von Christus, dem Herrn der ewigen, und Innozenz II., dem Herrn der zeitlichen Kirche. Das Programm sei letztlich auf das imperiale Selbstverständnis Innozenz' II. zurückzuführen; direkt richte sich der Anspruch möglicherweise gegen Roger II. von Sizilien<sup>66</sup>.

Die von Wellen und Kinney vertretenen Ansätze müssen die Grundlage aller weiteren Bemühungen um die Deutung des Apsismosaiks von S. Maria in Trastevere bilden. Die aktuelle, von der konkreten kirchenpolitischen Situation in Rom unmittelbar nach dem Schisma bestimmte Botschaft des Programms erschließt sich jedoch erst einer weitergehenden und die Widmungsinschrift in ihrer vollen Aussage mit einbeziehenden Interpretation.

Das Apsismosaik von S. Maria in Trastevere gehört wie der ganze Neubau der Kirche in den Strom der auf die christliche Antike ausgerichteten Erneuerungsbewegung des frühen 12. Jahrhunderts in Rom. Schon die Wahl der aufwendigen Mosaiktechnik und die vielen Zitate frühchristlich-römischer Motive machen das deutlich<sup>67</sup>. Das Hauptbild der Apsis ist jedoch keineswegs eine Replik frühchristlicher Vorbilder; vielmehr setzt es sich aus traditionell-römischen und in Rom bis dahin unbekanntem Elementen zusammen. Christus zwischen stehenden Heiligen thronend war seit frühchristlicher Zeit mehrfach in römischen Monumentalkompositionen dargestellt worden. Auch der Stifter trat zuweilen in der Reihe der Heiligen auf, so z. B. auf dem alten Apsisbogen von S. Lorenzo fuori le mura<sup>68</sup>. Maria hingegen erschien in Monumental-

66 Kinney 325–334.

67 Zur Interpretation des Neubaus von S. Maria in Trastevere vgl. Kinney 311–325. – Zur Erneuerungsbewegung s. o. S. 16. – Zu den frühchristlichen Motiven s. o. S. 24, 26 f. und Anm. 60, 63 f.

68 Christus thronend zwischen stehenden Heiligen: Oratorium am Monte della Giustizia, Nischenfresko der Bäckergruft in der Domitilla-Katakomben, Gewölbemalerei in der Katakomben der hll. Marcellinus und Petrus und Fresko in der Commodilla-Katakomben, ursprüngliche Apsismosaiken von S. Sabina und von S. Agata dei Goti, Apsis von S. Teodoro, ursprüngliche Apsisstirnwand von S. Lorenzo fuori le mura, Malereien in S. Maria Antiqua (linkes Seitenschiff), in der Unterkirche von S. Clemente, in S. Pellegrino in Naumachia und in S. Urbano alla Caffarella, und Mosaik vom Grab Ottos II. in den Grotten von St. Peter (Ihm Abb. 1, Taf. 1/2, 2/2, 4/1, 6/2; vgl. auch die nicht-römischen Beispiele *ibid.* – Waetzoldt Abb. 1–13, 228–230, 464, 559, 561. – Matthiae, Pittura I, Abb. 50, 53, 72, 82, 158 f., 169, 177. – Matthiae, Mosaici, Abb. 79, 89, 215). – Verschiedene Indizien, auf die an anderer Stelle eingegangen werden soll, sprechen dafür, daß auch die Apsis von Alt-St.-Peter möglicherweise schon im frühen Mittelalter, und nicht erst seit der Erneuerung durch Innozenz III., einen thronenden Christus zwischen den Apostelfürsten zeigte, und für S. Paolo fuori le mura muß diese Möglichkeit ebenfalls in Erwägung gezogen werden (Ihm Taf. 6/1. – Waetzoldt Abb. 490. – Matthiae, Mosaici, 327–341, Abb. 270).

bildern entweder thronend mit dem Kind auf dem Schoß, oder gelegentlich als stehende Orans, nie aber thronend ohne Kind<sup>69</sup>. Die Zusammenfügung Christi und Mariae zu einer bräutlichen Gruppe auf gemeinsamem Thron war in Rom vollends ohne Vorläufer. Allerdings scheint ein Visionsbericht aus dem frühen 12. Jahrhundert in der Chronik von Montecassino auf eine ähnliche Komposition in der Apsis des Kapitelsaals des Klosters anzuspicien; freilich spricht die Quelle nicht von einem bräutlichen Beieinander, sondern von den „iudicarias Domino una cum matre considente sedes“, den Gerichtssitzen, auf denen Christus und seine Mutter thronen. Der Anstoß für die neue Formulierung einer monumentalen Throngruppe in Rom mag immerhin von einem Vorbild der für die gesamte Erneuerungsbewegung des 12. Jahrhunderts so wichtigen Abtei ausgegangen sein<sup>70</sup>. Die spezifische Form und die Zitate aus dem Hohelied scheinen nichtsdestoweniger weiterhin Wellens These von einem wie auch immer beschaffenen Zusammenhang des Mosaiks mit Hoheliedillustrationen zu rechtfertigen<sup>71</sup>.

Trotz der möglichen Verbindung der Throngruppe mit einer Montecassiner Erfindung einerseits und Hoheliedillustrationen andererseits bleibt die Wahl gerade dieses

69 Vgl. die oben S. 7–13 und 17–20 bei Untersuchung des Maria-Regina-Typus zusammengestellten Beispiele, sowie besonders das Apsismosaik von S. Maria in Domnica (Matthiae, Mosaici, Abb. 145, auch Abb. 104. – Vgl. auch die nicht-römischen Beispiele bei Ihm Taf. 15–19, 23–25). – Die Frage nach dem Vorgänger des Apsismosaiks von S. Maria in Trastevere, d. h. nach dem Apsisbild der alten, von Innozenz II. abgerissenen Kirche, und seinem möglichen Einfluß auf die neue Komposition muß mangels Evidenz offen bleiben. Die von Cecchelli, *Mater Christi I*, 313 f., vorgebrachte Vermutung, der Türsturz von S. Maria in Trastevere mit der Maria Regina Orans (s. o. S. 12 f., Anm. 19) spiegele das ursprüngliche Apsisbild wider, entbehrt jeder sicheren Grundlage; s. o. Anm. 32. Vgl. Ladner, *Papstbildnisse II*, 11, Anm. 3.

70 Leonis Marsicani et Petri Diaconi *Chronica Monasterii Cassinensis*, ed. W. WATTENBACH, lib. 4 (auctore Petro), cap. 129, in: *MGH SS* 7, Hannover 1846, 843; neue Edition von H. HOFFMANN, in: *MGH SS* 34, 605: „... frater ... quadam nocte dum capitulum ingressus fuisset, raptus in spiritu, iudicarias Domino una cum matre considente sedes in absida ipsius capituli, ut attenuus (= hactenus) in pictura cernitur, ordinates esse conspexit.“ – Hartmut Hoffmann, der mich freundlicherweise auf diese Stelle hinwies, danke ich herzlich für diese wichtige Erweiterung unserer Denkmälerkenntnis. – Es fragt sich, ob die Darstellung in Montecassino letztlich als Quelle auch hinter dem Weltgerichtsfresko des Camposanto in Pisa steht, das neuerdings Buffalmano zugeschrieben wird und Maria neben Christus in einer eigenen, der seinen völlig gleichen Mandorla thronend darstellt (L. BELLOSI, *Buffalmano e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, Abb. 2). – Zur Vorstellung der Sponsa mit Christus beim Gericht vgl. Honorius Augustodunensis, *Elucidarium III*, 13 (PL 172, 1166).

71 Weitere Bildbeispiele für das gemeinsame Thronen von Sponsus und Sponsa, Christus und Ecclesia-Maria bei Gillen, *RDK und LCI* (wie Anm. 56) und bei Schiller IV/1, Abb. 228 f., 236, 251–253.

Bildmotivs für eine römische Monumentalkomposition ungewöhnlich und zunächst einmalig. Innozenz II. mußte seine besonderen Gründe dafür haben. Eine wichtige Überlegung dürfte gewesen sein, in Maria, der als Kirchenpatronin ein Ehrenplatz in der Apsis gebührte, zugleich das Bild der Ecclesia aufscheinen zu lassen; denn für die Zeitgenossen, denen die alte ecclesiologische Auslegungstradition des Hohenliedes geläufig war, mußte das Bild Christi und Mariae als Sponsus und Sponsa unmittelbar die Assoziation an Christus und die Kirche erwecken<sup>72</sup>. Die Begleiter des thronenden Paares, Bischöfe, Priester und Diakon der römischen Kirche, intensivieren den ecclesiologischen Aspekt des Apsismosaiks und geben ihm dazu eine spezifisch römische Wendung: Wenn auch die Päpste Calixtus I. und Julius I. hier zunächst als der Gründer der transtiberinischen Kirche erscheinen, Calixtus I. außerdem mit Cornelius und Calepodius als Heilige, deren Reliquien in S. Maria in Trastevere lagen, so wird doch mit der Ergänzung der Reihe durch Petrus und den Diakon Laurentius der Interpretation eine deutliche Richtung gewiesen: Es ist der Klerus der Ecclesia Romana in allen seinen Rangstufen unter der Führung Petri, der hier der Vereinigung Christi und seiner Kirche beiwohnt<sup>73</sup>.

Wäre es Innozenz II. nur allgemein um den ecclesiologischen Aspekt im Bild Marias gegangen, so hätte er diesen auch auf andere, weniger ungewöhnliche Weise verdeutlichen können. Eine Madonna Regina im Typus der alten Ikone von S. Maria in Trastevere (Abb. 4) z. B. wäre als Mittelgruppe der Apsis ebenso geeignet gewesen, entsprechende Assoziationen zu vermitteln, wie ja schon die Malereien Anaklets II. in der Nikolauskapelle im Lateranpalast bezeugen. Daß die Ikone auch hinter dem Typus

72 S. o. S. 22f.

73 Kinney 328f. betont, daß mit den heiligen Päpsten und Klerikern im Apsismosaik von S. Maria in Trastevere stärker als in jeder anderen römischen Apsiskomposition auf die römisch-päpstliche Komponente der Ecclesia verwiesen wird. Dem sind jedoch das Apsiswandprogramm von S. Maria Antiqua unter Johannes VII. (705–707, Abb. 26) und vor allem die Nikolauskapelle im Lateran unter Anaklet II. (Abb. 2) entgegenzuhalten, wo jeweils eine Reihe von Päpsten die zentrale Maria Regina begleitet. Die gezielte kirchenpolitische Aussage dieser Anordnung wurde für das Programm Anaklets II. oben erwiesen; für das Programm Johannes' VII. ist Entsprechendes anzunehmen (s. o. Anm. 12, Ende). – Zu Petrus (und den Bischöfen) als Typus ecclesiae vgl. Congar, Marie et l'église (wie Anm. 54), 21f. – Schon Orosius hatte im 5. Jahrhundert die Ecclesia-Thematik mit dem Ort von S. Maria in Trastevere in Zusammenhang gebracht, als er die Geschichte vom „fons olei“ bei der „taberna meritoria“, am Ort der späteren Kirche, ecclesiologisch deutete (Orosius, *Historiae adv. pag.* VI, 18, 34; 20, 6f. – CSEL 5, 413, 419f.). Vgl. K. A. SCHÖNDORF, *Die Geschichtstheologie des Orosius*, Diss. phil. ms., München 1952, 38f., 60.

der Sponsa im Mosaik steht, zeigt übrigens deren Tracht, besonders der Kopfschmuck, deutlich an. Innozenz II. wählt jedoch das ungewöhnliche, in seiner Monumentalität für die Zeitgenossen möglicherweise sogar befremdende Bild von Sponsus und Sponsa, weil es ihm auf andere Akzente im Bild der Ecclesia ankommt. Der formale Aufbau und die Inschriften im Buch Christi und unter dem Kalottenbild zeigen die Richtung an, in der die Erklärung zu suchen ist.

Es fällt auf, daß trotz des Synthronos-Motivs Christus das Apsisbild völlig beherrscht. Er ist nicht nur die größte Figur, er nimmt nicht nur die Mitte der Apsis ein, er ist auch der Aktive, der die Braut umarmt. Sein Handeln erläutert die Inschrift seines Buches. Doch der Text „veni electa mea et ponam in te thronum meum“ scheint in merkwürdigem Gegensatz zum Bild zu stehen, da dieses „in dir will ich meinen Thron aufstellen“ doch eher zu einer Maria mit dem Christus-Kind auf dem Schoß passen würde. Hier kommt die Widmungsinschrift Innozenz' II. der Deutung zu Hilfe. Der zweite Doppelvers, der direkt unter dem thronenden Paar steht, besagt, daß Christus in der „regia“, der zu Ehren der Gottesmutter erbauten Königshalle dieser Basilika, thront, und daß sein Thron in Ewigkeit bleiben wird. Die Geliebte, in der Christus seinen Thron aufstellt, ist also die Kirche im doppelten Sinne, als Bau ebenso wie als Ecclesia im Bilde der Sponsa<sup>74</sup>. Der zweite Halbvers betont, daß „die im goldenen Gewand“ – also die Sponsa bzw. der im Goldschmuck der Mosaiken strahlende Bau – der Umarmung Christi würdig ist. Dies ist eine merkwürdige Formulierung, die aufhorchen läßt, da sie die Möglichkeit des Gegenteilens, der Unwürdigkeit der Sponsa, impliziert. Von hier aus erschließt sich denn auch der ganz aktuell gemeinte kirchenpolitische Sinn des Bildes, das eine doppelbödige Botschaft enthält und auch als zeitliches Geschehen, hier und jetzt, verstanden werden will, nicht nur als ewiger Zustand der Glückseligkeit: Die selige Vereinigung von Braut und Bräutigam setzt eine überwundene Phase des schmerzvollen Getrenntseins voraus. Die Braut ist *nun wieder* würdig der Umarmung Christi; *jetzt* stellt Christus seinen Thron in ihr auf, der in Ewigkeit bleiben soll. Dies ist ein neues Ereignis, ein erst jüngst errungener Triumph! Denn kurz zuvor noch war die Kirche im doppelten Sinn – die Basilika von S. Maria in Trastevere ebenso wie die Ecclesia Romana – nach mittelalterlichem Verständnis befleckt und ihrem eigentlichen Herrn entfremdet worden durch die Herrschaft des Gegenpapstes, Anaklets II., des ehemaligen Kardinalpriesters von S. Ma-

74 Kinney 326, 330.

ria in Trastevere, der sich von 1130 bis 1138 in Rom behauptet hatte. Erst durch die unangefochtene Regierung Innozenz' II., des rechtmäßigen Papstes und wahren Vicarius Christi, der nun *seinen* Thron in S. Maria in Trastevere aufstellt und im Namen Christi die zeitliche Kirche regiert, wird die Ecclesia in ihrer Reinheit wieder hergestellt und Christus zugeführt. In diesem Zusammenhang dürfte auch die „moles ruitura vetus“ im letzten Doppelpers der Widmungsinschrift, der zusammenfallende Bau, den Innozenz erneuert, nicht nur auf die alte Basilika und ihren Neubau, sondern ebenso auf die Erneuerung der befleckten Ecclesia Romana zu beziehen sein<sup>75</sup>.

Das aktuelle kirchenpolitische Thema des Apsismosaiks von S. Maria in Trastevere ist also Christi Wiederbesitzergreifung von der Ecclesia, die Innozenz II., der Vicarius Christi, nach der Befleckung des Schismas erneuert und der Umarmung Christi wieder würdig gemacht hat. Dabei gehen Ecclesia und Maria ineinander über, denn beide wurden durch den schismatischen Usurpator von ihrem Herrn getrennt: So wie die in ihrer Würde wiederhergestellte Ecclesia-Braut erneut den Thron ihres Bräutigams teilen darf, so ist auch Maria als Patronin ihrer in neuem Goldglanz errichteten transtiberinischen Kirche wieder mit Christus vereint, und diese Vereinigung – das wird ausdrücklich betont – soll nun für die Ewigkeit dauern: „in qua Christe sedes manet ultra secula sedes.“

Die Analyse der beiden Bildprogramme, die im Auftrag der Protagonisten des Schismas von 1130 bis 1138 in Rom entstanden, führt zu einem überraschenden Ergebnis: Die Wiederaufnahme des Bildtypus der Maria Regina in stadtrömisch-päpstlichen Bildprogrammen des 12. Jahrhunderts ist offenbar nicht – wie bisher argumentiert wurde – durch private Verehrung eines bestimmten Marienbildes oder gar nur durch allgemein wachsende Marienverehrung motiviert. Ursache gerade dieser Wahl ist vielmehr die Mehrdeutigkeit dieses Bildtypus und seine Fähigkeit, ecclesiologische Assoziationen zu übermitteln. In den kirchenpolitischen Streitigkeiten der er-

75 Zum Papst als „vicarius Christi“ vgl. M. MACCARRONE, *Vicarius Christi, Storia del titolo papale* (Lateranum, n. s. 18), Rom 1952. – Zur Makellosigkeit bzw. Reinigung der befleckten Braut-Kirche vgl. Riedlinger, *Makellosigkeit* (wie Anm. 56), sowie eine vermutlich von Hoheliedkommentaren angeregte Stelle beim Anonymus Normannus (W. HARTMANN, *Beziehungen des normannischen Anonymus zu fröhscholastischen Bildungszentren*, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 31 (1975), 108–143, bes. 131). Der Gedanke des Kampfes Christi für seine Braut und ihrer auf den Sieg folgenden Aufnahme und Inthronisierung durch Christus ist bei Honorius Augustodunensis, *Elucidarium* lib. 3, 13 (PL 172, 1166) formuliert. – Für Literaturhinweise und vielfältige Anregung in bezug auf die Deutung der Widmungsinschrift danke ich herzlich Arnold Angenendt, Bochum.

sten Jahrhunderthälfte stand die Frage nach der wahren Ecclesia im Mittelpunkt des Interesses, und jeder der einander widerstrebenden Päpste nahm für sich in Anspruch, sie zu repräsentieren. Beide Parteien bedienten sich des Bildes der Maria-Regina-Ecclesia, um ihren Anspruch in sublimierter Form auszudrücken und zugleich ihre Sache mit der der Gottesmutter zu identifizieren. Insofern kann man hier durchaus von einem politischen Kultbildtypus sprechen.

Die hier erarbeiteten Ergebnisse führen unweigerlich zu der Frage, ob und wie weit derartige ecclesiologische Anspielungen und kirchenpolitische Inhalte auch in sonstigen Darstellungen der Maria Regina gegeben sind. Dies ließe sich nur durch genaue Einzelanalysen beantworten, die den Rahmen dieser Studie sprengen würden, doch sei eine Bemerkung dazu erlaubt: Es fällt auf, daß die Maria Regina schon seit dem frühen 8. Jahrhundert in Rom als „Madonna der Päpste“ bevorzugt wird. Johannes VII., Zacharias und Hadrian I. (Abb. 6, 7) wählen diesen Bildtypus für ihre Motivbilder. Man erinnere sich nur an die Ikone von S. Maria in Trastevere (Abb. 4) und an die Orans Johannes' VII. in Alt-St.-Peter (Abb. 8). Darüber hinaus wird die Madonna Regina gern mit einem ganzen Hofstaat heiliger Päpste umgeben, so in S. Maria Antiqua, wo Johannes VII. eine in der Apsis zu vermutende Maria Regina von einer Papst-Prozession auf der Apsisstirn wand begleiten ließ (Abb. 26). Auch die Madonna Regina Hadrians I. in S. Maria Antiqua (Abb. 7) hat mehrere Päpste in ihrem Gefolge. Derartige Kombinationen haben einen ecclesiologischen Unterton, und so mag die königliche Gottesmutter auch dort schon als Bild der Kirche gedacht worden sein<sup>76</sup>.

Die Wiederbelebung des Maria-Regina-Bildes durch Anaklet II. und Innozenz II. blieb nicht ohne Nachfolge. Von Interesse in unserem Zusammenhang, weil wiederum in Zeiten stärkster kirchenpolitischer Spannungen entstanden, ist das Apsismosaik von S. Maria Nuova am Forum Romanum – der jetzigen Kirche S. Francesca Romana – (Abb. 27), das vermutlich in die ersten Jahre Papst Alexanders III. (1159–1181) datiert werden muß, der die renovierte Kirche 1161 weihte. Die Mitte der Apsis nimmt die frontal thronende Madonna Regina ein. Sie trägt zwar die königlichen Attribute der Krone und des

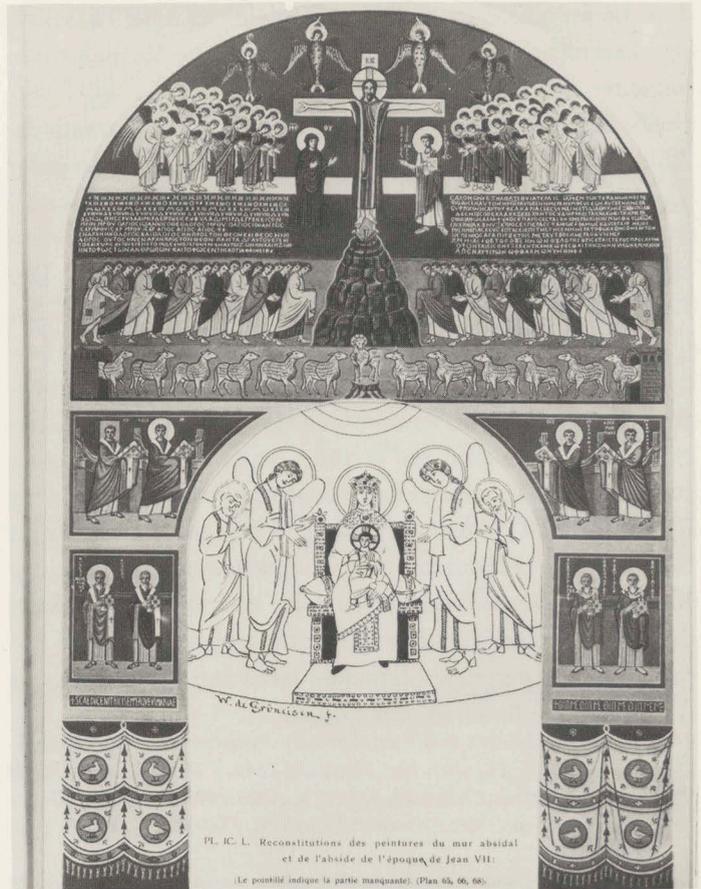
76 Zu den erwähnten Denkmälern s. o. S. 4f., 8, Anm. 6, 12, 13. – Vgl. G. LADNER, *Die Bildnisse der östlichen Päpste des 7. und 8. Jahrhunderts in römischen Mosaiken und Wandgemälden*, in: *Studi bizantini e neoellenici* 6 (1940), (Atti del V Congr. Internaz. di Studi Bizantini, Roma 1936, II), 169–182, bes. 175–178. – Ladner, *Papstbildnisse* I, 92–94.

kostbaren Gewandes, doch weicht sie vom überkommenen Typus durch die Haltung des seitlich auf ihrem Schoß stehenden Kindes und durch das Fehlen des Kreuzzepters ab. Zu Seiten der Madonna stehen vier Apostel: rechts die Brüder Petrus und Andreas, links die Brüder Jakobus und Johannes. Alle sind von einer fünfteiligen Arkatur umgeben, über der Mauerwerk dargestellt ist, eine in Rom ganz ungewöhnliche Form der Apsidengliederung. Das Himmelszelt und die Hand Gottes mit dem Siegeskranz oben erinnert ebenso wie die Form des Lyra-Thrones an das Apsismosaik von S. Maria in Trastevere, und auch die Figur des Petrus ist der dortigen engstens verwandt. Die heute verstümmelte, aber in ihrem ursprünglichen Zustand überlieferte Inschrift unter dem Mosaik lautete:

CONTINET IN GREMIO CELVM TERRAMQVE  
 REGENTEM  
 SANCTA DEI GENITRIX PROCERES COMITANTVR  
 ERILEM

26. Rom, S. Maria Antiqua, Apsis und Stirnwand zur Zeit Johannes' VII.,  
 Rekonstruktion nach De Grüneisen

27. Rom, S. Francesca Romana (= S. Maria Nuova), Apsismosaik



Das heißt: „Die heilige Gottesgebälerin hält im Schoß den Herrscher Himmels und der Erde; die Vornehmsten begleiten den Sohn der Herrin“<sup>77</sup>.

Die Auflockerung des traditionellen, streng hierarchisch-frontalen Typus der Maria Regina und das Fehlen jeder unmittelbar päpstlichen Anspielung im Apsismosaik von S. Maria Nuova erwecken zunächst Zweifel an einer ecclesiologischen Bedeutungsschicht in diesem Falle. Der Sinn des Mosaiks erschließt sich jedoch von der höchst merkwürdigen Auswahl der Begleitfiguren her. Die beiden Apostelbrüderpaare, die in der Inschrift als „proceres“, die Vornehmsten der Gefolgschaft des Herrn, bezeichnet sind, waren die erstberufenen und bevorzugten Jünger Jesu, die seinem Ruf von ihren Fischerbooten weg Folge leisteten (Matth. 4, 18–22). Wenn gerade sie hier als Begleiter der Madonna Regina erscheinen, so liegt der Nachdruck dieser Bildwahl auf der wahren Jüngerschaft, die auf der unmittelbaren Berufung durch den Herrn beruht<sup>78</sup>. In der kirchenpolitischen Situation von 1161 hatte

77 Zu S. Maria Nuova und dem dortigen Apsismosaik vgl. Krautheimer, *Corpus I*, 220–243, bes. 223, 226 f., 242. – Morey (wie Anm. 3) 16–20. – *Matthiae, Mosaici*, 315–321, Abb. 269, 271–277. – Oakeshott (wie Anm. 59) 250–255, Abb. 174, 178–180. – Snyder (wie Anm. 14).

James Snyder versucht, das Apsismosaik von S. Maria Nuova als eine Replik eines spätkarolingischen Vorläufers in derselben Apsis zu erweisen. Doch spricht bei genauerer Prüfung nichts dafür; vielmehr lassen sich sämtliche spätantiken Elemente in diesem Mosaik mühelos und ohne karolingische Vermittlung aus der Erneuerungsbewegung des 12. Jahrhunderts in Rom verstehen, zumal etliche dieser Antiken-Zitate schon in S. Maria in Trastevere wieder aufgegriffen worden waren. – Die beiden unmittelbar zu Seiten der Madonna stehenden Apostel entsprechen formal übrigens exakt den Apostelfürsten, die im Apsismosaik der Kathedrale von Capua ebenfalls eine Maria Regina flankierten (Abb. 16) (s. o. S. 20 f., Anm. 42). Zu der seit der Spätantike in Rom wirksamen Tradition dieser Figurentypen vgl. Buddensieg 172 und Davis-Weyer 21 (beide wie Anm. 42).

78 Der Versuch, die vier Apostel als Anspielung auf die im frühen Mittelalter nahe bei S. Maria Nuova stehende Apostelmemorie zu erklären, die am legendären Ort der Auseinandersetzung Petri und

eine solche Aussage eine ganz aktuelle Brisanz, befand sich doch Papst Alexander III. seit seiner Wahl 1159 im Schisma gegen den von Barbarossa unterstützten Victor IV., also in einer kirchenpolitischen Situation, die weitgehend der zur Zeit Innozenz' II. und Anaklets II. entsprach<sup>79</sup>. Der Papst, der S. Maria Nuova 1161 neu weihte, sah sich selbst in der wahren Jüngerschaft der vom Herrn Erwählten und als einzig rechtmäßigen Nachfolger des ersten der Erstberufenen, Petrus. Insofern kann man annehmen, daß auch Alexander III. im Bild der Maria Regina die wahre Kirche dargestellt wissen wollte, als deren zeitliches Oberhaupt er sich fühlte und für die er gegen den schismatischen Usurpator Victor IV. kämpfte.

Es würde zu weit gehen, den römischen Bildtypus der Maria Regina schlechthin als einen „politischen“ zu bezeichnen. In den meisten Fällen wissen wir nicht genug über die Umstände der Entstehung dieser Bilder, um die hinter der Wahl des Typus wirksamen Motive aufzuspüren. Aber für die beiden Kompositionen, die im Mittelpunkt dieser Studie standen, scheint die Bezeichnung durchaus angebracht. Sowohl die Madonna Regina in der Nikolauskapelle des Lateranpalastes als auch die Maria Sponsa der Apsis von S. Maria in Trastevere sind Proklamationen der einzig wahren Kirche nach dem Verständnis des jeweiligen Auftraggebers und als solche trotz aller kultischen Entrücktheit kämpferisch und triumphierend gegen den jeweiligen Gegner gerichtet. Die Atmosphäre der andauernden Auseinandersetzungen zwischen Päpsten und Gegenpäpsten, Päpsten, Königen und Kaisern, hatte an ihren Höhepunkten zu einer Politisierung nicht nur des Historienbildes, sondern auch des Kultbildes geführt.

Pauli mit Simon Magus errichtet worden war, überzeugt nicht, da Paulus im Apsismosaik von S. Maria Nuova eben gerade fehlt! – *Matthiae, Mosaici*, 316; vgl. Krautheimer, *Corpus I*, 222.

79 Handbuch der Kirchengeschichte III/2 (wie Anm. 3), 77 ff.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- Belting, Studien H. BELTING, *Studien zur beneventanischen Malerei* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 7), Wiesbaden 1968
- Bertelli, Madonna C. BERTELLI, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961
- Brenk B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975
- Carotti A. CAROTTI, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia* (Studi sulla pittura medioevale campana, 1), Roma 1974
- Cecchelli, Mater Christi C. CECHELLI, *Mater Christi I*, Roma 1946.
- Ciampini G. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, 2 Bde., Roma 1690/99
- Demus O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968
- Ihm CH. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, 4), Wiesbaden 1960
- Kinney D. KINNEY, *S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*, New York Univ. Ph. D. 1975 (Xerox Univ. Microfilms, Ann Arbor, Michigan, Nr. 76-10, 185)
- Kondakov N.P. KONDAKOV, *Ikongraphie der Gottesmutter* (russ.), 2 Bde., St. Petersburg 1914/15
- Krautheimer, Corpus R. KRAUTHEIMER, W. FRANKL, SP. CORBETT, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae, The Early Christian Basilicas of Rome (IV.-IX. Cent.)* (Monumenti di antichità cristiana pubblicati dal Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, II/2), 5 Bde., Città del Vaticano 1937/1959/1967/1970/1977
- Ladner, Papstbildnisse G.B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters* (Monumenti di antichità cristiana pubblicati dal Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, II/4), 2 Bde., Città del Vaticano 1941/1970
- Lawrence M. LAWRENCE, Maria Regina, in: *ArtBull* 7 (1925), 150-161
- Matthiae, Mosaici G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967
- Matthiae, Pittura G. MATTHIAE, *Pittura Romana del Medioevo*, 2 Bde., Roma 1965/66
- Schiller G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst, IV/1: Die Kirche*, Gütersloh 1976
- Waetzoldt ST. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 18), Wien/München 1964
- Wellen, Theotokos G. A. WELLEN, *Theotokos, Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht/Antwerpen 1961
- Wilpert J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, 4 Bde., Freiburg 1916