

Archäologische Funde und Forschungen

Rückgewonnene Marienikonen des frühen Mittelalters in Rom

Von HELLMUT HAGER

Von den Ikonen, die seit 1950 in Rom restauriert worden sind, ist die in S. Francesca Romana diejenige geblieben, deren Wiederherstellung die größte Überraschung ausgelöst hat. Die Erwartungen, die von der Forschung gehegt wurden, nachdem Garrison unter dem Schleier der Übermalungen des 16. und frühen 19. Jahrhunderts die Züge eines Marienbildes aus dem Duecento erkannt hatte, wurden bei weitem übertroffen¹. Die Restauration, ausgeführt von Pico Cellini im Auftrag von Prof. Achille Calosso, brachte außer dem Bild des 13. Jahrhunderts noch ein zweites zum Vorschein, dessen Technik, Wachs auf Leinwand, bereits auf ein erheblich höheres Alter schließen ließ (Abb. 1)².

Zunächst wurde der von Garrison für römisch gehaltene Kopf der Muttergottes aus dem 13. Jahrhundert freigelegt. Nach Wiederherstellung des Originalzustands hat Cellini die Herkunft des Künstlers richtig nach Lucca lokalisiert, doch ist die Ikone sicher kein „esempio autorevolissimo“ der toskanischen Malerei des frühen 13. Jahrhunderts und schreitet darum auch nicht den „stilismi araldici dei lucchesi Berlinghieri“ voran. Der Stil und die Ausführung sind recht grob: Das Antlitz, eingefasst von einem dunklen Konturstreifen, wird in der Binnenzeichnung von wenigen dunklen Strichen bestimmt, die in kaum differenzierten Stärkegraden ausgeführt sind. Die eigentümliche Proportionierung des Gesichts, in dem die untere Hälfte gegen die knapp begrenzte Stirn dominiert, ist in der Tat auf lucchesischen Werken anzutreffen (vgl. die aus dem Umkreis von Lucca stammende „Madonna di sotto gli Organi“ im Dom zu Pisa). Die Einzelheiten aber, wie die als flache Segmente dicht über den Augenhöhlen angeordneten Brauen oder die aus drei Abschnitten gefügte Linie des Mundes — dessen obere Lippe kaum angedeutet ist, während die untere als ein kräftiger Tupfen um so stärker betont wird — sowie schließlich auch die Schattierung der Mundpartie gegen den Halbkreisbogen des Kinns, sprechen vielmehr für einen Künstler der Jahrhundertmitte. Ewa auf der Stilstufe

¹ E. B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting, An illustrated Index (Florenz 1949) Nr. 114.

² Pico Cellini, Una Madonna molto antica, in: Proporzioni III (1950) S. 1 ff.

der Tafel in SS. Eufrazia e Barbara in Pisa befindlich, beginnt er sich von Bonaventura Berlinghiero bereits zu entfernen.

Ungleich bedeutender als dieses für die Mitte des 13. Jahrhunderts sehr provinzielle Werk ist das, was von ihm verdeckt wurde: Das Fragment eines weit überlebensgroßen Marienkopfes³, zu dem ein zweites Fragment mit dem Haupt des Jesuskindes gehört, das leider durch einen Spalt des Tafelgrundes zerschnitten wird und auch in seiner Oberfläche durch Schäden weitaus stärker beeinträchtigt ist. Aus der Tatsache, daß die Fadenrichtung der Leinwandstücke nicht übereinstimmt, folgerte Cellini, daß diese, nach einer Beschädigung der Ikone, auf der gegenwärtigen Tafel neu befestigt wurden, um sie als bloße Ausschnitte unter einer Silberbekleidung hervortreten zu lassen. Letztere ist das übliche Mittel, besonders verehrte Ikonen im Gewicht ihrer Erscheinung zu steigern und gleichzeitig darüber hinwegzutäuschen, daß die Darstellung durch Alter und Kultgebrauch unansehnlich geworden ist. Aus diesem Grund wurde z. B. die Salvatortafel in der Cappella Sancta Sanctorum, deren Malerei heute nahezu vollständig zerstört ist, von Alexander III. (1159—1181) mit solchen Beschlägen versehen. Für den Ausschnitt des Hauptes ließ er eine neue Darstellung mit dem Bildnis des Erlösers anfertigen, wie es vor ihm schon Papst Johann X. (914—928) getan hatte⁴.

Was sich über die ursprüngliche Komposition aussagen läßt, ist wenig, da nur die beiden Kopffragmente erhalten sind. Angesichts der überlebensgroßen Dimensionen scheidet die Zugehörigkeit zu einer ganzfigurigen, d. h. stehenden oder thronenden Muttergottes aus. Durch die Blickrichtung des Kindes ist evident, daß es von der Mutter auf dem Arm gehalten wurde. Sein Haupt war jedoch, wie die allerdings nicht sehr große Winkeldifferenz der Fadenrichtung beweist, etwas weniger steil aufwärts gerichtet, als dies gegenwärtig der Fall ist. Da man voraussetzen darf, daß die Orientierung des Gewebes der des Bildes parallel verlief, ist die ursprüngliche Haltung des Marienkopfes genau anzugeben. Er zeigte nicht die starke Neigung nach links wie in der Rekonstruktion von Adolf Weis („ohne solche Anhaltspunkte frei versucht“)⁵, sondern befand sich in nahezu senkrechter Lage. Auch die heutige, auf der Tafel sichtbare leichte Zuwendung zum Kinde ist also nicht ursprünglich, sondern entspricht der Auffassung des Mittelalters, das möglicherweise nach dem Brand unter Honorius III.⁶ die beiden Köpfe in der gegenwärtigen Weise einander zuordnete.

³ Maße: 0,53 × 0,41 m; Carlo Bertelli, *La Madonna di S. Maria in Trastevere* (Rom 1961) 97 Anm. 6.

⁴ Jos. Wilpert, *L'Achiropoite della Cappella Sancta Sanctorum*, in: *L'Arte* X (1907) 168 ff.; derselbe, *Die röm. Mosaike und Malereien in kirchl. Bauten vom 4.—13. Jahrhundert* (Freiburg i. Br. 1916) III, S. 1106 ff.

⁵ Adolf Weis, *Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua*, in: *Röm. Jahrb. der Bibl. Hertziana* 8 (1958) 55 Anm. 194, 57 Fig. 26.

⁶ Vgl. Ernst Kitzinger, *On some Icons of the VII Century*, in: *Studies in Honour of Albert Mathias Friend Jr.* (Princeton N. Y. 1955), Exkurs:

Wegen der Wachstechnik hielt Cellini eine möglichst frühe Datierung für zutreffend und glaubte, diese sogar für das erste Viertel des 5. Jahrhunderts fixieren zu können. Diesem Vorschlag ist in der Forschung jedoch nicht gefolgt worden, die sich durchweg für eine spätere Ansetzung entschied, wobei die von Galassi in das 11. Jahrhundert vorgeschlagene das Extrem nach der anderen Seite darstellt⁷.

Cellinis Versuch ließ die naheliegende Frage nach der Möglichkeit eines Verhältnisses zu den Fresken in S. Maria Antiqua unberücksichtigt, obschon auch Cellini die Meinung vertrat, daß die Ikone beim Umzug der alten Diakonie nach S. Maria Nova im 9. Jahrhundert an ihren jetzigen Ort gelangt ist.

Wenn man als Hypothese unterstellt, daß die Tafel für S. Maria Antiqua geschaffen wurde, dann ergibt sich hinsichtlich ihrer Datierung ein zeitlicher Spielraum vom 6. Jahrhundert (frühestes Zeugnis für die Existenz der Kirche)⁸ bis ca. 1—2 Jahrzehnte vor der Mitte des 8. Jahrhunderts, als Gregor III. (nicht Sergius, wie Cellini behauptet) eine kostbare Silberbekleidung für ein Marienbild stiftete, das nach Duchesne in S. Maria Antiqua angenommen werden darf⁹. Da in der Vita Gregors III. (731—741) bereits von einem „alten Bild“ gesprochen wird, engt sich der Zeitraum der Entstehung nach rückwärts wieder um ca. 50—100 Jahre ein.

Diesen Weg der Datierung hat zuerst Morey beschritten und die Ikone dem sog. „schönen Engel“ an der Altarwand von S. Maria Antiqua gegenübergestellt¹⁰. Vor 649 entstanden, ist er das Hauptwerk der von Myrtilla Avery untersuchten und als „alexandrinisch“ bezeichneten Freskengruppe¹¹, der Morey unser Bild als ein weiteres Beispiel anschließt.

Kitzinger hat, ein Jahr später, die Berechtigung dieser Konfrontation grundsätzlich anerkannt¹². Doch beschränkt sich seine Analyse nicht nur auf eine Feststellung der Gemeinsamkeiten (Ovalstruktur des Gesichts, Kurvatur der Brauen und Lider, tiefe Schattengebung rechts neben der länglich gestreckten Nase usw.), sondern berücksichtigt auch die abweichenden Eigenschaften, wie z. B. die zu einer Geometrisierung der Binnenformen neigende Tendenz, die auf der „Maria Regina“ wieder begegnet. Letztere befindet sich bekanntlich auf einer unter dem „schönen Engel“ liegenden Malschicht und gehört zur ältesten Freskenausstattung der Diakoniekirche. Das Ergebnis dieser Unter-

Literary Sources concerning the History of the Virgin at Sta. Francesca Romana, S. 148.

⁷ Giuseppe Galassi, Roma o Bisanzio II (Rom 1953) 341 ff.

⁸ Graffitto-Inschrift aus dem Jahre 555; C. Bertelli, a. a. O. 52.

⁹ L. Duchesne, Le Liber Pontificalis (Paris 1886) I, 419, 424, Anm. 19.

¹⁰ C. R. Morey, The Madonna at S. Francesca Romana, in: Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene (Princeton N. Y. 1954) S. 118 ff.

¹¹ Myrtilla Avery, The Alexandrinien Style at S. Maria Antiqua, Rome, in: Art Bulletin VII (1924/25) 131 ff.

¹² E. Kitzinger, a. a. O. 132 ff.

suchung erweist die Ikone als eine Arbeit, in der die römische Lokalströmung gegen den Einfluß des Ostens teils kontrastierend, teils sich mit ihm verschmelzend, wieder zum Durchbruch gelangt.

Die Starrheit, die mit der geometrisierenden Kompositionsweise verbunden ist, wird von Adolf Weis unterschiedlich interpretiert. Nur in bezug auf die Technik noch einen Zusammenhang mit Werken des 7. und frühen 8. Jahrhunderts zugebend, versucht Weis die Ikone gänzlich aus dem Bereich von S. Maria Antiqua herauszulösen und in die Tradition des 9. Jahrhunderts einzustellen¹³. Doch überzeugt dieser Versuch nicht. Es wird kein Beispiel nachgewiesen, das der Madonna am Forum näherstünde, als das von Morey und Kitzinger benannte Fresko mit dem Verkündigungengel. Die „stärkere Neigung des Kopfes“, auf die sich Weis in diesem Zusammenhang bezieht, hat, wie oben festgestellt wurde, nicht vorgelegen.

Der Hypothese einer Provenienz aus S. Maria Antiqua stand noch eine Schwierigkeit im Wege, d. h. die Tradition, ein gewisser Angelo Frangipani habe das in Troja entstandene Marienbild nach Rom mitgebracht und der Kirche geschenkt. Kitzinger hat sie hinweggeräumt, indem er die Unzuverlässigkeit dieser Überlieferung nachwies¹⁴.

Als abwegig muß der Vorschlag von Galassi betrachtet werden, der mit seiner Ansetzung „suppergiù“ wieder bis ins 11. Jahrhundert hinaufgerückt war, sich aber gleichzeitig auch den Rückzug auf eine frühere Datierung offenhielt, falls ein „esame più attento“ zu einer solchen Annahme nötigen würde¹⁵. Dieser von Galassi vorgesehene Fall ist inzwischen durch die Analyse von Kitzinger eingetreten, dessen Beweisführung sich Talbot Rice, Bertelli sowie der Verfasser angeschlossen haben¹⁶.

Die nun folgenden Ikonen wurden im Istituto Centrale di Restauro in Rom wiederhergestellt und durch Dr. Carlo Bertelli veröffentlicht.

Der Muttergottes am Forum steht die Ikone des Pantheons zeitlich am nächsten, deren Entstehung Bertelli mit der Weihe dieses Gebäudes an die Muttergottes im Jahre 609 durch Bonifaz IV. in Verbindung bringt¹⁷. Dargestellt ist Maria, das Kind auf dem Arm haltend und seinen Oberschenkel mit der rechten Hand berührend, wobei zwischen Zeige-

¹³ A. Weis, a. a. O. 54 f.

¹⁴ E. Kitzinger, a. a. O. 147 ff.

¹⁵ G. Galassi, a. a. O. 345.

¹⁶ D. Talbot Rice, *The Beginnings of Christian Art* (London 1957) 112 f., 208; C. Bertelli, *La Madonna del Pantheon*, in: *Bollettino d'Arte*, Ser. IV, 46 (1961) 28; H. Hager, *Die Anfänge des ital. Altarbildes, Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskan. Hochaltarretabels*, in: *Röm. Forschungen der Bibl. Hertziana XVII* (München 1962) 44. Datierung in das 7. Jahrhundert ferner vertreten von: Walter Felicetti Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei* (Olten u. Lausanne 1956) 28; Gugl. *Matthiae*, *Pittura Romana del Medioevo I* (Rom 1965) 155.

¹⁷ C. Bertelli, a. a. O. *Boll. d'Arte* 46 (1961) 24 ff.

und Mittelfinger ein Stück des Gewandes miterfaßt wird. Beide Figuren blicken den Betrachter frontal an (Abb. 2 und 3).

Wieder handelt es sich um enkaustische Malerei. Sie befindet sich hier jedoch nicht wie im vorangegangenen Fall auf Leinwand, sondern ist auf die Tafel direkt aufgetragen (am besten erhalten die Teile des Karnats, vom Gewand nur wenige Spuren vorhanden). Die Tafel ist ebenfalls nur noch ein Fragment und wurde, den Umrissen der Figuren bzw. dem Mariennimbus mehr oder weniger folgend, zurechtgesägt. Darum erscheint sie wie ein Vorläufer der toskanischen Marienikonen, die vorwiegend in Florenz auftreten und als Merkmal den über die Tafelkante hinaustretenden Heiligenschein aufweisen¹⁸. Da die gegenwärtige Form nicht ursprünglich ist, kann die Madonna des Pantheons jedoch nicht als deren Prototyp angesehen werden.

Die Frage nach der ursprünglichen Gestalt hat Bertelli durch eine Rekonstruktion als Ganzfigur zu beantworten versucht und zum Beweis das Apsismosaik der Panaghia Angheloktistos bei Kiti (Cypern) herangezogen. Mit einer Höhe von fast 2½ m¹⁹ würde die Pala jedoch die Dimensionen der Madonna della Clemenza (Abb. 4) und der Salvatorikone im Lateran, auf die Bertelli verweist, erheblich überschreiten. Da eine ganzfigurige Ikone der stehenden Muttergottes als Tafelbild vor dem 13. Jahrhundert in Italien nicht erhalten ist und selbst im Duecento nur ganz selten auftritt, scheint auch hier nur eine halbfigurige Darstellung vorgelegen zu haben.

Als Bezugspunkt für die Datierung bietet sich wieder die Maria Regina von S. Maria Antiqua an, mit der die Ikone des Pantheons die frontale Strenge und Symmetrie der Gesichtsdarstellung gemeinsam hat, obwohl der mandelförmige Schnitt der Augen und die schmalere Form des Gesichts der Muttergottes dem späteren Motivfresko der Turtura in der Commodilla-Katakomben näherstehen, besonders was die Begleitfiguren betrifft. Bertelli rückt darum auch die Ikone des Pantheons von der Regina zeitlich ab und nimmt die genannte Weihe zum Anhalt seines Datierungsvorschlages in das frühe 7. Jahrhundert, unter der Annahme, daß die Tafel — analog den bekannten Marienheiligtümern in Byzanz und hier, gleichsam als Ersatz, für eine nicht vorhandene Kontaktreliquie der Muttergottes — dazu bestimmt war, dem sich rasch vermehrenden Reliquienschatz der „Madonna ad Martyres“ ein größeres Ansehen zu verschaffen.

Die Entfernung der Übermalungen, die auf Wilperts Kopie der „Madonna della Clemenza“ in S. Maria in Trastevere sichtbar sind²⁰, hat wiederum ein enkaustisches Bild freigelegt, das die Muttergottes als Regina thronend, in der rechten Hand den Kreuzstab,

¹⁸ H. Hager, a. a. O. 50, 126 ff., Abb. 176 ff.

¹⁹ Genaue Höhe der rekonstruierten Tafel nach Bertelli, a. a. O. Boll. d'Arte 46 (1961) 30, Anm. 3: 2,40 m (nicht 2,04 m wie versehentlich von mir a. a. O. S. 47 angegeben).

²⁰ J. Wilpert, a. a. O. IV, Taf. 274.

begleitet von zwei Engeln und dem knienden Stifter, darstellt (Abb. 4 und 5)²¹.

Dieses Ergebnis hat die Kritik Toescas an der Datierung von Wilpert in das ausgehende Duecento (Nachbildung eines seit dem 5. Jahrhundert auftretenden Bildschemas durch die Cavallini-Schule) bestätigt. Toesca wies nach, daß die Einzelheiten, die Wilpert²² als Kriterium benutzte, entweder nicht originaler Bestand sind (Kreuzornamente auf dem Pallium des knienden Papstes) oder schon im 9. Jahrhundert auftreten (Strahlennimbus)²³. Cecchelli ist diesem Vorschlag der Rückdatierung gefolgt und auf Grund paläographischer Untersuchungen der Rahmeninschrift zu einem Ansatz der Entstehungszeit unter dem Pontifikat Johanns VII. gelangt, wobei er die Nachfolgeschaft eines früheren Bildes aus dem 5.—6. Jahrhundert annimmt²⁴.

Bertelli untersucht die Ikone in ihrem ikonographischen Zusammenhang mit der Tradition des Regina-Typus, dessen frühestes erhaltenes Beispiel das mehrfach genannte Fresko an der Altarwand von S. Maria Antiqua ist. Dieser Typ begegnet am Anfang des 8. Jahrhunderts (als Orante) auf dem Mosaik aus dem Marienatorium von Johann VII. in Alt-St.-Peter wieder (jetzt Florenz, S. Marco) und hat nicht nur um die Mitte des 9. Jahrhunderts in dem Nischenfresko der thronenden Muttergottes in der Unterkirche von S. Clemente in Rom noch einen bedeutenden Vertreter, sondern erlebt mehrere Jahrhunderte später noch eine Nachfolge: Ikonen in S. Maria del Sorbo bei Campagnano (aus S. Maria in Traspontina, Rom), in der Pfarrkirche zu Marcellina (Tivoli) und sogar auf dem Retabel, das Coppo di Marcolvaldo um 1268 für die Servitenkirche in Orvieto angefertigt hat.

Von den zum Stilvergleich herangezogenen Beispielen erscheinen die Madonna orans von Johann VII. und der gleichzeitige Cherubkopf in S. Maria Antiqua am beweiskräftigsten²⁵.

Darum ist die Datierung Bertellis in das frühe 8. Jahrhundert überzeugender als die von Wellen vertretene unter Gregor IV. (827 bis 844)²⁶. Wellen hatte sich jenen Autoren angeschlossen, die annehmen, eine Nachricht des Liber Pontificalis auf unsere Tafel beziehen zu können, die von einer Schenkung dieses Papstes berichtet²⁷. Gemeint ist jedoch wohl kaum ein Retabel, sondern nur ein gestickter Altarbehang, auf dem nach dem Schema der Antependien die Mutter-

²¹ C. Bertelli, a. a. O. S. Maria in Trastev.

²² J. Wilpert, a. a. O. II, 1131 ff.

²³ Pietro Toesca, Storia dell'Arte Italiana (Turin 1927) I, 1025, Anm. 10.

²⁴ Carlo Cecchelli, S. Maria in Trastevere, in: Chiesa di Roma illustrata (Rom 1933) Nr. 31/32, S. 123 f., 151 ff.

²⁵ C. Bertelli, a. a. O. S. Maria in Trastev., S. 80 ff., Abb. 31, 33, 56 f. Vgl. G. Matthiae, a. a. O. 155.

²⁶ G. A. Wellen, Theotokos (Utrecht - Antwerpen 1961) 207.

²⁷ L. Duchesne, a. a. O. II, 80.

gottes mit den Szenen der Geburt und Auferstehung Christi sowie der Figur des Stifters dargestellt war²⁸.

Die Vermutung, daß die Madonna della Clemenza als Altaraufsatz gedient hat, ist sehr naheliegend, denn durch ihre Größe nimmt sie unter den römischen Marienikonen durchaus eine besondere Stellung ein. Doch kommt für eine solche Verwendung in dieser Zeit nicht der Hochaltar von S. Maria in Trastevere in Frage (für den die Stiftung Gregors IV. getätigt wurde), sondern nur eine kleinere Privatkapelle, wie das Papstbuch sie in den Viten Johanns VII. und Gregors III. in der Peterskirche überliefert²⁹. —

E. B. Garrison sah die heute im Monastero del Rosario in Rom befindliche Ikone nur in dem Zustand, in den sie die Restauration des Jahres 1866 versetzt hatte und datierte sie um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert (Index Nr. 140). Damit war das Bild in die Schar der Avvocata-Darstellungen eingereiht, die in Rom aus dem 13. Jahrhundert zahlreich erhalten sind und die Muttergottes wie in der Deesis mit dem Gestus der seitlich erhobenen Hände als Fürsprecherin wiedergeben.

Durch die Restauration des Istituto Centrale di Restauro, die auch hier ein in Wachstechnik gemaltes Bild des 8.—9. Jahrhunderts zum Vorschein brachte (Abb. 6)³⁰, gewann die Ikone auf dem Monte Mario plötzlich eine neue Bedeutung. Als römischer Prototypus dieser Gruppe galt bis vor kurzem unbestritten die Avvocata von S. Maria in Ara-coeli, obschon über ihre Datierung die Meinungen schwankten. Garrison (Index Nr. 143) glaubte sogar, durch Vergleich mit dem Turturafresko das 6. Jahrhundert für dieses Bild in Anspruch nehmen zu dürfen. Demgegenüber hat der Verfasser auf die Stilverwandtschaft mit der Madonna des Apsismosaiks in S. Maria in Trastevere hingewiesen³¹ und eine Datierung um 1150 vorgeschlagen, die von Carlo Bertelli, mit anderer Begründung, ebenfalls vertreten wird³².

Die Ikone des Monastero del Rosario, die zeitlich an die Spitze ihrer aus dem Osten übernommenen Bildgattung getreten ist, scheint in Rom tatsächlich das älteste Beispiel des Avvocata-Typus zu sein. Die Restauration der ihr eng verwandten Tafel in SS. Alessio e Bonifacio, die der Überlieferung nach im 10. Jahrhundert vom Patriarchen Sergius, Bischof von Damaskus, nach Rom gebracht worden sein soll, zeitigte keinen Befund, der zu einer Revision der bisherigen Datierung in das 13. Jahrhundert Anlaß geben würde³³. Bei den übrigen Beispielen des Avvocata-Typus, die in Rom erhalten sind, besteht leider

²⁸ C. Bertelli, a. a. O. S. Maria in Trastev., S. 21, 99, Anm. 35.

²⁹ H. Hager, a. a. O. 53.

³⁰ C. Bertelli, L'immagine del Monasterium Tempuli, in: *Annales Fratrum Praedicatorum* XXXI (1961) 82 ff.

³¹ H. Hager, a. a. O. 47, 179, Anm. 169.

³² C. Bertelli, a. a. O. *Annales Fratrum Praed* XXXI (1961) 96 ff.

³³ Cesare Brandi, Anonimo Sec. XIII: Madonna Avvocata, Rom, S. Alessio, in: *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro* (1952) 183, 193.

keine Hoffnung, durch Restauration noch ein Bild wesentlich früherer Entstehungszeit zurückzugewinnen.

Günstiger scheinen die Aussichten jedoch im Fall der „Madonna Salus Populi Romani“ in der Cappella Paolina an S. Maria Maggiore. Für einen großen Teil der Forschung gilt sie als eine Arbeit aus dem 12. oder 13. Jahrhundert (Abb. 7—9). Cecchelli hat es unternommen, auch diese Ikone als frühmittelalterlich zu rehabilitieren³⁴. Ein restauro von 1931, der unter großem Zeitdruck ausgeführt werden mußte, hatte nur einen oberflächlich-konservierenden Charakter. Darum standen Cecchelli keine technischen Argumente für seinen Datierungsversuch in das 8. bzw. frühe 9. Jahrhundert zur Verfügung, der von der Beobachtung ausgeht, daß die Gesichter von einschneidenden Veränderungen verschont geblieben sind.

Dies voraussetzend, wird man jedoch fragen müssen, ob es nicht näherliegende Möglichkeiten des Vergleichs als diejenigen, die Cecchelli vorschlägt, gibt, um den chronologischen Standpunkt der Ikone zu bestimmen. Neben den Tafelbildern sind in erster Linie die in Rom entstandenen Werke der Monumentalkunst daraufhin zu überprüfen.

Eine Gegenüberstellung mit der vorhin genannten Madonna orans von Johann VII. aus St. Peter vermag vielleicht diesem Ziele näherzuführen³⁵. Verwandt sind die ovale Formgebung des Gesichts, das — wie bei der Madonna della Clemenza (Abb. 4) — eine noch gestrecktere Gestalt aufweist, und die flach, in kaum gekrümmten Linien aufsteigenden Brauen. Direkt übereinstimmend die Mandelform der Augen, die in den Lidwinkeln etwas „ausgebeult“ ist, und die Überhöhung der oberen Lidgrenze durch einen konzentrischen Bogen. Ebenso die Modellierung der Nase mittels der zu beiden Seiten gleichmäßig verteilten Schatten und die durch einen dünnen, wellenförmigen Strich wiedergegebene Mundlinie, der die Lippen nur dünn aufgesetzt sind.

Fast scheint es, als ließe sich schon jetzt die Entstehungszeit der Tafel an den Anfang des 8. Jahrhunderts näher bestimmen. Doch ist die „Madonna Salus Populi Romani“ so lange noch nicht als mit Sicherheit für das frühe Mittelalter rückgewonnen zu betrachten, als die Bestätigung durch eine restaurationstechnische Untersuchung, wie sie den obengenannten Ikonen zuteil geworden ist, aussteht.

³⁴ Carlo Cecchelli, *I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore* (Turin 1956) 21 ff. (Literaturhinweise: 518, Anm. 11). Vgl. W. Felicetti Liebenfels, a. a. O. 28; Hubert Schrade, *Malerei des Mittelalters, I, Vor- und frührom. Malerei* (Köln 1958) 91.

³⁵ C. Bertelli, a. a. O., *S. Maria in Trastev.* Abb. 51.