

Das goldene Gewand der Muttergottes in der Bildersprache mittelalterlicher und frühchristlicher Mosaiken in Rom*

Von JOAN E. BARCLEY LLOYD

Auf dem Apsismosaik der von Papst Innozenz II. (1130–1143) neu erbauten Basilika S. Maria in Trastevere sitzen in der Mitte auf einem mächtigen Doppelthron Christus und zu seiner Rechten die Jungfrau Maria (Taf. 4)¹. Während er seinen rechten Arm liebevoll um sie gelegt hat, hält er in seiner linken Hand einen geöffneten Kodex². Über einer langen weißen Seidentunika mit einem zarten Muster in Gold trägt Maria ein langes goldenes Brokatgewand, das vom Nacken bis zu den Knöcheln reicht, ihr über die Arme herabfällt und unten auf beiden Seiten aufspringt. Der Brokat ist reich gearbeitet in einem Muster aus Kreisen, Rosetten und Kreuzen in Gold, Weiß, Rot und zwei blauen Farbtönen. Auf dem Haupt hat Maria eine goldene Krone mit schweren Gehängen (*perpendulia*); um den Hals – gleichsam als Bestandteil des Obergewandes – eine prächtige Halskette aus kostbaren Edelsteinen. Maria sieht hier in vielerlei Hinsicht aus wie eine byzantinische Prinzessin in der höfischen Kleidung aus einer früheren Epoche. Es ist kaum anzunehmen, daß der Künstler ein Bild des armen Mädchens aus Nazaret, der Magd des Herrn, der *ancilla Domini*, schaffen wollte.

Kitzinger hat die Figuren Christi und seiner Mutter auf diesem Mosaik mit der mittelalterlichen Jahresprozession in Zusammenhang gebracht, bei welcher das Bild des Erlösers vom Lateran durch die Straßen Roms nach S. Maria Maggiore getragen wurde; an der Kirche S. Maria Nuova, wo sich ein berühmtes Muttergottesbild befand, hielt die Prozession an³. Der Gesichtsausdruck der heiligen Jungfrau auf diesem Mosaik aus dem

*Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Sigrid Spath.

¹ Zur Geschichte der Kirche vgl. *D. Kinney*, *S. Maria in Trastevere from its founding to 1215*, unveröffentlichte Doktorthese (New York University 1985). Ich möchte Professor Kinney dafür danken, daß ich einen Entwurf dieser Arbeit lesen konnte, und für viele hilfreiche Hinweise.

² Zur Ikonographie des Mosaiks: *E. Mâle*, *Rome et ses vieilles églises* (Paris 1950) 195ff; *G. Zarnecki*, „The Coronation of the Virgin from Raeding Abbey“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XIII (1950) 1ff; *G. A. Wellen*, „Sponsa Christi . . .“, in: *Feestbundel für F. van der Meer* (Brüssel 1966) 148ff; *G. Matthiae*, *Mosaici medioevali delle Chiese di Roma* (Rom 1967) Bd. 1, 305ff; *W. Oakshott*, *The mosaics of Rome* (London 1967) 250ff; *Kinney* (Anm. 1); *R. Krautheimer*, *Rome Profile of a City, 312–1308* (Princeton 1980) 163f und *E. Kitzinger*, *A Virgin's face: Antiquarianism in twelfth century art*, in: *The Art Bulletin* LXII (1980) 6ff.

³ Kitzinger (Anm. 2) 6ff.

12. Jahrhundert gleicht dem auf frühen Bildern. Wie Kitzinger ausführt, stellen die Züge der Muttergottes und die doppelte Inthronisierung auf dem Mosaik in S. Maria in Trastevere aus dem 12. Jahrhundert eine Verbindung dieses Programms zu spätantiken und frühchristlichen Bildwerken her⁴. Wahrscheinlich geht auch das Gewand der heiligen Jungfrau auf jene Zeit zurück.

Jüngere Arbeiten über dieses Mosaik brachten es mit der bildlichen Darstellung der *Krönung Mariens* in Zusammenhang, ein Thema, das von der Mitte des 12. Jahrhunderts an in der westeuropäischen Kunst allgemeine Verbreitung fand⁵. Obwohl auf dem Apsismosaik in Trastevere Maria mit Krone und königlichem Gewand erscheint, ist nicht die Krönung dargestellt. Es kann eher als ein Vorläufer denn als vollentwickeltes Beispiel jener Bildwerke angesehen werden.

Andererseits gab es in der Mitte des 12. Jahrhunderts in Rom eine lange Tradition, Maria als Königin, als *Maria Regina*, thronend und mit Krone, darzustellen. Das reicht mindestens in die Mitte des 7. Jahrhunderts zurück und ist noch erhalten auf den Fresken von S. Maria Antiqua, auf dem Wandgemälde in der Nische der Unterkirche von San Clemente aus dem 8. Jahrhundert (Muttergottes mit dem Kind), auf den Mosaiken vom Oratorium Papst Johannes' VII. (705–707) in der alten Peterskirche und, als bedeutendstes Beispiel in diesem Zusammenhang, auf der Muttergottesikone, die in S. Maria in Trastevere aufbewahrt wird und wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert stammt⁶. Innerhalb dieser Tradition trägt die Jungfrau Maria zwar Krone und Juwelen und sitzt auf einem Thron, aber sie trägt kein golddurchwirktes Brokatkleid⁷.

In S. Maria in Trastevere verweisen uns Beschriftungen auf den literarischen Hintergrund der Ikonographie des Mosaiks. Maria hält eine Schriftrolle in der Hand mit einem Ausschnitt aus dem *Hohenlied Salomos*: „*Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me*“ („Seine Linke ruht mir auf dem Haupte, seine Rechte umfängt mich“, Hld 2,6); der zweite Teil dieses Verses ist auf dem Mosaik dargestellt. Auf dem aufgeschlagenen Ko-

⁴ Ebd.

⁵ Man vgl. die in Anm. 2 angeführten Werke, besonders *Mâle und Zarnecki*.

⁶ *M. Lawrence*, *Maria Regina* . . ., in: *The Art Bulletin* VII (1924/25) 150ff; *J. Osborne*, *Early medieval painting in San Clemente, Rome: the Madonna and Child in the Niche*, in: *Gesta* XX/2 (1981) 299ff; zur Marienikone in S. Maria in Trastevere vgl. *C. Bertelli*, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere* (Rom 1961).

Dieses typisch römische Kunstwerk dürfte ein byzantinisches Gegenstück gehabt haben, wie die Entdeckung eines Mosaiks aus der Zeit vor dem Ende des 6. Jahrhunderts in Durazzo, Albanien, und literarische Bezugnahmen auf Maria als Königin aus Konstantinopel im 5. und 6. Jahrhundert beweisen. *N. Thierry*, *Une mosaïque à Dyrachium*, in: *Cah. Arch.* XVIII (1968) 227ff; *A. Cameron*, *The Theotokos in sixth century Constantinople*, in: *Journal of Theological Studies* XXIX (1978) 79ff, bes. 84f.

⁷ Ausgeführt von *S. Spain*, 'The promised blessing': the iconography of the mosaics of S. Maria Maggiore, in: *The Art Bulletin* LXI (1979) 530ff.

dex, den Christus in der Linken hält, ist zu lesen: „*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*“ („Komm, o meine Erwählte, und sitze mit mir auf dem Throne“)⁸. Es besteht kein Zweifel, die Darstellung Mariens hier basiert auf dem *Hohenlied*; die Interpretation des 12. Jahrhunderts sah im Liebhaber des Hohenliedes meist Christus, in seiner Geliebten die Kirche; die Jungfrau Maria kann also als Vorbild der Kirche angesehen werden. Rupert von Deutz und Honorius Augustodunensis brachten Maria mit der Braut im Hohenlied in Verbindung⁹. Verse aus dem Hohenlied und die Worte auf dem aufgeschlagenen Buch, das Christus in der Hand hält, waren in der mittelalterlichen Liturgie am Fest Mariä Himmelfahrt üblich. Sie würden sich also gut für ein Mosaik in einer der Muttergottes geweihten Kirche eignen.

Längs dem Apsisrand befindet sich die Weiheinschrift¹⁰. Der Mittelteil, unmittelbar unterhalb der Figuren Christi und seiner Mutter, endet mit der Zeile: „... *digna tuis dextris est qua tegit aurea vestis* ...“ („... sie, die das goldene Gewand trägt, ist deiner Rechten würdig...“). Diese Worte beziehen sich zweifellos auf das Kleid Mariens und auf ihren Platz zur Rechten Christi auf dem Mosaik. Die Inschrift beweist, daß das goldene Kleid Mariens ein wesentliches und wichtiges Element des Apsisbildes war. Dieser Teil der Inschrift folgt im Wortlaut streng einem Bibeltext: „*Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate*“ (Psalm 45 – nach der Zählung der Septuaginta Psalm 44 –, 10)¹¹, der in deutscher Übersetzung lautet: „Die Braut steht dir zur Rechten im Schmuck von Ofirgold“, doch der lateinische Text weckt außerdem die Vorstellung einer Buntheit von Mustern und Farben. Offensichtlich ist das Kleid im Hebräischen golden und „vielfärbig“, wobei der letztgenannte Begriff ein kariertes oder geflochtenes, buntgewirktes oder mit Mustern besticktes Erzeugnis meinen kann¹²; man könnte sich einen golddurchwirkten, mit andersfarbigen Mu-

⁸ *Mâle* (Anm. 2) hielt die Inschrift auf dem Kodex Christi für einen mittelalterlichen Fehler und berichtete sie: „... ponam te in thronum meum“; doch die aktuelle Lesart ist – als Bezug auf die Menschwerdung – interessanter.

⁹ Rupertus Tuitiensis *Commentaria in Canticum Canticorum*, ed. H. Haacke (= *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, XXVI) (Turnhout 1974); Honorius Augustodunensis, *Sigillum B. Mariae*, Migne, PL 172 495ff; *Wellen* (Anm. 2) 148ff; *Kitzinger* (Anm. 2) 6ff.

¹⁰ Die ganze Inschrift lautet:

„HAEC IN HONORE TUO PRAEFULGIDA MATER HONORIS
REGIA DIVINI RUTILAT FULGORE DECORIS
IN QUA CHRISTE SEDES MANET ULTRA SAECULA SEDES
DIGNA TUIS DEXTRIS EST QUA TEGIT AUREA VESTIS
CUM MOLES RUITURA VETUS FORET HINC ORIUNDUS
INNOCENTIVS HANC RENOVAVIT PAPA SECUNDUS“,
vgl. M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, ed. C. Cecchelli (Rom 1942) 785.

¹¹ Darauf weist *Kitzinger* (Anm. 2) 15 hin.

¹² Freundlicherweise erklärt von Pater Gotthard Posner, M. Afr., nach der in F. Brown, S. Driver und S. Briggs, *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament* (Oxford 1972) gegebenen Auskunft.

stern bestickten Stoff vorstellen, wie es auf das Gewand, das Maria auf dem Apismosaik trägt, zutrifft.

Der 45. Psalm ist ein Hochzeitslied, das die Hochzeit eines großen Königs besingt; darin wird zuerst der König und dann seine Braut, die Prinzessin und künftige Königin, verherrlicht. Der Psalm beginnt: „Mein Herz fließt über von froher Kunde, ich weihe mein Lied dem König“ („*Eructavit cor meum verbum bonum, dico ego opera mea regi*“, Vers 2). Der König wird als sehr anmutig und schön beschrieben – „Du bist der Schönste von allen Menschen“ („*Speciosus forma prae filiis hominum...*“, Vers 3) – und als ein hervorragender Redner, den Gott auf ewig gesegnet hat. Er wird angewiesen, sein Schwert um die Hüfte zu gürten („*Accingere gladio tuo super femur tuum...*“, Vers 4) und der Wahrheit und dem Recht zum Sieg zu verhelfen. Seine scharfen Pfeile durchbohren die Herzen seiner Feinde, und Völker unterliegen ihm. Der Psalmist erklärt, daß der Thron des göttlichen Königs für immer und ewig stehen wird („*Sedes tua, Deus, in saeculum saeculi*“, Vers 7). Da er das Recht liebte und das Unrecht haßte, ist er mehr als alle anderen von Gott mit dem Öl der Freude gesalbt; seine Gewänder duften von Myrrhe, Aloë und Kassia; in Elfenbeinhallen erfreut ihn Saitenspiel. Der Dichter beschreibt das Gefolge des Königs und seiner Königin: „Königstöchter gehen dir entgegen, die Braut steht dir zur Rechten im Schmuck von Ofirgold“ („*filiae regum in honore tuo. Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate*“, Vers 10). Nun wendet sich der Psalmist der Braut zu und heißt sie, ihr Volk und ihr Vaterhaus zu vergessen, denn der König verlangt nach ihrer Schönheit („*Audi, filia, et vide, et inclina aurem tuam et obliviscere populum tuum et domum patris tui; et concupiscet rex decorem tuam*“, Vers 11 und 12 a). Da er ihr Herr ist (der lateinische Text fügt hinzu „dein Gott“), soll sie sich vor ihm verneigen (im Lateinischen heißt es „sie werden ihn anbeten“); und die Töchter von Tyrus, die Edlen des Volkes werden mit Gaben kommen und ihre Gunst begehren: („*Quoniam ipse est Dominus Deus tuus; et adorabunt eum, et filiae Tyri in muneribus Vultum tuum deprecabuntur omnes divites plebis*“, Vers 12 b–13). Die Braut wird in ihrem Gemach in ein herrliches golddurchwirktes und jungbesticktes Gewand gekleidet; mit Freude und Jubel wird sie von ihren Jungfrauen zum König geleitet: „*Omnis gloria eius filiae regis ab intus, in fimbriis aureis, circumamicta varietatibus. Adducentur regi virgines post eam, proximae eius afferentur tibi. Afferentur in laetitia et exsultatione adducentur in templum regis*“ (Vers 14–16). Nachdem sie ihre Familie verlassen hat, werden dann ihre Söhne an die Stelle ihrer Väter treten, und sie werden Fürsten überall im Lande sein (Vers 17). Der Psalmist endet mit der Verkündigung: „Ich will deinen Namen rühmen von Geschlecht zu Geschlecht; darum werden die Völker dich preisen immer und ewig“ („*Memores erunt nominis tui in omni generatione et generationem; propterea populi confitebuntur tibi in aeternum, et in saeculum saeculi*“, Vers 18).

Im Mittelalter war der 45. Psalm an Festen gottgeweihter heiliger Jung-

frauen und an bestimmten Marienfesten liturgisch im Gebrauch. Für die Exegeten des 12. Jahrhunderts lag die Verknüpfung mit Maria wohl durch die Schlußzeilen des Psalms nahe, die auch im Magnifikat anklingen: „Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter.“ Eine mittelalterliche Auslegung des 45. Psalms bietet uns der Kommentar des Bruno von Segni¹³. Bruno wurde in der Mitte des 11. Jahrhunderts geboren und von Papst Gregor VII. (1073–1085) zum Bischof von Segni ernannt; 1105 wurde er Mönch in der Abtei Montecassino und 1108 daselbst Abt; er starb 1123, wenige Jahre, bevor die Kirche S. Maria in Trastevere neu errichtet wurde. Brunos Kommentar zum 45. Psalm scheint das geistliche Umfeld darzustellen, aus dem der Entwurf für das Apsismosaik von S. Maria in Trastevere hervorgegangen sein dürfte. Es erscheint durchaus möglich, daß seine Gedanken bis nach Rom vordrangen und dort die Zeichner der Mosaiken beeinflussten.

Für Bruno von Segni bestand kein Zweifel, daß der König und Bräutigam des 45. Psalms Christus war, die Königin, Prinzessin und Braut die Kirche, die Hofdamen die verschiedenen, von den Aposteln gegründeten Lokalkirchen¹⁴. Insofern gleicht Brunos Auslegung dem mittelalterlichen Verständnis der Hauptgestalten des *Hohenliedes*. Doch Bruno geht noch weiter: „Da sind viele Königstöchter“, kommentiert er Vers 10, „aber nur eine Königin, als welche wir die katholische Kirche oder die selige Jungfrau Maria verstehen, denn sie ist beides, Königin (*regina*) und Herrin (*domina*) dieser selben Kirche. Sie steht in der Tat zur Rechten Gottes, da sie mehr als jedes andere Geschöpf von Gott erwählt und ausgezeichnet wurde.“ Und mit Bezug auf Vers 11: „Obwohl das hier Ausgesagte angemessenerweise als die ganze katholische und universale Kirche verstanden werden kann, werde ich nichtsdestoweniger erklären, daß es sich im besonderen auf die selige Jungfrau Maria bezieht, die, wie ich bereits sagte, die Herrin (*domina*) der Gesamtkirche ist.“¹⁵ Das goldene Kleid der Jungfrau soll ihre Weisheit andeuten, die vielen anderen Farben beziehen sich auf ihre anderen Tugenden. Bruno preist die erlesene Schönheit der seligen Jungfrau: „Denn sie, die einig Erwählte aus allen Frauen, die den Herrn selber dazu bringen konnte, sie zu lieben, war sehr schön.“¹⁶ Wo es im Psalm heißt, sie werde mit den Jungfrauen ihres Gefolges zum König gelei-

¹³ Bruno von Segni, *Expositio in Psalmos*, Migne, PL 164, col. 854ff.

¹⁴ Ebd., bes. 857f.

¹⁵ „Multae sunt filiae regum, sed regina una est, per quam catholicam Ecclesiam, vel beatam Virginem Mariam intelligimus, quae ipsius quoque Ecclesiae et regina et domina est. Haec autem stetit a dextris Dei, quia ipsa plus quam omne creatum honoratur a Deo“, ebd., 857; und „Quamvis hoc de tota catholica et universali Ecclesia convenienter intelligi possit, ego tamen de beata Virgine Maria singulariter exponam, quae totius Ecclesiae, sicut iam dixi, domina est“, ebd., 858.

¹⁶ „Valde enim pulchra erat, quae una et sola ex omnibus mulieribus electa ad amorem sui Dominum ipsum provocare potuit“, ebd., 858.

tet (Vers 15), kommentiert Bruno: „Als Königin und Herrin geht sie als erste und ihnen voran; alle anderen folgen ihr und werden nach ihr zum König, Christus dem Herrn, geleitet.“¹⁷ Die Jungfrauen ihres Gefolges stehen hier wahrscheinlich für die weiblichen Heiligen, die von der Jungfrau Maria zu Christus geleitet werden.

Wie oben erwähnt, weist das im 12. Jahrhundert entstandene Apsismosaik in der Kirche S. Maria in Trastevere zahlreiche Motive auf, die auf die frühchristliche römische Kunst zurückgehen. Das goldene Gewand der Jungfrau Maria, das den modernen Betrachter eher byzantinisch anmutet, findet auf den Mosaiken der römischen Basilika S. Maria Maggiore, die aus dem 5. Jahrhundert stammen, einen frühchristlichen Vorläufer (Taf. 5 und 6).

Diese Mosaiken stellen einen der herrlichsten und faszinierendsten Bildzyklen frühchristlicher Kirchengeschmückung dar, die uns erhalten sind¹⁸. In der unter Papst Sixtus III. (432–440) zu Ehren der seligen Jungfrau und Gottesmutter Maria erbauten Basilika bildeten diese Mosaiken einen Teil des reichen Innenschmucks des Hauptschiffes, des Apsisbogens und der Apsis¹⁹. Von den ursprünglich 42 Bildfeldern im Schiff sind heute

¹⁷ „Ista . . . sicut regina et domina, anteibit et praecedet, aliae vero omnis eam sequentur et post eam regi Christo Domino adducentur“, ebd., 859.

¹⁸ Über die Mosaiken des 5. Jahrhunderts sind viele wissenschaftliche Untersuchungen angestellt worden. Von grundlegender Bedeutung ist *B. Brenk*, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975) mit dem dazugehörigen Tafelband von *H. Karpp* (Hrsg.), Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom (Baden-Baden 1966). Andere Einzelstudien über die Mosaiken enthalten: *C. Cecchelli*, I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore (Turin 1956); *G. Bovini*, S. Maria Maggiore (Rom 1966); *S. Spain*, The program of the fifth century mosaics of S. Maria Maggiore, unveröffentlichte Dokorthese (New York University 1968).

In folgenden mehr allgemeineren Werken ist die Rede von diesen Mosaiken: *J. P. Richter – A. Cameron Taylor*, The Golden Age of Classic Christian Art (London 1904). *G. Wilpert*, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, (Freiburg i. Br., 1924) 473ff; *G. A. Wellen*, Theotokos (Utrecht 1961) 93ff; *Matthiae* (Anm. 2) Bd. I, 87ff; *Oakshott* (Anm. 2) 73ff; *G. Schiller*, Iconography of Christian Art (London 1971/72) 2 Bde., passim; *E. Kitzinger*, Byzantine Art in the making (London 1977) 66ff; *Krautheimer* (Anm. 2) 46ff.

Weitere Arbeiten über die Mosaiken werden von uns bei der Besprechung einzelner Fragen angeführt.

¹⁹ Sixtus wird in zwei Weiheinschriften genannt; die eine, auf dem heutigen Triumphbogen, lautet: „XYSTUS EPISCOPUS PLEBI DEI“; die andere, jetzt verloren, befand sich früher an der Innenfassade:

„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

noch 27 zu sehen; auf ihnen sind auf der linken Seite Episoden aus dem Leben Abrahams, Isaaks und Jakobs, auf der rechten Seite Szenen aus dem Leben des Mose und Josua dargestellt²⁰. Während die ursprüngliche Ausschmückung der Apsis nicht mehr erhalten ist, zeigen die Mosaiken auf dem heutigen Triumphbogen – dem ehemaligen Apsisbogen²¹ – Szenen aus der Kindheit Christi²². Der Ikonographie dieser Mosaiken auf dem Triumphbogen kam wegen des Bezugs zu den christologischen Streitfragen und Dogmen des Konzils von Ephesus im Jahr 431 traditionellerweise besondere theologische Bedeutung zu. Dieses Konzil definierte die Jungfrau Maria als *Theotokos* (Gottesgebärerin) – im Lateinischen *Deipara* oder *Dei genetrix* (Muttergottes) – und damit Christus als wahren Gott, der wahrhaft Mensch geworden ist. Dementsprechend wurde als das Hauptthema der Mosaiken in dem Kindheitszyklus das Geheimnis der *Menschwerdung* angesehen; einige Szenen nehmen auch direkt auf das Thema *Epiphanie*,

FERRUM FLAMMA FERAE FLUVIUS SAEVUMQUE VENENUM

TOT TAMEN HAS MORTES UNA CORONA MANET“ (*Brenk* [Anm. 18] 1f).

In seiner Biographie im *Liber Pontificalis*, ed. L. Duchesne, (Paris Neudruck 1981) Bd. I, 232, wird Sixtus auch als Schutzpatron der Kirche genannt. Zur Baugeschichte der Kirche und ihrem ursprünglichen Aussehen vgl. R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, Bd. III (Vatikanstadt 1967) 1ff; zum klassikartigen Stil der Architektur vgl. *ders.*, „The architecture of Sixtus III.: a fifth century Renaissance?“ in: *ders.*, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art* (New York und London 1989) 181ff; vgl. auch *ders.* (Anm. 18) 46ff.

²⁰ *Brenk* (Anm. 18) 53ff; *Cecchelli* (Anm. 18) 105ff; *Spain* (Anm. 18) 6ff; J. G. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom*, *Studien zur Bildgeschichte* (Bonn 1976); J. Kollwitz, *Der Josuazyklus von S. Maria Maggiore*, in: RQ LXI (1966) 105ff.

²¹ Die ursprüngliche Apsis wurde zerstört, als in den Jahren 1288–1296 ein schmales Querschiff und eine neue Apsis errichtet wurden, wodurch aus dem stehengebliebenen Apsisbogen aus dem 5. Jahrhundert ein Triumphbogen wurde; vgl. *Krautheimer* (Anm. 19) Bd. III (Vatikanstadt 1967) 8, 23f, 31f, 58; und *ders.* (Anm. 18) 208, 210, 212.

²² Über diese Mosaiken gibt es eine reiche Literatur. Hier seien erwähnt: *Brenk* (Anm. 18) 9ff; *Cecchelli* (Anm. 18) 197ff; G. Biasiotti, *L'arco trionfale di S. Maria Maggiore in Roma*, in: *Bolletino d'Arte VIII* (1914) 73ff; G. Wilpert, *La proclamazione efesina e i mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, in: *Analecta Sacra Tarraconensia VII* (1931) 197ff; L. de Bruyne, *Nuove ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore*, in: *Riv AC XIII* (1936) 239ff; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936 Neudruck London 1971) 210ff; A. Weis, *Die Geburtsgeschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom*, in: *Das Münster 13* (1960) 73ff; P. Goubert, *L'arc ephésien de Sainte Marie Majeure et les évangiles apocryphes*, in: *Mélanges Eugène Tisserant*, Bd. II (= *SteT* 232) (Vatikanstadt 1964) 187ff; E. H. Kantorowicz, „Puer exoriens“: on the Hypapante in the mosaics of S. Maria Maggiore, in: *ders.*, *Selected Studies* (New York 1965) 25ff; H. Karpp, *Kanonische und apokryphe Überlieferung im Triumphbogen-Zyklus von S. Maria Maggiore zu Rom*, in: *ZKG LXXVII* (1966) 62ff; U. Schubert, *Der politische Primatanspruch des Papstes – dargestellt am Triumphbogen von S. Maria Maggiore*, in: *Kairos N. F. XIII* (1971) 194ff; R. Giordani, *Fenomeni di prolepsis disegnativa nei mosaici dell'arco di S. Maria Maggiore*, in: *Rendiconti. Atti PontAC*, ser. 3, 46 (1973/74) 225ff; P. Amato, *Joseph, époux de Marie dans l'arc triomphal de Sainte Marie Majeure à Rome. Etude iconologique*, in: *Bulletin d'information de l'Association Internationale pour l'Etude de la Mosaïque Antique*, I, Fasz. 8/1 (1980) 105ff.

Offenbarung Christi an das Volk Gottes, die Juden und die Heiden, Bezug²³.

Die Mosaiken auf dem Triumphbogen in S. Maria Maggiore aus dem 5. Jahrhundert sind in vier Szenenbändern angeordnet (Taf. 5). Die aufeinanderfolgenden Szenen werden herkömmlicherweise, wie folgt, gedeutet²⁴: oben links die *Verkündigung* der Geburt Christi an Maria, gefolgt von der *Offenbarung dieses Geheimnisses an Josef*; in der Mitte die *Etimasia*, die Thronbereitung für die Wiederkehr Christi; rechts und links vom Thron die Symbole der vier Evangelisten und die hll. Petrus und Paulus; zu ihren Füßen die Weiheinschrift Sixtus' III.²⁵; auf den rechten Bildfeldern sehen wir die *Darstellung Christi im Tempel* und *Josefs Traum von der Flucht nach Ägypten*. Im nächsten Szenenband ist links die *Anbetung der Drei Könige* dargestellt; das Jesuskind thront zwischen seiner Mutter und einer anderen Frau, die als Kirche gedeutet wird, während die Drei Könige ihre Gaben darbringen²⁶; rechts eine *Ankunftsszene* der Heiligen Familie, die von den Bürgern einer großen Stadt willkommen geheißen wird; wird oft als die *Erkennung des Christuskindes durch den ägyptischen Statthalter Aphrodisius* gedeutet²⁷. Darunter im dritten Szenenband auf der linken Seite der *Bethlebe-*

²³ Vgl. insbesondere Grabar (Anm. 22), Neudruck 1971, 212ff und *Wellen* (Anm. 18) 98ff.

²⁴ Wir folgen den dargestellten Themen, wie in *Brenk* (Anm. 18) 9ff dargelegt.

²⁵ Sie scheint zur ursprünglichen Dekoration des Bogens gehört zu haben, wie Kitzinger, der hier Brenk folgt, geltend macht: *Kitzinger* (Anm. 18) 142, Anm. 10.

²⁶ Für die zwei in dieser Szene dargestellten Frauen hat es mehrere verschiedene Deutungen gegeben: De Rossi sah in ihnen Verkörperungen der Kirche, *ecclesia ex circumcissione* und *ecclesia ex gentibus*; *Biasiotti* (Anm. 22) 82, nahm an, bei der in das dunkle Maphorion gekleideten Frau rechts von Christus könnte es sich entweder um die eritrische Sibylle oder um die Synagoge oder um die *ecclesia ex gentibus* handeln; *Wilpert* (Anm. 22) 206, hielt die Frauengestalt links für die selige Jungfrau Maria, jene rechts für die heilige Anna; *Cecbelli* (Anm. 18) 214f, meinte, sie verkörpere möglicherweise die Weisheit Gottes; nach *P. Künzle*, *Per una visione organica dei mosaici antichi di S. Maria Maggiore*, *Rendiconti. Atti PontAC* 34 (1961/62) 153ff, bes. 170ff, bezieht sich die ganze linke Seite des Bogens auf die *ecclesia ex circumcissione*, die Frau links von Christus deutet er als Rachel, die über die in der Szene darunter ermordeten unschuldigen Kinder weint; *Karpp* (Anm. 22) 73, hielt die Frau im Maphorion möglicherweise für eine Sibylle, der Künstler habe sich von den kanonischen Schriften und von den sibyllinischen Prophezeiungen inspirieren lassen; *Schubert* (Anm. 22) 218, sieht in der Frau zur Linken Christi eine Verkörperung der Kirche in ihrer jungfräulichen Erscheinung, in der Frau zu seiner Rechten die Kirche in ihrer Mutterrolle; für *Brenk* (Anm. 18) 26ff, ist die Frau links die Jungfrau Maria, die vielleicht die Kirche verkörpert, die Frau rechts wahrscheinlich die Verkörperung der Kirche der Heiden.

²⁷ Das würde die Szene zu Pseudo-Matthäus, XXIII und XXIV, in Beziehung bringen, vgl. *J. P. Richter*, *Di un raro soggetto rappresentato nei mosaici della basilica Liberiana*, in: *NBollAC V* (1899) Fasz. 3/4, 137ff, und *Richter – Cameron Taylor* (Anm. 18) 345ff. Wir stimmen mit *Karpp* (Anm. 22) 76, und *Spain* (Anm. 7) 519ff, überein, daß diese Auslegung der Episode nicht vollständig überzeugend ist; ebenso wenig die Annahme, daß es sich bei dem Prinzen um Augustus handelt, vgl. *Schubert* (Anm. 22) 213; wir ziehen es unter den gegenwärtigen Umständen vor, mit *Krautheimer* (Anm. 18) 49, anzunehmen, daß es sich um eine „noch uner-

mitische Kindermord, während auf der rechten Seite *Herodes die Drei Könige empfängt und die Priester und Schriftgelehrten befragt*. In den untersten Bildfeldern des Triumphbogens sehen wir die mit Edelsteinen geschmückten Städte Jerusalem und Bethlehem, vor deren Toren je sechs Schafe stehen²⁸.

Überall dort, wo auf diesen römischen Mosaiken aus dem 5. Jahrhundert die Jungfrau Maria dargestellt ist (Taf. 6), trägt sie eine langärmelige *Tunika*, über der die Ärmel einer weißen *Dalmatika* unter einer goldenen *Trabea* erscheinen, einem Gewand aus golddurchgewirktem Wollstoff und reich mit geometrischen Mustern in anderen Farben bestickt oder durchwirkt und mit Perlen verziert; um die Taille hat sie einen juwelenbesetzten Gürtel; im Haar ein Diadem; sie trägt Ohrringe und um den Hals eine breite Kette aus kostbaren Steinen²⁹. Die Kleidung und Ausstattung Mariens auf dem Apsisbogen aus dem 5. Jahrhundert ist so ungewöhnlich, daß manche modernen Autoren behaupten, es handle sich um eine spätere Zugabe, oder die Frage aufwerfen, ob diese Gestalt überhaupt die Jungfrau Maria darstelle³⁰. Dort, wo sie die Gestalt als Muttergottes gelten ließen, haben sie für ihr goldenes Gewand verschiedenste Erklärungen gegeben. So sehen sie in ihr eine Kaiserin, *basilissa*, oder Königin³¹; die Königin der Jungfrauen, *regina virginum*³²; die Mutter eines Kaisers oder Königs³³; eine Dame aus der byzantinischen Kaiserfamilie³⁴; eine würdige römische

klärte Szene“ handelt. Die Gruppe, die aus der Stadt kommt, um die Heilige Familie zu begrüßen, gleicht ähnlichen Empfangsgruppen in Ankunftsszenen, wie in *E. H. Kantorowicz, The King's Advent* . . ., in: *The Art Bulletin* XXVI (1944) 207ff, dargestellt.

²⁸ *Giordani* (Anm. 22) 246f, vermutet, daß die Lämmer innerhalb, nicht außerhalb der Städte sein sollten.

²⁹ Die Bezeichnungen für die verschiedenen Kleidungsstücke entnehmen wir *Brenk* (Anm. 18) 10; vgl. auch die ausführlichen Beschreibungen bei *Biasiotti* (Anm. 22) 90; *Spain* (Anm. 18) 127; *dies.* (Anm. 7) 530ff.

³⁰ *Richter* und *Cameron Taylor* glaubten, das goldene Gewand Mariens und anderer Figuren auf den Mosaiken des 5. Jahrhunderts gehe auf spätere Hinzufügungen zurück: (Anm. 18) 145, 162, 164, 282, 288, 318, 331, 333, 347. In dieser Behauptung folgt ihnen bisher kein Autor, trotz einer wesentlich sorgfältigeren Untersuchung der Mosaiken, zur Feststellung späterer Ausbesserungen und Restaurierungen. Wir schließen daraus, daß sich *Richter* und *Cameron Taylor* in ihrer Annahme geirrt haben. *N. A. Brodsky, L'iconographie oubliée de l'Arc Ephésien de Ste Marie Majeure à Rome*, in: *Byzantion* XXXI (1961) 413ff, und *ders.*, *L'iconographie oubliée de l'arc éphésien de Sainte Marie Majeure à Rome* (Brüssel 1966) 10ff, und *Spain* (Anm. 18) 123ff, und *dies.* (Anm. 7) 530ff, argumentieren mit der Begründung, daß das goldene Kleid so ungewöhnlich ist, die Frau in Gold sei Sara, die Frau Abrahams, und nicht die Jungfrau Maria.

³¹ *Krautheimer* (Anm. 18) 49: „Kaiserin“ („empress“); *Amato* (Anm. 22) 105: „basilissa“; *Wilpert* (Anm. 22) 205, 208: „regina“.

³² *Brenk* (Anm. 18) 12, unter Bezugnahme auf Pseudo-Matthäus, VIII, 5.

³³ *Biasiotti* (Anm. 22) 81; *Karpp* (Anm. 22) 65.

³⁴ *Schubert* (Anm. 22) 195f.

Matrone oder *femina consularis*³⁵; eine Braut, die Braut Christi, oder die Kirche³⁶.

Die radikalste Neuinterpretation des Programms der Mosaiken auf dem Triumphbogen in S. Maria Maggiore aus jüngster Zeit stammt von S. Spain³⁷. Während sie die herkömmliche Deutung der Darstellungen auf dem dritten Szenenband *Bethlehemitischer Kindermord* links, *Herodes mit den Drei Königen und mit seinen Hohenpriestern und Schriftgelehrten* (rechts) sowie der *Anbetung der Drei Könige* auf der linken Seite des zweiten Szenenbandes gelten läßt, nimmt sie für alle übrigen Szenen neue Auslegungen vor. Die Szene im zweiten Band rechts deutet sie als *Begegnung von David, Jesaja und Christus*³⁸. In der obersten Szenenfolge entfernt sich die Interpretation der Spain am weitesten von der herkömmlichen Erklärung. Ursache dafür ist, daß sie der Deutung der hier und in der zweiten Bildebene dargestellten in Gold gekleideten Frau als Jungfrau Maria nicht zuzustimmen vermag. Sie findet in der frühchristlichen Kunst keine Parallelen für eine Darstellung der Muttergottes in diesem Gewand; die Gestalten, die der Frau in Gold, die wir in S. Maria Maggiore bewundern können, am nächsten kommt, sind, wie Spain aufzeigt, die Figuren weiblicher Heiliger auf den Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna (Taf. 7)³⁹; sie erklärt aber nicht, warum *diese* Gestalten so gekleidet sind. Spain folgt Brodsky, der annahm, bei der in Gold gekleideten Frau handle es sich um die alttestamentliche Gestalt der Sara, deren Name „meine Prinzessin“ bedeutet. Spain deutet die erste Szene im obersten Szenenband auf dem Triumphbogen als *Ankündigung der Geburt Isaaks an Abraham und Sara*, wo die Frau in Gold Sara ist und die Taube über ihrem Haupt den Herrn darstellt, der sie besucht, um die an sie und Abraham ergangene Verheißung der Geburt eines Sohnes zu erfüllen; von der Szene rechts behauptet sie, sie stelle *das Ehegelöbnis und die Vision von Maria und Josef* dar, wobei sie die Frau im dunklen Kleid, die üblicherweise als die Prophetin Anna ge- deutet wird, als Maria annimmt und zu seiten des verlobten Paares Sara, die das Jesuskind hält, und Abraham. Weder Brodsky noch Spain geben

³⁵ E. Lavagnino – V. Moschini, S. Maria Maggiore (Rom 1924) 46; *Brenk* (Anm. 18) 10.

³⁶ *Giordani* (Anm. 22) 231; *Schubert* (Anm. 22) 217f.

³⁷ *Spain* (Anm. 7) 518ff. Manche Züge ihrer Interpretation scheint sie von *Brodsky* (Anm. 30) 413ff, und *ders.* (Anm. 30) 1966, zu übernehmen; vgl. Rezension von *B. Brenk* in: *ByZ* LXI (1968) 115ff.

³⁸ Spain argumentiert überzeugend, daß dieser Typ einer Ankunftsszene, wo das Jesuskind außerhalb der Stadtore von einer Gruppe begrüßt wird, zu der ein Prinz in Hoftracht und ein Mann mit entblößter Brust gehören, wenig Bezug hat zu der im Pseudo-Matthäus enthaltenen Erzählung vom Besuch der Heiligen Familie bei Aphrodisius, die diese Auslegung entstehen ließ. Auf der anderen Seite gibt es auf dem Mosaik kein spezifisches Anzeichen für ihre Interpretation, in den beiden männlichen Figuren David und Jesaja zu sehen, und es erscheint merkwürdig, drei geschichtlich so weit voneinander getrennte Personen in derselben Szene zu sehen.

³⁹ *Spain* (Anm. 7) 530.

aber eine Erklärung dafür, warum sich die erste dieser Szenen derart auffallend von der üblichen Darstellung der *Gastfreundschaft Abrahams* unterscheidet, wie sie an der Wand des Hauptschiffes von S. Maria Maggiore zu sehen ist. Und sie sagen auch nicht, warum diese Szene im selben Mosaikprogramm zweimal behandelt worden sein sollte, einmal im Schiff und dann noch einmal auf dem Apsisbogen; ebenso wenig erfahren wir, warum Sara auf dem Bogen in goldenem Gewand und im Schiff in einer roten Tunika mit schwarzem Saum (*clavi*) gezeigt werden sollte. Von der zweiten Szene, *Ehegelöbnis und Vision von Maria und Josef*, behauptet Spain, es werde die *dextrarum iunctio*, die altrömische Vermählungsgeste, gezeigt. Sie ist sich allerdings bewußt, daß die beiden Figuren auf dem Mosaik in Wirklichkeit gar nicht ihre Hände ineinander gelegt haben⁴⁰; an anderer Stelle z. B. in der Darstellung der *Hochzeit von Mose und Zippora* auf den Mosaiken des Kirchenschiffes von S. Maria Maggiore, ist die *dextrarum iunctio* tatsächlich wiedergegeben (Taf. 8).

Spain weist darauf hin, daß in der frühchristlichen Kunst die Jungfrau Maria gewöhnlich in einer schlichten, langen und dunklen Tunika und einem dunkelbraunen, schwarzen oder purpurfarbenen Mantel, *Maphorion*, gezeigt wird, der ihren Kopf bedeckt und ihren Körper verhüllt⁴¹. Die Darstellung der Muttergottes in dieser Weise überrascht nicht. Denn in Konstantinopel befanden sich zwei berühmte Reliquien der Theotokos: In einem Reliquienschrein in einer Kapelle der Marienkirche des Blachernenviertels wurde ihr Kleid aufbewahrt; in der Marienkirche im Stadtviertel Chalkoprateia wurde der Gürtel der Gottesmutter verehrt⁴². Bei dem Kleid scheint es sich eben um ein solches *Maphorion*, aus dunklem Wollstoff, umrandet mit einem Saum aus purpurfarbener Seide, gehandelt zu haben⁴³. Nach allgemeiner Überlieferung soll es unter Kaiser Leo I. (457–474) aus Galiläa nach Byzanz gebracht worden sein⁴⁴. Wahrscheinlich beeinflusste

⁴⁰ „... die rechte Hand von Maria und Josef haben sich entweder noch nicht berührt oder sie haben sich soeben wieder ausgelassen“, ebd., 535.

⁴¹ Spain gibt eine Reihe früherer Beispiele, ebd., 533ff.

⁴² Zu diesen Reliquien und besonders zum Kleid der heiligen Jungfrau vgl. N. Baynes, *The finding of the Virgin's robe*, und *ders.*, *The supernatural defenders of Constantinople*, in: *ders.*, *Byzantine studies and Other Essays* (London 1955) 240ff und 248ff; und A. Cameron, *The Theotokos in sixth-century Constantinople*, in: *The Journal of Theological Studies*, N. F. XXIX (1978) 79ff; *ders.*, *The Virgin's Robe: an Episode in the History of early seventh-century Constantinople*, in: *Byzantium XLIX* (1979) 42ff, und *ders.*, *Images of authority: elites and icons in late sixth-century Byzantium, Past and Present* 84 (1979) 3ff, auch in: *Byzantium and the Classical Tradition*, ed. M. Mullett – R. Scott (Birmingham 1981) 205ff; diese drei Studien sind abgedruckt in: A. Cameron, *Continuity and Change in sixth-century Byzantium* (London 1981).

⁴³ Cameron (Anm. 42), *Byzantium XLIX* (1979) 53f.

⁴⁴ Vgl. die Erörterung in M. Andoloro, *Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa*, in: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, N.S. 17 (1970–72) 124ff.

dieses Gewand die spätere künstlerische Darstellung der Muttergottes. Die Mosaiken von S. Maria Maggiore würden jedoch eine spätere Ankunft dieser Reliquie in Konstantinopel vermuten lassen.

Während uns die kostbare fürstliche Kleidung der Muttergottes auf den Mosaiken aus dem 5. Jahrhundert in S. Maria Maggiore ein Rätsel aufgibt, ist sie im Rom des zwölften Jahrhunderts offensichtlich ohne weiteres verstanden worden, als die Mosaikkünstler von S. Maria in Trastevere unter Bezugnahme auf den 45. Psalm – womit ihre Entscheidung gerechtfertigt schien – die Muttergottes in ein solch prunkvolles Gewand kleideten. In S. Maria Maggiore fehlt eine ausdrückliche Bezugnahme auf diesen Bibeltext, doch würde es uns interessieren, ob die Bildersprache der Mosaiken des 5. Jahrhunderts implizit Anspielungen auf ihn enthält; und wir stellen uns daher die Frage, wie dieser Text in den Schriften der lateinischen Kirchenväter dieser Zeit interpretiert wurde.

Die Entstehung der Mosaiken des Mittelschiffes und des ursprünglichen Apsisbogens von S. Maria Maggiore wird von modernen Experten allgemein als gleichzeitig angenommen⁴⁵. Im Stil weisen sie jedoch ziemlich große Unterschiede auf, auch wenn Kitzinger gezeigt hat, daß die alttestamentlichen Szenen nach und nach würdiger und feierlicher werden und somit dem monumentalen Stil der Christusszenen auf dem Bogen näherkommen⁴⁶. Die Darstellungen aus dem Alten Testament auf den der Apsis am nächsten gelegenen Feldern scheinen thematisch eine engere Verknüpfung mit der liturgischen Funktion der Kirche und den Bilddarstellungen auf dem Triumphbogen widerzuspiegeln. So spielen die Szenen auf der linken Seite nahe dem Hochaltar – *Melchisedek, der Brot und Wein darbringt* und die *Gastfreundschaft Abrahams* – wohl auf die Eucharistie an; in der daneben dargestellten *Trennung von Abraham und Lot* erscheint Isaak (obwohl zu dem Zeitpunkt noch gar nicht geboren) als Verkörperung der Verheißung Gottes an Abraham und möglicherweise sogar als biblisches Symbol des Jesuskindes. Auf der gegenüberliegenden Seite des Kirchenschiffes befinden sich nahe dem Triumphbogen nach einem fehlenden Bildfeld folgende Szenen: *Mose wird von der Tochter des Pharao adoptiert*, darunter der *junge Mose im Streitgespräch mit den weisen Männern Ägyptens* (Taf. 9); und die *Hochzeit des Mose und seine Berufung* (Taf. 8)⁴⁷. Man hat darauf hinge-

⁴⁵ Einige Gelehrte nahmen an, daß die Mosaiken im Kirchenschiff früher und von einer völlig anderen Werkstatt geschaffen worden sind als jene am Bogen, vgl. z. B. *Wilpert* (Anm. 22) 197ff. Andererseits sind die meisten modernen Gelehrten davon überzeugt, daß die Mosaiken im Schiff und am Bogen zur gleichen Zeit entstanden sind, auch wenn sich verschiedene Hände, Vorbilder und Quellen erkennen und unterscheiden lassen; vgl. *L. de Bruyne*, *Intorno ai mosaici della navata di S. Maria Maggiore*, in: *RivAC XV* (1938) 281ff, bes. 318; *Künzle* (Anm. 26) 153ff, bes. 157f; *Brenk* (Anm. 18) 8; *Kitzinger* (Anm. 18) 69ff.

⁴⁶ *Kitzinger* (Anm. 18) 71.

⁴⁷ *Brenk* (Anm. 18) 77ff, 80ff; *Deckers* (Anm. 20) 128ff und 136ff.

wiesen, daß die Szene des Knaben Mose mit den weisen Männern Ägyptens keine sehr bekannte Episode aus dem Leben des Patriarchen wiedergibt, sondern wahrscheinlich als biblisches Sinnbild für den jungen Christus unter den Schriftgelehrten anzusehen ist, jene Szene, mit der Lukas in seinem Evangelium die Kindheitsgeschichte Jesu abschließt⁴⁸.

Die Szene der *Adoption des Mose durch die Tochter des Pharaos* (Taf. 9) kann sich auch nur auf eine recht dürftige biblische Aussage stützen (Exodus 2, 10 und Apg 7, 21). Für unseren Zusammenhang interessant ist die Tatsache, daß die ägyptische Königstochter auf dem Mosaik mit langärmeliger *Tunika*, weißer *Dalmatika* und einer *Trabea* aus golddurchwirktem Wollstoff mit andersfarbigen geometrischen Mustern bekleidet ist; zu ihrem Juwelenschmuck gehören ein Diadem, Ohrgehänge und Halskette. Mit anderen Worten, ihre Kleidung und Ausstattung weist verblüffende Ähnlichkeit mit jener der Muttergottes auf den Mosaiken des Triumphbogens auf (Abb. 3)⁴⁹. In der Darstellung der *Hochzeit des Mose* (Abb. 5) steht das junge Paar unter einem Baldachin vor einem Priester (wahrscheinlich Jethro) und hat nach der altrömischen Vermählungsgeste der *dextrarum iunctio* seine rechten Hände ineinandergelegt. Der Bräutigam ist von vier Männern, die Braut von drei Gefährtinnen begleitet. Auch in dieser Szene trägt die Braut, Zipporah, *Tunika*, *Dalmatika* und *Trabea* aus Goldbrokat sowie Diadem, Ohrringe und Halskette. Bis auf einen weißen Schleier, der von ihrem Kopfschmuck herabflattert, ist auch sie gekleidet wie die Jungfrau Maria auf dem Triumphbogen. Die am weitesten von Zipporah entfernte „Brautjungfer“ ist ähnlich gekleidet, aber ohne Schleier⁵⁰.

Noch eine andere Hochzeitsszene gibt es in dem alttestamentlichen Zyklus in S. Maria Maggiore: die *Hochzeit von Jakob und Rachel*⁵¹. Sie befindet sich auf der linken Seite des Kirchenschiffes, weit ab vom ursprünglichen Apsisbogen. Obwohl der untere Teil des Bildfeldes, auf dem die Szene dargestellt ist, stark zerstört ist, scheint man erkennen zu können, daß Rachel ebenso gekleidet war wie Zipporah⁵². Zum Unterschied von der Braut des Mose erscheint Rachel mehrmals auf anderen Bildfeldern dieses alttestamentlichen Mosaikzyklus; gewöhnlich trägt sie eine lange orangefarbene *Tunika*, die schwarz umsäumt ist. Die goldene *Trabea* ist in ihrem Fall also eindeutig das Hochzeitskleid.

Man hat darauf hingewiesen, daß es in der Kleidung, die von den verschiedenen Figuren auf den Mosaiken des 5. Jahrhunderts in S. Maria

⁴⁸ Deckers (Anm. 20) 133, gibt die folgenden Texte für die Szene an: Apg 7, 22; Philo, Vita Moisis, V, 23; Josephus, Antiqu. 2m 272 und 3, 13ff. Daß es ein Sinnbild für Christus unter den Schriftgelehrten sein könnte: Cecchelli (Anm. 18) 149.

⁴⁹ Auf die Ähnlichkeit hat Cecchelli (Anm. 18) 149, hingewiesen.

⁵⁰ Zu dieser Szene vgl. Deckers (Anm. 20) 136ff, Brenk (Anm. 18) 80ff.

⁵¹ Deckers (Anm. 20) 88f, Brenk (Anm. 18) 68f.

⁵² Cecchelli (Anm. 18) tav. XX.

Maggiore getragen wird, eine weitgehende Übereinstimmung gibt. So sind zum Beispiel Priester immer in derselben Art gekleidet⁵³: eine kurze Tunika mit Purpursaum (*clavi*) und ein am Hals mit einer Brosche zusammengehaltener Umhang. Das ist sowohl auf den Bildfeldern des Kirchenschiffes – z. B. Melchisedek und Jethro (Taf. 8) – als auch auf den Mosaiken des Triumphbogens zu sehen – einige der Figuren hinter Simeon in der *Darstellung im Tempel* und die Priester, die die Schriften konsultieren, in der Szene, wo *Herodes die Drei Könige empfängt* (Taf. 5). Wenn es eine ähnliche Übereinstimmung in den Merkmalen der Frauenkleidung gibt, dann würden – so unsere Überlegung – die alttestamentlichen Bildfelder wohl anzeigen, daß die Muttergottes durch ihr goldenes Gewand als eine Prinzessin oder Braut ausgewiesen wird; ihre höfische Kleidung konnte auch von einer Brautjungfer getragen werden.

Obwohl es also keine ausdrückliche Anspielung auf den 45. Psalm gibt, wie das in S. Maria in Trastevere der Fall ist, kann man nicht umhin, sich zu fragen, ob nicht diese alttestamentlichen Szenen die Symbolik des 45. Psalms, des alttestamentlichen Hochzeitsliedes, wachrufen und sie mit dem Bild der Jungfrau Maria auf dem nahen Triumphbogen verknüpfen sollten. Innerhalb des Programms mag das goldene Kleid Mariens eine direkte Anspielung auf den Psalm sein. In gewisser Hinsicht könnte dieser Text des Alten Testaments dazu dienen, die christologischen Szenen auf dem Triumphbogen mit dem im Kirchenschiff dargestellten alttestamentlichen Zyklus zu verbinden. Es gibt keine offene Anspielung auf den Psalm in Form einer Inschrift, doch die Mosaiken im Schiff zeigen, wie wir gesehen haben, daß die Kleidung der Muttergottes typisch für eine Prinzessin oder Braut ist. Darin kommt wohl eine implizite Bezugnahme auf die Symbolik des Psalms zum Ausdruck.

Wenn die Braut in dem Bibeltext im 12. Jahrhundert mit der Jungfrau Maria identifiziert werden konnte, wie, so fragen wir, wurde sie im späten 4. und frühen 5. Jahrhundert gedeutet, als die Mosaiken auf dem Apsisbogen von S. Maria Maggiore entworfen wurden? In einem dem hl. Hieronymus (ca. 340–420) zugeschriebenen Kommentar zum 45. Psalm wird der Bräutigam oder König als Christus, die Braut, Königin oder Prinzessin als die Kirche interpretiert⁵⁴. Noch zwei andere Themen werden in dieser Auslegung besonders herausgestellt: das Mysterium der Menschwerdung und die Ausbreitung der Kirche unter den Heiden. Zu Vers 4, „Gürte, du Held, dein Schwert um die Hüfte“ („*Accingere gladio tuo super femur tuum, potentissime*“), vermutet der Kommentator, daß mit dem „Schwert“ das Wort gemeint sei; mit „Hüfte“ die Menschwerdung, als wollte der Psalmist sagen:

⁵³ Deckers (Anm. 20) 139, z. B.; der Hinweis auch bei Spain (Anm. 18) 6ff.

⁵⁴ Hl. Hieronymus, *Breviarium in Psalmos*, Psalmus XLIV, Migne, PL 27, 1013ff; diesem Werk geht eine *Admonitio* voraus, betreffend seine Urheberschaft, die die meisten, aber nicht alle Gelehrten dem hl. Hieronymus zuschreiben.

„Nimm, o Christus, Fleischesgestalt an: Kämpfe gegen den Satan, und befreie die Menschheit von der Hölle.“⁵⁵ Zu der Stelle, wo der Psalmist den König anweist, er solle ausziehen, schreibt Hieronymus, daß Christus vom Himmel herabstieg und aus dem Schoß der Jungfrau hervorkam⁵⁶. Der Duft der Gewänder des Bräutigams (Vers 9) bezieht sich für Hieronymus auf die in Menschengestalt gehüllte göttliche Natur des Erlösers⁵⁷. Im zweiten Teil des Psalms sind die Königstöchter heilige Seelen, die von Christus geliebt und auserwählten Heiligen. Die Königin ist die Kirche⁵⁸. Ihr goldenes Gewand ist bunt gemustert, weil sie sich aus vielen Nationen und Völkern zusammensetzt⁵⁹. Im besonderen in den Töchtern von Tyrus, die mit Gaben kommen, können entweder jene gesehen werden, die sich in Schwierigkeiten befinden, oder Gläubige aus den heidnischen Völkern; Hieronymus vergleicht sie mit den Magiern, die gekommen waren, um Christus nicht nur mit Worten, sondern vor allem mit Gaben zu verehren⁶⁰. Anderswo symbolisieren die vielfarbigen Muster auf dem goldenen Gewand die verschiedenen in der Kirche erfahrenen Gnaden und Tugenden⁶¹. Der Zug der Brautjungfern weist auf die vielen hin, die von der Kirche zu Christus bekehrt werden; sie sind die Heiligen⁶². Die letzten Zeilen des Psalms sprechen nach Hieronymus von der Verkündigung des Evangeliums bis an die Grenzen der Erde, auf daß alle Völker an Christus glauben.

Auch der hl. Augustinus (354–430) hat einen Kommentar zum 45. Psalm verfaßt, den er als ein heiliges Hochzeitslied über den Bräutigam und seine Braut, den König und sein Volk, den Erlöser und die Geretteten bezeichnet⁶³. Auch Augustinus betont, daß das Mysterium der Menschwer-

⁵⁵ „Per gladium verbum: per femur, incarnatio . . . Ac si dicat Propheta: Tu Christe, in due carnem, pugna contra diabolum, et libera genus humanum de inferno“, ebd., 1014.

⁵⁶ „Procede, id est, de coelo veni . . . Procede, de thalamo uteri virginalis . . .“, ebd., 1015.

⁵⁷ „Ergo defluerunt haec a vestimentis eius: is est, ab assumpta carne, quia velut vestimentum se divinitas circumdedit“, ebd., 1016.

⁵⁸ „Istorum regum sunt filiae, animae sanctae . . . Regina Ecclesia est“, ebd., 1016.

⁵⁹ „Circumdata varietate. Gentium ac populorum. Ipsi nunc Ecclesia propheta loquitur . . .“, ebd., 1016.

⁶⁰ „Et adorabunt eum filiae Tyri. . . ‚Filiae Tyri‘, filiae angustiae. Ipsi adorant Christum, qui sunt in angustia. Vel animae credentes ex gentibus. ‚In muneribus vultum tuum deprecabuntur divites plebis‘. Istaes recondentes thesauros suos, de corde te mundo requirunt, quia ubi sunt thesauri eorum, ibi erit cor eorum (Matth. VI, 21). Fecerunt hoc magi, qui cum thure et myrrha, et auro venerunt: quia non tantum verbis, sed etiam muneribus adoraverunt Christum . . .“, ebd., 1017.

⁶¹ „Superius diximus, varietate gentium, hic gratiarum . . . illi qui intrant . . . varietate virtutum repleti sunt“, ebd., 1017.

⁶² „Adducentur regi virgines post eam, proximae eius. Per unam Ecclesiam, apostolica institutione fundatam, multi convertentur ad Christum . . . ‚Adducentur in templum regis‘ . . . Inducentur in hoc templum virgines istae; hoc est, animae sanctorum . . .“, ebd., 1017.

⁶³ Hl. Augustinus, Enarratio in Psalmum XLIV, Migne, PL 36, 493ff. „Cantatur enim de sanctis nuptiis, de sponso et sponsa, de rege et plebe, de Salvatore et de his qui salvandi sunt.“

dung und die Anwesenheit der Kirche bei vielen Völkern die hervorste-
chenden Themen des Psalms sind. Bei dieser Hochzeit vermählte sich im
Brautgemach des Schoßes der Jungfrau das Wort mit dem Fleisch⁶⁴. Der
Bräutigam ist schön, weil er, als das Wort bei Gott war, schön war; seine
Schönheit erfuhr keine Minderung, als er im Schoß der Jungfrau Men-
schengestalt annahm; das Wort war schön, als es als Kind geboren wurde;
denn als der Bräutigam ein Säugling war, als er zur Welt kam, als er von
Menschenhänden getragen wurde, hat der Himmel gesprochen, haben En-
gel Gott gepriesen, hat der Stern den Drei Königen den Weg gewiesen, die
das Kind dann in der Krippe anbeteten⁶⁵. Die Anfangszeile des Psalms ver-
steht Augustinus so, daß Gottvater uns die unaussprechliche Geburt seines
Sohnes anvertraut⁶⁶. Die Macht des Königs ist die Macht Gottvaters; der
göttliche Thron ist der ewige Thron Gottes. Die „Königstöchter“ sind für
Augustinus alle jene Seelen, die durch die Predigt und Evangelisierung der
Apostel geboren worden sind: die Töchter der Kirche der Apostel und die
Städte, die an Christus glaubten⁶⁷. Das goldene Gewand der Königin ist
kostbar und bunt: In ihm kann man die Sakramente der Lehre sehen, die
die Einheit des Glaubens in einer Vielzahl von Sprachen ausdrücken; die
goldene Farbe bezieht sich auf die Weisheit der Kirche⁶⁸. Die Gaben der
Töchter von Tyrus sind, wie Augustinus annimmt, Almosen und Werke der
Barmherzigkeit⁶⁹. Die Braut ist die Kirche, ihr Brautgefolge kommt aus
allen Völkern.⁷⁰

Für den hl. Hieronymus und den hl. Augustinus befaßt sich der 45.
Psalm ganz klar mit der Menschwerdung sowie mit der Erlösung der Hei-

⁶⁴ „Coniunctio nuptialis, Verbum et caro: huius coniunctionis thalamus, virginis uterus“, ebd., 495.

⁶⁵ „Pulcher Deus, Verbum apud Deum: pulcher in utero virginis, ubi non amisit divinitatem, et sumpsit humanitatem: pulcher natus infans Verbum; quia et cum esset infans, cum surgeret, cum manibus portaretur, coeli locuti sunt, Angeli laudes dixerunt, Magos stella direxit, adoratus est in praesepe, cibaria mansuetorum“, ebd., 495.

⁶⁶ „Intellexerunt enim quidam Patris personam dicentis. Eructavit cor meum verbum bonum commendantis nobis nativitatem ineffabilem . . . Dixerit hoc Deus Peter de Verbo suo bono atque benefico bono nostro, per quod solum bonum utcumque boni esse possumus“, ebd., 496.

⁶⁷ „ . . . omnes animae quae illis praedicantibus et evangelizantibus natae sunt, filiae regum sunt: et Ecclesiae filiae Apostolorum, filiae regum sunt . . . Intelligite etiam filiae regum, civitates quae crediderunt in Christum . . .“, ebd., 508f.

⁶⁸ „Vestitus reginae huius quis est? Et pretiosus est, et varius est: sacramenta doctrinae in linguis omnibus variis. Alia lingua afra, alia syra, alia graeca, alia ebraea, alia illa et illa: faciunt istae linguae ad unam fidem. In veste varietas sit, scissura non sit. Ecce varietatem intelleximus de diversitate linguarum et vestem intelleximus de diversitate linguarum et vestem intelleximus propter unitatem: in ipsa autem varietatem aurum quod est? Ipsa sapientia“, ebd., 509.

⁶⁹ Ebd., 511.

⁷⁰ „Afferentur regi virgines post eam. Vere factum est. Credidit Ecclesia, facta est Ecclesia per omnes gentes“, ebd., 512.

den, der Völker der ganzen Welt. Es klingen also in ihm die Themen an, die auf den beiden oberen Szenenbändern des Mosaikprogramms auf dem Apsisbogen aus dem 5. Jahrhundert in S. Maria Maggiore dargestellt sind. Auch dort sind die Menschwerdung und die Anerkennung der Gottheit Christi durch die Heiden dargestellt. Auf dem obersten Szenenband des Bogens wird links Maria und Josef das Mysterium der Menschwerdung offenbart, und rechts sehen wir die Anerkennung Christi im Tempel durch Vertreter der Juden⁷¹. Das zweite Szenenband zeigt, wie dem Erlöser von den Heiden Verehrung und Jubel entgegengebracht wird⁷²: in der *Anbetung der Drei Könige* auf der linken Seite, wo die Erwähnung des göttlichen Throns in dem Psalm sichtbaren Ausdruck findet in dem riesigen, juwelen-geschmückten Thron, auf dem das Jesuskind sitzt (Taf. 5); in der *Ankunftsszene* auf der rechten Seite, wo wir eine Darstellung der Gaben darbringenden Töchter von Tyrus vermuten dürfen, mit denen nach Augustinus die christlich gewordenen Städte gemeint sind, die Christus anbeten – auch Hieronymus glaubte, daß sich dieser Vers auf den Jubel der Heiden für Christus bezog, und verglich ihn mit der Anbetung der Drei Könige.

Nirgendwo erwähnen Hieronymus oder Augustinus Maria als die in Gold und andersfarbene Muster gekleidete Königin, Prinzessin oder Braut. Für sie stellt diese Frauengestalt die Kirche dar. Wenn in der *Anbetung der Drei Könige* die Frau in dem *Maphorion* neben dem Thron des Jesuskindes, das einen harmonischen Ausgleich zu der in Gold gekleideten Jungfrau bildet, die Kirche ist, wie mehrere Kunsthistoriker angenommen haben⁷³, würde das das Programm auf dem Triumphbogen mit der Interpretation des 45. Psalms in Verbindung bringen. Doch der hl. Ambrosius (ca. 340–397) sagt, Maria sei ein Urbild oder Vorbild der Kirche⁷⁴, und diese Gleichsetzung war von jener Zeit an gewiß allgemein verbreitet. Der hl. Augustinus sagt, die Kirche ist wie Maria zugleich Mutter und Jungfrau; Maria brachte physisch das Haupt des Leibes zur Welt; die Kirche bringt geistlich die Glieder dieses Hauptes hervor⁷⁵.

In seinem Werk *De virginibus*, das er für gottgeweihte Frauen geschrieben hatte, nimmt der hl. Ambrosius auf den 45. Psalm Bezug⁷⁶. Wer ist der

⁷¹ Das wird ausgeführt von *Grabar* (Anm. 22) 212ff, und *Wellen* (Anm. 18) 98ff.

⁷² Gleichfalls bei *Grabar* (Anm. 22) 213f. Grabar versteht die untersten Szenen so, daß sie jene zeigen, die sich Christus vergeblich widersetzen. Das Format stammt, wie er überzeugend zeigt, wahrscheinlich aus der offiziellen Ikonographie der triumphalen römischen Kunst der Kaiserzeit.

⁷³ Siehe Anm. 26.

⁷⁴ Er sagt, Maria ist „virgo, quia est ecclesiae typus . . .“, hl. Ambrosius, *Expositio Evangelii secundum Lucam* (Corpus Christianarum Series Latina) XIV, 1957, 33.

⁷⁵ „Ecclesia sicut Maria, et mater et virgo est . . . Maria corporaliter caput huius corporis peperit: Ecclesia spiritualiter membra illius capitis parit . . .“, hl. Augustinus, *De sancta virginitate*, II, Migne, PL 40, 397.

⁷⁶ Hl. Ambrosius, *De virginibus*, Migne, PL 16, 208ff, bes. die Abschnitte 36 und 37.

Bräutigam?, fragt er; der schönste von allen Menschen: er, dessen Thron ewigen Bestand hat. In der geweihten Jungfrau sieht Ambrosius die Braut, die vom König geliebt, vom Richter gebilligt wird, die dem Herrn hingegeben, die Gott geweiht ist: für immer Braut, für immer unverheiratet⁷⁷. Er verknüpft also den 45. Psalm mit einem Leben der geweihten Jungfräulichkeit. Dann zitiert er aus dem *Hohenlied* und wendet die dortige Brautsymbolik auf die heiligen Jungfrauen an. Im 2. Buch desselben Werkes empfiehlt er den geweihten Frauen, sich die Jungfrau Maria zu ihrem Vorbild zu nehmen: „... denn wer ist erhabener als die Gottesmutter? Wer ist herrlicher als sie, die die Herrlichkeit selbst sich erwählte? Wer ist keuscher als sie, die ohne fleischliche Berührung einen Leib hervorbrachte? ... Sie war eine Jungfrau, nicht nur leiblich, sondern auch der Gesinnung nach: demütig im Herzen, wohlüberlegt in ihren Worten, besonnen, sparsam in ihrer Rede ...“⁷⁸. Für den hl. Ambrosius ist die selige Jungfrau Maria die *Virgo Virginum*, Jungfrau der Jungfrauen.

Der hl. Hieronymus spricht in seinem 384 verfaßten Brief an Julia Eustochium ausführlich über das der Jungfräulichkeit geweihte Leben⁷⁹. Für unseren Kontext ist wohl von Bedeutung, daß dieses Werk mit einem Zitat aus dem 45. Psalm beginnt: „Höre, Tochter, sieh her und neige dein Ohr, vergiß dein Volk und dein Vaterhaus! Der König verlangt nach deiner Schönheit ...“⁸⁰, welches Hieronymus dann in seiner Erläuterung mit dem Leben einer geweihten Frau in Verbindung bringt. Später weist er sie an: „Stelle dir die selige Maria vor Augen, die so rein war, daß sie die Auszeichnung verdiente, die Mutter des Herrn zu sein.“⁸¹

Auch der hl. Augustinus empfahl – um das Jahr 401 –, daß geweihte Jungfrauen sich Maria zum Vorbild nehmen sollten. So wie eine verheiratete Frau nur einen Mann, ihren Ehemann, erfreut, so soll die heilige Jungfrau allein Christus, „den Schönsten von allen Menschen“ (Ps 45, 3), zu lieben trachten. Obgleich die Jungfrauen keine Kinder haben, bringen sie heilige Seelen für die Kirche hervor⁸².

⁷⁷ „... amator a Rege, probatur a iudice, dicatur Domino, consecratur Deo: semper sponsa, semper innupta ...“, ebd., 209, Abschnitt 37.

⁷⁸ „Sit igitur vobis tanquam in imagine descripta virginitas vita Mariae de qua velut speculo refulgeat species castitatis et forma virtutis. Hinc sumatis licet exempla vivendi, ubi tanquam in exemplari magisteria expressa probitatis, quid corrigere, quid effingere, quid tenere debeatis, ostendunt ... Quid nobilium Dei matre? Quid splendidius ea, quam splendor elegit? Quid castius ea quae corpus sine corporis contagione generavit? ... Virgo erat non solum corpore sed etiam mente, quae nullo doli ambitu sincerum adulterat affectum: corde humilis, verbis gravis, animi prudens, loquendi parcius, legendi studiosior ...“, ebd., 220ff.

⁷⁹ Selected letters of St. Jerome, transl. F. A. Wright (The Loeb Classical Library) (London – Cambridge, Mass. 1933) 52ff, mit dem Untertitel *The Virgin's Profession*.

⁸⁰ Ebd. 52f., Vers 11 des Psalms.

⁸¹ „Propono tibi beatam Mariam, quae tantae exitit puritatis, ut mater esse domini mereatur“, ebd., 146f.

⁸² Hl. Augustinus, *De sancta virginitate*, XI und XII, Migne, PL 40, 401.

Ganz offensichtlich wurde also der 45. Psalm im späten 4. Jahrhundert mit dem Leben geweihter Frauen verknüpft, die auch aufgefordert wurden, sich die Jungfrau Maria zum Vorbild zu nehmen. Es wäre daher gar nicht so ungewöhnlich, in der frühchristlichen Kunst heilige Jungfrauen oder die selige Jungfrau Maria, nach deren Vorbild sie ihr Leben gestalteten, in der goldenen Kleidung der Braut des Psalms anzutreffen.

Der hl. Hieronymus und der hl. Augustinus verstanden beide in ihren Kommentaren zum 45. Psalm die „Töchter von Tyrus“ als Glieder der Kirche, als die Heiligen. Aus den Werken der lateinischen Väter über die geweihte Jungfräulichkeit geht klar und deutlich hervor, daß das im Psalm genannte goldene Gewand für weibliche Heilige passend war – wie es in S. Apollinare Nuovo (ca. 500) (Taf. 7) und auf den Medaillons der Erzbischöflichen Kapelle (494–519) in Ravenna und in der Kathedrale von Porec (ca. 550) der Fall ist⁸³. Auf jedem dieser Beispiele tragen die heiligen Frauen weiße Schleier sowie Tunika, weiße *Dalmatika* und gemusterte, goldene *Trabea*. Der Schleier ist Zeichen dafür, daß sie als Bräute Christi anzusehen sind.

Die Tradition, weibliche Heilige in dieser Kleidung darzustellen, lebte bis ins Mittelalter weiter: Die Frauen auf karolingischen Mosaiken in Rom tragen „goldene“ Gewänder (aus gelbem Wollstoff, nicht Goldbrokat) und kunstvollen Juwelenschmuck (Taf. 10)⁸⁴. Auf den Fresken im Oratorium Gregors VII. (1073–1085) in S. Pudenziana in Rom tragen die beiden weiblichen Heiligen zur Rechten und Linken der Jungfrau Maria, Pudenziana und Praxedis, eine Version derselben Kleidung aus dem 11. Jahrhundert (Taf. 11). Auf den Mosaiken an der Fassade von S. Maria in Trastevere, die möglicherweise in das 13. Jahrhundert zu datieren sind, sind die weiblichen Heiligengestalten bzw. die klugen und törichten Jungfrauen, die der Muttergottes und dem Kind ihre Lampen bringen, noch immer in derselben Weise gekleidet⁸⁵.

⁸³ Zu den Mosaiken in Ravenna vgl. *G. Bovini*, Sant' Apollinare Nuovo di Ravenna (Mailand 1961) 24, 28; *ders.*, Ravenna Mosaics (Oxford 1957) 26ff (S. Apollinare Nuovo), 20ff (Erzbischöfliche Kapelle); *F. W. Deichmann*, Ravenna, Geschichte und Monumente (Wiesbaden 1969) 199, spricht von den Märtyrerinnen, die höfische Kleidung tragen, als königlichen Frauen und Bräuten Christi.

⁸⁴ Zum Beispiel auf den Apsismosaiken von S. Cecilia und S. Prassede in der Zenokapelle der späteren Kirche – alle aus der Zeit 817–824 –, vgl. *G. Matthiae* (Anm. 18) 225ff; *C. Davis-Weyer*, Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 29 (1966) 111ff, und *B. Brenk*, Zum Bildprogramm der Zenokapelle . . ., Archivio Espaniol de Arqueologia 45–47 (1972–74) 213ff. *S. Waetzoldt*, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (Wien-München 1964) Abb. 34 und 35, erläutert den jetzt verschwundenen Apsisbogen von S. Cecilia, wo in einem oberen Szenenband weibliche Heilige, gekleidet wie von uns eben besprochen, der Muttergottes und dem Kind auf dem Thron Kronen darbringen.

⁸⁵ *Waetzoldt* (Anm. 84) 52 und Abb. 288–292. *Oakshott* (Anm. 18) 244ff, macht für diese Mosaiken der Fassade verschiedene Zeitangaben vom späten 12. bis zum letzten Viertel des

So gesehen macht das goldene Kleid, das die Gottesmutter auf dem Triumphbogen in S. Maria Maggiore trägt, uns diese als *Virgo Virginum* oder *Regina Virginum*, Jungfrau der Jungfrauen oder Königin der Jungfrauen, offenbar⁸⁶. Das ist einer der Punkte des Programms: Das Kind Mariens ist der Sohn Gottes, nicht Josefs, wie es die zweite Szene im obersten Mosaikband so anschaulich darstellt, indem sie die Verwirrung und Verwunderung des Pflegevaters zeigt (Taf. 5). Maria hat als *Theotokos*, Gottesgebärerin, ein besonderes Verhältnis zum Allmächtigen. Während die Kirche die Braut Christi ist, weist das goldene „Hochzeitskleid“ Mariens auf die innige Vereinigung mit dem Heiligen Geist hin, die die wunderbare Empfängnis und Geburt des Erlösers als wesentlichen Bestandteil des Mysteriums der Erlösung zur Folge hatte. In ihrem kostbaren Gewand wollte Papst Sixtus III. auf diesen Mosaiken „ihren Namen rühmen von Geschlecht zu Geschlecht“ (Ps 45, 18).

13. Jahrhunderts. D. Kinney datiert die Mittelgruppe in die Zeit nach Innozenz III. (1198–1216), die spätesten Figuren in das 14. Jahrhundert.

⁸⁶ Wie wir gesehen haben, wird der Beiname *Regina Virginum Maria* im Pseudo-Matthäus, VIII, 5 gegeben.

Der Nachfolger Sixtus' III., Papst Leo der Große (440–461) betont in seinen Predigten zum Geburtsfest Christi das Geheimnis der Jungfrauengeburt, vgl. Leo d. Große, *Sermones*, Migne, PL 54, *Sermo XXII*, 195ff, *Sermo XXIII*; *Sermo XXIV*, 204ff; *Sermo XXV*, 209ff; *Sermo XXVIII*, 224ff; *Sermo XXIX*, 227ff.