



Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte 19



Katharina Christa Schüppel (Hg.)

Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter

Visuelle und materielle Kulturen



University
of Bamberg
Press

Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter

Visuelle und materielle Kulturen



Forschungen des Instituts
für Archäologische Wissenschaften,
Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte

herausgegeben vom Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften
und Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Abteilung
Archäologische Wissenschaften

Michaela Konrad
Andreas Schäfer
Rainer Schreg

Abteilung
Denkmalwissenschaften

Paul Bellendorf
Stefan Breitling
Mona Hess
Ralf Kilian
Marianne Tauber
Gerhard Vinken

Abteilung
Kunstgeschichte

Stephan Albrecht
Andreas Huth
Wolfgang Brassat

Band 19

Abteilung Kunstgeschichte

Verantwortlicher Herausgeber: Stephan Albrecht

Katharina Christa Schüppel (Hg.)

Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter

Visuelle und materielle Kulturen

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummern 456489762; 456489927; 491108733



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über das Forschungsinformationssystem (FIS; <https://fis.uni-bamberg.de>) der Universität Bamberg erreichbar. Das Werk – ausgenommen Cover, Zitate und Abbildungen – steht unter der CC-Lizenz CC BY.



Lizenzvertrag: Creative Commons Namensnennung 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Herstellung und Druck: PrimeRate, Budapest
Satz und Layout: Katharina Christa Schüppel
Lektorat: Robert Craig, Christine van Eickels
Umschlaggestaltung: University of Bamberg Press
Umschlagbild: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Maria Magdalena, Schreinsulptur des Lichtensterner Altartabels, © Stuttgart, Landesmuseum Württemberg

ORCID

Katharina Christa Schüppel  <https://orcid.org/0000-0001-5622-5696>

© University of Bamberg Press, Bamberg 2025
<https://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2626-2053 (Print)
ISBN: 978-3-98989-052-7 (Print)

eISSN: 2750-8250 (Online)
eISBN: 978-3-98989-053-4 (Online)

URN: <urn:nbn:de:bvb:473-irb-1071968>
DOI: <https://doi.org/10.20378/irb-107196>

Inhalt

Katharina Christa Schüppel Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter. Visuelle und materielle Kulturen. Eine Einführung	7
Hendrik A. Wagner Die <i>Vita Melaniae Iunioris</i> . Visualisierte Transformation senatorischer Heiligkeit am Beispiel der Kleidungsdistinktion	13
Mathilde Painset Cephalophoric female saints and the performativity of images. Three case studies	29
Katharina Christa Schüppel Cognitively sticky. Farbe, Licht und Materialität im Apsismosaik von Sant’Agnese fuori le mura in Rom.	37
Chiara Croci Ancora su Agnese. Riflessioni sul volto ‘petrificato’ nel mosaico onorario della basilica nomentana (625–638)	59
Albert Dietl Keusche Körper, Kult und Kirchenreform. Die ehemaligen Portikusfresken von Santa Cecilia in Trastevere in Rom (um 1100)	69
Judith Utz Maria – Ecclesia – Civitas. Weiblichkeits- und Gemeinschaftskonstruktionen in den liturgischen Räumen Südtaliens	87
Clara Forcht Der Rosenstock im Wald. Materialität und Ortsbezug der Großen Goldenen Madonna in Hildesheim.	103
Paul Bellendorf, Leander Pallas, Katharina Christa Schüppel Seriality in the Middle Ages. Lead as a material for medieval sculptures of the Virgin	113
Andreas Huth Die zersägte Jungfrau und andere Kunststücke. Zur Objektgeschichte von Arnolfo di Cambios Marienbild in Berlin	125

Ingrid-Sibylle Hoffmann	
Inszenierungen weiblicher Heiliger am ehemaligen Hochaltarretabel des Zisterzienserinnenklosters Lichtenstern	147
 Yvonne Arras	
Entscheiden(de) Nuancen? Die Vihlin-Miniaturen und die Inszenierung der Muttergottes. Die Vihlin-Miniatur im Landesmuseum Württemberg und ihr Zwillig in der Fürstlich Hohenzollernschen Hofbibliothek	159
 Autorinnen und Autoren	171
 Abbildungsnachweis	173

Weibliche Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter

Visuelle und materielle Kulturen. Eine Einführung

Die wichtigsten Quellen zum Leben der Heiligen sind deren Viten: identitätsstiftende Erzählungen, die grundlegende religiöse Fragen verhandeln und Basis (trans-)lokaler Kulte sind.¹

Auch die Forschung zu weiblichen Heiligen in Spätantike und Mittelalter hat deren Viten als Ausgangspunkt genommen, um sich komplexen Fragen zu widmen: Wer waren die heiligen Frauen der Vormoderne? Welche Texte berichten von ihren Leben? Und wer spricht – in Anbetracht der raren Selbstzeugnisse? Ist weibliche Heiligkeit ein statisches Phänomen – oder definieren unterschiedliche Kulturen und Zeiten sie unterschiedlich? Wo liegen Brüche, wo Kontinuitäten? Wer sind die *role models* weiblicher Heiliger? Für wen sind sie selbst *role models*? Und auf welche Weise ist die Geschichte der weiblichen Heiligen mit der Geschichte der Frauen verflochten?

Untersuchungen verschriftlichter Viten haben vielfältige, zu weiterführenden Forschungen ermutigende Ergebnisse gezeitigt. Sie begegnen als hagiographische Einzelstudien – prominente Beispiele sind Radegunde von Poitiers (Abb. 1), Chiara von Assisi oder Jeanne d'Arc² –, aber auch als vergleichende Betrachtungen der Lebenserzählungen weiblicher Heiliger innerhalb eines zeitlich und räumlich begrenzten Rahmens: die weiblichen Heiligen der Merowingerzeit³, die weiblichen Heiligen der karolingischen Zeit⁴, oder, wie Cristina La Rocca fragt: Weshalb gibt es keine weiblichen langobardischen Heiligen?⁵

Präsenzen erweisen sich als ebenso bedeutungsvoll wie Absenzen, und ein roter Faden ist die Frage nach der Relationalität weiblicher Heiligkeit, nach dem Verhältnis von weiblicher und männlicher Heiligkeit zueinander: Differieren Entwürfe männlicher und weiblicher Heiligkeit?⁶ Wenn ja, worin bestehen die geschlechterspezifischen Besonderheiten? Wenn nicht, was bedeutet ihre Abwesenheit? Und von welchen Geschlechteridentitäten sprechen wir – ausgehend von *gender* als einer komplexen, fluiden Kategorie?⁷

Insbesondere im Mittelalter war die Rolle der/des Heiligen eine der wenigen, die sowohl Männern

als auch Frauen offenstand.⁸ Die Vorbehalte Georges Dubys, den religiösen und heiligen Frauen des Mittelalters größeren Raum in der *Histoire des femmes* zu widmen, gründend auf der Annahme einer vermeintlich unzureichenden gesellschaftlichen Verflechtung, können heute als ausgeräumt gelten.⁹ Weibliche Heilige füllten weitaus mehr und komplexere Rollen aus als die der *virgo*, *vidua* und *mater* (Mt 13,8 und Mk 4,20) beziehungsweise der *virgo* und *sponsa*.¹⁰ Als Königinnen und Gelehrte, Asketinnen, Heilerinnen und Reisende interagierten sie auf vielfältige Weise mit der sie umgebenden Welt. Sie besaßen prophetische Gaben und trugen politische Verantwortung. Genauso wenig wie die „unique femme médiévale“¹¹ gab es die stereotype weibliche Heilige des Mittelalters. Und so blicken von den Wänden des Narthex der Sophienkirche in Ohrid im 11. Jahrhundert nicht weniger als sechzig heilige Frauen, „les reines et les princesses, les moniales, les martyres, les pécheresses, les ascètes et les pénitentes“, neunzehn von ihnen sicher inschriftlich identifizierbar: Agatha, Anastasia, Bassa, Cäcilia, Agape, Christina, Domna, Elpis, Eudokia, Euphemia, Pistis, Irene, Kyriake, Marina, Martha, Nathalia, Pelagia, Sophia und Zoe.¹²

Über die Jahrhunderte betrachtet schwankte die Zahl weiblicher Heiliger erheblich. Als „goldenes Zeitalter“ beschreibt Jane Tibbetts Schulenburg die Jahre 650 bis 750, in denen etwa ein Fünftel der neu anerkannten Heiligen weiblich war. Prominent in dieser Zeit ist die Figur der heiligen Äbtissin, die als Klostergründerin und Bauherrin ebenso hervortritt wie als königliche Beraterin und durch ihre Teilnahme an Synoden. In karolingischer Zeit kam es zu einem Rückgang, der auch männliche Heilige betraf, gefolgt von einem leichten Wiederanstieg im 10. Jahrhundert und einer Stagnation bei 10 bis 11 % im 11. Jahrhundert.¹³ Ein vergleichbarer Rückgang des Hervortretens neuer weiblicher Heiliger seit dem 8. Jahrhundert lässt sich auch in Byzanz beobachten.¹⁴ Doch die Situation bleibt dynamisch: Während im Westen insbesondere das Konstrukt einer privaten, weiblichen Sphäre durch die Kirchenreformer des 9. und 11. Jahrhunderts die Sichtbarkeit der Frauen, auch heiliger Frauen, immer mehr



NEC ILLVD PRE
TEREATVR

quod est acum simillimum.
Rogat beatissima de loco suo eu-
 li arborē ualidam lauri. &
 ad suam cellulā pro iocundita-
 te trans ferri.

Quo facto. trans plantata non
 adherente radice. fit tota
 foliis arida.

Cui abbatissa ioculariter im-
 putat. nisi exoraret ut arbor
 terre adhereret. se a cybo sus-
 penderet.

Quod non inaniter dictum. ē.
Nam scā intercedente. foliis.
 ramis. radice. laurus siccata
 reuivuit.

Abb. 1: Radegunde heilt einen vertrockneten Lorbeerbaum, Leben der hl. Radegunde, Poitiers, Médiathèque François-Mitterrand, Ms. 250 (136), fol. 37v, 11. Jahrhundert

beschränkte,¹⁵ trat in Byzanz mit den Kaiserinnen Irene (Regentin seit 780, Kaiserin 797–802) und Theodora (843–856) ein neuer Typ weiblicher Heiliger hervor: die Verteidigerinnen der Orthodoxie (d.h. der Bilder), die zur Zeit des Bilderstreits für die Legitimität von Bildern in religiösen Räumen eintraten.¹⁶ Neben die Verteidigerinnen der Orthodoxie treten heilige Äbtissinnen und Nonnen, als Heilige verehrte verheiratete Frauen und Mütter sowie, etwas seltener, Eremitinnen.¹⁷ Ein Beispiel für Rollenflexibilität und Genderfluidität ebenso wie für weibliche *agency* ist Euphrosyne die Jüngere (gest. ca. 923): eine junge, aristokratische Frau, die sich, auf dem Peloponnes geboren, in Kalabrien aufgewachsen und in Konstantinopel lebend, durch eine abenteuerliche Flucht zu Schiff bis an die Südküste des Schwarzen Meeres einer bevorstehenden Heirat entzieht, den Namen Johannes annimmt, Klöster und heilige Stätten besucht, sich einer männlichen Kommunität anschließt und von dieser zum Abt gewählt wird, bevor sie erneut aufbricht, zehn Jahre lang eremitisch lebt, und schließlich das nomadische Dasein gegen die Stabilität eines Frauenklosters in Konstantinopel, der Stadt, aus der sie ursprünglich geflohen war, eintauscht.¹⁸

Eine besondere weibliche Heilige ist Maria. Sie ist die Muttergottes. Nach ihrem Tod wird nicht nur ihre Seele in den Himmel erhoben, auch die Gnade der leiblichen Auferstehung wird ihr zuteil, woran bis heute das Fest Mariä Himmelfahrt erinnert.¹⁹ Auch im Fall Marias erweist sich weibliche Heiligkeit als keineswegs statisches, sondern zeit- und kulturspezifisches Phänomen: Maria ist Jungfrau (*virgo*), Gottesgebälerin (*theotokos*), Himmelskönigin (*regina*), Vermittlerin zwischen göttlicher und menschlicher Sphäre (*mediatrix*) und vieles mehr.²⁰ Die einzelnen Aspekte des mariologischen Konzepts sind Ergebnisse komplexer gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse. Nicht umsonst charakterisierten Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo und Daniel Russo sie als „personnage multiforme“ und „système de valeurs“: „La lente élaboration du personnage multiforme de la Vierge, ou plutôt l’histoire de la configuration de ses fonctions, est faite d’interactions entre idéaux religieux et séculiers, plus subtilement entre présent médiéval et antiquité classique, enfin entre les positions masculines et féminines au sein des sociétés considérées. La Vierge représente ainsi un ‘système de valeurs’, en perpétuel réaménagement, dont il convient de bien relever les éléments constitutifs et les combinatoires.“²¹ Zum mariologischen Erzählkosmos gehören schon früh nicht nur Texte, sondern auch Bilder – zu den schönsten Zeugnissen zählen die Darstellungen Marias als Orantin auf den Böden spätantiker Goldgläser²² oder ihre Darstellungen als Assunta²³

– und Objekte, wie die Vielzahl textiler Marienreliquien in Ost und West.²⁴

Und in der Tat erweisen sich Bilder und Objekte für spätantike und mittelalterliche Praktiken hagiographischen Storytellings als bedeutsam: indem sie hagiographische Erzählungen, die ja selbst eine ganz eigene Materialität und spezifische performative Kontexte besitzen, aufgreifen, kommentieren und sie um neue, manchmal unerwartete Aspekte erweitern. Anlass genug, um das bewährte Prinzip der hagiographischen *case studies* aufzugreifen und es auf materielle Artefakte zu übertragen, die weibliche Heiligkeit immanent werden lassen. Dies wirft Fragen auf nach Materialgeschichten und -bedeutungen.²⁵ Nach Objektgeschichten.²⁶ Nach geschlechtlich kodierten Objekten.²⁷ Nach Orten, einschließlich des Museums und der Ausstellung,²⁸ und nach zeit- und kulturspezifischen Blickkulturen.²⁹

Bei der Analyse hagiographischer Texte stellt sich im Gegenzug die Frage nach deren Verflechtung mit der stofflichen Welt: nach den Materialien, Artefakten und künstlerischen Verfahren, von denen sie erzählen und anhand derer sie ‚weibliche Heiligkeit‘ entwerfen. Als roter Faden erweist sich dabei Kleidung als ‚second skin‘ und Mittel der Körperstilisierung.³⁰ Im Verfahren gegen Jeanne d’Arc war es nicht zuletzt ihr männliches Outfit als Heerführerin, das ihr laut Prozessakten zum Vorwurf gemacht wurde.³¹ Bei genauerer Betrachtung weist die Bandbreite der Materialien und Techniken aber weit über Kleidung und das traditionell weiblich kodierte textile Medium hinaus. In der Vita der hl. Genoveva von Paris (ca. 500) ist es Kalkstein, der eine besondere Bedeutung besitzt: Aufgrund ihrer prophetischen Gabe – die üblicherweise Bischöfen zuteilwird, und sich hier insbesondere dem Modell des hl. Martin von Tours verdankt – gibt Genoveva zwei Presbytern den indirekten, aber entscheidenden Hinweis auf ein Kalksteinvorkommen, das wesentliche Baumaterial für die Basilika zu Ehren des hl. Dionysius, deren Errichtung an Materialmangel zu scheitern droht.³² Für die Erzählung der Vita wirkt der Stein „aktivierend“³³: Seine Auffindung macht die prophetische Begabung Genovevas nicht nur sichtbar, sondern greifbar.

Protagonistinnen der folgenden Beiträge sind Melania die Jüngere, Libaria, Valeria, Bona, Agnes, Cäcilia, Maria, Magdalena und Ursula. Die Texte gehen zurück auf den Workshop „Visual and Material Cultures of Female Sanctity in Late Antiquity and the Middle Ages/ Visuelle und materielle Kulturen weiblicher Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter“, der am 13. und 14. Juli 2023 an der Universität Bamberg stattgefunden hat.³⁴

Workshop und Publikation, beide im Rahmen des Heisenberg-Projekts „Mittelalterliche Madonnenskulpturen in performativen Kontexten. Madonnen aus Gold, Silber, Blei und anderen Metallen“, wurden von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert (Projektnummern 456489927 und 456489762).

Stephan Albrecht ist herzlich für seine Einladung von Projekt und Workshop an den Lehrstuhl für Mittelalterliche Kunstgeschichte der Universität Bamberg zu danken. Christiane Schönhammer und das Team des Lehrstuhls haben den Workshop organisatorisch unterstützt. Cornelia Lohwasser (Universität Bamberg/Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit), Michaela Pözl (Universität Bamberg/Lehrstuhl für Deutsche Philologie des Mittelalters/NetMAR – Network for Medieval Arts and Rituals) und Andreas Huth (Universität Bamberg/Professur für Kunstgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Techniken) haben einzelne Vorträge und Tagungssektionen moderiert.

Das Institut für Archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und Kunstgeschichte der Universität Bamberg hat den vorliegenden Band in die Reihe seiner Forschungen (FIADK) aufgenommen. Der Publikationsprozess wurde von Barbara Ziegler (University of Bamberg Press/Verlagsleitung) und Veronika Kaiser (University of Bamberg Press/Redaktion und Layout) in bewährter Weise begleitet. Das sprachliche Lektorat der englischen Texte verantwortet Robert Craig (Bamberg/Gießen). Die gesamte Publikation wurde von Christine van Eickels (Bamberg) redaktionell betreut. Allen möchte ich an dieser Stelle als Herausgeberin meinen herzlichen Dank aussprechen. Und den Autor*innen das Wort geben.

Bamberg, im Januar 2025

- 1 Emma Campbell, *Medieval Saints' Lives. The Gift, Kinship and Community in Old French Hagiography*, Cambridge 2008 (Gallica 12), S. 8–9. Zu den spätantiken und mittelalterlichen Heiligenkulten und ihren Kontexten: Peter Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Enlarged Edition, Chicago/London 2015. Heiligkeit als (un-)zugängliches Rollenmodell diskutiert: André Vauchez, *Saints admirables et saints imitables. Les fonctions de l'hagiographie ont-elles changés aux derniers siècles du Moyen Âge?*, in: *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e–XIII^e siècle)*, Actes du colloque organisé par l'École française de Rome avec le concours de l'Université de Rome „La Sapienza“, Rom, 27.–29. Oktober 1988, Rom 1991 (Collection de l'École Française de Rome 149), S. 161–172.
- 2 Exemplarisch für das anhaltende Interesse an den drei Heiligen als Frauen drei Forschungsbeiträge aus den 1980er, den 1990er Jahren und dem Jahr 2022: Simon J. Coates, *Regendering Rade Gund? Fortunatus, Baudovinia and the Problem of Female Sanctity in Merovingian Gaul*, in: *Studies in Church History* 34 (1998), S. 37–50; Catherine M. Mooney, *Imitatio Christi or Imitatio Mariae? Clare of Assisi and Her Interpreters*, in: Caroline Walker Bynum/Catherine M. Mooney (Hg.), *Gendered Voices. Medieval Saints and their Interpreters*, Philadelphia, PA, 1999, S. 52–77; Catherine Guyon, Jeanne d'Arc. *Une femme d'armes*, in: Pascale Bermon/Dominique Poirel, *Regards masculins, regards féminins du Moyen Âge sur la femme*, Paris 2022, S. 339–352.
- 3 Antonella Degl'Innocenti, *Agiografia femminile nel VI secolo*, in: Aldo Ceresa-Gastaldo (Hg.), *Biografia e agiografia nella letteratura cristiana antica e medievale. Atti del convegno tenuto a Trento il 27–28 ottobre 1988*, Bologna 1990, S. 161–181; Patricia Tesch-Mertens, *Viriliter age – Heilige Frauen in der Merowingerzeit*, in: Hartwin Brandt (Hg.), *Genus & generatio: Rollenerwartungen und Rollenerfüllungen im Spannungsfeld der Geschlechter und Generationen in Antike und Mittelalter*, Bamberg 2011 (Bamberger historische Studien 6), S. 153–172. Mit *case studies* aus dem hohen und späten Mittelalter: Antonella Degl'Innocenti, *Storie di santità femminile nell'agiografia medievale*, in: dies./Fulvio Ferrari (Hg.), *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, Trento 1998, S. 53–70; Mattia Zangari, *Sulle ultime ricerche in merito alla santità femminile dell'età medievale e della prima età moderna. Studi storico-letterari e linguistici*, in: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia* 10.2 (2018), S. 435–465.
- 4 Julia M. H. Smith, *The Problem of Female Sanctity in Carolingian Europe c. 780–920*, in: *Past & Present* 146 (1995), S. 3–37.
- 5 Cristina La Rocca, *I silenzi dell'agiografia. La mancanza di sante in età longobarda*, in: Andrea Tilatti/Francesco G.B. Trolese (Hg.), *Giustina e le altre. Sante culti femminili in Italia settentrionale dalla prima età cristiana al secolo XII. Atti del VI Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia*, Padova, 4–6 ottobre 2004, Rom 2009, S. 163–172.
- 6 Degl'Innocenti 1990 (wie Anm. 3).
- 7 Sherry C. M. Lindquist, *Gender*, in: *Studies in Iconography* 33 (2012), Special Issue *Medieval Art History Today – Critical Terms*, S. 113–130. Vgl. auch: Eva Pibiri/Fanny Abbott (Hg.), *Féminité et masculinité altérées. Transgression et inversion des genres au Moyen Age*, Florenz 2017 (Micrologus' Library 78).
- 8 Zum frühen Christentum: Monique Alexandre, *Early Christian Women*, in: Georges Duby/Pauline Schmitt Pantel (Hg.), *A History of Women in the West*, Bd. 1: From

- Ancient Goddesses to Christian Saints, Cambridge, Mass., 1995, S. 409–444.
- 9 Christiane Klapisch-Zuber, Avant-propos, in: *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 8 (1998), Georges Duby et l'histoire des femmes, hg. v. ders./Michelle Zancarini-Fournel, S. 8–18 (<https://doi.org/10.4000/clio.311>, 01.12.2024); Jacques Dalarn, *Argument e silentio*. Les femmes et la religion, ebd., S. 110–153; Paulette L'Hermite Leclercq, Les femmes dans la vie religieuse au Moyen Âge. Un bref bilan bibliographique, ebd., S. 359–389. Die Leerstelle fällt umso mehr ins Auge, als Nathalie Zemon-Davis und Joan Wallach Scott in ihrer Einleitung das Desiderat einer Analyse der „experience / representation of women's situations“ (implizit: in ihrer Gesamtheit) formulieren. Vgl. Natalie Zemon Davis/Joan Wallach Scott, *A New Kind of History*, in: *A History of Women in the West*, Bd. 1 (wie Anm. 8), S. vii–viii.
 - 10 Degl'Innocenti 1990 (wie Anm. 3), S. 54; Martin Heinzelmänn, Art. Frau. A. Theologie, Philosophie und Hagiographie. II. Weibliche Heiligkeit, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 4, München/Zürich 1989, Sp. 853–854.
 - 11 Pascale Bermon/Dominique Poirel, Introduction, in: *Bermon/Poirel 2022* (wie Anm. 2), S. 16.
 - 12 Sulamith Brodbeck, Soixante sainte femmes dans le narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid (XI siècle). Un programme hagiographique exceptionnel, in: dies./Andreas Nicolaïdès/Paule Pagès et al. (Hg.), *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, Paris 2016 (Travaux et mémoires. Collège de France, Centre de Recherche d'Histoire et Civilisation de Byzance 20.2), S. 13–37. Zitat ebd., S. 36.
 - 13 Jane Tibbetts Schulenburg, Female Sanctity. Public and Private Roles, ca. 500–1100, in: *Mary Carpenter Erler/Maryanne Kowaleski* (Hg.), *Women and Power in the Middle Ages*, Athens, GA, 1988, S. 103–114.
 - 14 Alice-Mary Talbot, Female Sanctity in Byzantium, in: dies., *Women and Religious Life in Byzantium*, Aldershot u.a. 2001 (Collected Studies, Band 733), S. 3.
 - 15 Schulenburg 1988 (wie Anm. 13), S. 114–118.
 - 16 Talbot 2001 (wie Anm. 14), S. 4–6.
 - 17 Talbot 2001 (wie Anm. 14), S. 6–14.
 - 18 Zu Euphrosyne: Talbot 2001 (wie Anm. 14), S. 13–14; Katerina Nikolaou, Women's Journeys in the Middle Byzantine Era. An Impulse to Monasticism, an Urge to Meet Holy Men, in: Olivier Delouis/Maria Mossakovska-Gaubert/Annick Peters-Custot (Hg.), *Les mobilités monastiques en Orient et en Occident de l'Antiquité tardive au Moyen Âge (IVe–XVe siècle)*, Rom 2019 (Collection de l'École française de Rome 558), S. 353–370 (<https://doi.org/10.4000/books.efr.4202>, 12.11.2024, hier: Par. 15–19). Grundlegend zur Praxis des *cross-dressing* weiblicher Heiliger: Évelyne Patlagean, L'histoire de la femme déguisée en moine et l'évolution de la sainteté féminine en Byzance, in: *Studi medievali* 17 (1976), S. 597–623.
 - 19 In Auswahl: Martin Jugie, La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Étude historico-doctrinale, Vatikanstadt 1944; Simon Claude Mimouni, Dormition et assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes, Paris 1995 (Théologie historique 98); Mary Clayton, The Transitus Mariae. The Transition and its Origins, in: *Apocrypha* 10 (1999), S. 74–98; Simon Claude Mimouni, Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie. Études littéraires, historiques et doctrinales, Leiden/Boston 2011 (Vigiliae christianae. Supplement 104); Marianna Cerno/Francesca Dell'Acqua, The Earliest Homilies on Mary's Assumption. Ambrose Autpert and the Byzantine Tradition, in: *Viator* 51.2 (2021), S. 1–56.
 - 20 Gabriela Signori, Maria zwischen Kathedrale, Kloster und Welt. Hagiographische und historiographische Annäherungen an eine hochmittelalterliche Wunderpredigt, Sigmaringen 1995, S. 54, 64, 73; Margot E. Fassler, *The Virgin of Chartres. Making History Through Liturgy and the Arts*, New Haven/London 2010.
 - 21 Georges Rupalio (Dominique Iogna-Prat/Éric Palazzo/Daniel Russo), La Vierge comme „système de valeurs“, in: Dominique Iogna-Prat/Éric Palazzo/Daniel Russo (Hg.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, S. 5–12, Zitat S. 5. Vgl. auch: Miri Rubin, *Mary*, in: *History Workshop Journal* 58 (2004), S. 1–16.
 - 22 Zum Beispiel Glas 42, *Maria orans* in vegetabiler Umgebung, Museo Sacro Vaticano, 2. Viertel 4. Jahrhundert, Inv.nr. 694, in Franca Zanchi Roppo, *Vetri paleocristiani a figure d'oro*, Ravenna 1957, S. 49. Zum Material und der Funktion von Goldgläsern vgl. Chiara Croci, Reused From Banquet to Grave. Gold Glass, a „Popular“ Medium in Late Antiquity, in: *Eikón. Imago* 11.1 (2022), S. 47–55 (mit vorangegangener Literatur). Zum weiteren Kontext: Maria Lidova, Embodied Word. Telling the Story of the Virgin Mary in Early Christian Art, in: Thomas Arentzen/Mary B. Cunningham (Hg.), *The Reception of the Virgin in Byzantium. Marian Narratives in Texts and Images*, Cambridge u.a. 2019, S. 17–43.
 - 23 Francesca Dell'Acqua, Chapter 6: Figuring Intercession. The Assumption of Mary, in: dies., *Iconophilia. Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome*, c. 680–880, London u.a. 2020, S. 241–304.
 - 24 Annemarie Weyl Carr, Threads of Authority. The Virgin Mary's Veil in the Middle Ages, in: Stewart Gordon (Hg.), *Robes and Honor. The Medieval World of Investiture*, New York 2001, S. 59–93.
 - 25 Hans Peter Hahn/Jens Soentgen, Acknowledging Substances. Looking at the Hidden Side of the Material World, in: *Philosophy of Technology* 24 (2011), S. 19–33.
 - 26 Hans Peter Hahn/Hadas Weiss, Introduction. Biographies, Travels and Itineraries of Things, in: dies. (Hg.), *Mobility, Meaning & Transformation of Things. Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space*, Oxford/Oakville 2013, S. 1–14.
 - 27 Gudrun M. König, Geschlecht und Dinge, in: Stefanie Samida/M.K.H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 64–69; Irene Barbiera, Material Culture, Gender and the Life Cycle in Early Medieval Europe, in: Enrica Asquer et al (Hg.), *Vingt-cinq ans après. Les femmes au rendez-vous de la histoire*, Rom 2019 (Collection de l'École Française de Rome 561), S. 419–436; Leora Auslander, Éditorial, in: Leora Auslander, Rebecca Rogers/Michelle Zancarini-Fournel (Hg.), *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 40 (2014), Objets et fabrication du genre, S. 7–18. Annabelle Hirsch, Die Dinge. Eine Geschichte der Frauen in 100 Objekten, Zürich/Berlin 2022, nimmt auf pointierte Weise auch vier mittelalterliche Artefakte in den Blick: den Teppich von Bayeux (11. Jh.), eine Nonnenkrone (12. Jh.), einen Elfenbeinspiegel (um 1300) und eine Miniatur aus *Das Buch von der Stadt der Frauen* (1405). Die Spanne der ausgewählten Objekte reicht insgesamt von einem verheilten Oberschenkelknochen (ca. 30.000 v. Chr.) bis zum „Pussy Hat“ (2017).
 - 28 Crispin Paine (Hg.), *Godly Things. Museums, Objects and Religion*, London/New York 2010; Benoît Junod/Georges Khalil/Stefan Weber/Gerhard Wolf (Hg.), *Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archeology of the Muslim World in the Twenty-First Century*, London u.a. 2012; Gretchen Buggeln/Crispin Paine/S. Brent Plate (Hg.), *Religions in Museums. Global and Multidisciplinary Perspectives*, London et al. 2017.
 - 29 David Morgan, *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*, Berkeley, CA, 2005; Bärbel

- Beinhauer-Köhler/Daria Pezzoli-Olgiati/Joachim Valentin (Hg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*, Zürich 2010.
- 30 Vgl. Monika Glavac/Daria Pezzoli-Olgiati/Anna-Katharina Höpflinger, *Second Skin. Körper, Kleidung, Religion*, Göttingen 2013; mit Schwerpunkt Mittelalter: Lindquist 2012 (wie Anm. 7).
- 31 Catherine Guyon, *Jeanne d'Arc une femme d'armes*, in: Bermon/Poirel 2022 (wie Anm. 2), S. 344.
- 32 *Leben der hl. Geneveva 18–19*. Vgl. Florence Bret/Marie-Céline Isaïa, *Vie de Sainte Geneviève. Texte*, Paris 2020 (*Sources Chrétiennes* 610), S. 186–189; Degl'Innocenti 1990 (wie Anm. 3), S. 167–168.
- 33 Zu Stein als aktivem und aktivierendem Material: Jeffrey Jerome Cohen, *Stone. An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis u.a. 2015.
- 34 Ergänzt um eine Recherche, die ein wichtiger Ausgangspunkt für die Tagungsidee war, anhand von Fallstudien unterschiedliche Facetten weiblicher Heiligkeit zu diskutieren und in Relation zueinander zu setzen: Katharina Christa Schüppel, *Cognitively sticky. Das Apsismosaik von Sant'Agnese fuori le mura in Rom aus Materialitätsperspektive*.

Die Vita Melaniae Iunioris

Visualisierte Transformation senatorischer Heiligkeit am Beispiel der Kleidungsdistinktion

Bereits in der Spätantike war die Zahl der heiligen Frauen und Männer beachtlich. Die spätantiken Martyrologien listen bis zu 4.000 Namen auf.¹ So stellt sich als erstes die Frage, wieso ausgerechnet die jüngere Melania und ihre Heiligenvita unser Interesse finden sollte. Aus althistorischer und patristischer Sicht ist die Antwort schnell gegeben: Die *Vita Melaniae Iunioris* ist nicht nur die älteste uns bekannte Lebensbeschreibung einer Frau und zählt zu den bedeutendsten Zeugnissen der christlichen Literatur der Spätantike.² Sie weist auch darüber hinaus einen exzeptionellen Charakter auf. Zum ersten Mal wird in einer detaillierten und bemerkenswert authentischen Lebensbeschreibung das neue christliche Leitbild der aristokratischen Heiligen präsentiert.³ In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts sind der Lebensweg Melanias und ihr Heiligenbild in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich, vor allem hinsichtlich ihrer Radikalität.⁴ Die radikalen Elemente befinden sich dabei in einem äußerst interessanten Spannungsfeld mit den aristokratischen Gesellschaftsnormen und Privilegien, die trotz aller Distanzierungsbemühungen im Handeln Melanias und dem von ihr vertretenen Konzept weiblicher Heiligkeit immer wieder deutlich hervortreten. Gerade in diesem Punkt, der nicht frei von Widersprüchen ist, wird das Heiligenbild Melanias zu einem bedeutenden Zeugnis für die ‚Aristokratisierung‘ des Christentums, auf die erstmals Barbara Feichtinger am Beispiel des Hieronymuskreises aufmerksam gemacht hat.⁵ Als Heilige verkörpert Melania die wegweisende Verschmelzung von senatorischen und christlich-asketischen Idealen. Die *Vita Melaniae* ist somit ein wichtiger Grundstein für das Verständnis der Genese und Konstruktion weiblicher Heiligkeit, und zwar weit über die Antike hinaus.⁶

In Anbetracht dessen dürfte es kaum überraschen, dass das Forschungsinteresse an Melania der Jüngeren ungebrochen stark anhält. Nicht zuletzt dank der verdienstvollen Arbeit von Elisabeth A. Clark⁷ und Peter Brown⁸ kann Melania die Jüngere heute als eine der am besten erforschten spätantiken Heiligen gelten.⁹ Angesichts der umfassenden Erforschung und Analyse von Melanias Biografie¹⁰ erübrigt es sich, erneut im Detail

den Lebensweg der Heiligen mit sämtlichen Stationen und charakteristischen Erzählelementen darzulegen. Stattdessen soll das Heiligenbild Melanias unter dem Aspekt der visuellen Transformation untersucht werden. Dabei stellt sich die Frage, wie sich der Wandel Melanias von der Senatorentochter zur christlich-asketischen Heiligen in der Beschreibung ihres äußeren Erscheinungsbilds ausdrückt und manifestiert. Mit der Kleidungsdistinktion und -transformation befasst sich der hier vorliegende Beitrag mit einem Thema, das epochenübergreifend von grundlegender Bedeutung für das Verständnis der visuellen und materiellen Kulturen weiblicher Heiligkeit ist.

Eine Heilige ohne Bild?

Doch wie verhält es sich mit der Visualisierung Melanias? Diesbezüglich macht sich schnell Ernüchterung breit, denn weder hat sich eine ihrer zahlreichen Kirchen- und Klosterstiftungen erhalten, noch überdauerte ihre Grablege und Memoria die Zeit.¹¹ Erst 500 Jahre nach ihrem Ableben finden wir im *Menologion* Basileios' II., Vaticanus graecus 1613, fol. 285r, eine Darstellung (Abb. 1).¹² Auf goldenem Grund sehen wir Melania als Orantin¹³ frontal in einer von Vorhängen gesäumten Ädikula stehend, die Hände zum Gebet erhoben, ihr Haupt nimbiert. Die Tracht, die sie trägt, die dunkle Kukululle¹⁴ sowie die langärmelige rot-braune Tunika, kennzeichnen sie als monastisch-asketisch geprägte Heilige. Die Darstellung bleibt jedoch typisierend, und ohne den *titulus*, der den Namen Melanias nennt, sowie den liturgischen Text zum 31. Dezember, dem Festtag Melanias, wäre es wohl kaum möglich, die Heilige zu identifizieren.¹⁵

Auch wenn der Begleittext nur noch Versatzstücke der ursprünglich sehr detaillierten Lebensbeschreibung aus dem 5. Jahrhundert bietet, vermittelt dieser noch immer den Kern dessen, wofür Melania stand: Die *conversio* vom senatorischen zum asketisch-monastischen Leitbild. Sie wird hier als Μελάνη τῆς Ῥωμαίας (*Melanē tēs Rhōmaias*) vorgestellt, womit

284

✠ ΜΗΝΙ Τῷ ΑΥΤῷ ΛΑ. ΜΗΝ ΜΗΤΗΣ ΟΣΙΑΣ ΜΕΛΑΝΗΣ
ΤΗΣ ΡΩΜΑΙΑΣ :



δοδοσίου του μάρτυρος. τῆσ' ὅσων ἰστορησάμεθα τῆσ' οὐκ ἴσως
ἀρταμαζαμβίου. καὶ προστομάντα ματομὲν δὲ δὲ μὲν ἰστορησάμεθα
μασίλβω. τῆσ' ὅσων ἰστορησάμεθα καὶ τῆσ' ὅσων ἰστορησάμεθα
τέιασ'. προστάξει δὲ κείνου. δὲ μασίλβωσιν ἀρκάδιοσ' ὁπρῶ
προσῆσ' αὐτοῦ. τῆσ' ὅσων ἰστορησάμεθα καὶ τῆσ' ὅσων ἰστορησάμεθα
μνησάμεθα. ἰστορησάμεθα. ὁ δὲ κείνου ὅσων αὐτοῦ. ὅσων ἰστορησάμεθα
τω μὲν ἰστορησάμεθα. ἀρταμαζαμβίου. ἀρταμαζαμβίου. ἀρταμαζαμβίου
σίω καὶ ἀμωρῶν. διότι αὐτῶν μὲν ἰστορησάμεθα. ἀρταμαζαμβίου
πολλῶν. αὐτῶν μὲν ἰστορησάμεθα. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
συμβεβησάμεθα. ἀρταμαζαμβίου. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
αὐτῶν μὲν ἰστορησάμεθα. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
μασίλβωσιν ἀρταμαζαμβίου. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
αὐτῶν μὲν ἰστορησάμεθα. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
δὲ μασίλβωσιν ἀρταμαζαμβίου. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
μασίλβωσιν ἀρταμαζαμβίου. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα
κτίσασα δὲ καὶ μασίλβωσιν ἀρταμαζαμβίου. ὁμοσῶν ὅσων ἰστορησάμεθα

πεντατοξ



31 Dec. Melanes Romane

Abb. 1: Melania d.J., Menologion Basileios' II., Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613, fol. 285r, ca. 985

ihre stadtrömische Herkunft betont wird, obgleich sie mehr als die Hälfte ihres Lebens fern von Rom, in Nordafrika und Jerusalem verbracht hat. Entsprechend nimmt ihr senatorisches Leben den größten Raum in der Beschreibung ein. Sie sei herausragend durch ihre Abstammung (εὐγενής/*eugenēs*), ihren Reichtum (πλουσία/*plousía*) und ihr Aussehen (εὐμορφος/*eúmorphos*) gewesen, was sie zu einer attraktiven Heiratspartie werden ließ. Als sie durch ihre Eltern zwangsvermählt wurde, habe die Heilige ihren Gatten, der hier namenlos bleibt,¹⁶ zum monastischen Leben bekehrt und ihren ererbten Reichtum an die Armen verteilt. Einzig ein kurzer Satz hält fest, dass sie auch Wunder vollbracht (θαύματα ποιῆσαι/*thaúmata poiēsai*) habe.¹⁷ Schließlich erfahren wir noch von einer Klosterstiftung zum Lobpreis Gottes am Ende ihres Lebens, allerdings ohne Angabe eines Ortes. Während die Miniatur sie in erster Linie als asketisch-monastische Heilige darstellt, betont der Begleittext ihre senatorische Herkunft. Die Dichotomie beider Identitäten, der Senatorentochter einerseits und der monastischen Asketin andererseits, charakterisiert das Bild Melanias. Dabei lassen sich insbesondere ihr äußeres Erscheinungsbild, ihre Haltung zum Materiellen sowie ihr soziales Umfeld als konstituierende Elemente ausmachen, die noch am Ende des 10. Jahrhunderts präsent waren.

Sehen wir von den beiden kurzen Einträgen in der *Historia Lausiaca* ab,¹⁸ wäre an dieser Stelle nun alles zur Heiligen Melania gesagt, wenn nicht Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Vita aus dem 5. Jahrhundert wiederentdeckt und publiziert worden wäre. In einer griechischen¹⁹ und einer lateinischen²⁰ Fassung liegt sie uns heute vor, wobei nicht eindeutig zu klären ist, in welcher Sprache die Urfassung niedergeschrieben war.²¹ Die Wiederentdeckung der Vita sorgte schließlich für die Erneuerung des Heiligenkults, der im Jahr 1908, und damit etwa 1.400 Jahre nach dem Tod Melanias, durch Papst Pius X. wiederhergestellt wurde. Die fehlende Kultkontinuität und die späte Wiederentdeckung der Vita trugen dazu bei, dass sich bis heute im kirchlichen Raum und Glaubensleben der Westkirche kaum Spuren der Heiligen finden lassen, weder in Form von Kirchentiteln noch in der Sakralkunst.²²

Als Verfasser der Vita stellt sich ein Priester vor, der sowohl engster Vertrauter Melanias als auch der Verwalter ihrer Klöster und ihres Nachlasses war. Durch Johannes Rufus und Cyrillus von Skythopolis wissen wir, dass es sich hier um Gerontius handelt,²³ der nach dem Tod Melanias im Jahr 439 die Leitung über ihre Jerusalemer Klöster übernommen hatte und sich in der Folgezeit als renitenter Antichalcedonenser²⁴ und

Gegner des Bischofs von Jerusalem hervortat, letztlich aber im Kirchenkampf unterlag und Jerusalem spätestens 482 verlassen musste.²⁵ Das materielle Erbe Melanias, ihre Klosterstiftungen, und ihre Memoria gingen gewissermaßen zusammen mit ihrem Sachwalter, Gerontius, im kirchlichen Kampf unter. Aber das ist nur einer von mehreren Gründen, weswegen sich der Heiligenkult nicht in der Sakrallandschaft der Antike verankern konnte.

Gerade auch das sehr ambivalente Bild, welches Melania in der Vita abgibt, erschwert die Verehrung. Melania ist gewiss keine volkstümliche Heilige. Mirakulöse Dinge erhalten auffällig wenig Raum,²⁶ sodass Denyse Gorce zu Recht von einer „sainte sans légende“²⁷, einer Heiligen ohne Legende, sprach. Die Vita richtet sich an ein gebildetes und wohlhabendes Publikum, das mit der senatorischen Lebenswirklichkeit Melanias vertraut war und als potenzielle Unterstützer und Geldgeber in Betracht kam. Für die einfache Bevölkerung bietet die Vita hingegen wenig Identifikations- und Orientierungsmöglichkeiten. Auf einer zusätzlichen Ebene lässt sich die Vita auch als Klosterregel interpretieren. Sie dient hier dem Zweck, sowohl die Stabilität der klösterlichen Gemeinschaft zu gewährleisten als auch die leitende Position des Gerontius nach innen und außen abzusichern.²⁸ Das Bild weiblicher Heiligkeit, das Melania repräsentiert, ist demnach vor allem von der männlichen Perspektive des Verfassers geprägt und wird durch Gerontius im kirchenpolitischen und dogmatischen Ringen instrumentalisiert.²⁹ Insgesamt gibt sich die *Vita Melaniae Iunioris* als eine interessante Mixtur aus klassischer Historiographie, kontemplativer Erbauungsliteratur und asketisch-monastischem Regelwerk zu erkennen. Drei Prinzipien liegen dem Werk hierbei zugrunde: Lobpreis (εὐλογία/*eulogía*), Nutzen (ὠφέλεια/*ōphēleia*) und Wahrheit (ἀλήθεια/*alētheia*).³⁰

Trauer und Protest

Das visuelle Erscheinungsbild der Heiligen, insbesondere ihre Kleidung, spielt als Distinktionsmerkmal eine zentrale Rolle und wird an mehreren Stellen in der Vita thematisiert. Vor allem in der ersten Phase der *conversio* stellt der Wechsel der Kleidung ein signifikantes Merkmal dar, das die Transformation der Senatorentochter zur Heiligen und ihr ‚Comingout‘ als Asketin kennzeichnet.

Laut der Vita begann die 13-jährige Melania nach ihrer Zwangsvermählung mit Pinian³¹ heimlich unter

ihren seidenen Gewändern raue Wollkleidung (ἰμάτιον χονδρόν/*vestimentum grossiorem laneum*) zu tragen. Ihre Tante habe dies entdeckt und sie gewarnt, nicht voreilig zu handeln.³² Die verborgene Änderung ihrer Kleidungsgehnheit blieb nicht unbemerkt und wurde zumindest in der Rückschau der Vita als erster Schritt hin zur asketischen Lebensführung interpretiert. Falls sich dies tatsächlich so zugetragen hat, handelt es sich hierbei nicht notwendigerweise um ein frühes Bekenntnis zum asketischen Leben. Auch eine Schutzmaßnahme gegenüber ihrem Gatten, um den Vollzug der Ehe zu hindern, ist in Betracht zu ziehen. Ohnehin geschieht dies noch im Geheimen. Für ihr Umfeld sichtbar waren nur die senatorischen Seidengewänder.

Dies änderte sich erst, als sie ihr zweites Kind, einen zu früh geborenen Jungen, verlor.³³ In dieser schwierigen Situation, Melania war scheinbar dem Tode nahe, rang sie ihrem Gatten Pinian das Keuschheitsgelübde ab. In der Hoffnung, ihr Leben dadurch zu retten, stimmte er zu. Überdies nutzte sie die Trauerzeit, um die seidenen Kleider und ihren Schmuck endgültig abzulegen.³⁴ Aufgrund des Widerstandes der – wohl-gemerkt – christlichen Eltern konnten sich Melania und Pinian jedoch nicht öffentlich zu ihrer Lebensentscheidung bekennen. Als einzigen Grund gibt die Vita an, dass die Eltern den Vorwurf (ὀνειδισμοὺς/*oneidismou̓s*) der Leute gescheut hätten.³⁵ Im Kern geht es natürlich nicht um die Angst vor schlechter Nachrede, sondern um eine Perspektive für die senatorische Verwandtschaft, Standesgenossen und die vielen Klienten und auch Sklaven, die ein berechtigtes Interesse daran hatten, dass der Fortbestand dieses senatorischen Hauses, eben auch als sozialer und ökonomischer Leistungsträger, gesichert war. Da es offenbar keine Alternative gab, konnten die Eltern trotz ihres christlichen Bekenntnisses das junge Paar nicht von seinen Verpflichtungen gegenüber der Familie entbinden. Insofern wurde Melanias auffällige Kleiderwahl vor der Öffentlichkeit zunächst als standeskonforme Trauerkleidung ausgegeben. Die Trauerkleidung kann so als eine Zwischenstufe zur ‚Asketentracht‘ verstanden werden. Dazu passt, dass für nicht wenige der uns bekannten Asketinnen und Asketen aus dem Kreis der Senatsaristokratie ein Todesfall den Anstoß für ihre *conversio* gab.³⁶ Die Trauerzeit³⁷ könnte hierbei auch als Bedenkzeit genutzt worden sein, nach deren Ende man sich entweder wieder dem alten Leben oder endgültig der Askese zuwandte. Die Übergänge dürften, gerade auch was das visuelle Erscheinungsbild anbelangt, fließend gewesen sein.

Die römische Trauerkleidung konnte auch aus Protest angelegt werden, was sich gut mit den Protestmaßnahmen Melanias und Pinians verbinden lässt, die nämlich aus „Kummer“ (πένηθει/*pénthei*) über die Unnachgiebigkeit der Eltern in den Hungerstreik getreten waren.³⁸ Zu diesem Habitus gehört auch ein ärmliches und beklagenswertes Erscheinungsbild, das sich bezeichnenderweise auch im asketischen Auftreten wiederfinden lässt.³⁹ Mitunter traten die Protestierenden in verschmutzter Kleidung auf (*squalor*).⁴⁰ Das visuelle Erscheinungsbild der jungen Melania ist folglich nicht nur von asketisch-christlicher Hingabe motiviert, sondern projiziert nach außen den persönlichen Kummer und Protest der jungen Frau.

Wie sah nun aber die charakteristische Trauerkleidung aus, und wie müssen wir uns das Erscheinungsbild Melanias in dieser Phase ihrer *conversio* vorstellen? Zunächst handelt es sich um eine Tracht, die sich von der Alltagskleidung nur durch die Farbgebung unterschied. Sie war vorwiegend in dunkler, oft schwarzer Tönung gehalten (*nigra vestis*).⁴¹ Eine Besonderheit bei Frauen stellte das Bedecken des Kopfes mit dem *ricinium* bzw. μαφόριον dar, einem kurzen Manteltuch, welches als Überwurf über dem Haupt und den Schultern getragen wurde.⁴² Hinzu kommt, dass jegliche Schmuckstücke und Purpurfarbe zu vermeiden waren.⁴³ Melania legte besonderen Wert darauf, dass ihre Kleidung schlicht und abgenutzt (εὐτελοῦς/*eutelou̓s*) war, um nicht nur ihre jugendliche Schönheit, sondern auch den Reichtum und das Ansehen ihrer Herkunft zu verbergen. Ihr Gemahl Pinian hingegen hatte zwar die Seidengewänder abgelegt, bevorzugte jedoch die geschmeidige und luxuriöse Angorawolle aus Kilikien (κιλικίσια ἰμάτια/*kilikisia himátia*).⁴⁴ Erst auf die Ermahnung und Bitten Melanias hin entschied er sich, auch diese abzulegen und trug fortan raue antiochenische Kleidung im Wert von nur einem Goldstück.⁴⁵

Im Besonderen kam es also auf die materielle Beschaffenheit der Kleidung und ihre Wertigkeit an. Im Kern geht es dabei sowohl um das Vermeiden von prunkvollen und kostspieligen Kleidungsstücken als auch um die Selbstkasteiung durch das Tragen von rauen und unbequemen Textilien. Im Gegensatz zum römischen Trauerhabitus, der anlassbezogen und temporär begrenzt war, sollte die asketische Tracht für Melania und Pinian von dauerhafter Natur sein. Das junge Asketenpaar konnte sich auf die senatorische Trauertradition stützen und diese im Einklang mit den biblischen und altkirchlichen Kleidervorschriften⁴⁶ für sich im Laufe der Zeit in einen christlich-asketischen Habitus umdeuten.⁴⁷ Die Veränderung

ihres Erscheinungsbildes vollzog sich nicht plötzlich, sondern in einem fließenden transformativen Prozess. Die eindeutige Festlegung auf eine asketische Distinktion erfolgte höchstwahrscheinlich deutlich später, als es die Vita hier angibt. Diese Beobachtung stimmt mit den Überlegungen zur Chronologie überein, die kürzlich von Christiane Kunst vorgestellt wurden. Melania und Pinian begannen offenbar erst nach dem Tod von Publicola, Melanias Vater, die Askese offen zu praktizieren und mit verschiedenen asketischen Lebens- und Gemeinschaftsformen zu experimentieren.⁴⁸

Extravanz und Exklusion

Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich die visuelle Transformation Melanias lediglich in ihrem Elternhaus abgespielt. Erst mit dem Tod ihres Vaters änderte sich dies.⁴⁹ Nun trat das junge Asketenpaar mit seinen Anliegen in die Öffentlichkeit. Melania und Pinian beabsichtigten, ihr gewaltiges Erbe zu veräußern.⁵⁰ Jedoch hatten beide zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Mündigkeit erreicht – Melania war erst 20 und Pinian 24 Jahre alt.⁵¹ Widerstand erhob sich von Seiten ihrer Verwandtschaft, dem Senat und auch der Sklavenschaft, die die Liquidierung und Parzellierung des Familienbesitzes verhindern wollten.⁵² In dieser schwierigen Situation suchte das junge Paar den Kaiserhof auf. Sie wurden wohl weniger aufgrund ihrer herausragenden Tugend und Frömmigkeit (ἀρετὰς/*aretàs* und θεοσεβείαν/*theosébeian*) vorgelassen, als vielmehr wegen des Ansehens und des Reichtums ihres Hauses (τοῦ κοσμικοῦ τύπου/*gloria mundi*).⁵³ Durch großzügige Geschenke erwarben sie sich die Gunst des Hofes, was zudem darauf hinweist, dass sie von einem stattlichen Gefolge begleitet wurden, das den offerierten Gold- und Silberschmuck, die seidenen Gewänder und Kristallgefäße mit sich führte.⁵⁴ Melania nutzt demnach, ganz in aristokratischer Manier, ihren Reichtum und ihre Standesprivilegien, um die kaiserliche Unterstützung zu gewinnen.

Sie setzte jedoch auch ein demonstratives Zeichen, indem sie die höfische Kleiderordnung ablehnte. So habe sie sich geweigert, ihre Kleidung zu wechseln und ihr Haupt zu entblößen, wie dies vor dem Kaiser von Damen der Aristokratie erwartet wurde.⁵⁵ Die Heilige scheint darauf abgezielt zu haben, ein Gegenbild zum aristokratisch-höfischen Prunk darzustellen. Dies wird besonders sichtbar, wenn wir uns das Erscheinungsbild spätantiker Aristokratinnen anhand eines prominenten Bildzeugnisses vor Augen führen, dem Diptychon von Monza (Abb. 2).⁵⁶ Das Monza-Diptychon, das sich auf 400 n. Chr. datieren lässt, zeigt



Abb. 2: Serena und Eucherius (?), Diptychon von Monza, Monza, Tesoro del Duomo, um 400

höchstwahrscheinlich auf der Haupttafel den mächtigen Heermeister Stilicho und auf der Nebentafel seine Gemahlin Serena, zusammen mit ihrem gemeinsamen Sohn Eucherius. Hierbei handelt es sich um eine idealtypische Inszenierung von Amtserfüllung und Elternschaft⁵⁷ – zwei Werte, die Melania und Pinian für sich ablehnten. Sollte die Zuweisung des Stücks an Stilicho und Serena zutreffend sein,⁵⁸ so sehen wir hier zudem genau die kaiserliche Dame, die Melania und Pinian am Hof in Rom empfing und protegierte. Die Frau auf dem Diptychon trägt über einer langärmeligen *tunica* eine *dalmatica*. Eine *palla*, ein Tuch, ist über die linke Schulter und rechte Hüfte geschwungen. Das Gewand wirft zahlreiche zierliche Falten, wobei die Körperkonturen



Abb. 3: Adoption Moses durch die Tochter des Pharaos, Rom, Santa Maria Maggiore, alttestamentlicher Zyklus, ca. 430

klar unter dem dünnen Stoff hervortreten. Der Prunkgürtel sowie der zweireihige Juwelenkragen lassen den hohen Stand der Frau erkennen. Auch die in der linken Hand gehaltene *mappula*, ein feines Tüchlein, ist ein typisches Accessoire senatorischer Damen. Die Blüte in der Rechten symbolisiert Fruchtbarkeit und Schönheit. Der höfische Habitus folgt also zeitgenössischen Idealen von Schönheit und Eleganz, er lässt aber auch die finanzielle Potenz der Dargestellten sichtbar werden. Eine kunstvolle Frisur mit einem wohl in Gold zu denkenden Haarnetz und kostbare Ohrringe runden das Erscheinungsbild ab.

Die Farbenpracht der Kleidung der Kaiserfrauen und senatorischen Hofdamen lässt sich anhand der Elfenbeinschnitzerei natürlich nicht erschließen. Hierfür sind spätantike Mosaiken besser geeignet. Besonders herausragend sind die alt- und neutestamentlichen Zyklen in Santa Maria Maggiore in Rom, die die Bildsprache der senatorisch-höfischen Repräsentation des 5. Jahrhunderts perfekt eingefangen haben.⁵⁹ So erkennen wir in der Szene der Adoption Moses durch die Pharaonentochter (Abb. 3)⁶⁰ ein zeitgenössisches höfisches Audienzbild. Die Pharaonentochter ist als *Augusta* dargestellt und trägt ein goldenes Gewand⁶¹ mit purpurnen Stickereien, Juwelenkragen und auf ihrem Haupt das Perldiadem, welches nur von Inhaberinnen des *Augusta*-Titels getragen werden durfte. Ob Serena eine solches Staatskleid zustand, muss an dieser Stelle

offenbleiben, da der entsprechende *Augusta*-Titel für sie nicht sicher überliefert ist. In der Vita wird Serena als βασιλισσα/*regina* benannt.⁶² Die Hofdamen hingegen tragen auffällig farbenfrohe Gewänder, die teilweise mit floralen Motiven verziert sind. Die Farbpalette erstreckt sich von Lavendel, dunklem Blaugrün und Kobaltblau über dunkles Türkis und verschiedene Grüntöne bis zu warmen Rot-, Orange- und Gelb- bzw. Goldtönen.⁶³

Melania wählte mit ihrer Kleidung also offenbar bewusst eine Distinktion, mit der sie sich von ihrer sozialen Referenzgruppe abhob. Obwohl asketisch konnotiert, muss ihr Erscheinungsbild gerade am Hof ausgesprochen auffällig und extravagant gewirkt haben. Ihre Tracht diente somit auch als kommunikatives Mittel, um Aufmerksamkeit zu erregen und Gehör bei den Mächtigen zu finden. In diesem Punkt ähnelt ihr Auftreten noch immer dem römischen *squalor*-Konzept. Je nachdem, wie viel Zeit zwischen dem Tod des Vaters und ihrer Audienz am Hof vergangen war,⁶⁴ könnte auch eine natürliche Trauerhaltung das Erscheinungsbild von Melania und Pinian beeinflusst haben. In diesem Fall ist der gewählte Habitus also ebenfalls multipel interpretationsfähig und scheint neben den asketischen Elementen auch weiterhin eine Trauer- und Protesthaltung zu visualisieren.

Laut der Vita erzielte das junge Asketenpaar damit einen beeindruckenden Erfolg. Serena soll ihnen bis zum Eingang der Palastaula entgegengekommen sein und Melania sogar gestattet haben, auf ihrem goldenen Thron Platz zu nehmen.⁶⁵ Hierbei neigt die Vita sicher zur Übertreibung. Das Bild der Asketin auf dem goldenen Thron wirkt jedenfalls stark stilisiert. Die Darstellung schafft hier geschickt eine visuelle Verbindung zwischen Melania und Serena, indem Gesten der Wertschätzung und persönlicher Nähe betont werden, die die Unvereinbarkeit zwischen kaiserlichem Prunk und asketischer Bescheidenheit nivellieren. Dabei wird Serena dergestalt beschrieben, dass sie durch ihre überschwänglichen Gesten der Bewunderung und Zuneigung ihrerseits die Regeln des Hofzeremoniells aufhebt.

Letztendlich gewährte Kaiser Honorius auf Fürsprache Serenas nicht nur die *venia aetatis*, die Mündigsprechung,⁶⁶ sondern die kaiserlichen Beamten werden angewiesen, die Besitzliquidierung in Rom und allen Provinzen durchzuführen. Trotz der christlichen Frömmigkeit, die dem theodosianischen Kaiserhaus und insbesondere Serena zugeschrieben werden muss,⁶⁷ ist die Entscheidung zugunsten von Melania und Pinian erstaunlich. Denn mit Serena haben wir eine Angehörige des Kaiserhauses vor uns, die ausgesprochen

stark familiendynastisch dachte und handelte. Im selben Jahr, 407, zwang Serena nach dem plötzlichen Tod ihrer ersten Tochter sofort ihre zweite Tochter zur Heirat mit dem Kaiser, und dies sogar gegen die Bedenken Stilichos.⁶⁸ Hinzu kommt, dass der 22-jährige Kaiser selbst unter der politischen ‚Vormundschaft‘ bzw. dem Mentorat von Stilicho und Serena gehalten wurde, was mit dem Heranwachsen des Kaisers zunehmend problematischer wurde.⁶⁹ Indem sie Melania und Pinian protegierte, wandte sich Serena nicht nur gegen die berechtigten ökonomischen und sozialen Interessen der Senatsaristokratie.⁷⁰ Sie konterkarierte damit gleichfalls ihre eigenen dynastiepolitischen Maßnahmen.

Askese und Agonalität

Nachdem der Konflikt um das Erbe entschieden war,⁷¹ siedelte Melania zusammen mit ihrem Gemahl Pinian und ihrer Mutter Albina nach Nordafrika über. Zeitgleich verwüstete der Krieg Italien, und im Jahr 410 wurde Rom von Alarichs Heer geplündert.⁷² In der Nähe von Thagaste (Souk Aras), auf ihren Landgütern, gründete die Heilige zwei monastische Gemeinschaften, eine für 80 Männer und eine für 130 Frauen.⁷³ Diese Lebensphase zeichnet eine drastische Reduktion der Lebensführung aus. Die Schlaf- und Nahrungsaskese bestimmen nun sehr stark das Leben Melanias.⁷⁴ Hinzu kommen äußerst extreme Formen der Sozialaskese. So habe sie sich zeitweise als Inkluse in eine hölzerne Kiste einschließen lassen.⁷⁵

Das äußere Erscheinungsbild der Heiligen, ihre Kleidung spielt dabei als Distinktionsmerkmal erneut eine große Rolle in der Vita: „Sie machte sich Rock, Schleier und Kuckulle aus (Tier)Haaren und legte sie niemals ab vom heiligen Pfingsten bis zum fünften Tag der heiligen Osterzeit, nicht bei Tag und nicht bei Nacht.“⁷⁶ Die Heilige legte zusätzlich zum bereits getragenen schlichten Obergewand und Schleier (*ricinium*/μαφόριον) eine Kuckulle (κουκούλλιον) an,⁷⁷ einen Kapuzenmantel, wie er später auch im *Menologion* Basiliius' II. zu sehen ist. Dieses Kleidungsstück transportiert mehrere Botschaften, die für das Bild Melanias aufschlussreich sind. Zunächst handelt es sich hierbei um niedere, grobe Arbeitskleidung, die vor allem in der Landwirtschaft getragen wurde,⁷⁸ und folglich für die körperliche Mühsal (*labor*) steht. Dieser Sinngehalt passt gut zum Aufenthaltsort der Heiligen, die sich auf ihren Landgütern niedergelassen hatte. Dabei ist anzumerken, dass die aristokratischen Asketen, Melania, Pinian und Albina, höchstwahrscheinlich keine körperliche Arbeit verrichteten, denn die Bewohner

ihrer Klostersgemeinschaften wurden aus der Dienerschaft rekrutiert (*ex propriis servis et puellis*) und dürften sie weiterhin versorgt haben.⁷⁹ Die Tatsache, dass der *Cucullus* hauptsächlich von Männern getragen wurde, nicht selten auch vom Militär,⁸⁰ macht diese Kleidung überdies besonders geeignet, um die *virtus*, die männliche Tüchtigkeit, und die *militia Christi* zu betonen. Dies steht im Einklang mit den zahlreichen Stellen in der Vita, in denen Melanias Kampf und ihre Virilisierung betont werden.⁸¹ Nicht zuletzt ist der *Cucullus* auch ein typisches Reisegewand⁸² und kann somit gut die Unstetigkeit, Unbeständigkeit und das Fremdsein auf Erden visualisieren. Dahinter steht die Vorstellung, dass das irdische Leben als ein mühsamer Weg zum Himmlischen zu verstehen ist.⁸³ Und in der Tat präsentiert die Vita Melania als eine Reisende, man könnte fast sagen, eine Flüchtende, die als junge Frau ihren familiären Verpflichtungen entkam und zumindest zeitweise in radikaler Askese sich von allem Irdischen, auch menschlichen Kontakten, zu lösen suchte.⁸⁴

Der *Cucullus* visualisiert auf eindrucksvolle Weise die Kernmerkmale des Heiligenbilds. Auch wenn die ärmliche Tracht auf den ersten Blick Melanias aristokratisches Wesen zu verdecken scheint, lassen die ausgedrückten Qualitäten *labor*, *virtus* und *fortitudo* eine besondere Nähe zum senatorischen *mos maiorum* erkennen.⁸⁵ Dank ihres senatorischen Status und Vermögens genießt die Heilige außerdem eine außerordentliche Mobilität, die sie von Rom über Sizilien, Nordafrika und Ägypten bis ins Heilige Land und zwei Jahre vor ihrem Tod sogar noch an den Kaiserhof in Konstantinopel⁸⁶ führte. Ihre asketische Kontemplation war ebenfalls nur möglich, weil sich die Heilige nicht um ihren eigenen Lebensunterhalt und ihre Versorgung kümmern musste, sondern nach wie vor von einem senatorischen Versorgungssystem profitierte.⁸⁷ An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass Melania, wie sie von Gerontius dargestellt wird, auch nach ihrer *conversio* aristokratisch dachte und handelte.

Trotz ihres äußeren Erscheinungsbildes nimmt sie weiterhin aktiv am aristokratischen Tugendwettstreit teil, wenn auch unter asketisch-christlichen Vorzeichen. Hierbei tritt sie zum einen in Konkurrenz zu ihrem eigenen aristokratischen Selbst, was ein wiederkehrendes Leitmotiv der Vita darstellt. Zum anderen lässt sich im Umgang mit anderen heiligen Frauen und Männern, wie es Elisabeth A. Clark treffend formuliert hat, eine „rivalry for prestige“⁸⁸ ausmachen. Diese Rivalität zeigt sich insbesondere gegenüber ihrer Familie, anderen aristokratischen Asketinnen und sogar den frommen Frauen des Kaiserhauses.⁸⁹ Der

agonale Charakter, der dem senatorischen Denken und Handeln stark inhärent war, wird in der Vita auch explizit genannt: Melania sei nämlich „bestrebt, sich von niemand in der Askese übertreffen zu lassen.“⁹⁰ Eben diese Motivation scheint sie dazu verleitet zu haben, nach dem Extremen und Außergewöhnlichen zu streben. Stickler bringt es dabei gut auf den Punkt, wenn er sagt: „Alles, was Melania tut, atmet den Geist des Unbedingten, Radikalen.“⁹¹

Ihre Kleidungswahl war für ihren Stand außergewöhnlich und sollte sie hervorheben. Das Extreme zeigt sich jedoch nicht an den Kleidungsstücken selbst, die außerhalb des aristokratischen Milieus dann doch eher gewöhnlich waren, sondern in den verwendeten Materialien und den selbstauferlegten Regeln. In der lateinischen Fassung wird die Tracht als *Cilicium*⁹² bezeichnet, was auf ein Bußgewand aus grobem Tierhaar oder Borsten hinweist. Die Kleidung ist somit nicht nur ein visuelles Distinktionsmittel für Melanias asketische Überzeugungen, sondern darüber hinaus auch ein Instrument für die körperliche Marter und Abtötung. Indem sie Tag und Nacht nahezu das gesamte Jahr hindurch ihr Bußgewand trug, setzte die Heilige ein zusätzliches Extrem, in dem sie sich hervortat und andere, gerade auch aus ihrem direkten familiären Umfeld, übertraf.

Triumph, Prestige und Heiligkeit

Die Vita hält die Transformation der Heiligen kontrastreich fest: So galt das Senatorenkind Melania als über alle Maße empfindlich (ὑπερβολὴν ἀπαλότητος/*hyperbolén hapalótētos*), als sie noch im weltlichen Gewand (κοσμικῶ σχήματι/*kosmikō schēmati*) einherging. Schon ihr kostbares Kleid mit Goldfäden und purpurgefärbten Flaumfedern hätte heftige Entzündungen auf ihrer Haut verursacht.⁹³ Die visuelle Transformation, kenntlich gemacht durch die asketische Tracht und ihre grobe materielle Beschaffenheit, geht somit einher mit der Veränderung der physischen Konstitution der Heiligen. Sie ist zu einer Frau geworden, die durch den konsequenten Verzicht auf weltliche Annehmlichkeiten ihre fragile Natur eliminiert hat. Das bedeutet keineswegs, dass unsere Heilige ihre aristokratische Prägung mit den senatorischen Prunkgewändern ablegte. Im Gegenteil: In vielerlei Hinsicht hielt sie am senatorischen *mos maiorum* fest. Die Vita präsentiert sie als eine Person, die die Ideale von *labor*, *virtus*, *fortitudo* und *paideia* konsequent und überzeugend verkörperte. In diesen Aspekten übertraf sie wohl nicht wenige ihrer Standesgenossen, die, wenn

wir der zeitgenössischen Adelskritik folgen,⁹⁴ immer seltener körperliche Anstrengung, Tüchtigkeit, Tapferkeit und Bildungspflege unter Beweis stellten – ganz zu schweigen von einer bescheidenen Lebensweise, wie sie von den verehrten Vorbildern der römischen Frühzeit⁹⁵ vorgelebt wurde. Das asketische Armutskleid Melanias lässt sich somit als Triumphalgewand der alt-römischen senatorischen Tugenden verstehen. Demzufolge ist zu präzisieren, dass das Bild von Melania nicht zwangsläufig in Widerspruch zur Wertevorstellung der Aristokratie steht.⁹⁶ Es kontert lediglich die dekadenten Auswüchse des senatorischen Lebensstils und setzt diesen ein christlich-asketisches Adelsbild als Korrektiv entgegen, welches zwar nicht in allen, aber doch in vielen Punkten eine konsequente Umsetzung des *mos maiorum* darstellt.⁹⁷

Im Jahr 436, als die Heilige schon seit gut zwanzig Jahren auf dem Ölberg bei Jerusalem lebte und für das Seelenheil ihres mittlerweile verstorbenen Gatten und ihrer Mutter ein Kloster gestiftet hatte,⁹⁸ wurde sie nach Konstantinopel an den Kaiserhof gerufen.⁹⁹ Ihr im Sterben liegender Onkel, Rufius Antonius Agrypnus Volusianus,¹⁰⁰ ein hochgebildeter Mann, der in den senatorischen Ämtern weit aufgestiegen war und noch immer dem alten Glauben anhing,¹⁰¹ hatte sie zu sich gebeten. Fast dreißig Jahre nachdem Melania gegen den Widerstand ihrer Familie ihre *conversio* vollzogen, ihren Familienbesitz aufgelöst und Rom verlassen hatte, kam es am Ende ihres Lebens noch einmal zu einem Aufeinandertreffen mit einem Vertreter ihrer Familie. Wir wissen nicht, auf welcher Seite ihr Onkel damals stand. Falls er zu den familiären Widersachern Melanias gehört hatte, so merkt man dies seiner Darstellung in der Vita nicht an. Der Umgang zwischen Onkel und Nichte ist von liebevoller Zuneigung und wechselseitiger Fürsorge und Anteilnahme geprägt.

Gleichwohl ist kaum zu übersehen, dass das Aufeinandertreffen einen stark kompetitiven Charakter hat. Ein letztes Mal stoßen das traditionelle senatorische Idealbild, repräsentiert von Volusianus in seinem irdischen Glanz (κοσμικῆς δόξης/*kosmikēs dóxēs*), und das neue christlich-asketische Aristokratenbild der Heiligen aufeinander. Als der sterbenskranke Onkel seine Nichte in ihrer armseligen Gestalt (πτωχῶ σχήματι/*ptōkhō schēmati*) erblickte, habe er heftig geweint.¹⁰² Gegenüber dem Autor der Vita, Gerontius, der bei der Begegnung als Vertrauter der Heiligen zugegen war, bekräftigte er noch einmal, dass sie doch einst „weicher“ (τροφερῶς/*trypherōs*) als alle aus ihrem Haus erzogen wurde.¹⁰³ Das Jammerbild, welches die Heilige aus senatorsaristokratischer Perspektive abgibt, wandelt

sich jedoch rasch zu einem glanzvollen Triumphalbild. Trotz der flehentlichen Bitte ihres Onkels, ihm doch nicht das Gottesgeschenk der freien Wahl (αὐτεξουσίου δῶρον/*autexousiou dōron*) zu nehmen,¹⁰⁴ drängt Melania ihn zur Annahme der Taufe. Dies glückt nicht nur durch das *bonum exemplum*, welches sie abgibt, und ihre Überzeugungskraft, sondern vor allem, da sie das christlich-fromme Kaiserpaar und den Patriarchen hinzuzieht.¹⁰⁵ Mit der Taufe ihres Onkels gelang es Melania die Christianisierung ihres Hauses abzuschließen.¹⁰⁶

Besonders bemerkenswert ist, dass in diesem Fall das Matriarchat der Heiligen sich gegenüber dem Patriarchat des Onkels durchsetzt. Gleichzeitig überstrahlt und dominiert die *clarissima femina* den ranghöheren *vir illustris*, den Ex-Präfekten. Dieser außerordentliche Zuwachs an Autorität (*auctoritas*) und Macht (*potestas*), der sogar die spätantike Rang- und Geschlechterordnung zu nivellieren scheint, erklärt sich nicht mehr nur aus der aristokratischen Herkunft Melanias und ihren senatorischen Privilegien. Ihr Stand ermöglicht zwar den Zugang zum Patriarchen und zum Kaiserhof. Doch erst durch ihren im Laufe der Jahre erworbenen Ruhm als senatorische Asketin, Kirchen- und Klosterstifterin sowie durch ihr besonderes Charisma und Prestige, die sich gerade auch durch ihr äußeres Erscheinungsbild in deutlicher Abgrenzung zum aristokratischen Habitus zeigen, gewinnt Melania die Bewunderung und Unterstützung des theodosianischen Kaiserhauses. Daher lässt sich festhalten, dass gerade durch das Zusammenwirken von christlich-asketischer Distinktion, senatorischem Standesbewusstsein und Privilegien das exzeptionelle und richtungsweisende Bild einer christlichen ‚Superaristokratie‘ entstand. Dieses neue Aristokratenbild, das Melania par excellence verkörperte, nahm nicht nur in weltlichen, sondern auch in spirituellen Belangen eine herausragende Stellung ein und besaß das Potenzial, über die traditionellen Strukturen, Hierarchien und Rollenbilder hinauszuwachsen.

Am 31. Dezember 439, auf dem Sterbebett, findet die Transformation der Heiligen ihren fulminanten Abschluss: „Was die Heilige wünschte, ward ihr zuteil; frohlockend stieg sie zum Himmel empor, angetan mit Tugend wie mit einem Gewande.“¹⁰⁷ Und in der Tat wurde der Heiligen ein Totengewand angelegt, das in ganz besonderer Weise ihr Tugendbild und Prestige potenzierte. Sie trug das *Stichárium* (στυχάριον), das Obergewand eines Heiligen (hohen Klerikers/Bischofs), den Schleier (μαφόριον/*maphóριον*) einer anderen Dienerin Gottes und von wieder anderen ein Stück des ärmellosen Rockes, einen Gürtel (ζώνην/*zōnēn*)¹⁰⁸ und die Kukulie (κουκούλλιον).¹⁰⁹ Am Ende

ihres Lebens trug die Heilige nichts mehr am Leib, was als ihr Besitz hätte angesehen werden können.¹¹⁰ Alle Kleidungsstücke stammten aus dem Besitz anderer heiliger Frauen und ebenso Männer, die durch die Kleidungsgabe ihr Prestige, ihre Tugend und Heiligkeit auf Melania übertrugen, sodass die Heilige mit deren Tugenden angekleidet in den Himmel aufsteigen konnte. Bezeichnenderweise trug Melania sowohl männliche als auch weibliche Kleidungsstücke. An ihrem Totengewand wird somit noch einmal deutlich, dass sie als Heilige über den traditionellen Geschlechterrollen steht. Wie es die Vita ausdrückt, besaß sie „eine eher männliche, ja sogar himmlische“ – also übergeschlechtliche – „Gesinnung“.¹¹¹

Bescheiden ist diese Inszenierung der Heiligen selbstverständlich nicht, sondern zeugt weiterhin von einem stark ausgeprägten aristokratisch-elitären Denken. Ihr Totengewand mag zwar materiell wertlos sein, doch im religiös-ideellen Sinne dient es als kostbares Unterpfand für das Himmelreich und verankert Melania in der Gemeinschaft der heiligen Männer und Frauen, an deren Heiligkeit sie zu partizipieren wünschte.¹¹² Dementsprechend war es auch ihr Begehren, dass in ihrer Sterbestunde zusammen mit dem Bischof von Jerusalem die Kleriker, Mönche, Nonnen und Einsiedler des Heiligen Landes anwesend waren und ihr den Weg in das Himmelreich mit Psalmgesängen, Gebeten und Lesungen ebneten mochten.¹¹³

Zusammenfassung

Obwohl die jüngere Melania in der nachantiken Sakralkunst und im kirchlichen Glaubensleben wenig Beachtung gefunden hat, vermittelt ihre Vita ein äußerst detailliertes und lebendiges Heiligenbild. Die *Vita Melaniae Iunioris* stellt, wie zu erkennen war, ein bedeutendes Schlüsselzeugnis für das Verständnis der ‚Aristokratisierung‘ des Christentums und der Genese eines christlich-asketischen Adels im 5. Jahrhundert n. Chr. dar. Es konnte herausgearbeitet werden, dass die Transformation Melanias von einer Senatorentochter zu einer christlich-asketischen Heiligen in der Vita besonders durch die wiederholte Betonung ihrer Kleidungsdistinktion visualisiert wurde. Die verschiedenen Etappen ihrer *conversio* und christlich-asketischen Selbstfindung spiegeln sich in der Kleidungswahl der Heiligen wider. Hierbei fiel auf, dass ihr äußeres Erscheinungsbild lange Zeit nicht eindeutig als asketisch identifizierbar war. Vielmehr scheinen zuerst ihre persönliche Trauer- und Protesthaltung und ihre Abneigung gegenüber den traditionellen Rollenmodellen der

Ehefrau und Mutter im Vordergrund gestanden zu haben. Zwar stellt die Vita die Kleidungsdistinktion Melanias gegenüber der höfischen Etikette und den senatorischen Gepflogenheiten als starken Kontrast dar. Tatsächlich aber lehnt sich das Erscheinungsbild Melanias an den *Squalor*- und Trauerritus an und entfernt sich damit nicht grundsätzlich von den kommunikativen Praktiken der Senatsaristokratie. Melanias Erscheinung im senatorisch-höfischen Milieu erregte vor allem eines: Aufmerksamkeit, die ihr schließlich die Unterstützung des Kaiserhauses in Ost und West einbrachte. Erst während ihres Aufenthalts in Nordafrika manifestiert sich der asketische Habitus. Die Gewänder, die sie nun trug, dienten als Instrumentarium für ihre körperliche Abhärtung und Abtötung, wobei die materielle Beschaffenheit und Wertigkeit der Kleidung entscheidend war. Die Vita betont die visuelle Transformation der Heiligen, die auch ihre gestärkte Physis umfasste. Allerdings durchziehen wie ein roter Faden senatorische Verhaltensweisen, Privilegien und Traditionen die Lebensbeschreibung Melanias. Ihr äußeres Erscheinungsbild ist somit nicht allein eine Visualisierung asketischer Hingabe, sondern projiziert auch die Ideale des *mos maiorum*, agonales Denken und ein hohes Maß an Prestigestreben, wie sie für die Senatsaristokratie typisch waren. Die visuelle Transformation Melanias ersetzt nicht einfach das senatorische durch das christlich-asketische Idealbild. Vielmehr erfolgte eine komplexe Verschmelzung, in der sich die beiden Identitäten Melanias auf außergewöhnliche Weise zu einem neuen Typus aristokratischer Heiligkeit vereinten, der sogar die spätantiken Rang- und Geschlechtergrenzen zu nivellieren im Stande war.

Der ursprüngliche Vortrag, der anlässlich des Interdisziplinären Workshops „Visuelle und materielle Kulturen weiblicher Heiligkeit in Spätantike und Mittelalter“ (Universität Bamberg, IADK, Lehrstuhl für Kunstgeschichte, insbes. für Mittelalterliche Kunstgeschichte) am 13. Juli 2023 gehalten wurde, ist über den YouTube-Kanal des Basisportals Alte Geschichte Kiel abrufbar: *Vita Melaniae. Visualisierte Transformation senatorischer Heiligkeit zwischen Rom, Jerusalem und Konstantinopel*, <https://youtu.be/YoeWPsWU8WA> und <https://youtu.be/xAnK2ZhQMzA>.

- 1 Vgl. etwa das *Martyrologium Syriacum* (ca. 363) oder das *Martyrologium Hieronymianum* (um 450). Zum rapiden Anwachsen der Märtyrer- und Heiligennamen in diokletianischer und konstantinischer Zeit vgl. Rajko Bratož, Die Diokletianische Christenverfolgung in den Balkanprovinzen, in: Alexander Demandt/Andreas Goltz/Heinrich Schlang-Schöning (Hg.), Diokletian und die Tetrarchie. Aspekte einer Zeitenwende, Berlin/New York 2004 (Millennium-Studien 1), S. 115–140, bes. S. 118f, und Réginald Grégoire, *Manuale di agiologia. Introduzione alla letteratura agiografica*, Fabriano 1987 (Biblioteca Montisfani 12), S. 124.
- 2 So auch das Urteil von Timo Stickler, Das Bild Melanias der Jüngeren in der Vita Melaniae des Gerontius, in: Christoph Ulf/Robert Rollinger (Hg.), Frauen und Geschlechter, Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit, Wien/Köln/Weimar 2006, S. 167–190, hier 167. Vgl. auch Walter Berschin, Vita Sanctae Melaniae, in: Der Neue Pauly 12.2, 2002, Sp. 256f., und Elizabeth E. Clark, Piety, Propaganda, and Politics in the Life of Melania the Younger, in: *Studia patristica* 18.2 (1989), S. 167.
- 3 Literarische Vorläufer sind die Nekrologe auf Paulina (Hieronymus, *epistulae* 66; a. 397), Paula (Hieronymus, *epistulae* 108; a. 404) und Marcella (Hieronymus, *epistulae* 127; a. 410/411). Zu Marcella vgl. Silvia Letsch-Brunner, Marcella – Discipula et Magistra. Auf den Spuren einer römischen Christin des 4. Jahrhunderts, Berlin/New York 1998. Textausgabe: Ludwig Schade, Des heiligen Kirchenvaters Eusebius Hieronymus ausgewählte Schriften, Kempten/München 1936/1937 (Bibliothek der Kirchenväter 2, 16/18) und Isidor Hilberg, Sancti Eusebii Hieronymi *epistolae*, 3 Bde., Wien 1910–1918 (CSEL 54–56).
- 4 Vgl. u. a. die zusammenfassende Einordnung und Bewertung von Christiane Kunst, Melania die Jüngere zwischen Typus und Biographie, in: Angela Pabst/Sandra Scheuble-Reiter (Hg.), Gender Studies in den Altertumswissenschaften. (K)eine wie die andere(n). Individualität als Dimension der griechisch-römischen Frauengeschichte, Trier 2022 (Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung 11), S. 212; Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 176–178, und Georg Jenal, Italia ascetica atque monastica. Das Asketen- und Mönchtum in Italien von den Anfängen bis zur Zeit der Langobarden (ca. 150/250–604), Stuttgart 1995, S. 484–487.
- 5 Barbara Feichtinger, Zäsuren, Brüche, Kontinuitäten. Zur aristokratischen Metamorphose des christlichen Askeseideals am Beispiel des Hieronymus, in: Wiener Studien 110 (1997), S. 187–220, bes. S. 212, 219. Vgl. hieran anknüpfend und mit Einbeziehung der frühchristlichen Kunst- und Baudenkmäler Hendrik A. Wagner, Das spätantike Rom und die stadtrömische Senatsaristokratie (395–455 n. Chr.). Eine althistorisch-archäologische Untersuchung, Berlin/Boston 2021 (Millennium-Studien 91), S. 336–391, und dens., Die ‚Aristokratisierung‘ des Christentums und die Genese eines christlichen Adels in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, in: Marcel Friesen/Christoph L. Hesse (Hg.), Antike Kanonisierungsprozesse und Identitätsbildung in Zeiten des Umbruchs. Tagungsband zur

- Internationalen Nachwuchstagung in Münster (26.–27. Mai 2017), Münster 2019 (Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster 10, 28), S. 283–312. Zu dem sich simultan vollziehenden Prozess der Christianisierung der Aristokratie vgl. u. a. Michele R. Salzman, *The Making of a Christian Aristocracy. Social and Religious Change in the Western Roman Empire*, Cambridge Mass./London 2002, und Peter Brown, *Aspects of the Christianization of the Roman Aristocracy*, in: *Journal of Roman Studies* 51 (1961), S. 1–11.
- 6 Zu denken ist hier an die aristokratisch-asketischen Heiligen und Ordensfrauen des Mittelalters bis in die Moderne, z. B. Elisabeth von Thüringen († 1231) oder Elisabeth von Hessen-Darmstadt († 1918).
- 7 U. a. die kommentierte Übersetzung Elisabeth A. Clark, *The Life of Melania the Younger. Introduction, Translation, and Commentary*, New York/Toronto 1984; ferner dies., *Melania the Younger. From Rome to Jerusalem*, Oxford 2021; dies., *Piety, Propaganda, and Politics in the Life of Melania the Younger*, in: *Studia patristica* 18.2 (1989), S. 167–183; dies., *Ascetic Piety and Women's Faith. Essays on Late Ancient Christianity*, Lewiston/Queenston 1986 (*Studies in Women and Religion* 20), S. 61–94, und dies., *Claims on the Bones of Saint Stephen. The Partisans of Melania and Eudocia*, in: *Church History* 51.2 (1982), S. 141–156; dazu der Sammelband Catherine M. Chin/Caroline T. Schroeder (Hg.), *Melania. Early Christianity Through the Life of One Family*, Oakland 2017.
- 8 Peter Brown geht in zahlreichen seiner Arbeiten auf Melania d.J. ein: u. a. in Peter Brown, *Through the Eye of a Needle. Wealth, the Fall of Rome, and the Making of Christianity in the West, 350–550 AD*, Princeton/Oxford 2012, S. 291–301 *passim*; ders., *The Patrons of Pelagius. The Roman Aristocracy between East and West*, in: *Journal of Theological Studies* 21 (1970), S. 56–72, bes. S. 60–65; ders. 1961 (wie Anm. 5), S. 8–10.
- 9 Zuletzt hierzu erschienen: *Kunst* 2022 (wie Anm. 4), S. 199–219.
- 10 Vgl. u. a. *Kunst* 2022 (wie Anm. 4), S. 201–209; Sticker 2006 (wie Anm. 2), S. 172–176; Patrick Laurence, *La vie de sainte Mélanie. La part de l'histoire*, in: Bernard Pouderon/Yves-Marie Duval (Hg.), *L'Historiographie de l'Église des premiers siècles*, Paris 2001 (*Théologie Historique* 114), S. 159–179, und ausführlich Clark 2021 (wie Anm. 7).
- 11 Vgl. Steffen Diefenbach, *Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr.*, Berlin/New York 2007 (*Millennium-Studien* 11), S. 383f.
- 12 Miniatur für den 31. Dezember im *Menologion Basileios' II.* (um 985), *Vaticanus graecus* 1613, fol. 285: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/. Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Manuskripts Anatole Frolov, *L'origine des miniatures du Menologe du Vatican*, in: *Recueil des travaux de l'Institut d'Études Byzantines* 6 (1960), S. 29–41, und immer noch grundlegend Sirarpie Der Nersessian, *Remarks on the Date of the Menologium and the Psalter Written for Basil II.*, in: *Byzantion* 15 (1940/1941), S. 104–125. Speziell zur Buchmalerei vgl. Ihor Ševčenko, *The Illuminators of the Menologium of Basil II.*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), S. 242–276, und im Speziellen zur Darstellung von Kleidung und Textilien (i.B. der Tunika, des Palliums und der kaiserlichen Hoftracht) vgl. Georgette Cornu/Marielle Martiani-Reber, *Étoffes et vêtements dans le Ménologe de Basile II. Reflets des courants d'échanges entre Byzance et le monde islamique*, in: *Quaderni di Studi Arabi* 15 (1997), S. 45–64, bes. 46–48.
- 13 Zur Orantendarstellung in der frühchristlichen Kunst vgl. Stefan Heid, *Gebethshaltung und Ostung in frühchristlicher Zeit*, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 82 (2006), S. 347–404, und grundlegend Wilhelm Neuss, *Die Oranten in der altchristlichen Kunst*, in: Paul Clemen et al. (Hg.), *Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen*, Düsseldorf 1926, S. 130–149.
- 14 Es handelt sich um einen Kapuzenmantel, der vermutlich aus dem keltischen Kulturraum übernommen wurde; vgl. mit entsprechenden Belegen August Mau, *Cucullus*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 4.2, 1901, Sp. 1739f. In der Tat wird diese Tracht in der *Vita Melaniae* zwei Mal als signifikantes Kleidungsmerkmal der Heiligen erwähnt: *Vit. Mel.* 31 und 69 (siehe dazu Abschnitt IV und V). In den patristischen Quellen wird die Kukulie als asketisches Mönchsgewand mehrmals erwähnt: u. a. Palladius, *Historia Lausiaca* 32 (zu Pachomius); *Vita Fulgentii* 12 (Fulgentius v. Ruspe); *Regula Benedicti* 55 (Benedikt v. Nursia) und Gregor Magnus, *epistulae* 11,1(2) (Gregor d. Gr.). Textausgaben für Palladius: Jacques Laager, *Palladius von Helenopolis. Historia Lausiaca; Die frühen Heiligen der Wüste*, Zürich 1987.
- 15 Im *Menologion* wird dieser Bildtypus in Variation für verschiedene heilige Männer wie Frauen verwendet, so u. a. für Theodora v. Alexandria (fol. 29), *Synkletica* von Alexandria (fol. 297), Mariamme, Schwester des Apostel Philippus (fol. 408) und Domnina v. Syrien (fol. 430). Eine inhaltliche Nähe besteht hinsichtlich der ersten beiden Heiligen und der letzten, die ebenfalls aus wohlhabenden Verhältnissen stammten und ein monastisch-asketisches Leben wählten.
- 16 Aus der *Vita Melaniae* und anderen Quellen (u. a. Palladius, *Historia Lausiaca* 54; 61; Augustinus, *epistulae* 124; 126; 202) kennen wir seinen Namen: Pinianus (*The Prosopography of the Later Roman Empire* 1, 702). Textausgabe für Augustinus: Alfred Hoffmann, *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Briefe*, Kempten/München 1917 (*Bibliothek der Kirchenväter* 1, 29–30).
- 17 Die Lesung folgt der Edition *Menologium Graecorum. Patrologia Graeca* 117, Paris 1864.
- 18 Palladius, *Historia Lausiaca* 54 (Melania d.Ä) und 61 (Melania d.J.).
- 19 Diese wurde von den Bollandisten im Jahr 1900 in der *Bibliotheca Barberini* in Rom aufgefunden und veröffentlicht: Hippolyte Delehaye, *S. Melaniae Iunioris Acta graeca*, in: *Analecta Bollandiana* 22 (1903), S. 5–51. Zur komplizierten Überlieferungsgeschichte vgl. ausführlich Maria Carmen Viggiani, *La vita di S. Melania Iuniore di Geronzio. Tra storia e agiografia*, Maia 61 (2009), S. 324–344; ferner Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 5–7, und dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 1–24; Sticker 2006 (wie Anm. 2), S. 167f., und Denys Gorce, *Vie de Sainte Mélanie. Griech.-franz.*, Paris 1962 (*Sources chrétiennes* 90), S. 45–54. Die moderne Edition der griechischen Fassung ist Gorce, 1962; dazu die Übersetzung Clark 1984 (wie Anm. 7) und Remigius Storf, *Gerontus, das Leben der Hl. Melania. Vita Melaniae*, München 1912 (*Bibliothek der Kirchenväter* 1,5). Die deutsche Übersetzung wird hier bevorzugt und ist über die *Bibliothek der Kirchenväter* online verfügbar: <https://bkv.unifr.ch/de/works>, 14.03.2024.
- 20 Diese wurde von Mariano Kardinal Rampolla del Tindaro in der *Bibliothek des Escorial* entdeckt und 1905 publiziert: Mariano Rampolla del Tindaro, *Santa Melania Giuniore. Senatrice Romana; Documenti contemporanei e note*, Rom 1905. Zur lateinischen Fassung vgl. Susanne Wittern, *Frauen, Heiligkeit und Macht. Lateinische Frauenviten aus dem 4. bis 7. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1994, S. 44–61, und Walter Berschin, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter, Bd. 1: Von der Passio Perpetuae zu den Dialogi Gregors des Großen*, Stuttgart 1986, S. 156–159. Die lateinische Fassung beinhaltet Sondergut und ordnet die Kapitel z.T. anders an.

- 21 Laurence 2001 (wie Anm. 10), S. 159–179; Adhémar d'Alès, *Les deux vies de Sainte Mélanie la Jeune*, in: *Analecta Bolland.* 25 (1906), S. 401–450, und Edward Cuthbert Butler, *Rez. Rampolla*, in: *Journal of Theological Studies* 7 (1906), S. 630–632, plädierten für eine griechische Urfassung; so auch Clark 1984 (wie Anm. 7), S. 1–24, und Gorce 1962 (wie Anm. 19), S. 45–54. Rampolla 1905 (wie Anm. 20), lxiii, und Franz Diekamp, *Rez. Rampolla*, *Theologische Revue* 5 (1906), S. 242–245 gingen hingegen von einer lateinischen Urfassung aus. Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 167, weist zu Recht darauf hin, dass in Palästina eine starke lateinsprachige Gemeinde existierte und auch in den Klöstern der Heiligen wurde Latein gesprochen; vgl. Wittern 1994 (wie Anm. 20), S. 45f. Zur Bilingualität Melanias vgl. auch *Vit. Mel.* 26.
- 22 Lediglich zwei Patrozinien lassen sich anführen: die *Parrocchia di Santa Melania* in Ostia (katholisch, gegr. 1984) und das Kloster der Hl. Melania von Rom in Zrenjanin (serbisch-orthodox, gegr. 1935). Im griechisch-orthodoxen Kloster Megali Panagia in Jerusalem (Kathedrale der Verkündigung der Jungfrau nahe der Grabeskirche) befindet sich eine Kapelle für die Hl. Melania v. Rom mit einem Grab (Arkosolium/Kenotaph); vgl. dazu Denys Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem*, Bd. 3: *The City of Jerusalem*, Cambridge 2007, S. 315, und Klaus Bieberstein/Hanswulf Bloedhorn, *Jerusalem. Grundzüge der Baugeschichte vom Chalkolithikum bis zur Frühzeit der osmanischen Herrschaft*, Bd. 2, Wiesbaden 1994, S. 137.
- 23 Vgl. Iohannes Rufus, *Vita Petri Iberi* 27–33, und Cyrillos v. Skythopolis, *Vita Euthymii* 27; 30; 40; 45; ohne Namensnennung *Vit. Mel. Praef.*; *Vit. Mel.* 11; 28; 49; 52 und 68.
- 24 Als Miaphysit (Monophysit) die auf dem Konzil von Chalcedon 451 angenommene Zwei-Naturen-Lehre ablehnend. Zur kirchenpolitischen Haltung des Mönchtums in Palästina vgl. Lorenzo Perrone, *La chiesa di Palestina et le controversie cristologiche. Dal concilio di Efeso (431) al secondo concilio di Costantinopoli (553)*, Brescia 1980, S. 89–174.
- 25 Clark 1989 (wie Anm. 7), S. 167–183, bes. S. 169 spricht hinsichtlich der *Vita Melaniae* von einer ‚Tendenzliteratur‘; ähnlich auch Wittern 1994 (wie Anm. 20), S. 46. In der Tat thematisieren mehrere Stellen in der *Vita* die Rechtgläubigkeit: *Vit. Mel.* 27; 28; 54. So bestand u. a. Kontakt zu Pelagius (Augustinus, *De gratia Christi* 1,1); vgl. dazu Clark 1989 (wie Anm. 2), S. 174f., und Brown 1970 (wie Anm. 8), S. 60–65. Vgl. zur kirchenpolitischen Haltung des Geronius Kunst 2022 (wie Anm. 4), S. 209f.; Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 169f., und ausführlich Clark 1983 (wie Anm. 7), S. 13–24, sowie Gorce 1962 (wie Anm. 19), S. 54–62. Zu den dogmatischen Streitigkeiten im 5. Jh. vgl. allgemein Martin Clauss, *Der Kaiser und sein wahrer Gott. Der spätantike Streit um die Natur Christi*, Darmstadt 2010.
- 26 Nur am Schluss der *Vita* werden noch zwei Heilwunder erwähnt; vgl. *Vit. Mel.* 60f.
- 27 Vgl. Gorce 1962 (wie Anm. 19), S. 8. Auch Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 170, und Wittern 1994 (wie Anm. 20), S. 98, betonen, dass die Heiligenverehrung nicht das Hauptanliegen der *Vita* darstellt.
- 28 Zu den Regeln vgl. *Vit. Mel.* 42–48. Zur Beauftragung des Geronius durch Melania vgl. *Vit. Mel.* 67f.
- 29 Hierauf hat bereits hingewiesen Clark 1989 (wie Anm. 2), S. 169, und nachfolgend dies., *The Lady Vanishes. Dilemmas of a Feminist Historian after the ‚Linguistic Turn‘*, in: *Church History* 67.1 (1998), S. 1–31, bes. S. 31; vgl. aktuell dazu Kunst 2022 (wie Anm. 4), S. 199.
- 30 Vgl. *Vit. Mel. Praef.* und *Vit. Mel.* 11; dazu Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 171.
- 31 Vgl. *Vit. Mel.* 1. Peter Brown spricht in diesem Zusammenhang von der „Tyrannei des Ehebettes“; vgl. Peter Brown, *Die Keuschheit der Engel. Sexuelle Entsagung, Askese und Körperlichkeit am Anfang des Christentums*, München 1994 [1988], S. 419. Zum Ideal der sexuellen Enthaltsamkeit und Jungfräulichkeit vgl. auch Peter Brown, *Die Bedeutung der Jungfräulichkeit in der frühen Kirche*, in: Bernard McGinn/John Meyendorff/Jean Leclercq (Hg.), *Geschichte der christlichen Spiritualität*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, Würzburg 1993, S. 423–435. Zum christlich-asketischen Ideal der Josephsehe vgl. Georg Jenal, *Frühe Formen der weiblichen vita religiosa im lateinischen Westen* (4. und Anfang 5. Jahrhundert), in: Gert Melville/Anne Müller (Hg.), *Female vita religiosa between Late Antiquity and the High Middle Ages. Structures, Developments and Spatial Contexts*, Berlin 2011 (*Vita Regularis* 47), S. 43–77, bes. S. 55–61 (zu Melania). Die Eheschließung diente vor allem der Nachwuchszeugung und Bewahrung des Erbes der *gens Valeria*. Melania war das einzige Kind dieses senatorischen Hauses und Pinian ein Verwandter. Hinzu kommt, dass der Vater Pinians, Valerius Severus (*The Prosopography of the Later Roman Empire* 1, 837), wohl 396 verstorben war, weswegen die Ehe auch Teil der Vormundschaftsregelung für Pinian und seinen Bruder Severus war, die nun beide unter die *patria potestas* von Melanias Vater, Valerius Publicola (*The Prosopography of the Later Roman Empire* 1, 753), gestellt wurden. Vgl. zu den familiären Hintergründen und Konflikten Wagner 2021 (wie Anm. 5), S. 53–58; Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 44–52; dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 83–102; Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 172–174; Tido Janßen, *Stilicho. Das weströmische Reich vom Tode des Theodosius bis zur Ermordung Stilichos (395–408)*, Marburg 2004, S. 157–162; Jenal 1995 (wie Anm. 4), S. 76–78; Michael T.W. Arnhem, *The Senatorial Aristocracy in the Later Roman Empire*, Oxford 1972, S. 137–139, und Wilhelm Enßlin, *Melania* (3), in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 15, 1931, Sp. 416.
- 32 Vgl. *Vit. Mel.* 4. In der lateinischen Fassung *Vit. Mel. Lat.* 4 werden die Fluchtpläne nicht erwähnt.
- 33 Vgl. *Vit. Mel.* 5. Zuvor hatte sie die Nacht betend im häuslichen Oratorium durchwacht und am Morgen in Begleitung ihrer Mutter den Festgottesdienst in der Laurentius-Basilika besucht. *Vit. Mel. Lat.* 5 ist ausführlicher und zeigt noch deutlicher das angebliche Verschulden Melanias, die entgegen den Anweisungen ihrer Eltern durch übermäßige körperliche und seelische Anstrengung die Frühgeburt provoziert haben soll. Zu diesem Vorfall ausführlich und besonders kritisch Andrea Giardina, *Melania the Saint*, in: Augusto Fraschetti (Hg.), *Roman Women*, Chicago/London 2001, S. 190–206, bes. S. 191–194. Das erste Kind, eine Tochter, scheint ebenfalls um diese Zeit herum verstorben zu sein. Es wurde wohl nicht älter als fünf Jahre; vgl. *Vit. Mel.* 6.
- 34 *Vit. Mel.* 6: προφάσει τοῦ κοιμηθέντος αὐτῆς παιδίου ἀπέθετο πᾶσαν στολὴν ὀλοσῆρικον. *Vit. Mel. Lat.* 6: *Veruntamen data occasione, quasi tristaretur de infantis obitu, nolebat vestiri holosericum neque uti ornamento.*
- 35 *Vit. Mel.* 6: Οἱ δὲ προειρημένοι γονεῖς αὐτῶν, τοὺς τῶν ἀνθρώπων ὄνειδισμοὺς εὐλαβοῦμενοι, οὐκ ἐπένευον τῇ τῶν τέκνων ἐπιθυμίᾳ.
- 36 Im Fall von Melania d.Ä. (Großmutter Melanias, Palladius, *Historia Lausiaca* 46), Albina (Mutter Melanias, Palladius, *Historia Lausiaca* 54), Marcella (Hieronimus, *epistulae* 127), Fabiola (Hieronimus, *epistulae* 77,4) oder Paula (Hieronimus, *epistulae* 108,5) ist es der Tod ihrer Gatten, bei Paulinus von Nola der Tod seines Sohns (Paulinus v. Nola,

- carmina* 31,601–610), bei Pammachius (Hieronymus, *epistulae* 66) der seiner Frau.
- 37 Vor allem für Frauen der Aristokratie war die Trauerzeit recht großzügig bemessen, und konnte zwischen acht Monaten und einem Jahr dauern; vgl. Ovid, *Fasti* 1, 35f.; Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium* 63,13; Plutarch, *Numa* 12,2 und *Codex Theodosianus* 3,8,1. Für Männer betrug die traditionelle Trauerzeit jedoch nur sieben bis zehn Tage bis zu den *feriae denicales*, damit sie schnell wieder ihren Amtspflichten nachkommen konnten. Vgl. hierzu Francesca Prescendi, Klagende Frauen. Zur weiblichen Trauerhaltung in Rom, in: Thomas Späth/Beate Wagner-Hasel (Hg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis*, Stuttgart 2000, S. 102–111, bes. S. 106f.
- 38 *Vit. Mel.* 6: ἐν τοιοῦτῳ πένθει ἐγένοντο, ὥστε μηδὲ τροφῆς μεταλαβεῖν ἀνέχεσθαι, [...].
- 39 Vgl. *Vit. Mel.* 53. In *Vit. Mel.* 2 deutet die Verweigerung des Badens bereits eine Vernachlässigung des Äußeren an.
- 40 Vgl. Egon Flaig, Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom, Göttingen 2004 (Historische Semantik 1), S. 101–109, und Gertrud Herzog-Hauser, Trauerkleidung, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft 6.A2, 1937, Sp. 2229. Speziell zum *squalor* vgl. Christopher Degelmann, *Squalor. Symbolisches Trauern in der Politischen Kommunikation der Römischen Republik und Frühen Kaiserzeit*, Stuttgart 2018 (Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 61).
- 41 Vgl. Iuvenal 10,245 und Tibul 3,2,18; dazu Herzog-Hauser 1937 (wie Anm. 40), Sp. 2230.
- 42 Vgl. Cicero, *De legibus* 2,59 und 2,64; *Festus* 274b 32 und *Nonius* 542; dazu Herzog-Hauser 1937 (wie Anm. 40), Sp. 2230, und August Hüge, *Ricinium*, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft 1.A1, 1914, Sp. 799f., und Rampolla 1905 (wie Anm. 20), S. 165.
- 43 Vgl. Livius 34,7,10; Sueton, *Augustus* 100,2; Properz 4,7,28 und für die Spätantike Servius, *commentarius in Vergilii Aeneida* 3, 64. Das μαφόριον/*Maphóριον* wird in *Vit. Mel.* 33 und 69 explizit als Trachtbestandteil der Heiligen genannt.
- 44 *Vit. Mel.* 8: ἐπειδὴ ἀπαξ τῆς λαμπρᾶς ἐσθῆτός τε καὶ τροφῆς νεωστὶ ἀποπηδήσας ἐτύγγανεν, κλικίσια ἱμάτια ἐνεδύετο. Vgl. Rampolla 1905 (wie Anm. 20), S. 161f.
- 45 *Vit. Mel.* 8: καὶ ἐναλλάξας τὰ κλικίσια, ἐνεδύετο ἀντιόχισια ἰδιόχροα, ὡς εἶναι τὸ τίμημα αὐτῶν νομίματος ἐνός. Zu dieser Stelle vgl. auch Brown 2012 (wie Anm. 8), S. 293.
- 46 Vgl. u. a. 1 *Tim* 2,9f. und 1 *Ptr* 3,3–6: Verbot von Luxuskleidung, aufwändigen Frisuren und Schmuck. 1 *Kor* 11,5 (zitiert in *Vit. Mel.* 11): Die Frau soll ihr Haupt verhüllen. Besonders Hieronymus und Johannes Chrysostomos haben sich hierzu vielfach geäußert: z. B. Hieronymus, *epistulae* 54,7 (*Furia*); Hieronymus, *epistulae* 107,6 (*Laeta*); Hieronymus, *epistulae* 108,20 (*Paula*) Hieronymus, *epistulae* 128,2 (*Pacatula*) und Johannes Chrysostomos, *epistula ad Innocentium* 2,9. Vgl. dazu Susanna E. Fischer, Die Funktion der Kleidung in der Erziehung junger Mädchen zur Virginität, in: Susanne Moraw/Anna Kiebur (Hg.), *Mädchen im Altertum/Girls in Antiquity*, Münster/New York 2014 (Frauen – Forschung – Archäologie 11), S. 393–406.
- 47 In ähnlicher Weise praktizierte dies auch ein Verwandter Melanias, Pammachius, der nach dem Tod seiner Frau in einer einfachen dunklen Tunika (*tunica/toga pulla*) im Senat erschien; vgl. Hieronymus, *epistulae* 66,6.
- 48 Vgl. Kunst 2022 (wie Anm. 4), S. 203–207. Melania und Pinian halten sich nach dem Tod des Publicola auf ihren Landgütern im *suburbium*, in der *Campania* und auf Sizilien auf und bereisten auch Nola. Besonders erwähnenswert ist hier der Einfluss von Melania d.Ä., die zwar in der Vita nicht genannt wird, aber laut Palladius (Palladius, *Historia Lausiaca* 54,4) das junge Asketenpaar gegenüber der Verwandtschaft verteidigt und aus Rom weggeführt haben soll; vgl. dazu auch Clark 1984 (wie Anm. 7), S. 148–151.
- 49 Vgl. *Vit. Mel.* 7. Der Tod des Vaters kann aufgrund der Zeitangabe (vier Jahre) in *Vit. Mel.* 12 auf 403/404 datiert werden. Zu der Episode am Kaiserhof in Rom und den politischen Folgen vgl. u. a. auch Wagner 2021 (wie Anm. 5), S. 53–59; Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 98–113, und dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 100–103; Janßen 2004 (wie Anm. 31), S. 157–163, und Alexander Demandt/Guntram Brummer, Der Prozess gegen Serena im Jahr 408 n. Chr., in: ders. (Hg.), *Zeitenwende. Aufsätze zur Spätantike*, Berlin/Boston 2013 (Beiträge zur Altertumskunde 311), S. 1–27, bes. S. 5–18 [zuerst in *Historia* 26 (1977), S. 479–502].
- 50 Vgl. *Vit. Mel.* 9; sich berufend auf *Mt* 16,24f. und *Mt* 19,21. Sehr detailliert gibt die Vita Auskunft über den Grundbesitz und die Einkünfte; vgl. *Vit. Mel.* 11: Besitz in Spanien, Kampanien, auf Sizilien, in Nordafrika und Britannien. *Vit. Mel.* 14: ihr Haus in Rom; *Vit. Mel.* 15: Jahreseinkünfte von 120.000 Gold-Solidi (zum Vergleich: Einem Soldaten standen 30 Solidi im Jahr zu; *CTh.* 7,13,13 a. 410); *Vit. Mel.* 17: 45.000 Solidi; *Vit. Mel.* 18: eine besonders luxuriöse Villa. Vgl. dazu Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 42f.; dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 95–97; Brown 2012 (wie Anm. 8), S. 295f., und ausführlich Geoffrey D. Dunn, *The Poverty of Melania the Younger and Pinianus*, *Augustinianum* 54,1 (2014), S. 93–115, bes. S. 97–103, und Roberto Alciati/Mariachiara Giorda, Possessions and Asceticism. Melania the Younger and her Slow Way to Jerusalem, in: *Zeitschrift für antikes Christentum* 14 (2010), S. 425–444. Die *Domus Valeriorum* (wohl im Besitz Pinians und angeblich 410 verwüstet; vgl. *Vit. Mel.* 14), ein großzügiges und prachtvolles Anwesen auf dem Caelius unter dem Ospedale dell'Addolorata ist seit 1902 bekannt. Über die epigraphischen Funde (Patronatstafeln: *Corpus Inscriptionum Latinarum* 6, 1690–1695) und einen Silberschatz, Taufgeschenke (u. a. christliche Öllämpchen und Phiolen), die als Empfänger den Namen des Vaters Pinians, Valerius Severus (*Inscriptiones Latinae Christianae Veteres* 1592), angeben, ist die Zuweisung verhältnismäßig gut gesichert. Zum Befund und dem aktuellen Forschungsstand vgl. z. B. Wagner 2021 (wie Anm. 5), S. 315–321; Carlos Machado, *Urban Space and Aristocratic Power in Late Antique Rome, AD 270–535*, Oxford 2019, S. 248–252, und Beat Brenk, Die Christianisierung der spät-römischen Welt. Stadt, Land, Haus, Kirche und Kloster in frühchristlicher Zeit, Wiesbaden 2003 (Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz B 10), S. 113–121. Bedenken gegen die Zuweisung äußert allerdings Julia Hillner, *The Senatorial Family House in Late Antique Rome*, in: *Journal of Roman Studies* 93 (2003), S. 140–143.
- 51 *Vit. Mel.* 8: Ἦνίκα δὲ τῆς ἰσαγγέλου πολιτείας ἐνήρξαντο, ἡ μὲν μακαρία Μελάνη εἴκοσι ὑπῆρχεν ἐνιαυτῶν, ὁ δὲ ταύτης λοιπὸν ἀδελφὸς ἐν Κυρίῳ Πινιανὸς τεσσάρων καὶ εἴκοσι ἐνιαυτῶν ἐτύγγανεν. Die volle Mündigkeit und Geschäftsfähigkeit sind erst mit 25 Jahren erreicht. Zur sog. *venia aetatis*, der Volljährigkeitserklärung vor dem festgelegten Alter, vgl. Ulpian, *digesta* 4,4,3; *Codex Theodosianus* 2,17,1 und *Codex Justinianus* 2,44,2. Im Fall der Senatsaristokratie war dies eigentlich eine Obliegenheit des Stadtpräfekten und senatorischen Standesgerichts, und nicht des Kaisers.
- 52 Vgl. *Vit. Mel.* 10. Zu den Beweggründen, die nicht etwa religiöser, sondern ökonomischer Natur waren vgl. Wagner 2021 (wie Anm. 5), S. 55f.; Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 173f.; Janßen 2004 (wie Anm. 31), S. 159f.; Jenal 1995 (wie Anm. 4), S. 77f.; Demandt/Brummer 2013 (wie Anm. 49), S. 27.

- 53 Vgl. *Vit. Mel.* 11: τύφος ist negativ konnotiert und bedeutet so viel wie Dünkel/Hoffart. Die Formulierung in der lateinischen Fassung *Vit. Mel. Lat.* 11 ist hier neutraler.
- 54 *Vit. Mel. Lat.* 11: *Nam, ut ipsa postea referebat, sumpserunt secum nobilissima et pretiosa ornamenta ad offerendum piissimae reginae, cantharos etiam crystallinos et alia multa, quae possent placere regalibus muneribus, et vestes pretiosas et sericas offerre familiaribus ministris, eunuchis vel cubiculariis;* in Übereinstimmung mit *Vit. Mel.* 12.
- 55 *Vit. Mel.* 12: Πολλῶν λεγόντων, φησὶν, ὡς ὀφείλειν αὐτὴν κατὰ τὸ συνήθεα τῶν ἐν τῇ Ῥώμῃ συγκλητικῶν τὴν κεφαλὴν ἐν τῇ συντυχίᾳ ἀποκαλύψασθαι, [...]; mit Verweis auf *Hld* 5,3: „Ich habe mein Kleid ausgezogen – wie soll ich es wieder anziehen?“ (Luther 2017). Zu dieser Stelle vgl. Rappolla 1905 (wie Anm. 20), S. 165f.
- 56 Dale Kinney, First-Generation Diptychs in the Discourse of Visual Culture, in: Gudrun Bühl/Anthony Cutler/Arne Effenberger (Hg.), Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs, Wiesbaden 2008 (Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz B 40), Fig. 2. Katalogisiert in Richard Delbrueck, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Berlin/Leipzig 1929, Nr. 63, Taf. 63, und Wolfgang F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters, 2. Aufl., Mainz 1952, Nr. 63, Taf. 19.
- 57 Vgl. Rainer Warland, Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht, in: Römische Mitteilungen 101 (1994), S. 175–202, mit weiteren Vergleichsstücken.
- 58 Da die *tabula ansata* fehlt, wird die Zuweisung immer nur hypothetisch erfolgen können. Zur Diskussion vgl. Bente Kiilerich/Hjalmar Torp, Hic est: hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104 (1989), S. 319–371, und Kathleen J. Shelton, The Diptych of the Young Office Holder, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 25 (1982), S. 132–171; mit weiterer Literatur Wagner 2021 (wie Anm. 5), S. 121–125.
- 59 Vgl. Wagner 2021 (wie Anm. 5), S. 72–75, 363–365. Weitere Literatur: Gerhard Steigerwald, Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom, Regensburg 2016; Maria Andaloro, La pittura medievale a Roma. L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini, Corpus, Bd. 1, Mailand 2006, S. 320–325 (Mose); Johannes G. Deckers, Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte, Bonn 1976; Beat Brenk, Die Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975; Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Maleereien der kirchlichen Bauten Roms vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i.B. 1916, S. 412–512.
- 60 Steigerwald 2016 (wie Anm. 59), Abb. 45, nach Wilpert 1916 (wie Anm. 59), Taf. 16.
- 61 Zu den Spezifika des Gewands – es handelt sich hier um eine goldene *cyclas* – vgl. Steigerwald 2016 (wie Anm. 59), S. 41–47, 185–188, und Brenk 1975 (wie Anm. 59), S. 77f.
- 62 Vgl. *Vit. Mel.* 11 und *Vit. Mel. Lat.* 11. Die *Augusta Aelia Eudocia*, die Gemahlin von Theodosius II., wird in *Vit. Mel.* 55 βασιλίδος und in *Vit. Mel. Lat.* 55 *regina* genannt, was sich mit der Bezeichnung für Serena deckt.
- 63 Für eine ausführliche Beschreibung vgl. Steigerwald 2016 (wie Anm. 59), S. 181–200; Deckers 1976 (wie Anm. 59), S. 127–135; Brenk 1975 (wie Anm. 59), S. 77–80, 119f.
- 64 Aufgrund der Nähe zum Einfall Alarichs in Italien und der Plünderung Roms 410 (*Vit. Mel.* 14; 18f.; Palladius, *Historia Lausiaca* 54) ist das Jahr 407/408 wahrscheinlich (im August/September 408 werden Stilicho und Serena hinge- richtet); vgl. Kunst 2022 (wie Anm. 4), S. 203; Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 173, Anm. 59; Clark 1986 (wie Anm. 7), S. 69; Nicole Moine, Melaniana, Recherches Augustiniennes 15 (1980), S. 3–79, hier S. 59–61; Brown 1961 (wie Anm. 8), S. 8. Vgl. dagegen Demandt/Brummer 2013 (wie Anm. 49), S. 14; Janßen 2004 (wie Anm. 31), S. 160, Anm. 28; Rappolla 1905 (wie Anm. 20), S. 102f., die für 404 plädieren. Laut der griechischen Fassung seien vier Jahre seit dem ersten Besuch am Hof vergangen (*Vit. Mel.* 12: πρὸ τεσσάρων ἐτῶν), der vermutlich im Zusammenhang mit dem Tod des Vaters und der Erbfrage stand. Demnach müsste Publicola 403/404 verstorben sein. Allerdings gibt die lateinische Fassung nur vier Monate an (*Vit. Mel. Lat.* 12: *quattuor menses*).
- 65 *Vit. Mel.* 12: Καὶ εὐθέως ὑπήντησεν αὐτοῖς ἡ εὐσεβῆς βασίλισσα μετὰ πολλῆς ἐφοροσύνης εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς στοᾶς, καὶ θεωρήσασα τὴν μακαρίαν ἐν ἐκείνῳ τῷ ταπεινῷ σχήματι, ἐν πολλῇ καταπόσει γεγενῆσθαι, καὶ ἀποδεξαμένη ἐκάθισεν αὐτὴν ἐν τῷ θρόνῳ αὐτῆς τῷ χρυσῷ. Vgl. auch *Vit. Mel. Lat.* 12: *ad thronum suum aureum*.
- 66 *Vit. Mel.* 12: Serena: ἴδετε ἦν πρὸ τεσσάρων ἐτῶν ἑθεασάμεθα σφριγῶσαν ἐν τῷ κοσμικῷ ἀξιώματι, νῦν δὲ γεγηρακυῖαν ἐν τῷ οὐρανίῳ φρονήματι.
- 67 Vgl. auch Zos. 5,38. Zu Serena und Melania: Anja Busch, Die Frauen der theodosianischen Dynastie. Macht und Repräsentation kaiserlicher Frauen im 5. Jahrhundert, Stuttgart 2015, S. 50–52.
- 68 Vgl. Zos. 5,28, wobei Zosimos (gestützt auf Eunapios v. Sardes und Olympiodor v. Theben) insgesamt ein sehr negatives Bild von Serena zeichnet.
- 69 Für den im rechtlichen Sinne immer mündigen Kaiser, kann es keine Vormundschaft (*parentela*) geben. Zu dieser Feststellung kam schon Theodor Mommsen; vgl. Theodor Mommsen, Stilicho und Alarich, in: *Hermes* 38 (1903), S. 101–115, hier 102. Zur Diskussion um die ‚Vormundschaft‘ Stilichos vgl. u. a. Janßen 2004 (wie Anm. 31), S. 22–39, und Alan Cameron, Theodosius the Great and the Regency of Stilicho, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 73 (1969), S. 247–280.
- 70 So vor allem von Janßen 2004 (wie Anm. 31), S. 160–163, und Demandt/Brummer 2013 (wie Anm. 49), S. 1f., 11–18, 22–27, betont.
- 71 Ein Nachspiel hatte dies offenbar noch während der Alarich-Krise 408/409, als der Stadtpräfekt Gabinius Barbarus Pompeianus (The Prosopography of the Later Roman Empire 2, 897f.) versuchte, die Besizenteignung (*publicatio bonorum*) durchzusetzen; vgl. *Vit. Mel.* 19. Dazu vgl. Demandt/Brummer 2013 (wie Anm. 49), S. 18–21, und Brown 2012 (wie Anm. 8), S. 294f. Zu den Zwischentritten, die Melania, Pinian und Albina auf die Landgüter in Kampanien und auf Sizilien führte, vgl. Kunst 2022 (wie Anm. 4), S. 204–207.
- 72 Vgl. hierzu jetzt auch Hendrik A. Wagner, Alle Wege führen nach Rom? Die Ereignisgeschichte zum Itinerarium Alarichs und zum ‚Fall‘ Roms 408, in: Timo Stickler/Umberto Roberto (Hg.), Das Weströmische Reich und seine Erforschung. Neue Perspektiven, Stuttgart 2023, S. 29–68.
- 73 Vgl. *Vit. Mel.* 22. Die lateinische Fassung *Vit. Mel. Lat.* 21 erwähnt auch zwei Bischöfe für die Landgüter, einen orthodoxen und einen ‚häretischen‘ (donatistischen); zur Lebensphase in Nordafrika Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 114–145, und dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 109–115. Zu weiteren aus Italien nach Nordafrika geflüchteten Aristokraten vgl. Brown 2012 (wie Anm. 8), S. 300–321.
- 74 Vgl. *Vit. Mel.* 22 und 24f. Hierzu Griet Petersen-Szemerédy, Zwischen Weltstadt und Wüste: Römische Asketinnen in der Spätantike. Eine Studie zu Motivation und Gestaltung der Askese christlicher Frauen Roms auf dem Hintergrund ihrer Zeit (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 54), Göttingen 1993, S. 162–203, bes. S. 181–187.
- 75 Vgl. *Vit. Mel.* 32. Zu dieser Askeseform u.a. Hieronymus, *epistulae* 22,17 (a. 384 an Eustochium): *rarus sit egressus in*

- publicum: martyres tibi quaerantur in cubiculo tuo*; ferner Hieronymus, *epistulae* 54,14 (an Furia), Hieronymus, *epistulae* 107,7 (an Laeta) und Hieronymus, *epistulae* 128,4 (an Pacatula); dazu vgl. Diefenbach 2007 (wie Anm. 10), S. 384, und mit weiteren Belegen Kristina Sessa, Christianity and the Cubiculum. Spiritual Politics and Domestic Space in Late Antique Rome, in: *Journal of Early Christian Studies* 15 (2007), S. 171–204, hier S. 182f., und Peter Brown, Die Heiligenverehrung. Ihre Entstehung und Funktion in der lateinischen Christenheit, Leipzig 1991, S. 36–40.
- 76 *Vit. Mel.* 31 (Übers. in Anlehnung an Storf, Bibliothek der Kirchenväter 1,5, 1912): Ἐποίησεν δὲ ἑαυτῇ ἱμάτιόν τε καὶ μαφόριον καὶ κουκούλλιον τρίχινα, καὶ ἀπὸ τῆς ἀγίας πεντηκοστῆς μέχρι τῆς πέμπτης τοῦ ἀγίου πάσχα οὔτε ἡμέραν οὔτε νύκτα ταῦτα ἐξεδιδύσκετο.
- 77 *Cucullus* oder *Cuculla*; vgl. August Mau, *Cucullus*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 4.2, 1901, Sp. 1739f.
- 78 Vgl. Cato, *De agri cultura* 2,3.
- 79 Vgl. *Vit. Mel. Lat.* 22: *Construxerunt etiam beatissimi isti in Africa duo primo monasteria, unum virginum Dei usque centum triginta numero, et alium virorum usque octuaginta, ex propriis servis et puellis, donantes eis sufficienter redditus.*
- 80 Hier dann *Caracalla* genannt.
- 81 Direkt in *Vit. Mel. Praef.*: ἀνδραγαθήματα (männlich starkes Tugendleben) und *Vit. Mel.* 39: καὶ γὰρ ἀληθῶς παρεληλύθει τὸ γυναικεῖον μέτρον, καὶ φρόνημα ἀνδρεῖον μᾶλλον δὲ οὐράνιον ἐκέκτητο: „Denn in der Tat hatte sie das weibliche Maß überschritten und eine eher männliche, ja sogar himmlische Gesinnung erreicht“; vgl. auch *Vit. Mel.* 12 und 70. Zum originistischen Gedankengut vgl. Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 176f. Zum Kampf mit dem Satan (τὸν καλὸν ἀγωνισάμενος) vgl. *Vit. Mel.* 10; 16f.; 43; 49; 54; 59; 62; 68.
- 82 Vgl. die bildlichen Darstellungen von Reisenden, z. B. Grabstein des Lucius Calidius Eroticus, *Corpus Inscriptionum Latinarum* 9, 2689; Louvre Ma 3165 (<https://collectons.lovre.fr/en/ark:/53355/cl010251650>, 14.03.2024).
- 83 Zur biblischen Reisetmetaphorik vgl. *Hebr* 13,14: „Denn wir haben hier keine bleibende Stadt, sondern die zukünftige suchen wir.“ (Luther 2017); ferner auch *Gen* 47,9; *1 Chr* 29,15; *Hebr* 11,13 und *1 Petr* 2,11.
- 84 Zu den Fluchtwünschen vgl. *Vit. Mel.* 4; 6 und 43. Zum Wunsch nach Abgeschiedenheit/Weltflucht vgl. *Vit. Mel.* 32 und 40.
- 85 Auch die *paideia* (Bildung) der Heiligen wird in der Vita hervorgehoben; vgl. *Vit. Mel.* 26. Ebenso entspricht der Verzicht auf Traubenwein ganz der senatorischen Erziehung; vgl. *Vit. Mel.* 22; dazu Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 183.
- 86 Hier nutzt Melania ihre aristokratischen Privilegien aus: Sie und ihr Gefolge, zu dem auch Gerontius gehört, reisen mit dem *cursus publicus* (*Vit. Mel.* 52), residieren im Palast des mächtigen Hofeunuchen Lausus (*Vit. Mel.* 53) und Melania erwirkt für sich eine Audienz beim Kaiserpaar (*Vit. Mel.* 56). Vgl. dazu den Abschnitt „Triumph, Prestige und Heiligkeit“.
- 87 Vgl. zum aristokratischen Villa-Kloster-Komplex Alciati/Giorda 2010 (wie Anm. 50), S. 428–432, und Feichtinger 1997 (wie Anm. 5), S. 192–195.
- 88 Clark 1982 (wie Anm. 7), S. 97: hier bezogen auf die Auffindung der Stephanusreliquien (*Vit. Mel.* 48), die außerhalb der Vita als Verdienst Pulcheria oder Eudocia zugesprochen wurde; dazu vgl. Kunst 2022 (wie Anm. 4), S. 214f., und Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 172.
- 89 Diese Rivalität zeigt sich auch in der Unterordnung von Pinian und Albina, aber auch von der jüngeren Paula (*Vit. Mel.* 40) und Kaiserin Eudocia (*Vit. Mel.* 58f.) unter Melanias Mentorat. Es ist auch auffällig, dass bedeutende Persönlichkeiten wie beispielsweise Melanias gleichnamige Großmutter, die ihre Enkelin immerhin auf diesem Weg unterstützt und den Grundstein für den Klosterbesitz im Heiligen Land gelegt hatte (vgl. Palladius, *Historia Lausiaca* 54 und 61), gänzlich ausgeblendet wurden. Dies könnte neben konfessionellen Gründen auch rivalitätsbezogene Motive haben, da die Verdienste der jüngeren Melania durch ihre Großmutter geschmälert werden könnten; vgl. zu Melania d.Ä. Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 47f.; dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 148–151, und Sigrid Mratschek, Melania and the Unknown Governor of Palestine, in: *Journal of Late Antiquity* 6 (2012), S. 250–268. Auch andere prominente Asketinnen wie die ältere Paula in Bethlechem oder Anicia Faltonia Proba und ihre Töchter, die immerhin zeitgleich in Nordafrika verweilen, finden keine Erwähnung.
- 90 *Vit. Mel.* 22 (Übers. in Anlehnung an Storf, Bibliothek der Kirchenväter 1,5, 1912): καὶ ἐξήλου πάντας ὑπερβαίνειν τῇ ἀσκήσει.
- 91 Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 178.
- 92 Vgl. auch *Vit. Mel. Lat.* 31: *Cilicium sane quod induebatur in diebus quadragesimae, non die non nocte expoliabatur usque ad diem sanctum paschae* (vgl. *Vit. Mel.* 31: κουκούλλιον τρίχινα). Zum *Cilicium* vgl. August Mau, *Cilicium*, in: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* 3.2, 1899, Sp. 2545. Speziell zu Melania vgl. Wittern 1994 (wie Anm. 20), S. 51–53, und Christa Krumeich, Hieronymus und die christlichen feminae clarissimae, Bonn 1993 (Habelts Dissertationsdrucke Reihe Alte Geschichte 36), S. 134. Zuletzt hat Geoffrey Dunn herausarbeiten können, dass Melania und Pinian keineswegs all ihren Besitz veräußert haben, sondern von den Einkünften aus ihrem Landbesitz lebten; vgl. Dunn 2014 (wie Anm. 50), bes. S. 106–112.
- 93 *Vit. Mel.* 31: ὅτε ἦν ἐν τῷ κοσμικῷ σχήματι, συνέβη ποτὲ τὸ πλομῖον τῆς πολυτῆς μου αὐτῆς ὀθόνης, ἦν ἐφόρει, ἄψασθαι αὐτῆς τοῦ σαρκίου καὶ ἐκ τούτου σύγκαυσιν αὐτῇ γενέσθαι. δι' ὑπερβολὴν ἀπαλότῃτος. Die lateinische Fassung *Vit. Mel. Lat.* 31 variiert die Darstellung: Hier nach habe sie ein Kleid mit Goldfäden und purpurgefärbten Flaumfedern (*aplumas ex purpura et auri metallo*) getragen und eine dieser Federn habe zu einem Bluterguss auf ihrer Haut geführt.
- 94 Berühmt sind hier die beiden Rom-Exkurse des Ammianus Marcellinus, in denen ein überspitzt dystopisches Bild von der stadtrömischen Senatsaristokratie geboten wird: Ammianus Marcellinus, *Res gestae* 14,6 und 28,4; vgl. dazu Jan Stenger, Ammian und die Ewige Stadt. Das spätantike Rom als Heterotopie, in: Therese Fuhrer (Hg.), *Rom und Mailand in der Spätantike. Repräsentationen städtischer Räume in Literatur, Architektur und Kunst*, Berlin/Boston 2012 (Topoi 4), S. 189–216, und Hans Peter Kohn, Die Zeitkritik in den Romexkursen des Ammianus Marcellinus. Zu Amm. Marc. 14, 6,3; 28,4, 6–35, *Chiron* 5 (1975), S. 485–491. Vgl. dagegen z.B. das Lob von Sidonius Apollinaris: Sidonius, *epistulae* 3,8,1f.: *Neque si Romana respublica in haec miseriarum extrema defluxit, ut studiosos sui numquam remuneretur, non idcirco Brutos Torquatosque non pariunt saecula mea.*
- 95 Vgl. etwa das *bonum exemplum* des Lucius Quinctius Cincinnatus, der nach Livius eigenhändig ein kleines Landgut vor Rom bewirtschaftet haben soll (Livius 3,26–29).
- 96 Dies wird auch deutlich in *Vit. Mel.* 44, wo die klösterliche Gehorsamspflicht mit der weltlichen kaiserlich-senatorischen Ordnung erklärt wird. Zu dieser Stelle vgl. Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 183.
- 97 Vgl. hierzu auch Feichtinger 1997 (wie Anm. 5), S. 219.

- 98 Vgl. *Vit. Mel.* 49: [...] καὶ τὰ ὄστα τῆς ἐμῆς μητρὸς καὶ τοῦ ἐμοῦ κυρίου ἀναπαύομενα διὰ τῆς αὐτῶν ψαλμωδίας. Das Bemühen, christliche Seelen (Mönche/Nonnen) für den Eintritt in das Himmelreich zu mobilisieren, in diesem Fall für den verstorbenen Gatten und die Mutter, legt das elitär-aristokratische Denken Melanias offen. Vgl. dazu auch Wagner 2019 (wie Anm. 5), S. 299f. Zum christlichen Adelsbild und der Memoria vgl. Diefenbach 2007 (wie Anm. 10), S. 379–400; Feichtinger 1997 (wie Anm. 5), S. 213–216, und Beat Näf, Senatorisches Standesbewußtsein in spätrömischer Zeit, Freiburg i.S. 1995, S. 83–116. Zur Bau- und Stiftertätigkeit in Jerusalem (i. B. auf dem Ölberg) vgl. Clark 1984 (wie Anm. 7), S. 115–119.
- 99 Vgl. *Vit. Mel.* 50; 53–56. Zu diesen Stellen vgl. auch Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 170–198; dies. 1984 (wie Anm. 7), S. 133f.; Jenal 1995 (wie Anm. 4), S. 88, und Gorce 1962 (wie Anm. 19), S. 44f.
- 100 Onkel mütterlicherseits; vgl. The Prosopography of the Later Roman Empire 2, 1184f.: im Jahr 418 wohl der letzte nichtchristliche Stadtpräfekt von Rom, 428/429 Prätorianerpräfekt von Italien. Im Jahr 436 befand er sich wahrscheinlich im Auftrag von Kaiser Valentinian III. in Konstantinopel, um die Eheschließung mit Licinia Eudoxia, der Tochter des Ostkaisers Theodosius II., auszuhandeln und die Feierlichkeiten vorzubereiten. Zur hohen Achtung in senatorischen Kreisen vgl. Rutilus Namatianus, *De reditu suo sive Iter Gallicum* 1,165–178 und 1,415–428.
- 101 Gleichwohl korrespondierte Augustinus mit Volusianus, den er allerdings nicht vom Christentum überzeugen konnte; vgl. Augustinus, *epistulae* 132; 135; 136 (Antwort) und Augustinus, *epistulae* 137. Zu diesem Briefverkehr vgl. Christian Tornau, Zwischen Rhetorik und Philosophie. Augustins Argumentationstechnik in *De civitate Dei* und ihr bildungsgeschichtlicher Hintergrund, Berlin/New York 2006 (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 82), S. 58–73, und zur Religionszugehörigkeit allgemein Raban von Haehling, Die Religionszugehörigkeit der hohen Amtsträger des Römischen Reiches seit Constantins I. Alleinherrschaft bis zum Ende der Theodosianischen Dynastie, Bonn 1978, S. 319–323. Zur ‚heidnischen‘ Verwandtschaft, i. B. in der Familie ihrer Mutter, die *gens Caeionia-Rufia*, siehe Letsch-Brunner 1998 (wie Anm. 3), S. 76f.
- 102 *Vit. Mel.* 53: ἦν ὅτε εἶδεν ἐν τῷ εὐτελεστάτῳ καὶ πτωχῷ σχήματι ἐκείνῳ, αὐτὸς ὄγκον τοσοῦτον κοσμικῆς δόξης ἠμφισμένοσ, μετὰ πολλῶν δακρῶν ἤρξατο λέγειν πρὸς τὴν ἐμὴν εὐτέλειαν [...].
- 103 *Vit. Mel.* 53: Ἔρα ἀγνοεῖς, κύρι πρεσβύτερε, πῶς τρυφερῶς ἀνετράφη αὐτὴ ὑπὲρ ὅλον τὸ γένος ἡμῶν; καὶ νῦν εἰς τοσαύτην σκληραγωγίαν τε καὶ πτωχείαν ἑαυτὴν ἐξέδωκεν. Vgl. parallel dazu *Vit. Mel.* 31.
- 104 *Vit. Mel.* 53: Παρακαλῶ τὴν σὴν θεοσέβειαν, μὴ ἀφέλης ἀπ’ ἐμοῦ τὸ τοῦ αὐτεξουσίου δῶρον, [...].
- 105 Vgl. *Vit. Mel.* 53: Der Patriarch von Konstantinopel, Proklos (434–446), wird benachrichtigt und führt ein missionarisches Gespräch mit Volusianus. *Vit. Mel.* 55: Im Beisein der Amme der Kaiserin Eudoxia empfing er die Taufe.
- 106 Zur Christianisierung der *gens Valeria* und *Caeionia-Rufia* vgl. Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 184f., und Letsch-Brunner 1998 (wie Anm. 3), S. 75–79.
- 107 *Vit. Mel.* 70 (Übers. Storf, Bibliothek der Kirchenväter 1,5, 1912): Ἀπέλαβεν δὲ αὐτῆς τὴν ἐνδυσσαμένη τὰς ἀρετὰς ὡς ἱμάτιον.
- 108 Vgl. *Vit. Mel.* 61.
- 109 *Vit. Mel.* 69: τυχάριον εἶχεν ἀγίου τυνός, ἐτέρας δὲ δούλης Θεοῦ μαφόριον, ἄλλου κόμμα λεβήτουσ, ἐτέρου ζώνην ἦν καὶ ζῶσα περιεζώννυτο, ἄλλου κουκούλλιου, ἀντὶ δὲ προσκεφαλαίου κουκούλλιου τρίχινον ἀγίου τυνός, ὅπερ ποιήσαντες ὡς κερβικάριον ὑπεθήκαμεν τῇ τιμίᾳ αὐτῆς κεφαλῇ.
- 110 Vgl. *Vit. Mel.* 30: Die Heilige habe kurz vor ihrem Tod nur noch 30 Goldstücke (Solidi) besessen.
- 111 Vgl. *Vit. Mel.* 39.
- 112 Dies wird auch schon in *Vit. Mel.* 39 deutlich.
- 113 Vgl. *Vit. Mel.* 67f.; dazu auch Clark 2021 (wie Anm. 7), S. 196f., und Stickler 2006 (wie Anm. 2), S. 176.

Cephalophoric female saints and the performativity of images

Three case studies



Fig. 1: Lectionnaire de Saint-Arnoul de Crépy, 12th century, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. 162, fol. 220 (Saint Denis cephalophore)

Despite their limited presence in the medieval world, cephalophoric female saints are a recurring theme in the art of the 12th to 15th centuries. To date, they have mainly been the subject of hagiographic studies. The following article, however, takes a different approach by focusing on the objects most closely associated with the cephalophoric saints: their reliquaries. I am working from the assumption that the reliquaries as material objects provide a unique frame for visual narratives about the cephalophoric act and that they are key objects for the perception of female gender in the Middle Ages.

First, I would like to underline the basic principles of the cephalophoric act: a decapitated saint carrying his or her own head in hands. Although the gesture may find its roots in antique legends, the cephalophoric act appears in Western Christianity around the 7th century AD, first in the life of Saint Just of Beauvais, then in that of Saint Denis (fig. 1).¹ Even if seen as a real triumph of sanctity over martyrdom, this act is above all a gift by the saint of their own relic to the place of their choice.

Among female saints, this hagiographic feature only appears between the 11th and 12th centuries, or four

centuries after Just and Denis. As already mentioned, only a few hagiographic studies had been carried out on them – Philippe Gablet's text from the early 1980s remains the fundamental hagiographic study to this day – but their iconography had never been the subject of any particular, dedicated study.²

Of particular interest from an art-historical perspective are the depictions of cephalophoric saints in medieval gold and silversmith works. Their representations raise questions of an iconographic and artistic nature, as well as religious, liturgical, historical and anthropological ones. Many of these questions can only be briefly touched upon here. But we can already say with confidence that answering them will require a methodological approach that combines classical art historical analysis with the research perspectives of Gender Studies and Material and Visual Culture Studies.

The present essay analyses what it is that makes the representation of cephalophores so unique, specifically in the material context of a reliquary which had a specific function at the time it was created. The offering of the saint's head will be discussed as a performative act which had an effect on the faithful and may have legitimised the saint's worship at a specific place – a question closely related to the spatial and ritual staging of the reliquaries.

I will be drawing upon three case studies on the reliquaries of female cephalophoric saints to illustrate this topic: Libaire of Grand (East of France), a little-known saint whose cult has remained confined to eastern France; Valerie of Limoges (South of France), whose representations are often associated with those of the famous Saint Martial, raising the question of the gendered relationship between the two figures; and Saint Bone of Auchy-lez-la-Bassée (North of France), who is not a proper cephalophoric saint in her legend but is nevertheless represented as such on a reliquary with an original shape.



Fig. 2: Reliquary shrine of Saint Libaire, Sainte-Libaire de Grand (Vosges), cephalophoric act. Bourbonnais © Ministère de la Culture (France), Médiathèque du patrimoine et de la photographie, diffusion GrandPalaisRmn Photo

Sainte Libaire (Grand): a shrine in the image of a religious building dedicated to the saint?

The saint's casket, made in Grand in the late 15th century, on one of its two long sides offers a representation of the cephalophoric act (fig. 2).³ As previously mentioned, the decapitated saint often gives their head to a certain place for it to rest, and this is the case on Libaire's shrine. This object, in the form of a micro-architecture, is similar to a church. In the shrine's

narrative, we assist to the martyrdom of the saint. First, the executioner is pulling her by the hair, then the saint is represented holding her head against her chest: she has been decapitated. Even if this is a typical scene of cephalophory, what is patent in this iconography is the presence of imposing buttresses at the four corners of the object and of a double lancet bay represented as part of the narrative scenes, right next to Saint Libaire. This correlation between the motif and the object needs to be reconsidered, as well as the object and its destination.



Fig. 3: Aisles of the church of Sainte-Libaire de Rambervillers (Vosges), consecrated in 1516

The end of the 15th and the beginning of the 16th centuries matched with the construction of several buildings linked to the flourishing cult of Libaire. A chapel was built on the presumed site of her martyrdom in Grand, at the same time as the village church that was erected under her patronage.⁴ The church of Saint-Libaire of Rambervillers (located in the south of Toul and in the east of Grand, consecrated in the early 16th century, fig. 3) would seem to be a building whose style could be one of the keys to understand the form and destination of our reliquary. This late Gothic building is interesting for its exterior elevation. The building has large buttresses on the side aisles, extended by stone abutments with pointed arches. According to Marie-Claire Burnand, who extensively researched medieval churches in this region, the presence of these powerful buttresses is unknown in other churches in the south of the Lorraine region at this time, but they can be found on our reliquary shrine in a reduced form.⁵ Furthermore, it would seem that in the medieval period the choir of the church was lit by large windows with two broken lancets topped by a flamboyant grid, which is partly represented on the gables of our shrine.⁶

Thus, rather than just following a common church-like design, this object could correspond to the micro-architecture of a church in Saint Libaire's region,

even if it is not necessarily the Rambervillers one. The fact that this church was dedicated to the saint at the same time as the reliquary was created, could eventually explain why the powerful buttresses are highlighted on the shrine. Whether it can be linked to the church of Rambervillers, because of the powerful buttresses, or to another building in Lorraine – the iconography of the cephalophoric miracle can be used to demonstrate a fact: through her sacrifice, Saint Libaire in person offers the relic of her head to a specific place, represented by an architecturally striking and recognizable building – with not only the four buttresses but also the double lancet bay beside her, as architectural ‘reminders’ of a religious setting. Only through Libaire's gesture can the relics be found within the object, itself perhaps referring to the building that features the precious reliquary in its choir, or in one of its chapels. These time and space correlations across bodily, spatial and temporal borders, form a crucial aspect of the cephalophoric performativity.

The ambivalence of the cephalophoric iconography of Saint Valerie (Limoges): the valorization of Saint Martial

Valerie is one of France's most famous cephalophoric saints, whose iconography has been truly multiplied. Her life and passion stories, and mostly her cephalophoric act, were immensely represented in precious objects of the Limousin. The large number of objects produced in a region renowned for its production led to it being studied extensively from the 1950s onwards.⁷ However, its iconography hasn't been studied yet from any other angle than that of Limousin goldsmiths works. The goal here is to not to retrace the entire history of the saint's legend, or even all the particularities of her iconography, but just one aspect of her cephalophoric performativity that is worthy of mention: the association of Valerie with Martial.

As Martial was the one who baptized Valerie, it seems reasonably logical that the saint once decapitated should offer her head to him as a gift. We can indeed observe that from the 10th century onwards a certain dynamic began to emerge in the cult of Saint Martial. It would appear that his position as a confessor or a bishop was no longer sufficient, as Richard Landes and Catherine Pauptert have pointed out: “The case – because there was a case, bolstered by Limousin patriotism, by the zeal of the monks for the glory of their monastery, by the hope of a people to see the warlike ardor of the feudal lords softened by evangelical virtues – soon found

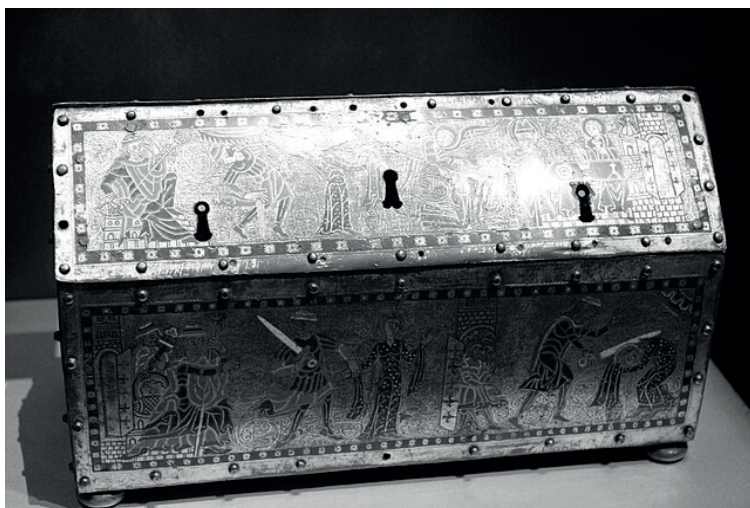


Fig. 4: Reliquary shrine of Saint Valérie, circa 1170 (?), champlévé enamel on copper, gilded and engraved, 29.2 x 16.8 x 12.3 cm, London, The British Museum, Inv. WB.19

its champion in the person of a talented young monk, Adhémar de Chabannes: Saint Martial could no longer remain content with being the apostle of Aquitaine, the ‘confessor’ who had until then been celebrated in the liturgy; he was the equal of the Twelve, the Apostles.”⁸

Indeed, from this date onwards, there was a real struggle to make Martial’s apostolicity credible, as particularly emphasized in Adhémar de Chabannes’s sermons.⁹ It should be noted that the accounts of the life of Saint Valerie can be dated from the end of the 10th to the 16th centuries, but that the introduction of the peculiarity of the ambulatory cephalophoric motif appears in the text of Adhémar de Chabannes between 1030 and 1034. Therefore, is this enhancement also to be seen in the context of the iconographic development of Valerie, who is systematically associated with him?

By analysing the geometric composition of some objects, we can see that in most of the reliquary shrines, Valerie is at the centre of a chiasmic (“x”-shaped) composition, whether on the roof or on the body of the object, leading from the decapitation to the cephalophoric miracle, just like in a comic strip (fig. 4). As Cynthia Hahn indicates, this type of composition enabled the faithful to grasp at a glance, sometimes from a distance, the unfolding of the narrative from the roof to the box, emphasizing the central place of the saint and the cephalophoric miracle.¹⁰

However, this chiasmic composition is not found on several shrines from the mid 12th century onwards. In fact, these shrines highlight rather the miracles performed by Saint Martial himself both on the obverse and the reverse (such as the resurrection of Hildebert,



Fig. 5: Reliquary-monstrance, said phylactery of Saint Valérie, Saint Martial, Saint Claire of Assisi and Saint Francis, circa 1270, engraved copper, chiseled, gilded, 16.7 x 10.7 cm, Brive-la-Gaillarde (Corrèze, France), Trésor de la collégiale Saint-Martin-de-Brive

the deliverance of the possessed, the conversion of Duke Stephen). We can therefore observe that the shrines are no longer entirely dedicated to Valerie.¹¹

In other object contexts, the pairing of Valerie and Martial already seems to have become a matter of course. One example is the so called “burette”-reliquary, the foot of which is dated between the 12th and the middle of the 13th centuries and depicts, in several medallions, a Virgin with the Child, a Crucifixion, the offering of the head of Valerie to Martial, and finally Saint Étienne de Muret, founder of the order of Grandmont and very famous in the Limousin region.¹² On a reliquary-monstrance in the treasure of the Collégiale Saint-Martin-de-Brive (last third of the 12th century), the gesture of Valerie offering her head to Saint Martial is staged as a counterpart to the representation of Saint Claire and Saint Francis of Assisi. Valerie and Martial are depicted in the upper register, Claire raising her arms to Saint Francis receiving the stigmata in the lower and a little bit smaller register. Francis appears to Claire’s right in a frontal position, while Martial is shown to the left of Valerie and in a side view (fig. 5).¹³

Indeed, objects dated from the 13th century onwards placed Martial on the same level as the saint herself. On the Bruges crosier, it is the head and hands of the two figures that are the focal point of the composition. If it was held by a bishop, then Valerie was flanked by

Martial and the officiating bishop. If it was held by an abbot, then the latter was following Martial's footsteps and also was symbolically receiving the saint's head.¹⁴

This 14th-century clevis bit is even more revealing of this emphasis on Saint Martial.¹⁵ This time, he is depicted directly at the centre of the composition, and his figure is much more imposing than that of Valerie, who is kneeling facing him. In fact, in addition to its central place in the composition, the "X" shape formed by the fabric of the cope, held on the front of the bishop's chest by the bit, further reinforces this focus on the saint. This arrangement of the figures could symbolise two things: worn on the chest of an ecclesiastic, it could serve as a reminder of the way in which the saint was holding her head against her chest, or alternatively, the focus on Martial could genuinely associate the officiant with the saintly figure. In addition, the angel rising from the clouds seems to be moving towards Martial rather than helping Valerie. The small deacon in profile, on the right of the composition, is adopting a position similar to that of the bishop blessing the saint; in particular, he reproduces the gesture that the bishop makes with his right arm as he holds up his book. His position is not unimportant. According to François Garnier, the imitation of the behaviour of an 'inferior' figure to a 'superior' figure is ambivalent. It signifies both understanding and acceptance of his teaching, but also and above all obedience and submission.¹⁶ In this way, the faithful, faced with the bit of the cope, reproduce the same behaviour as the deacon accompanying Martial.

Thus, among all these objects dating from 1170 to the middle of the 14th century, the story of Valerie's life is gradually reduced to reach only one image: that of the offering of her head to Saint Martial, to whom she is now inseparable.

Ultimately, the cephalophoric act in this case has a very different value to that of the saint studied above. It is not a question of legitimizing her cult and her relics in a specific place (especially as her relics were spread over many places), but rather it would seem that this motif is more of an attribute to the saint, becoming almost anecdotal, part of the list of Saint Martial's many miracles. The performativity of the female saint's acts seems to be highlighting a key figure in the sacred and political history of Limoges.

Saint Bone. Reconsideration of the cephalophoric attribute of one of Saint Ursula's presumed companions

Finally, studies on iconography have left out an essential point for the understanding of cephalophoric images: even some holy figures whose passions do not state that they carried their heads after their beheading are represented this way. That is the case of Saint Bone, depicted holding her head against her chest on a 14th-century skull-reliquary (fig. 6). The inscriptions on the reliquary identify her as one of the eleven thousand companions of Saint Ursula, whose passion and iconography specify that they were all beheaded, but not performing the cephalophoric act afterwards.¹⁷ However, Saint Bone does not own an official legend and it is thus impossible to know whether she held her head after the beheading, as the image engraved on the reliquary depicts.

The reliquary comes from the small town of Auchy-lez-La-Bassée (now Auchy-les-Mines, Pas-de-Calais). The town, which belonged to the former diocese of Arras, is located thirteen kilometres north of Lens, thirty kilometres west of Lille, Arras and Marchiennes to the south, where we know that lots of cranial relics were preserved.¹⁸

Unfortunately, there are no surviving records from the medieval period on the circumstances surrounding the commissioning of the Saint Bone reliquary. The inscription engraved on the reliquary reveals the name of "Bona", designated as one of the eleven thousand virgins. Through the hagiographic databases consulted, the archives of the Bollandists, and the visions of Elisabeth of Schönau, revealed only one name close to that of the saint, mentioned in two forms: "Bonina" and "Boninam", in an Ursuline calendar, in the midst of very long lists of female first names, and without any particular details about her life. The fact that there is no specific story dedicated to our saint poses a problem for understanding the image that is represented on the reliquary.

There might be one aspect that could help explain why the cephalophoric iconography was adopted. The relationship between the image and the object and the object and its function must be reconsidered. In the case of cephalophoric saints, this relationship between the reliquary form and iconography, and the cult scenography is crucial. The fact that the saints hold their heads means that the shape of the reliquaries can change. On shrines, the cephalophoric narrative is often represented in various stages and is not just composed of the ambulatory cephalophoria, which is



Fig. 6: Skull-reliquary of Saint Bone, second half of the 14th century, engraved copper, chiseled, gilt and rock crystals, H. 17.3 cm, Diam. 19.5 cm, Palais des Beaux-Arts de Lille (North France), Inv. A 81

then included in a given space/time. Since these saints themselves institute their cults by depositing their heads in a specific place, some reliquaries take the form of the saint literally depositing their head, as in the aforementioned busts of Saint Just and Saint Denis. Because of their three-dimensional nature, their preciousness and the close relationship they create with the faithful, reliquary busts are much more striking devotional objects than the painted images or sculpted reliefs. Indeed, as Jean-Claude Schmitt points out, the social and institutional recognition due to saints' relics "requires a

material, pictorial and ritual setting": this is precisely the role of these reliquary busts.¹⁹

The missing reliquary bust of Saint Denis,²⁰ made around 1281 under the abbatiage of Matthieu de Vendôme (1258–1287), depicted a golden mitred head carried by two angels, preceded by another one. Here, the saint does not put his head forward himself, but the angels offer it to the gaze of the faithful. In a way, this bust is more sacred and solemn than the reliquary bust of Saint Just, made between 1450 and 1500 and kept in the Landesmuseum in Zurich (Inv. 33904).²¹ Dressed



Fig. 7: Skull-reliquary of Saint Bone, Palais des Beaux-Arts de Lille (North France), detail

in a golden robe, the bust rests on an octagonal base that is supported by four seated lions. The reliquary bust of Saint Just is an almost theatrical embodiment of the story of his ambulatory cephalophoria; he holds his head with half-closed eyes in front of his bust. Although in a less spectacular way, the skull reliquary of Saint Bone seems to reflect the same relationship between image/object and object/function (fig. 7). Its primitive function is to contain the skull, and it visually determines its shape. By depicting it from the front, holding her head, the function of the relic is similar to that of a cephalophoric saint: the saint offers their head both to the church that possesses the relic and to the faithful who come to pray.

The marks of wear and tear, caused by the touch of the faithful, clearly shows that it was embraced and venerated. By holding her decapitated head on the image (with the head contained within the reliquary), the saint herself invites the faithful to venerate and embrace her. We know that the practice of elevating the head was common in the Middle Ages. For instance, we know that saint Bertha's head, brought back from Erstein in Alsace to the abbey of Blangy-sur-Ternoise (near Lille) in 1032, was carried out by a crowd of monks, men and

women, to a hill top so that it could be seen by all after the relic restored the light to the eyes of a blind girl. More than that, we know that the bishop of Cambrai held the saint's head aloft while all bowed in wonder.²²

Therefore, in the case of Bone, the faithful could bend down to kiss the relic, they prostrate themselves in front of the saint, with a tiny part of her skull showing the image of her head being worn. This clearly is a *mise-en-abîme* of the sacred object. The engraved figure is part of the devotional phenomenon, as it is set against a guilloché background, under a pointed arch that forms a niche, just like the figures painted or sculpted on church walls. Moreover, the goldsmith placed it above a small glazed window through which the relic can be seen, reminiscent of a Carolingian *fenestella*. Rather than a reliquary box, we could be dealing here with a kind of micro-architecture, the box symbolizing the apse around which we turn to see the relics, and the image of the saint as one of her sacred representations within which she hands us her relic. It is also a question of the phenomenon of the presentification of the saint, made by herself directly.

Ultimately, the adoption of the cephalophoric motif and its performativity could convey a more understandable iconographic message to the faithful, and, by the same token, legitimized the place of the relics in a given location. These three forms of reliquary underline the narrative of the cephalophoric act, but above all the power of the reliquary presence in the place where it is displayed, and its direct interaction with the faithful through the images of the saint addressing their heads to them.

These three examples reveal that medieval iconography can be manipulated in many aspects in order to develop the idea of performance in female sanctity. As the act seems to be originating from a male legend, the female cephalophoric saint tends to be used as a political tool attributing dominance to them, and dominance over women in general. This phenomenon of performance could be further examined in the case of these specific saints, as the bearing of their heads remains a feature of considerable symbolic significance throughout this period.

- We would like to thank Robert Craig (Bamberg) for his attentive linguistic editing of this text.
- 1 Martin Heinzlmann, *La passion ‚Gloriosae’ de saint Denis* (BHL 2171), in: *Bibliothèque de l’École des Chartes* 172.1/2 (2014), pp. 13–28; BHL 49990.
 - 2 Philippe Gabet, *Recherches sur les Saintes Céphalophores. Filiations et familles de textes*, in: *Société de Mythologie Française* 119 (1980), pp. 131–147.
 - 3 Shrine-reliquary of Saint Libaire, between late 15th and the first half of the 17th centuries (?), silver engraved, gilded, rock crystal, 25 x 15 x 10 cm, church of Sainte-Libaire de Grand (Vosges, France). On the reliquary see Catherine Guyon/Frédéric Tixier/Anne Adrian (ed.), *Splendeurs du christianisme. Art et dévotions, de Liège à Turin, Xe–XVIIIe siècles*, exhibition catalogue Metz, Musée de la Cour d’Or 2018/2019, Paris 2018, p. 62; Ludovic Nys, *Libaire de Grand, de l’Antiquité Tardive à l’époque moderne. Survivance d’un culte, discontinuité d’une tradition hagiographique*, in: François De Vriendt (ed.), *Les saints anciens au temps de la Réforme catholique (Europe occidentale, XVIe–XVIIe siècles). Déclin ou renouveau?* Brussels 2020, pp. 96–116; *Reliquaire de sainte Libaire, Plateforme ouverte du Patrimoine*, REF. PM88000416 (URL: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM88000416>; 13 March 2024).
 - 4 Nys 2020 (as in n. 3), p. 118.
 - 5 Marie-Claire Burnand, *La Lorraine gothique*, Paris 1989, p. 345.
 - 6 Burnand 1989 (as in n. 5), p. 344.
 - 7 Marie-Madeleine Gauthier, *La légende de sainte Valérie et les émaux champlevés de Limoges*, in: *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin* 86 (1955), pp. 35–80; Véronique Notin (ed.), *Valérie et Thomas Becket. De l’influence des princes Plantagenêt dans l’Oeuvre de Limoges*, exhibition catalogue Limoges, Musée municipal de l’Évêché 1999, Limoges 1999.
 - 8 Richard Landes/Catherine Paupert, *Naissance d’Apôtre. La vie de saint Martial de Limoges; un apocryphe de l’an Mil*, Paris 1991, p. 42.
 - 9 Edina Bozóky, *Le culte des saints et des reliques dans la politique des premiers rois Plantagenêt*, in: Martin Aurell (ed.), *La cour des Plantagenêt (1154–1204), Actes de Colloque (Thouars, 30 avril au 2 mai 1999), Poitiers 2000 (Civilisation médiévale 8)*, pp. 277–291.
 - 10 “The overall oppositional composition, the depiction of movement, and the chiasmic structure of the narrative. That is, themes of conversion, action, sacrifice, and gift-giving function as comprehensive organizing principles.” Cynthia Hahn, *Valerie’s Gift. A Narrative Enamel Chasse from Limoges*, in: Elizabeth Sears/Thelma K. Thomas (ed.), *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, MI, 2002, p. 194.
 - 11 See shrine-reliquary of Saint Valerie and Saint Martial, around the third quarter of the 12th century, champlevé and enamelled copper, 17 x 1 x 5.9 cm, Limoges, Fine Arts Museum, and shrine-reliquary of Saint Valerie and Saint Martial, 13th century, champlevé and enamelled copper, 15.24 x 17.7 cm, Toledo (Ohio, USA), Toledo Museum of Art, Inv. 1950.249. See Marie-Madeleine Gauthier, *La légende de sainte Valérie et les émaux champlevés de Limoges*, in: *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin* 86 (1955), pp. 35–80; Notin 1999 (as in n. 7).
 - 12 Burette-reliquary (detail of the foot), circa 1250, rock crystal, cut, engraved, gilded copper, niellated silver, 28.5 cm (total height); 18 cm (single burette, crystal and silver frame), depth 11 cm (foot), Marval (Haute-Vienne, France), parish church of the Assumption of the Most Blessed Virgin of Milhaguet, stolen in 1980. See Notin 1999 (as in n. 7), pp. 96–97.
 - 13 See the POP (Plateforme Ouverte du Patrimoine ; <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM19000491>).
 - 14 See Saint Valerie crosier, circa 1230, copper engraved, chased, stamped, champlevé, enamelled, gilded, 30.5 x 15.5 x 7 cm, Treasure of Saint-Sauveur Cathedral (Bruges, Belgium). According to Charles Cahier, the scroll of the stick was usually turned outward for a bishop, and inward (towards himself) for an abbot. Charles Cahier, *Caractéristiques des saints dans l’art populaire*, Paris 1867, p. 294.
 - 15 Reliquary-monstrance (walrus ivory) of Saint Valerie, circa 1350, copper engraved, chased, stamped, champlevé, enameled, gilded, 33 x 14 x 14 cm, parish church Saint-Antoine-Ermitte Notre-Dame d’Égletons (Corrèze, France).
 - 16 François Garnier, *Le langage de l’image au Moyen Âge*, vol. 2, *Grammaire des gestes*, Paris 1995, p. 94.
 - 17 CAPUT SANCTE : BONE : VIRGINIS : ET : / MARTIRIS : DE COLLEGIO / S(an)C(t)E : URSULE : ET : UNDECI(m) : MILIUM : VIRGINU(m).
 - 18 See Henri Pirenne, *Le livre de l’abbé Guillaume de Ryckel (1249–1272). Polyptyque et comptes de l’abbaye de Saint-Trond au milieu du XIII^e siècle*, Geneva 1896, p. 16; Ursmer Berlière, *Guillaume de Ryckel abbé de Saint-Trond et les reliques des Saints de Cologne*, in: *Revue bénédictine* 16 (1899), pp. 270–277; Philippe George, *A Saint-Trond, un import-export de reliques des Onze Mille Vierges dans la seconde moitié du XIII^e siècle*, in: *Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège* 12 (1990/93), pp. 209–228.
 - 19 Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002 (Le temps des images), p. 284.
 - 20 Bust-reliquary of Saint Denis, circa 1281. Source: History of the Royal Abbey of Saint-Denis by Dom Michel Félibien (1665–1719), plate III, Paris, Frédéric Leonard, 1706, king’s printer, rue Saint-Jacques.
 - 21 Bust-reliquary of Saint Just, circa 1450–1500, engraved and gilded copper, h 35 cm, Zurich, Swiss National Museum, inv. 33904. See Scott B. Montgomery, *Mittite capud meum... ad matrem meam ut osculetur eum. The Form and Meaning of the Reliquary Bust of Saint Just*, in: *Gesta* 36 (1997), p. 48–64.
 - 22 Godefridus J. C. Snoek, *Medieval Piety from Relics to the Eucharist. A Process of Mutual Interaction*, Leiden 1995 (Studies in the History of Christian Thought 63), p. 279.

Cognitively sticky

Farbe, Licht und Materialität im Apsismosaik von Sant'Agnese fuori le mura in Rom

Das Apsismosaik der römischen Basilika Sant'Agnese fuori le mura ist ein Werk der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts. Es zeigt die spätantike Märtyrerin Agnes, flankiert von zwei Päpsten, vor einem weiten Goldgrund (Abb. 1) – eine reduzierte Anordnung, die sich für die Kunstgeschichtsschreibung insbesondere der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch als überaus komplex erweisen sollte: Bereits ihre Beschreibung warf Probleme auf.

Ernst Kitzinger, der das Mosaik analog zum Narrativ von *Byzantine Art in the Making* (1977) in Abgrenzung zur Kunst der Antike definierte, bezeichnete die Wirkung der Protagonistin als die eines ‚Phantoms‘; aufgrund ihrer Zweidimensionalität und Linearität erreiche die Darstellung einen „peak of abstraction“. ¹ Richard Krautheimer (*Rome. Profile of a City*, 1980) definierte den Figurenstil des Mosaiks als „linear“ und „disembodied“, die Heilige und ihre päpstlichen Begleiter sah er als „papery thin figures“. ² Aus den Kategorien der Beschreibung – ‚abstrakt‘, ‚linear‘, ‚körperlos‘ – folgte die Einordnung des Mosaiks als jenseits des römischen mittelalterlichen Kanons und seine Etikettierung als ‚byzantinisch‘. ³ Eine Auffassung, die heute mit gutem Grund widerlegt ist: Nicht nur ist das Apsismosaik von Sant'Agnese kein Werk der byzantinischen Kunst ⁴ – auch wenn sich die Stadt der Päpste zur Zeit seiner Entstehung unter byzantinischer Herrschaft befand. ⁵ Innerhalb einer, wie von Erik Thunø vorgeschlagen, als Kontinuum jenseits eines linearen stilistischen oder kompositionellen Entwicklungsparadigmas verstandenen Geschichte der römischen Mosaiken ⁶ ist es keineswegs isoliert, sondern auf vielfältige Weise verflochten: auf Objektebene, aber auch als Teil der Bau-, Restaurierungs- und Ausstattungspolitik seines im *Liber Pontificalis* genannten Stifters, Papst Honorius I. (625–638). ⁷

Entsprechend weit gefasst ist das Themenspektrum aktueller, der Basilika Sant'Agnese und ihrem Apsismosaik gewidmeter Studien. Neue Standards setzte Antonella Ballardinis multiperspektivische Studie aus dem Jahr 2018, die nicht nur bestehende ikonographische Deutungen einer kritischen Revision unterzieht,

sondern das Mosaik erstmals im multisensorischen und multifunktionalen Kirchenraum diskutiert. ⁸ Zu verzeichnen ist zudem eine Zunahme interdisziplinärer und kooperativer Forschungsvorhaben. Cécile Lanéry und Elena Zocca analysieren den Text zweier früher Agnesviten (BHL 156 und BHG 45) und untersuchen mögliche Relationen zum Bild der Heiligen im Apsismosaik. ⁹ Dennis E. Trout unterzieht die Inschrift des Apsismosaiks, die das Bild einer bukolischen Landschaft entwirft, einer kritischen Rekonstruktion und findet zahlreiche Antikenbezüge. ¹⁰ Luisa Covello untersucht die Einbindung der Basilika in das Wegenetz zwischen Via Nomentana und Via Salaria und rekonstruiert die mittelalterlichen Zugänge zum Kirchenraum. ¹¹ Ivan Foletti und Martin Lešák deuten die kostbare Ausstattung der Basilika erstmals im Hinblick auf zwei Homilien Gregors des Großen anlässlich der beiden Agnes-Feste des Jahres 591 ¹²: Agnes ist eine von wenigen Heiligen, deren Martyriumstag (21. Januar) ebenso gefeiert wurde wie ihr Geburtstag (28. Januar). ¹³ Weitere neue Forschungsperspektiven eröffnen die von Manuela Gianandrea und Chiara Croci in Kooperation mit dem *Dipartimento di Geoscienze* der Universität Padua initiierten und von der *Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma* unterstützten archäometrischen Analysen des Mosaiks in Sant'Agnese. ¹⁴

Das Mosaik in Sant'Agnese besitzt jedoch nicht nur eine spezifische Stofflichkeit. Eine seiner fundamentalen, von der Forschung bislang vernachlässigten Qualitäten liegt darin, dass es Materialität selbst zum Bildgegenstand macht. Etwa wenn es, wie im Bereich des weiten Goldgrundes, Materialien offen zeigt. Die folgende Untersuchung ist deshalb dem Apsismosaik in Sant'Agnese aus Materialitätsperspektive gewidmet – ausgehend von der Annahme, dass die Materialität des Mosaiks ein wesentlicher Aspekt seiner Objekt-aussage ist und dass zwischen Materialbedeutung und Objektbedeutung eine komplexe Wechselwirkung besteht. Die vorläufigen Daten der aktuellen Materialanalysen sind hierfür eine wertvolle Quelle. ¹⁵ Die Untersuchung weist jedoch über sie hinaus, indem sie Materialströme und -geschichten ebenso reflektiert wie



Abb. 1: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, © Domenico Ventura

gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen an Materialien¹⁶ und deren Wahrnehmung in einem multisensorischen Kirchenraum, der Licht ebenso inszeniert wie Dunkelheit und für dessen Erfahrung der Prozess des Hinabsteigens in die Basilika *ad corpus* der Heiligen ein bedeutungsvoller Akt war. Gegenstand sind Gold, Marmor und Wolle ebenso wie die Materialität von Farbe – innerhalb des Mosaiks, aber auch mit Blick auf über das Mosaik hinausweisende Material- und Objekttopographien. Einbezogen werden Feuer als Manifestation von Licht und Wärme und das in der Inschrift entworfene Bild des Regenbogens. Die lokale Kontextualisierung des Mosaiks erfolgt innerhalb der kleinen Gruppe frühmittelalterlicher römischer Apsiskonzeptionen mit weiblicher Protagonistin: Sant'Eufemia, Santa Felicitas und mit einiger Wahrscheinlichkeit auch Santa Martina al foro romano.

Der Kirchenkomplex an der Via Nomentana. Ein ‚geschichteter‘ Ort

Der Kirchenkomplex von Sant'Agnese liegt im Nordosten Roms, an der Via Nomentana, außerhalb der

antiken und mittelalterlichen Stadtmauern.¹⁷ Auf das 1. bis 4. Jahrhundert datieren eine weitläufige Nekropole und das aus dieser hervorgegangene Katakombensystem.¹⁸ Zum Kirchenkomplex gehören die circusförmige konstantinische Agnesbasilika¹⁹, das Mausoleum der Constantina (Santa Costanza)²⁰, die Agnesbasilika des 7. Jahrhunderts und der dieser angegliederte Konvent.²¹ Bezugspunkt aller Bauten innerhalb des Komplexes ist das Agnesgrab.²² Das Gelände ist hügelig und geschichtet, weshalb den Verbindungswegen zwischen den Bauten, die oft mehrere Ebenen überbrücken, besondere Bedeutung zukommt.

Die honorianische Basilika, eine dreischiffige Säulenbasilika, liegt direkt über dem Agnesgrab. Sie ist tief in das Gestein des sie umgebenden Hügels eingegraben (Abb. 2) und besitzt zwei Ebenen: das in den Jahren 1603–1605 auf Initiative der Kardinäle Alessandro de' Medici und Paolo Sfondrati freigelegte Erdgeschoss und das über den Seitenschiffen und dem Endonarthex mit Galerien versehene Obergeschoss, dessen Südostseite die Via Nomentana berührt. Der Zugang zum Erdgeschoß erfolgte über eine langgestreckte seitliche Treppe. Als Zugang zum Obergeschoss diente ursprünglich eine noch heute in etwa acht Metern Höhe in Umrissen

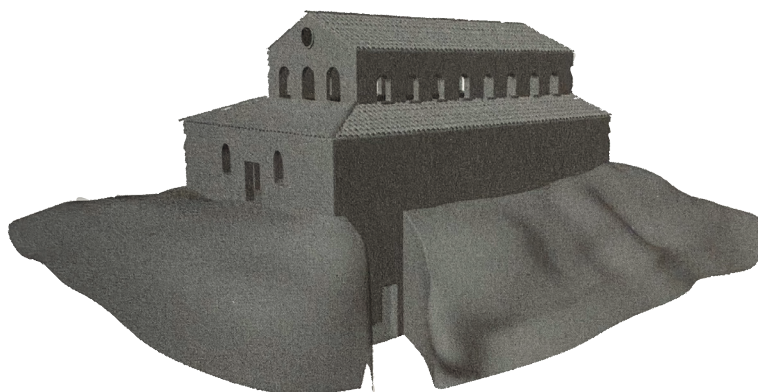


Abb. 2: Rekonstruktion der Basilika des 7. Jahrhunderts, Ansicht von Nordwesten (Modell Luisa Covello 2018)

erkennbare Tür in der nordwestlichen Fassade. Eine Verbindung der beiden Ebenen im Inneren der Kirche ist bislang nicht nachweisbar, weshalb davon ausgegangen werden muss, dass das Erdgeschoss der Basilika, in dem sich auch der Zugang zum Heiligengrab befand, nur über die bereits genannte Treppe auf der Nordwestseite der Kirche betreten werden konnte. Die Galerien des Obergeschosses erlaubten dagegen den Blick auf das Bild der Heiligen im Apsismosaik und in den Kirchenraum, aber keinen physischen Kontakt.²³

Die weit verbreitete Annahme, der Basilika Sant'Agnese sei bereits früh eine der ältesten römischen weiblichen monastischen Kommunitäten angegliedert gewesen, lässt sich anhand der Quellen- und Objektbefunde nicht mit Sicherheit belegen. Wenn die lateinische Agnes-Legende BHL 156 (6. Jahrhundert) deren Gründung mit der Person Constantinas assoziiert – Agnes habe die auf den Kultort an der Via Nomentana aufmerksam gewordene Constantina von Krankheiten geheilt, woraufhin diese aus Dank eine Basilika errichtet und die erste weibliche Gemeinschaft am Ort begründet habe,²⁴ – geschieht dies mit dem Ziel der Legitimierung der Stiftung durch Alter und Authentizität. Anhand zeitgenössischer Quellen verifizieren lässt sich die Erzählung nicht.²⁵ Ein Indiz für die Existenz einer weiblichen Gemeinschaft ist die im Jahr 1901 unter dem Bodenbelag des Chores der Basilika gefundene Grabplatte der *abbatissa* Serena, gest. 514. Ein *monasterium Sanctae Agnetis* nennt erstmals der *Liber Pontificalis* für das Jahr 806. Jean Mabillons Notiz, das ‚basilianische‘ (also einer byzantinischen Regel folgende) Kloster sei im Jahr 817 an Benediktinerinnen übertragen worden, ist nicht durch Quellen unterlegt. Im Jahr 936 wurde es cluniazensisch reformiert – wie auch die weibliche Kommunität bei San Lorenzo, das Kloster San Paolo und Santa Maria in Aventino. Seit

Innozenz I. (401–417) und noch im 7. Jahrhundert war Sant'Agnese abhängig vom *titulus Vestinae* (auch: San Vitale). Im Jahr 1480 übertrug Sixtus IV. das Kloster an die mailändische Kongregation *Sant'Ambrogio ad nemus*. Seit 1489 und bis heute untersteht es den Regulkanonikern des Laterans.²⁶ An dieser Stelle muss betont werden, dass das weibliche Patronat per se keine Rückschlüsse auf die Existenz einer männlichen oder weiblichen Kommunität bei St. Agnes zulässt: Die ‚Virgin saints‘ wie Agnes waren facettenreiche Rollenmodelle, mit deren unterschiedlichen Aspekten sich ein vielfältiges Publikum identifizieren konnte.²⁷

Das Mosaik

„Es tut mir nur leid, daß ich zwei auf zuletzt versparte Apsismosaiken nicht mehr kopieren lassen konnte, welche das gleiche Schicksal hatten, später wiederhergestellt und neuestens von den Kunsthistorikern in der Hauptsache nicht richtig verstanden worden zu sein. Ich meine zunächst das von Sant'Agnese mit der Märtyrerin in der Mitte, dem hl. Silvester zur einen und dem an die Stelle der Prinzessin Konstantina getretenen Papst Honorius I. (625–638) zur anderen Seite. Dann das von S. Marco [...]“²⁸ In den wenigen Worten, mit denen Joseph Wilpert im Vorwort zum ersten Band der *Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert* erklärt, dass es ihm vor seiner Abreise aus Rom nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges nicht mehr möglich war, die Apsismosaiken von Sant'Agnese und von San Marco im ‚Ist-Zustand‘ kopieren zu lassen, klingen bereits zwei grundlegende Aspekte an, denen jede Untersuchung des Mosaiks bis heute Rechnung tragen muss: seine



Abb. 3: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Hl. Agnes, © Domenico Ventura

vielfachen Restaurierungen und die Schwierigkeit, alle handelnden Personen mit Exaktheit zu bestimmen.²⁹

Das Apsismosaik in Sant'Agnese besteht aus drei Zonen: einer himmlischen Zone, einer mittleren, in der sich göttliche und irdische Sphäre begegnen, und einem Inschriftenband. In der mittleren Zone, im Bedeutungszentrum des Mosaiks, befindet sich die inschriftlich bezeichnete Figur der hl. Agnes (Abb. 3): freistehend, in aufrechter Haltung und mit in die Weite des Kirchenraumes gerichtetem Blick. Agnes ist nimbiert und gekrönt. In Händen hält sie eine mit einem Band verschlossene Schriftrolle. Bekleidet ist sie mit einer purpurfarbenen Tunika, einer purpurnen Dalmatik und einer mit Perlen und Steinen besetzten Stola, die dem byzantinischen Loros nachempfunden ist. Sie trägt kostbaren Schmuck: Diadem, Ohrringe und Maniäkion (einen perlen- und edelsteinbesetzten Kranz). Maria Andaloro hat auf die enge Verwandtschaft

des Agnes-Kostüms mit den Gewändern der Maria Regina-Figuren in der Kapelle des Amphitheaters in Durrës und im *aurum coronarium* von Santa Maria Antiqua in Rom hingewiesen.³⁰ Antonella Ballardini schlägt, ausgehend von Bissera V. Pentchevas Deutung des Gewandes der Maria Regina in Santa Maria Antiqua in Rom vor, die Kombination von purpurfarbener Tunika und Loros als konsularisches Gewand zu lesen.³¹ Alle Elemente zusammengenommen ergeben, wie Manuela Gianandrea anlässlich ihrer Diskussion eines Wandmalereifragments mit der Büste der hl. Agatha in einem Clipeus (frühes 8. Jahrhundert, Privatsammlung) festhält, den ikonographischen Typ der „jungen aristokratischen Heiligen“ („giovane santa aristocratica“).³²

Die Flammen sowie ein an ein flaches Podest erinnerndes, aber als Schwert gedeutetes Element zu Füßen der Heiligen verweisen auf ihr Martyrium. Zu

beiden Seiten des Gewandsaums lodern hellrote Flammen. Agnes und ihre beiden Begleitfiguren umfängt ein weiter Goldgrund. Auf Agnes bezogen ist die Hand Gottes im himmlischen Segment: Aus ebenfalls goldenem, mit roten Wolken versehenem Grund reicht sie eine edelsteinbesetzte Krone auf die Märtyrerin herab. Vom zentralen Goldgrund des Mosaiks ist dieses Segment durch zwei hell- und dunkelblaue Bänder mit goldenen und weißen Sternen getrennt.

In der Figur zur Rechten der Heiligen, die ihr mit verhüllten Händen ein Kirchenmodell darbringt, wurde der im *Liber Pontificalis* als Stifter der Basilika und ihres Mosaiks genannte Papst Honorius I. (625–638) erkannt. Die zweite Figur, mit einem Buch als Attribut, wurde unterschiedlich als Silvester (314–335), Symmachus (498–514), Gregor der Große (590–604) oder Johannes IV. (640–642) gedeutet.³³ Unter den drei Figuren befindet sich in drei *tabulae* auf blauem Grund und mit goldenen Buchstaben die Inschrift: AUREA CONCISIS SURGIT PICTURA METALLIS / ET COMPLEXA SIMUL CLAUDITUR IPSA DIES. / FONTIBUS E NIVEIS CREDAS AURORA SUBIRE / CORREPTAS NUBES RORIBUS ARVA RIGANS. / VEL QUALEM INTER SIDERA LUCEM PROFERET IRIM / PURPUREUSQUE PAVO IPSE COLORE NITENS. / QUI POTUIT NOCTIS VEL LUCIS REDDERE FINEM / MARTYRIUM E BUSTIS HINC REPPULIT ILLE CHAOS / SURSUM VERSA NUTU QUOD CUNCTIS CERNITUR UNO / PRAESUL HONORIUS HAEC VOTA DICATA DEDIT / VESTIBUS ET FACTIS SIGNANTUR ILLIUS OPERA / AECET ET ASPECTU LUCIDA CORDA GERENS.³⁴

Sarah Maltoni, Rita Deiana und Alberta Silvestri weisen im *Report preliminare* zur archäometrischen Analyse des Apsismosaiks in Sant'Agnese (2022) darauf hin, dass bei der Untersuchung der Inschrift mit UV-Licht die Kompartimente unterschiedliche UV-Aktivität aufwiesen – ein Hinweis auf die Verwendung unterschiedlicher Materialien und darauf, dass die Inschrift, wie die meisten übrigen Teile des Mosaiks auch, im Laufe ihrer Geschichte Veränderungen erfahren hat.³⁵ Unterhalb des Mosaiks ist die Apsis mit prokonnesischem Marmor und Porphyrr verkleidet.³⁶ Eine für den Kontext des Mosaiks wesentliche Komponente ist heute verloren: das ursprüngliche Bildprogramm des Apsisbogens. Erik Thunø rekonstruiert auf der Basis von Vergleichen eine zentrale Christusfigur flankiert von den zwölf Aposteln.³⁷

Die Restaurierungen

Aus Mosaik gebildete Oberflächen sind fragil: Assemblagen aus kleinsten Marmor- und Glastesserae arrangiert in einem Grund aus mehreren Putzschichten. Und natürlich ist auch das Mosaik in Sant'Agnese nicht unverändert, im Zustand des 7. Jahrhunderts, überliefert. Es wurde mehrmals verändert und verfügt über eine komplexe Objektgeschichte.³⁸

Die früheste bekannte Restaurierung beschreibt Giovanni Giustino Ciampini in den *Vetera Monimenta* (1699). Fehlstellen in der Mosaikoberfläche, insbesondere die Köpfe der beiden die Heilige flankierenden Päpste, wurden ergänzt – allerdings nicht im Medium des Mosaiks, sondern als Malerei: „Animaduertendum est, amborum Pontificum vultus pictura fuisse supplementos, quia Musivum deciderat, quod lineis indicare volui, ut in ipsomet apparet Musivo.“³⁹ Weitaus umfangreicheres Material existiert zur zweiten nachweisbaren Restaurierung. Sie datiert in die Monate August bis Dezember 1842. Durchgeführt wurde sie von der vatikanischen, bei der Fabbrica di San Pietro angesiedelten *Scuola del Mosaico*, die bereits im 16. Jahrhundert gegründet worden war, um die neue Peterskirche mit Mosaiken auszustatten. Durch detaillierte Rechnungen sind die Namen der acht ausführenden Mosaizisten bekannt, ebenso ihr Lohn (2,8 Scudi pro *palm quadrato*).

Die Maßnahme war Teil einer größeren Kampagne zur Sicherung früh- und hochmittelalterlicher Mosaiken in Rom, die 1823 mit der Apsis in Santi Cosma e Damiano begann und 1847 mit dem Mosaik des früheren Apsisbogens in San Lorenzo fuori le mura endete. Zu den restaurierten Mosaiken gehörten auch die Apsiden von Santa Prassede, Santa Cecilia und Santa Maria in Trastevere (1831) sowie von Santi Nereo ed Achilleo. Zeitgleich mit Sant'Agnese wurden die Mosaiken in Santa Maria in Domnica und Santa Costanza restauriert.⁴⁰ In Sant'Agnese wurden 1842 die gemalten Ergänzungen des 17. Jahrhunderts revidiert und durch Mosaiken ersetzt. Zum Einsatz kam der für Arbeiten der *Scuola del Mosaico* typische *stucco ad olio*, ein Gemisch aus Kalk, Travertin und Leinöl, das leicht war, stabil und langsam trocknete, also die Bearbeitungszeit verlängerte.⁴¹

Von 1942 bis 1944 schützte eine Hülle aus Aluminium und Jute das Mosaik vor den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs. Nach ihrer Entfernung wurde die Oberfläche gereinigt und gesichert.⁴² Guglielmo Matthiae nahm die erste Oberflächenkartierung vor (Abb. 4).⁴³ Vierzig Jahre später, 1984, wurde das Mosaik



Abb. 4: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Oberflächenkartierung (Matthiae 1967)

erneut gereinigt, gelöster Putz gefestigt und lose Tesserae neu justiert. Eine anlässlich der Arbeiten erstellte Kartierung lokalisiert diese und die früheren Restaurierungen. Sie zeigt, dass im 19. Jahrhundert auch weite Teile des Goldgrundes und der Inschrift überarbeitet wurden.⁴⁴ Ziel der aktuellen Untersuchung durch das *Dipartimento di Geoscienze* der Universität Padua ist eine umfassende archäometrische Analyse, die es ermöglichen soll, das Mosaik anhand seines Materials, d.h. der gläsernen Tesserae, aus denen es gefertigt ist, in der Glas- und Mosaikproduktion Roms, Italiens und des Mittelmeerraums zu verorten. Auf der Basis der gewonnenen Daten sollen Materialströme entschlüsselt und ein tieferes Verständnis für die technische Ausführung des Mosaiks entwickelt werden.⁴⁵

Agnes, Euphemia, Felicitas, Martina. Das Mosaik im Kontext der römischen Apsisprogramme des 7. Jahrhunderts

Das Apsismosaik in Sant'Agnese entsteht zu einer Zeit, als die Mosaikproduktion in Westeuropa und Byzanz rückläufig ist: Für das 7. Jahrhundert sind 17 neue Mosaiken zu verzeichnen, gegenüber 77 neuen Mosaiken im 5. Jahrhundert und 63 neuen Mosaiken

im 6. Jahrhundert.⁴⁶ Vier der römischen Mosaiken des 7. Jahrhunderts sind *in situ* erhalten: die Mosaiken in San Teodoro (um 600), Sant'Agnese (ca. 630), in der Venantius-Kapelle des Lateransbaptisteriums (fertiggestellt zur Zeit des Pontifikats Theodors I., 642–649) und in der Kapelle der hl. Primus und Felicianus in Santo Stefano Rotondo (ebenfalls 642–649). In der Kirche San Pietro in Vincoli befindet sich ein Mosaik unbekannter Herkunft, das den hl. Sebastian zeigt (ca. 680?).⁴⁷ Zwei weitere Mosaiken in den Kirchen Sant'Eufemia und San Pancrazio sind heute verloren. Beim Mosaik für die Basilika San Pancrazio an der Via Aurelia handelte es sich wie beim Mosaik in Sant'Agnese um eine Stiftung Papst Honorius I.⁴⁸

Ein Charakteristikum der bis heute überlieferten Mosaiken besteht darin, dass zusätzlich zu den Aposteln vermehrt lokale, römische Heilige und Märtyrer ins Bild gesetzt werden sowie Heilige, zu denen die stiftenden Päpste einen persönlichen, biografischen Bezug behaupteten.⁴⁹ Von besonderem Interesse für die Untersuchung des Mosaiks in Sant'Agnese ist jedoch eines der verlorenen Mosaiken: das Mosaik der Basilika Sant'Eufemia in Subura, in dem wie in Sant'Agnese eine weibliche Heilige ins Zentrum einer Apsiskonzeption rückt. Es handelt sich um eine Stiftung Papst Sergius I. (687–701). Das Erscheinungsbild des Mosaiks

dokumentiert Ciampini in den *Vetera monimenta* (1699) auf der Grundlage einer Zeichnung Ciacconios in Cod. Vat. Lat. 5407. Die Reproduktion Ciampinis zeigt die hl. Euphemia im festlichen Gewand und im Orantengestus zwischen zwei Schlangen (Abb. 5).⁵⁰

Ebenfalls von größtem Interesse ist das Apsisbild des Oratoriums der hl. Felicitas (in einem Saal der Titusthermen, 7. Jahrhundert?), ausgeführt als Wandmalerei: Es zeigt die Titelheilige in Orantenhaltung, begleitet von ihren sieben Söhnen, die ebenfalls das Martyrium erlitten. Über Felicitas erscheint Christus als Büste mit Kreuznimbus. Wie Agnes sind auch Euphemia und Felicitas gekrönt beziehungsweise im Akt der Krönung dargestellt.⁵¹ Quellen des späten 16. Jahrhunderts beschreiben die Reste einer frühmittelalterlichen Apsisdekoration in Santa Martina al foro. Diese muss der Komposition in Sant’Agnese ähnlich gewesen sein: eine ganzfigurige weibliche Heilige in zentraler Position zwischen zwei Päpsten, einer von beiden, soweit es sich an der fragmentarisch erhaltenen Inschrift ablesen lässt, vermutlich Honorius I., der Gründer der frühmittelalterlichen Basilika Sant’Agnese.⁵²

Im römischen Kontext erweist sich das Apsismosaik in Sant’Agnese so als nicht isoliert, sondern als Teil einer kleinen Gruppe von Apsisdekorationen, in deren Zentrum eine weibliche Heilige steht. Berücksichtigt werden muss in diesem Zusammenhang, dass jede Diskussion notwendigerweise unvollständig bleibt, da zu viele, auch bedeutende, Apsisbilder verloren sind und nicht rekonstruiert werden können.⁵³

Claritate fulgent et puritate translucet. Der Goldgrund als Attribut

Bei der Sicherung im Jahr 1984 wurden als Materialien der Tesserae, aus denen das Mosaik in Sant’Agnese gebildet ist, Glas, Stein und Gold nachgewiesen.⁵⁴ Goldtesserae sind aufgrund ihres geschichteten Aufbaus – 0,2 bis 0,4 µm dünn getriebenes Goldblech liegt zwischen einer dünnen Schicht geblasenen Glases und einer dickeren Schicht Gussglas – besonders fragil. Zwischen Gold und Glas kann Wasser eindringen, beide voneinander lösen und zum Verlust des Goldblechs führen.⁵⁵ Das Goldblech zwischen den beiden Glasschichten wiederum ist so fein, dass es craqueliert und lichtdurchlässig wird.⁵⁶

Ob die Goldtesserae in Sant’Agnese (Abb. 6) wie diejenigen des Mosaiks der Cappella dei Santi Primo e Feliciano in Santo Stefano Rotondo (642–649) neu angefertigt wurden, was Elisabetta Neri anhand von



Abb. 5: Hl. Euphemia, Giovanni Ciampini, *Vetera Monimenta*, Bd. 2, Rom 1699, Tafel 35

Materialanalyse der Goldbleche und dem Vergleich ihrer Legierung mit denjenigen zeitgleich in Umlauf befindlicher Münzen nachweisen konnte⁵⁷, muss bis zum Abschluss der aktuellen archäometrischen Analysen offenbleiben.⁵⁸ In jedem Fall war Gold zur Entstehungszeit des Apsismosaiks der nomentanischen Basilika ein rares Gut, das keineswegs unbegrenzt zur Verfügung stand und immer wieder stofflich recycelt werden musste.⁵⁹

Im spätantiken und mittelalterlichen christlichen Kontext war Gold göttlich kodiert.⁶⁰ Diese Feststellung bleibt jedoch sehr allgemein – und es stellt sich die Frage, ob sich noch genauer bestimmen lässt, was der Goldgrund an seinem spezifischen Ort in Sant’Agnese bedeutete, worin seine Funktion im Kontext einer Heiligendarstellung bestand: Wie alle Materialien unterliegt auch Gold kontextabhängigen Bedeutungszuschreibungen, die je nach Zeit und Ort variieren können.⁶¹

Ausgehend von dieser Annahme ist der Goldgrund in Sant’Agnese mehr als der kostbare Ausweis der finanziellen Möglichkeiten seines Stifters. Er ist sowohl Symbol des Göttlichen wie auch Attribut der Heiligen.

Insbesondere, wenn es darum geht zu definieren, ‚welche‘ Agnes das Mosaik repräsentiert.

Agnes ist Protagonistin eines ganzen Sets hagiographischer Texte des 4. bis 6. Jahrhunderts.⁶² In diesen verkörpert sie ein in der Spätantike verbreitetes Rollenmodell weiblicher Heiligkeit: das der jungfräulichen Heiligen, der Braut Christi.⁶³ In den oftmals romanhaften Erzählungen mischen sich, darauf weist Cécile Lanéry hin, klassische Varianten weiblicher Heldinnen und christliche Modelle, „aussi la martyre chrétienne apparaît-elle comme l’émule romaine des vierges païennes, dans un contexte précisément marqué par la rivalité culturelle et littéraire entre païens et chrétiens.“⁶⁴



Abb. 6: Rom, Sant’Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Goldgrund, © Domenico Ventura

Von größter Bedeutung für den römischen Agneskult ist die lateinische Vita BHL 156 (5./6. Jahrhundert), ein pseudo-epigraphischer Brief des Ambrosius von Mailand, der lokale Bezüge herstellt. In BHL 156 entscheidet sich die zwölfjährige Agnes gegen eine Heirat mit dem Sohn des römischen Präfekten und für ein Leben als Braut Christi. Sie wird zur Prostitution im *lupanar* verurteilt, erweist sich dort aber als unantastbar: Sie kann weder gesehen – ein Engel reicht ihr eine makellose Tunika –, noch berührt werden. Da auch die Flammen des Scheiterhaufens ihr nichts anhaben können, wird sie mit einem Schwert enthauptet. Ihr Grab an der Via Nomentana ist schon bald ein frequentiertes

Pilgerziel. Dort erscheint Agnes ihren Eltern in einer Vision, in der sie ein kleines Lamm trägt und von einem Hofstaat himmlischer Jungfrauen umgeben ist.⁶⁵

Hervorgehoben werden muss zudem die griechische Vita BHG 45, die Agnes anders als alle übrigen Texte als erwachsene Frau vorstellt und die Konversion durch das Wort als Auslöser für Verurteilung und Martyrium in den Vordergrund stellt: Agnes wirbt aktiv für ihr christliches Lebensmodell und gewinnt viele römische Aristokratinnen als Anhängerinnen, was zu ihrer Verurteilung und schließlich zum Verbrennungstod führt.⁶⁶

Der Frage nach den Beziehungen des nomentanischen Mosaiks zu den verschriftlichen Viten widmet sich eine eigene Forschungsdiskussion. Weil das Apsismosaik Agnes als erwachsene Frau zeigt, erkannte Cécile Lanéry in ihm eine bildliche Umsetzung von BHG 45.⁶⁷ Dagegen argumentiert Elena Zocca, das Attribut der beiden Flammenbündel zu Füßen der Heiligen sei nicht mit dem in der griechischen *Passio* genannten Tod der Heiligen auf dem Scheiterhaufen in Einklang zu bringen. Es verweise stattdessen auf die Teilung und das Erlöschen des Feuers in BHL 156 und damit auf die körperliche Unversehrtheit der Heiligen.⁶⁸ Dennis E. Trout setzte den reichen Schmuck der Heiligen im Bild in Relation zu ihrer Beschreibung als kostbar geschmückte Braut Christi in der Visionserzählung am Ende der lateinischen *Passio*.⁶⁹ Nicht auszuschließen ist, dass alle drei Beobachtungen zutreffend sind und das Mosaik Bezüge auf unterschiedliche hagiographische Erzählungen in sich trägt – mit dem Ziel, ein Angebot unterschiedlichster Aspekte als Ausgangspunkt eigener Visionserfahrungen der Betrachterinnen und Betrachter bereitzustellen.⁷⁰ Ergänzend sei hinzugefügt, dass auch das Medaillon mit dem Vogel Phönix, einem alten Auferstehungssymbol, als Gewandschmuck der Heiligen, ein Zeichen dafür ist, dass im Mosaik die himmlische Erscheinung der Heiligen am Ende der *Passio* ins Bild gesetzt wurde. Die Wahl des Goldgrundes als Attribut erscheint in diesem Kontext folgerichtig.

In Sant’Agnese rahmt der Goldgrund die Heilige, ohne mit ihr identisch zu sein oder sie sogar zu ‚bekleiden‘. Durch diese Kombination entsteht ein Zwischenraum, in dem menschliche und göttliche Sphäre aufeinandertreffen. Als Hinweis auf eine Mittlerfunktion zwischen beiden Sphären lässt sich möglicherweise die Schriftrolle lesen, die Agnes in Händen hält – über deren Inhalt sich aber nur spekulieren lässt, da sie mit einem Band verschlossen ist.⁷¹ Wichtige Spuren, wenn auch nicht zeitgleich mit der Darstellung selbst, sind

in diesem Zusammenhang die Votivinschriften in der Apsis des Oratoriums der hl. Felicitas in Rom, denn sie verraten etwas über die einer Heiligen entgegengebrachten Erwartungen: „Felicitas, cultrix Romanorum votum solvit“; „Sancta martyr, multum praestas ob voti cereor. Felicitates sperare innocentes, non desperare“; „Conturbatis ipsa fortuna constet memoranda“.⁷²

Weitere Bedeutungsebenen ergeben sich aus den Materialeigenschaften von und den kulturellen Bedeutungszuweisungen an Gold. Eine zeit- und kulturübergreifend mit Gold konnotierte Eigenschaft ist die der Reinheit. Ein wesentlicher Grund hierfür ist die Reaktionsträgheit des Materials: Gold rostet nicht, es verfärbt sich nicht und zersetzt sich auch nicht auf natürliche Weise. Reines Gold ist besonders wertvoll und von intensiv gelber Farbe.⁷³ Die Bedeutungszuweisung der Reinheit teilt Gold mit Glas, in Spätantike und Mittelalter das lichtdurchlässige und -reflektierende Medium par excellence.⁷⁴ Gregor der Große (590–604), Verfasser der anfangs genannten zwei Agnes-Homilien, assoziiert in den *Moralia in Iob* beide Materialien mit der himmlischen Sphäre und ihren Bewohnern. Diese leuchten hell und sind von durchscheinender Reinheit: „Quid ergo aliud in auro uel uitro accipimus, nisi illam supernam patriam, illam beatorum ciuium societatem, quorum corda sibi inuicem et claritate fulgent et puritate translucent? Quam Ioannes in Apocalypsi conspexerat, cum dicebat: *Et erat structura muri eius ex lapide iaspide; ipsa uero ciuitas aurum mundum, simili uitro mundum*. Quia enim sancti omnes summa in ea beatitudinis claritate fulgebunt, instructa auro dicitur.“⁷⁵ Für die materiale Repräsentation von Reinheit – das zentrale Thema der Agnes-Legende – ist die aus Gold und Glas gebildete Oberfläche eines Mosaiks vor diesem Hintergrund eine angemessene Wahl. Dabei ist das Material, wie im Fall des weiten Goldgrundes, selbst vollwertiger Bildgegenstand, der keiner ikonischen Konkretisierung bedarf.

Nicht allein Gold, auch der weiße Marmor, aus dem ungewöhnlicherweise das Gesicht der Heiligen geformt wurde (Abb. 7), ist ein Verweis auf die mit Agnes assoziierte Reinheit.⁷⁶ Per Jonas Nordhagen beschreibt grobe weiße Steintesserae, unterbrochen von orangefarbenen gläsernen Tesserae im Bereich der Wangen und gerahmt von Konturen aus dunklen Glastesserae, die sich deutlich von den weitaus feineren Marmortesserae unterscheiden, die sich im 8. Jahrhundert für die Gesichter der Figuren beispielsweise in der Kapelle Johannes VII. in Alt-St. Peter nachweisen lassen.⁷⁷ Diese Materialwahl entspricht spätantiken



Abb. 7: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Hl. Agnes, © Domenico Ventura

und mittelalterlichen Konzeptionen heiliger Körper als aufgrund ihrer *virtus* leuchtend.⁷⁸

Licht und Dunkelheit. Der Goldgrund im Kirchenraum

So wenig Gold mit anderen Stoffen reagiert, so intensiv ist die Interaktion des Materials mit dem es umgebenden Licht. Einfallendes Licht lässt goldene Oberflächen hell und warm erstrahlen. Besonders lebendig ist die Wirkung, wenn die Reflexionsfläche strukturiert ist: ein aus unregelmäßigen Goldtesserae gebildetes Mosaik, die einander überlagernden Goldbleche einer Skulptur, oder Oberflächen mit Filigranbesatz. In der Lebendigkeit und Wandelbarkeit goldener Oberflächen liegt ihr besonderes performatives Potenzial: „(Gold) performs rather than depicts.“ (Bissera Pentcheva).⁷⁹

Auch der goldene Grund des Apsismosaiks in Sant'Agnese entfaltet seine Wirkung abhängig von den Lichtverhältnissen im Kirchenraum. Es gibt keine Fenster, die die Fläche des Apsismosaiks durchbrechen

würden – wie Daniela Mondini hervorgehoben hat, gehört die Apsis von Sant’Agnese zu den sogenannten ‚absidi cieche‘ (blinden Apsiden).⁸⁰ Natürliche Lichtquellen waren drei noch heute von außen sichtbare Fenster über dem Apsisbogen, die Fenster der nördlichen und südlichen Galerie sowie zwei Fenster (in acht Metern Höhe) im Bereich der westlichen Fassade.⁸¹ Für den Kirchenraum von Sant’Agnese ist deshalb von einer eher schwachen natürlichen Beleuchtung auszugehen.⁸² Das Hinabsteigen in den Kirchenraum der tief in das Gestein des sie umgebenden Hügels eingeschlossenen Basilika und zum auf Katakombenniveau gelegenen Heiligengrab als Zentrum des Kultes muss eine Erfahrung von Licht ebenso wie von Dunkelheit und als solche bedeutungsvoll gewesen sein.⁸³

Diffuses, schwaches Licht wiederum ist, wie Rico (Henry) Franses nachweisen konnte, ideal für die Wirkung goldener Oberflächen: Indirektes, breit streuendes Licht, das durch ein Fenster oder eine geöffnete Tür einfällt, lässt goldene Mosaikoberflächen intensiv leuchten. Gleichzeitig treten die im Bild angelegten Hell-Dunkel-Kontraste besonders stark hervor. Farben dagegen wirken besonders intensiv bei hellem Licht, der Goldgrund tritt ihnen gegenüber zurück.⁸⁴ Für das Mosaik in Sant’Agnese bedeutet dies, dass unterschiedliche Partien des Mosaiks ihre jeweils stärkste Wirkung abhängig von den Lichtverhältnissen entfaltet haben müssen⁸⁵: Schwaches und indirektes Licht ließ den Goldgrund erstrahlen. Zunehmend helles und von Ost nach West um die Kirche wanderndes Licht⁸⁶ ließ dagegen Elemente wie das leuchtend purpurfarbene Gewand der Heiligen im Tagesverlauf immer intensiver hervortreten. Die Gestaltung des Mosaiks als Ganzes trägt einer Wahrnehmung Rechnung, die Licht, Farbe und Materialität vor Formen und Figuren privilegiert.⁸⁷

Purpur

Im Mosaik resultiert der als purpurfarben wahrgenommene Farbton des Gewandes der hl. Agnes aus der subtilen Kombination violetter und rosafarbener Glattesserae.⁸⁸ Was bedeutete es, eine weibliche Heilige in ein purpurnes Gewand zu kleiden? Das aufwendige Kostüm als Ganzes – Gewand, Diadem, Maniakion, Loros – war, wie beschrieben, und in Kombination mit dem umgebenden Goldgrund, Ausweis der Identität Agnes’ als „royal member of the heavenly court“⁸⁹. Die im Mosaik gewählte Gewandfarbe Purpur besitzt jedoch ein weiteres, zugleich differenzierteres Bedeutungsspektrum – in den vestimentären Kulturen der

Spätantike und des frühen Mittelalters sowie als Bedeutungsträger in religiösen Kontexten.

Purpur als Färbemittel wurde seit der Antike aus der Murex-Seeschnecke gewonnen. Das Tragen purpurner Stoffe war ein kaiserliches Privileg. Besonders kostbar waren mehrfach gefärbte Stoffe von intensiver Farbe. Das Färben mit Purpur ist ein Prozess der Transformation: Purpur als Färbemittel ist nahezu farblos. Erst im Kontakt mit Sonnenlicht entfaltet sich seine tiefrote Farbigekeit.⁹⁰ In religiösen Kontexten ist die Bedeutung von Purpur eng mit Maria und der Inkarnation verbunden. Das *Protoevangelium* des Jakobus (Kapitel 10–11) beschreibt, wie Maria im Moment der Verkündigung den Purpurfaden spannt, eine hoch symbolische Aktivität: Tempelpriester hatten Maria und andere junge Frauen beauftragt, die Fäden herzustellen, aus denen ein neuer Vorhang für den Tempel gewebt werden sollte. Farben und Materialien wurden zugestellt: Gold, Weiß, Hyacinthium (Blau), leuchtendes Hell- und Purpurrot, Leinen und Seide. Auf Maria fielen die Farben Scharlachrot und Purpur. In der christlichen Exegese begegnet der Prozess des Spinnens der Fäden für den neuen Tempelvorhang als Typus der Menschwerdung: „a type of the human nature Christ took from his mother in order to dress his divinity and become known to the world“.⁹¹ Im Kontext der Verkündigung beschreibt Alkuin Maria als die mit Murex (der Purpurschnecke) gefärbte weiße Wolle: „ut purpura ex eadem lana, imperiali majestati tantummodo digna fiat, qua nullus alius induitur, nisi augusta praeditus dignitate: ita Spiritus sanctus superveniens in beatam Virginem, [et] virtus Altissimi obumbravit eam, ut lana fieret divinitate purpurata.“⁹²

Agnes ist jedoch nicht Maria. Für sie eröffnet sich eine andere Bedeutungszuweisung: Purpur als Referenz auf das Blut der Märtyrer. Etwa ein Jahrhundert nach der Entstehung des Mosaiks in Sant’Agnese fuori le mura sollte Beda Venerabilis in *De Tabernaculo* über den purpurnen Vorhang der Bundeslade (Ex 27) schreiben: „purpura, quia colorem sanguinis ostendit“. Beda setzt die Farbe Purpur in Relation zum körperlichen Opfer der Märtyrer: „Purpura quia colorem sanguinis ostendit, ut uera quoque purpura conyliorum sanguine tingitur, deuota eorum corda designat qui dicere cum apostolo possunt: ego non solum alligari sed et mori in hierusalem paratus sum propter nomen domini iesu [...]“. Die zweite Farbe des Vorhangs, helles Scharlachrot, vergleicht er mit Feuer und Feuer mit der Liebe der Heiligen.⁹³ Bei einem Blick auf das spätantike und mittelalterliche Farbspektrum kommt jedoch auch noch eine andere Bedeutung von Purpur zum Tragen: die



Abb. 8: Rom, Sant'Agnese fuori le mura, Apsiswand

Wahrnehmung von Purpur als hell und leuchtend. In Spätantike und Mittelalter war die Leuchtkraft einer Farbe von größerer Bedeutung als der Farbton.⁹⁴ Wie Dominic Janes betont: „Purple was associated with the white (bright) end of the spectrum“.⁹⁵

Die Bedeutungen des purpurnen Gewandes der hl. Agnes im Mosaik von Sant'Agnese erweisen sich vor diesem Hintergrund als vielfältig und miteinander verflochten. Als Referenz auf die stoffliche Welt jenseits des Mosaiks evoziert die Farbe Purpur materiale Kostbarkeit, bedingt durch die Seltenheit des Farbstoffs und den aufwändigen Färbeprozess. In Verbindung mit den Attributen Loros und Krone ist das purpurne Gewand der Heiligen herrscherlich konnotiert.⁹⁶ In religiösen Kontexten ist die Farbe Purpur ein *marker* von Verkündigung und Inkarnation – und in der Tat war in mittelalterlicher Auffassung jedes Heiligenleben ein Re-enactment des Lebens und vor allem des Opfertodes Christi, dessen Voraussetzung die Inkarnation ist. Wahrgenommen als hell und leuchtend ist die Farbe Purpur eine einer Darstellung des strahlenden himmlischen Auferstehungskörpers der Heiligen angemessene Wahl.

Porphyry und prokonnesischer Marmor

Farbe ist ein wesentlicher Aspekt der Materialität eines Artefakts. Gefärbte Objekte und Objekte aus farbigen Materialien bilden eigene Topographien und Netzwerke.⁹⁷ Für die Apsis in Sant'Agnese bedeutet dies, dass das Apsismosaik und die Verkleidung der Wand unterhalb des Mosaiks eine geteilte Materialität besitzen: den Stoff Marmor und die Farbe Purpur. Das in seiner originalen Substanz überlieferte Gesicht der Agnes besteht aus hellen, marmornen Tesserae. Ihr Gewand leuchtet purpurfarben. Die Apsis unterhalb des Mosaiks ist mit grau geädertem prokonnesischem Marmor und rotem Porphyry verkleidet (Abb. 8): eine helle, von purpurnen Lisenen unterbrochene Oberfläche.⁹⁸ Wie im Mosaik stehen auch in der marmornen Verkleidung des unteren Teiles der Apsis von Sant'Agnese lichtreflektierende neben dunklen Partien. Manuela Gianandrea verweist auf die Seltenheit frühmittelalterlicher marmorner Wandverkleidungen in Rom und auf die enge Verwandtschaft der Verkleidungen in Sant'Agnese und Santa Sabina (422–432).⁹⁹

Als Material steht Porphyry für Transzendenz in Relation zu Macht, kaiserlicher ebenso wie päpstlicher. Porphyry ist kein Marmor, sondern ein extrem hartes Gestein vulkanischen Ursprungs, durchzogen von

weißen Feldspat-Einsprengseln. Es wurde vom 1. bis ins frühe 5. Jahrhundert im östlichen Ägypten gebrochen, am *Mons porphyrites* oder *Mons igneus*, nicht weit von Myos Hormos (Abu Shaar) am Roten Meer. Sein lateinischer Name – *lapis porphyrites* – spiegelt das griechische *porphyros*, eine Kombination aus ‚Feuer‘ und ‚Glut‘, mit der auch der purpurne Farbstoff bezeichnet wurde. Kaiserliche Objekte und Gebäude wurden aus Porphyrt gefertigt oder mit Porphyrt geschmückt: wie der Palast Hadrians auf dem Palatin, das Gymnasium Hadrians in Smyrna oder die Caracalla-Thermen in Rom. Doch nicht nur zu Lebzeiten, auch nach ihrem Tod wünschten Kaiser und ihre Familien von Porphyrt umgeben zu sein: Auch Konstantina, die legendäre Gründerin der ersten Basilika Sant’Agnese, wurde in einen Sarkophag aus Porphyrt gebettet.¹⁰⁰

In der römischen Sakralarchitektur begegnet Porphyrt seit der Spätantike als Auszeichnungselement: Der kostbare und farbintensive Stein wurde eingesetzt, um religiöse Bedeutungszentren zu markieren – wie die Petrusmemoria in Alt-St. Peter oder das Grab des hl. Laurentius. Zugleich wurde er für hoch symbolische liturgische Gegenstände gewählt: Der *Liber Pontificalis* nennt aus konstantinischer Zeit das porphyrtverkleidete Taufbecken oder die porphyrtne Säule der Osterkerze im Lateranbaptisterium. Sible de Blaauw zufolge sind die Porphyrt-Stiftungen mittelalterlicher Päpste als Rückbezug auf die Tradition Konstantins zu lesen.¹⁰¹

Für die hellen Partien der Apsiswand ist in einer Basilika *ad corpus* wie Sant’Agnese fuori le mura dagegen eine Deutung naheliegend, wie sie Venantius Fortunatus (ca. 540–600/610) in seiner Beschreibung der Kathedrale von Nantes vornimmt, wenn er den Glanz der Oberflächen auf das spirituelle, autogene Licht zurückführt, das den Reliquien der Heiligen entströme.¹⁰² Der prokonnesische Marmor, der für die Verkleidung der Wand unterhalb des Mosaiks in Sant’Agnese gewählt wurde, wurde insbesondere wegen seines sich im wechselnden Lichteinfall stetig wandelnden Erscheinungsbildes geschätzt. Für diese Materialqualität findet Paulus Silentiarius in seiner berühmten Ekphrasis der Hagia Sophia (562/63) synästhetische Metaphern: „... and having an *aiolomorphon* nature it displays a variety (*poikillettai*) in respect to shining (*aigle*). ... in parts it is seen ruddy (*ereuthos*) mingled with pallor (*ochro*), or the fair brightness (*selas*) of human fingernails; in other places the brilliance turns into a soft woolly whiteness (*argennon*), gently staying or imitating the beauty/sheen (*charin*) of yellow boxwood (*pyxou*) or the semblance of beeswax which men wash in clear mountain streams and lay out to dry under

the sun’s rays: it turns silvershining (*argyphon*), yet not completely altering its color, still showing traces of gold.“¹⁰³ Den marmornen Fußboden der Hagia Sophia vergleicht Paulus mit dem Wasser des Marmarameers, in dem die Insel Prokonnesus liegt, von der der Marmor stammt, wobei er den Stein mit schimmerndem Metall assoziiert.¹⁰⁴ Für die marmornen Säulen und Wandbekleidungen des Naos findet er die vegetabile Metapher der „frühlingshaften Wälder und Wiesen“ – was Paulus interessiert und schätzt, ist das unendliche Spiel von Licht und Dunkelheit.¹⁰⁵

Anhand ihrer Materialität – den verwendeten Materialien, den kulturellen Bedeutungszuschreibungen an diese und ihrer Inszenierung – erweist sich die marmorverkleidete Apsiswand in Sant’Agnese als Kontaktzone des Irdischen und des Heiligen. Sie ist eng mit dem oberhalb liegenden Mosaik verbunden – insbesondere durch die geteilte Materialität des Heiligenkörpers im Mosaik und der hellen Marmorpartien der Apsiswand, deren Glanz die Präsenz des heiligen Körpers spiegelt. Aber keinesfalls mit diesem identisch: Goldene Elemente als *marker* des Göttlichen fehlen.

Zwei in die Marmorverkleidung des Apsisrunds eingefügte Kapitelle sind Werke des 1. Jahrhunderts nach Christus.¹⁰⁶ Wiederverwendet wurde zudem ein fein skulptierter Fries (2. Jahrhundert). Er ist aus zwanzig Fragmenten unterschiedlicher Länge gebildet, 53 elegante Blattmasken wechseln sich ab mit Akanthuskelchen.¹⁰⁷ Die Wiederverwendung antiker Elemente, ihre Wertschätzung, ist ein Charakteristikum honorianischer Baupolitik.¹⁰⁸ In aller Klarheit kommt sie in einem weiteren Projekt Honorius I. zum Ausdruck: der Umwandlung der Curia Senatus in die Kirche Sant’Adriano al foro, bei der die kostbare, antike Marmorverkleidung der Curia am Ort belassen wurde.¹⁰⁹

Feuer und Regenbogen

Porphyrt trägt aufgrund seiner Stoffgeschichte – als vulkanisches Gestein – das ‚Feuer‘ im Namen: *lapis porphyrites*. Als Material verweist er indirekt auf Feuer als physische Manifestation von Wärme und Licht. In Sant’Agnese findet Feuer jedoch nicht nur als indirekter Verweis ins Bild, sondern auch direkt: Zu Füßen der Heiligen lodern zwei Flammenbündel (Abb. 9). Die Flammen sind von intensiver Farbigkeit: ein wildes Geflecht dunkelroter verschlungener Linien vor hellorangefarbenem Grund, das mit dem grünen Band zu Füßen der Heiligen kontrastiert.

Die Darstellung von Feuer ergänzt nicht nur die dem Mosaik inhärente Isotopie des Leuchtens um eine neue Qualität: diejenige der Wärme. Als ikonographisches Detail trägt es zur Interpretation des Apsismosaiks bei: Indem es genau wie das Schwert auf das Martyrium verweist, also auf den Versuch körperlicher Zerstörung, betont es zugleich die körperliche Ganzheit der Heiligen im Bild, die Darstellung ihres inkorrupten, himmlischen Körpers.

Feuer markiert Transformationsprozesse: „Flame signals a change in materiality and is not itself substantial.“¹¹⁰ Im multisensorischen Kirchenraum trifft das Bild des Feuers im Mosaik auf die realen Flammen der Kerzen und andere künstliche Lichtquellen, mit denen die blinde, fensterlose Apsis beleuchtet wurde, wobei sich die Ebenen vermischen: Kerzenlicht trifft auf das Bild der Flammen im Mosaik, die auf die Agnes-Vita verweisen. Es liegt ein Paradox darin, Feuer die feste Form gläserner Tesserae zu verleihen, ihrerseits gewonnen in einem Herstellungsprozess mit großer Hitze: „Fire is a fleeting force, seldom stubborn, never tangible.“¹¹¹ Zugleich ist es, wie das Leuchten des Mosaiks, ein Oberflächenphänomen: „Fire, however, is all surface. Different types exist (bushfire, campfire, house fire, hearth), with variations in intensity or origin or use, but there is little profundity to flame.“¹¹²

Leuchtende Oberflächen sind auch Gegenstand der Inschriften, die das Apsismosaik begleiten. Das Wort ‚metallum‘ mit seinen vielfachen Referenzen an die glänzenden Oberflächen spätantiker und mittelalterlicher Objekte bezeichnete aber nicht nur die im Licht changierenden Tesserae, sondern alle lichtreflektierenden Materialien.¹¹³ Auch aus dieser Perspektive ist das Apsismosaik nicht isoliert zu lesen, sondern als eine Einheit mit seiner Umgebung, zum Beispiel mit der kostbaren Steinverkleidung der Apsis unterhalb des Mosaiks. Die verlorene Inschrift über dem Apsisbogen in Sant’Agnese aus der Zeit Honorius I. lautete: VIRGINIS AVLA MICAT VARIIS DECORATA METALLIS / SED PLVS NAMQVE NITET MERITIS FVLGENTIOR AMPLIS.¹¹⁴

In der bereits zitierten, noch heute existierenden Inschrift im Apsisrund, direkt unterhalb des Mosaiks, spielen Lichtmanifestationen eine hervorgehobene Rolle.¹¹⁵ Die Inschrift wurde in goldenen Buchstaben auf blauem Grund ausgeführt und in drei Tabulae eingestellt.¹¹⁶ Eine Besonderheit besteht darin, dass sie – neben weiteren hoch symbolischen Lichtphänomenen, wie zum Beispiel der Morgenröte – das Bild des Regenbogens evoziert. Wie das bereits diskutierte Feuer ist der Regenbogen ein ephemeres Phänomen.



Abb. 9: Rom, Sant’Agnese fuori le mura, Apsismosaik, Flammen, © Domenico Ventura

Er entsteht, wenn Sonnenlicht auf Regentropfen trifft und löst sich auf, wenn sich die atmosphärischen Bedingungen ändern. Wie Jeffrey Jerome Cohen in seiner epochenübergreifenden Analyse des Regenbogens schreibt: „A rainbow forms when the organic and the inorganic, eye and sunlight, matter and energy are brought into a sudden relation that changes the quality of light itself. The rainbow exists as an *object*, but an interstitial one, at a meeting place of relations and materiality.“¹¹⁷ Der Regenbogen bricht und reflektiert Licht, er ist Anlass zur Reflexion über Wahrnehmung, Orte und Standpunkte: „This ethereal spectrum shimmers when a tumble of rainbows refracts and reflects daylight back to an observer at an angle of 42 degrees. For the sun’s white brilliance to separate into its constituent colors, its rays must arrive from directly behind the perceiver. The source of a rainbow’s luminosity therefore cannot be glimpsed at the same time as the rainbow itself. A rainbow must also be constantly renewed to remain visible. Once the mist or shower stop, the bow is gone. [...] Like the horizon, rainbows are perspectival

and therefore exist in no particular location. Since the angle of ocular perception cannot precisely coincide for any two onlookers, to stand in a slightly different place yields a different arc.“¹¹⁸ In der Bibel ist der Regenbogen ein Zeichen für das Bündnis Gottes mit den Menschen, eine Bestätigung, ein Zeichen der Ganzheit.¹¹⁹ In der mittelalterlichen Kunst konnten Regenbögen in naturalistischer Weise, aber auch nicht-naturalistisch wiedergegeben werden – in roten, grünen, blauen, goldenen und silbernen Bögen, aber auch in nur einem oder zwei Bögen in einer oder zwei Farben.¹²⁰

In der Inschrift in Sant’Agnese begegnet das Wort ‚iris‘ (Regenbogen) im Segment zu Füßen der Heiligen. Im Text ist es mit zwei anderen Lichtmanifestationen assoziiert, der Morgenröte („aurora“) und den Sternen („sidera“).¹²¹ Die Morgenröte kündigt das Aufgehen der Sonne an, das in christlicher Vorstellung die Inkarnation symbolisiert.¹²² Das Bild der Sterne wiederum nimmt Bezug auf die Heiligen, insbesondere die Märtyrer. Paulinus von Nola schrieb über den heiligen Felix: „Martyr stella loci simul et medicina colentum est.“¹²³ Aber die Inschrift benennt nicht nur verschiedene mit Licht und Farbe assoziierte Naturphänomene. Sie bietet auch einen Rahmen für deren Verständnis: QUI POTUIT NOCTIS VEL LUCIS REDDERE FINEM / MARTYRUM E BUSTIS HINC REPPULIT ILLE CHAOS.¹²⁴ Der Kontrast von Licht/Ordnung und Dunkelheit/Chaos evoziert nicht nur die Schöpfungsgeschichte.¹²⁵ Er birgt ein Konzept des Göttlichen als zugleich schöpferische und ordnende Macht in sich.¹²⁶ An ihrem spezifischen Ort, der Basilika *ad corpus*, gibt die Inschrift so den Rezeptionsrahmen vor, in den sich Feuer als Manifestation von Wärme und Licht, als Symbol der Transformation, und der Regenbogen als farbiges Licht, Manifestation des Göttlichen, einfügen.¹²⁷

Wolle

Feuer ist Wärme und Licht. Wolle leitet Wärme. Ein Material, das im Apsismosaik von Sant’Agnese als Bild begegnet, ist Wolle. Die Wolle im Bild verweist auf Wolle in der realen Welt; ihre Objektform, das Pallium, das die Päpste zu beiden Seiten der Heiligen tragen, auf eine jahrhundertelange, noch heute existente Praxis: das Weben der Pallien für den Papst und die Erzbischöfe aus der Wolle zweier Lämmer, die in Sant’Agnese gesegnet werden.

Bei der Segnung handelt sich um einen Ritus, in dem Bilder, Lebewesen und Objekte interagieren und bei dem das Apsismosaik in Sant’Agnese um ein

wesentliches, ansonsten fehlendes Element ergänzt wird: Das Lamm, das Attribut der Heiligen¹²⁸, das im Bild fehlt, ist im Ritual als lebendiges Lamm präsent – Ganzheit wird hergestellt. Für das Apsismosaik in Sant’Agnese bedeutet dies, dass sich sein ritueller Kontext im Laufe seiner Objektbiographie verändert. Für das Bild der Heiligen resultieren aus diesen Veränderungen neue, ephemere Bezüge zur stofflichen und belebten Welt außerhalb des Mosaiks.

Die Segnung der Lämmer ist bis heute aktuelle rituelle Praxis. Am 21. Januar, dem Festtag der Heiligen, werden zwei festlich geschmückte Lämmer zum Altar der hl. Agnes gebracht und gesegnet.¹²⁹ Die Tradition, deren Ursprung sich nicht mit ausreichender Sicherheit zurückverfolgen lässt, ist im *Cerimoniale romano* (Venedig 1516) verzeichnet. Zu dieser Zeit war Sant’Agnese bereits den lateranischen Kanonikern unterstellt und die Lämmer waren Teil des *canone annuo*, den das Kloster diesen schuldete. Nach der Zeremonie wurden die Lämmer einer vom Papst selbst ausgewählten Kommunität übergeben. Heute werden sie bis zur Osteroktav den Benediktinerinnen von Santa Cecilia anvertraut. Diese spinnen die Wolle der Lämmer zu den Fäden, aus denen die Pallien für den Papst und die Erzbischöfe gewebt werden. Am 24. Juni, dem Fest Johannes des Täufers, werden die Pallien in den Vatikan gebracht. Fünf Tage später, am Fest der Heiligen Petrus und Paulus, werden sie festlich verliehen.¹³⁰

Das Pallium, eine wollene Stola als liturgisches Kleidungsstück und päpstliche Insignie, gibt es seit dem 4./5. Jahrhundert. Es durfte nur zu bestimmten Anlässen getragen werden: während der Messe und an besonderen Festtagen. Sein Status resultiert nicht zuletzt daraus, dass es Kontaktreliquie ist: Bevor es verliehen wird, liegt es auf dem Petrusgrab.¹³¹ Dies gilt auch für die aus der Wolle der in Sant’Agnese gesegneten Lämmer gefertigten Pallien.

Im Pallium als Objekt finden die kulturelle Praxis des Webens und die Farbe Weiß zusammen. Spinnen und Weben sind schöpferische kulturelle Praktiken.¹³² Eine Urszene im christlichen Kontext ist das bereits genannte Spinnen des Purpurfadens durch Maria.¹³³ Weiß als Farbe steht für die Abwesenheit aller Farben ebenso wie für alle Farben. In biblischen, patristischen und frühmittelalterlichen Quellen ist Weiß die Farbe der *virtus*, der Reinheit und des Glaubens. Die Farbe Weiß markiert *rites de passage* wie die Taufe: Die Katechumenen waren weiß gekleidet.¹³⁴ Gregor von Tours nannte Märtyrer und andere Heilige die „schneeweißen Auserwählten“¹³⁵. Als päpstliche und bischöfliche Insignie verweist das Pallium auf den Akt der Investitur. Von

neuen Bischöfen wurde erwartet, dass sie den Papst darum baten, das Pallium verliehen zu bekommen. Das Pallium erinnerte seinen Träger an seine Pflichten und daran, die päpstliche oder bischöfliche Rolle mit *virtus* zu erfüllen.¹³⁶ Auch in der Agnes-Vita begegnet das Motiv der Investitur: als schützendes Kleiden in ein hell leuchtendes Gewand beziehungsweise ‚in Licht‘.¹³⁷ Die vestimentäre Praxis des Einkleidens erscheint so im Mosaik als eine Metapher für das Verhandeln gesellschaftlicher Rollen. Ebenso bestätigt sie den Status des Stifters, Honorius, und der Heiligen. Als additive, umhüllende Praxis ist die Investitur dem ‚Kleiden‘ des Kirchenraumes in kostbare Materialien – farbiges Glas, Goldtesserae, Marmor, Porphyr – verwandt.

Cognitively sticky. Transzendenz und Immanenz

Anders als Dinge haben Materialien kein Ende – sie werden transformiert. Manifestieren sie sich in Objektform, sind sie, wie Adam Drazin festhält, ‚informed‘, d.h. angereichert durch (immaterielle) Bedeutungen und (materielle) Spuren – beispielsweise ihrer Bearbeitung – und darüber hinaus ‚cognitively sticky‘ (Alfred Gell)¹³⁸: Sie bergen Narrative in sich, die auf die Aussage des aus ihnen geformten Objekts wirken und zugleich, durch ihren transformativen Charakter, zeitlich und räumlich über dieses hinausweisen. Dabei ist, wie Hans Peter Hahn anhand seiner Analyse der kulturellen Bedeutungszuweisungen an Gold gezeigt hat, die kulturelle Bedeutung von Materialien nicht statisch, sondern wandelbar und kontextspezifisch.¹³⁹

Der spezifische Kontext des Apsismosaiks in Sant’Agnese und seiner Materialien ist, darauf verweist bereits Ernst Kitzinger, der eines Heiligengrabes und Kultortes.¹⁴⁰ Mit Peter Brown also eines Ortes, dessen wesentliche Bestimmung es ist, anhand seiner materialen Präsenz Absenzen zu verhandeln – oftmals sogar die Absenz des heiligen Körpers.¹⁴¹ In Sant’Agnese ist dies anders: Die Basilika wurde über dem Agnesgrab errichtet, das in sich die Reliquien der Heiligen birgt. Dennoch ist das offene Zeigen von Materialien – Gold, Glas, Stein – in einer Basilika *ad corpus* wie Sant’Agnese besonders bedeutungsvoll: Die ‚kognitive Klebrigkeit‘ der Materialien, aus denen das Bild geformt ist, oder die das Mosaik visualisiert, bindet die Gedanken und ist, abhängig von der Materialkompetenz der Betrachter*innen, Auslöser zahlreicher Assoziationen zwischen dem Mosaik und der es umgebenden stofflichen Welt.

Doch ungeachtet seiner intensiven Stofflichkeit bleibt das Bild der Heiligen ein Bild – und zudem eines, das aufgrund der räumlichen Organisation der Basilika in getrennten Ebenen zwar gesehen, aber niemals berührt werden konnte. Indem es – auf eine, wie eingangs geschildert, für den Blick des 19. und 20. Jahrhunderts irritierende Weise – Materialität zum Bildgegenstand erhebt, spitzt es den allen religiösen Systemen immanenten Konflikt zwischen Immanenz und Transzendenz auf eine seinem Ort, einer Grabeskirche, angemessene Weise zu: wenn es Unberührbarkeit – das Charakteristikum Agnes’ als Heiliger – anhand besonders lebendiger, zur Berührung einladender Materialien inszeniert. Oder indem es die körperliche Ganzheit der auferstandenen Heiligen in einer Technik ins Bild setzt, deren wesentliches Element das Fragment ist: dem aus gläsernen und steinernen Tesserae gebildeten Mosaik. Das per se transformative, nicht endliche Material wird zum Bedeutungsträger an einem Ort der und in einer Erzählung von Transformation.

- Die hier verhandelten Fragen wurden erstmals in der Sektion „Optionen der Wahrnehmung im Mittelalter – zwischen Experiment und Theorie/Options de la perception au Moyen Âge – entre expérience et théorie“ (Barbara Schellewald/David Ganz) beim Schweizerischen Kongress für Kunstgeschichte, Basel, 23.–25. Juni 2016, zur Diskussion gestellt. Eine thematische Vertiefung resultierte aus der Auseinandersetzung mit den in unterschiedlichster Weise mit ihrer Umwelt interagierenden Oberflächen mittelalterlicher Artefakte. Zahlreichen Kolleginnen und Kollegen ist für ihre Diskussionsbereitschaft zu danken. Chiara Croci (Lausanne), Cornelia Lohwasser (Bamberg), Ruth Tenschert (Bamberg) und Nathalie von Möllendorff (Bamberg) haben die aktuelle Fassung gelesen und mich mit wertvollen Hinweisen unterstützt. Domenico Ventura danke ich für das großzügig zur Verfügung gestellte Bildmaterial.
- 1 „As for the figures [...] there is little in their rendering to suggest tangible and autonomous bodily presences. This is particularly true of the central figure of St Agnes. In outline, proportion and rendering of features, she presents a degree of abstraction and dematerialization exceeding anything we have yet seen in the course of our journey through the late and post-antique centuries. With her elongated body, diminutive head and chalk-white face, she appears like a phantom.“ Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd–7th Century*, 2. Aufl., Cambridge, MA, 1980, S. 103–104.
 - 2 Richard Krautheimer, *Rome. Profile of a City*, 312–1308, Princeton 1980, S. 97. Richard Krautheimer und Ernst Kitzinger werden hier stellvertretend als Teil einer größeren Stildiskussion zitiert, die Chiara Croci und Manuela Gianandrea ebenso wie Dennis E. Trout nachgezeichnet haben und die bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht: Dennis E. Trout, *Pictures with Words. Reading the Apse Mosaic of S. Agnese f.l.m. (Rome)*, in: *Studies in Iconography* 40 (2019), S. 1, 9–10; Chiara Croci/Manuela Gianandrea, *L'abside di Sant'Agnese fuori le mura. Uno sguardo tra passato e futuro*, in: Chiara Croci/Manuela Gianandrea/Irene Quadri/Serena Romano (Hg.), *Una finestra su Roma altomedievale. Pitture e mosaici, Rom 2022 (Études lausannoises d'histoire de l'art 31)*, S. 30.
 - 3 Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera Monumenta. In quibus praecipuè Musiva Opera Sacrarum, Profanarumque Aedium Structura, Ac nonnulli antiqui Ritus Dissertationibus, Iconibusque illustrantur*, Bd. 2, Rom 1699, S. 104: „iuxta Graecorum consuetudinem“ (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1699bd2>, 26.03.2024). Ludovic Vitet schreibt im dritten Teil der *Mosaïques chrétiennes de Rome* von einer „barbarie se produisant [...] sous un aspect oriental“. Ludovic Vitet, *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome*, in: *Journal des savants*, Juni 1863, S. 349 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148>, 26.03.2024). Mit dem orientalistischen Stereotyp des ‚zeitlosen‘, i.e. geschichtslosen Ostens: Guglielmo Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, 2 Bde., Rom 1967, Bd. 1, S. 170: „[...] l'influsso bizantino, che provocò la rifioritura di vecchi modi che a lungo l'Oriente conservò.“ Zur Verwendung des Begriffs ‚byzantinisch‘ als gleichbedeutend mit ‚fremd‘ im Sinne von nicht dem westlichen Kanon entsprechend in der Kunstgeschichtsschreibung im 19. und 20. Jahrhundert: Chiara Croci, *L'immagine dell'arte bizantina nella storiografia occidentale di fine '800. Il caso dei mosaici del battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli*, in: *Opuscula historiae artium* 62 (2013), S. 110–119; Katharina Christa Schüppel, *Byzanz in Italien? Die Tafelkreuze Giunta Pisanos*, in: Julia Dellith/Johannes Gebhard/Daniela Roberts (Hg.), *Recycle – (Re)Invent. Rezeptionswege von Byzanz bis in die Moderne*, Festschrift für Frank Zöllner, Leipzig 2021, S. 22–41.
 - 4 Zu diesem Punkt aktuell: Ivan Foletti/Martin Lešák, *Hidden Treasure and Precious Pearl. Sant'Agnese fuori le mura, its Apse Mosaic, and the Experience of Liturgy*, in: Sible de Blaauw/Elisabetta Scirocco (Hg.), *From Words to Space. Textual Sources for Reconstructing and Understanding Medieval Sacred Spaces*, Rom 2023, S. 75 und Anm. 4, S. 92.
 - 5 Robert Coates-Stephens, *The Forum Romanum in the Byzantine Period*, in: Olof Brandt (Hg.), *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, Città del Vaticano 2011, Bd. 1, S. 385–408; A. D. Lee, *From Rome to Byzantium AD 363 to 565. The Transformation of Ancient Rome*, Edinburgh 2013 (*The Edinburgh History of Ancient Rome*); Alan Thacker, *Rome. The Pilgrim's City in the Seventh Century*, in: Francesca Tinti (Hg.), *England and Rome in the Early Middle Ages. Pilgrimage, Art, and Politics*, Turnhout 2014, S. 89–139.
 - 6 Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network, and Repetition*, New York 2015, S. 10–11, 28; ders., *After Antiquity. Renewing the Past or Celebrating the Present? Early Medieval Apse Mosaics in Rome*, in: Ann Karin van Dijk/Gregor Kalas (Hg.), *Urban Developments in Late and Medieval Rome. Revising the Narrative of Renewal*, Amsterdam 2021 (*Social Worlds of Late Antiquity and the Early Middle Ages* 9), S. 188–189.
 - 7 *Le Liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, hg. v. Louis Duchèsne, 2. Aufl., Bd. 1, Paris 1955 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Série 2, Registres et lettres des Papes du XIIIe siècle* 3,1), S. 323: „Eodem tempore fecit ecclesiam beatæ Agne martyris, via Numentana, miliario ab urbe Roma III, a solo, ubi resquiescit, que mundi que ornavit, exquisivit, ubi posuit dona multa. Ornavit autem sepulchrum eius ex argento, qui pens. lib. CCLII; posuit de super cyburium aereum de auratum, mire magnitudinis; fecit et gavatas aureas III, pens. sing. lib. sing.; fecit abside eiusdem basilicæ ex musibo, ubi etiam et multa dona optulit.“ Zur Baupolitik Honorius' I.: Dennis E. Trout, *(Re-)Founding Christian Rome. The Honorian Project of the Early Seventh Century*, in: van Dijk/Kalas 2021 (wie Anm. 6), S. 149–175.
 - 8 Antonella Ballardini, *Habeas corpus. Agnese nella basilica di via Nomentana*, in: Silvia Pedone/Andrea Paribeni (Hg.), *Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà. Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, Rom 2018, Bd. 1, S. 253–279.
 - 9 Cécile Lanéry, *La légende de sainte Agnès. Quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (VIe–VIIe s.)*, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge* 126 (2014), S. 17–25 (<https://journals.openedition.org/mefrm/1702>, 26.03.2024); Elena Zocca, *(Ri-)Scrivere di santi. Sulle tracce di Sant'Agnese*, in: Luca Arcari (Hg.), *Acri sanctorum investigatori. Miscellanea di studi in memoria di Gennaro Luongo*, Rom 2019 (*Forma aperta* 1), S. 261–284.
 - 10 Trout 2019 (wie Anm. 2); ders., *ICUR 8.20757. Poetry and Ambition at S. Agnese fuori le Mura*, in: John D. Mucigrosso/Celia E. Schultz (Hg.), *Fide non Ficta. Essays in Honor of Paul B. Harvey Jr.*, Bari 2020 (*Biblioteca di Athenaeum* 64), S. 147–163 (im Folgenden: Trout 2020a); ders., *Poets and Readers in Seventh-Century Rome. Pope Honorius, Lucretius, and the Doors of St. Peter's*, in: *Traditio* 75 (2020), S. 39–85 (Textrekonstruktion und Antikenbezüge; im Folgenden: Trout 2020b).
 - 11 Luisa Covello, *Ipotesi ricostruttiva dei sistemi di accesso della Basilica Onoriana di Sant'Agnese fuori le mura*, in: *Augustinianum* 58 (2008), S. 511–531.
 - 12 Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4).

- 13 Mit dem 21. Januar als Tag ihres Martyriums (*dies natalis*) wird Agnes bereits im Kalender der frühen römischen Kirche, der *Depositio martyrum* aus dem Jahr 336 und im *Martyrologium Hieronymianum* genannt. Ein zweiter Festtag am 28. Januar erinnerte an die weltliche Geburt der Märtyrerin – eine ungewöhnliche Praxis, die nur in drei weiteren Fällen dokumentiert ist: der Geburt der hl. Sotere (10.02.), der Geburt Mariens (08.09.) und der Geburt Johannes des Täufers (24.06.). Das Gelasianische Sakramentar des 8. Jahrhunderts verzeichnet dieses zweite Fest als ‚Natale S. Agnestis de nativitate‘ oder ‚Agnae in genuinum‘; Amato Pietro Frutaz, Il complesso monumentale di Sant’Agnese, Rom 1969, S. 1, 20, 21; Alan Thacker, The Origin and Early Development of Rome’s Intramural Cults. A Context for the Cult of Sant’Agnese in Agone, in: *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen Âge* 126 (2014) (<https://doi.org/10.4000/mefrm.1858>, 26.03.2024), Par. 24; Alessia Lirosi, Autour de Sainte Agnès. Lieux et réseaux de mémoires saintes à Rome, in: Bernard Dompnier/Stefania Nanni (Hg.), *La mémoire des saints originels entre XVIe et XVIIIe siècle*, Rom 2019 (Collection de l’École Française de Rome 545), S. 93.
- 14 Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2); Sarah Maltoni/Rita Deiana/Alberta Silvestri, L’abside di Sant’Agnese fuori le mura. Approccio interdisciplinare allo studio dei mosaici vitrei. Report preliminare, in: Croci/Gianandrea/Quadri/Romano 2022 (wie Anm. 2), S. 155–171; Rita Deiana/Alberta Silvestri/Manuela Gianandrea/Sarah Maltoni/Chiara Croci, The Medieval Glass Mosaic of S. Agnese fuori le mura in Rome. Multispectral Imaging for Preliminary Identification of Original Tesserae, in: *Heritage* 6 (2023), S. 2851–2862 (<https://doi.org/10.3390/heritage6030152>, 26.03.2024).
- 15 Adam Drazin, To Live in a Materials World, in: ders./Susanne Küchler (Hg.), *The Social Life of Materials. Studies in Material and Society*, London u.a. 2015, S. 14, plädiert für eine klare Differenzierung zwischen dem *Social life of things* (Appadurai 1988) und dem Leben der Materialien: „The ‚life‘ of materials concerns questions about how materials are ‚vitalist‘ (Bennett 2010), what they do and how they have effects, how they have meaning, how they are known and what social and cultural forms happen through and around them.“ Materialien sind nicht ‚natürlich‘ (‚raw‘), sie sind im Gegenteil ‚informed‘ und ‚cognitively sticky‘ (Alfred Gell): „They may, in different instances or contexts, convey data, imagination, meaning, knowledge, beliefs and truths“; Drazin 2015, S. 24, mit Bezug auf Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, S. 86.
- 16 Hans Peter Hahn/Jens Soentgen, Acknowledging Substances. Looking at the Hidden Side of the Material World, in: *Philosophy & Technology* 24 (2011), S. 19–33; Jens Soentgen, Materialität, in: Stefanie Samida/Manfred K. H. Eggert/Hans Peter Hahn (Hg.), *Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014, S. 226–229. Zur kunsthistorischen Forschungsperspektive der Materialikonographie/-ikonologie: Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994; Monika Wagner, Materialien als soziale Oberflächen, in: Dietmar Rübhel/Monika Wagner (Hg.), *Material in Kunst und Alltag*, Berlin 2002 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 1), S. 101–118; Monika Wagner, Disziplinäre Perspektiven. Kunstgeschichte, in: Samida/Eggert/Hahn 2014 (wie Anm. 15), S. 298–305.
- 17 Patrizia Saini/David Rovignani, Il convento di Sant’Agnese. Origini ed età medievale, in: Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di Sant’Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Mailand 2004, S. 54–58.
- 18 Vincenzo Fiocchi Nicolai, Strutture funerarie ed edifici di culto paleocristiani di Roma dal IV al VI secolo, *Città del Vaticano* 2001 (Studi e ricerche pubblicati a cura della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra 3), S. 39–40, 67.
- 19 Friedrich Wilhelm Deichmann, Die Lage der konstantinischen Basilika der Heiligen Agnes an der Via Nomentana, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 22 (1946), S. 213–234; Daniela Esposito/Paola Venturini, La basilica cimiteriale di S. Agnese fuori le Mura a Roma. Nuove osservazioni e ipotesi, in: *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura* 22 (1993), S. 3–16; Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di S. Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Rom 2004; Hugo Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst*, 3., komplett überarbeitete und aktualisierte Aufl., Regensburg 2013, S. 71–76; Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di S. Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Rom 2004; Maria Andoloro, *La pittura medievale a Roma, 312–1431. Suburbio, Vaticano, Rione Monti*, Mailand 2006 (Atlante 1), S. 57–58. Zu den sechs konstantinischen circusförmigen Basiliken in Rom: Federico Guidobaldi/Alessandra Guiglia Guidobaldi (Hg.), *Ecclesiae urbis*, 3 Bde., Città del Vaticano 2002 (Studi di antichità cristiana 59), Bd. 2, Sessione tematica: basiliche circiforme, S. 1097–1262; Fabrizio Bisconti, ‚Basilicam fecit‘. Tipologie e caratteri degli edifici di culto al tempo dei Costantinidi, in: *Costantino il Grande. La civiltà antica a bivio tra Occidente e Oriente*, Ausst.Kat. Rimini, Castel Sismondo 2005, hg. v. Angela Donati/Giovanna Gentili, Cinisello Balsamo 2005, S. 86–90; Lynda L. Coon/Kim Sexton, *Racetrack to Salvation. The Circus, the Basilica, and the Martyr*, in: *Gesta* 59 (2020), S. 1–42. Zur verlorenen Apsisdekoration der konstantinischen Agnesbasilika: Fabrizio Bisconti, ‚Monumenta picta‘. L’arte dei Costantinidi tra pittura e mosaico, in: *Ausst.Kat. Rimini* 2005 (wie Anm. 19), S. 180.
- 20 Paola Palazzo, Le scoperte intorno a S. Costanza, in: Marina Magnani Cianetti/Carlo Pavolini (Hg.), *La basilica costantiniana di S. Agnese. Lavori archeologici e di restauro*, Rom 2004, S. 117–125; Andoloro 2006 (wie Anm. 19), S. 59–66; Jürgen J. Rasch/Achim Arbeiter, *Mausoleum der Constantina in Rom*, Mainz 2007 (Spätantike Zentralbauten in Rom und Latium 4); Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 76–91; Ute Versteegen, *Grab, Kult und Memoria. Zur Verbindung von Kirchenbau und Mausoleum in den Grabbauten der konstantinischen Dynastie*, in: Dietrich Boschung/Alfred Schäfer/Marcus Trier (Hg.), *Erinnerte Macht. Antike Herrschergräber in transkultureller Perspektive*, Paderborn 2021 (Morphomata 50), S. 303–342.
- 21 Den Kirchenkomplex als Ganzes untersucht Gabriele Ferrà, *Sant’Agnese fuori le mura. Il complesso monumentale sulla via Nomentana*, Castiglione di Sicilia 2020. Zu den Konventsgebäuden: ebd., S. 225–248.
- 22 Zum Agnesgrab in der Regio I der Katakomben von Sant’Agnese: Vincenzo Fiocchi Nicolai, *Ursprung und Entwicklung der römischen Katakomben*, in: ders./Fabrizio Bisconti/Danilo Mazzoleni (Hg.), *Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften*, Regensburg 1998, S. 9–69. Zu den Modifikationen des Agnesgrabes durch die Päpste Liberius (352–366), Damasus (366–384) und Symmachus (498–514) anhand der Quellen und Grabungsbefunde: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 254–255 (kritisch zur Interpretation der Grabungsergebnisse); Covello 2008 (wie Anm. 11), S. 515.

- 23 Diese Besonderheit teilt sie mit der frühmittelalterlichen, an drei Seiten vom Tuffstein des Pincetto-Hügels umgebenen Basilika San Lorenzo fuori le mura. Vgl. Andaloro 2006 (wie Anm. 19), S. 77–94; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 91–93, 260–266; Daniela Mondini, San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo, traduzione e cura di Giorgia Pollio, Rom 2016. Zur honorianischen Agneskirche: Corpus basilicarum christianarum Romae. Le basiliche antiche cristiane di Roma (sec. IV–IX), hg. v. Richard Krautheimer et al., Bd. 1, Città del Vaticano 1937, S. 14–39; Andaloro 2006 (wie Anm. 19), S. 57–58, 67; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 266–273; Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 514–520; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 257–261; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 79–83. Den Zugängen zu beiden Ebenen der Basilika widmet sich die detaillierte Untersuchung von Luisa Covello: Covello 2018 (wie Anm. 11). Zu den Funktionen der Ebenen und ihrer Teile: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 258–260. Zur Freilegung des Erdgeschosses der Basilika im frühen 17. Jahrhundert: Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 37–38; Andaloro 2006 (wie Anm. 19), S. 67–76; Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 517–519; Emanuele Gambuti, Ricondurre all'ordine un'antica fabbrica. L'opera del Cardinale Alessandro dei Medici in Sant'Agnese fuori le mura, in: Palladio 33 (2020), S. 123–146. Zu den Blickbeziehungen innerhalb des Kirchenraumes und zu Blickkontakt vs. physischem Kontakt: Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 526; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4).
- 24 Ambrosii Opera, MPL 17, coll. 735–742 (Epistula I). Kommentar: Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 12.
- 25 Zum Quellencharakter hagiographischer Texte, die oftmals an oder jenseits der Grenze zur Fiktion operieren: Felice Lifshitz, Beyond Positivism and Genre. 'Hagiographical' Texts as Historical Narrative, in: Viator 25 (1994), S. 95–115.
- 26 Guy Ferrari, Early Roman Monasteries. Notes for the History of the Monasteries and Convents at Rome From the V to the X Century, Città del Vaticano 1957, S. 27–32; Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 26, 31, 66–68; Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 15; Lirosi 2019 (wie Anm. 13), S. 96–97.
- 27 Cynthia Hahn, Portrayed on the Heart. Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century, Berkeley u.a. 2001, S. 90–128, bes. S. 90–91, 127–128.
- 28 Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1916, Bd. 1, Text, 1. Hälfte, S. XIV (<https://doi.org/10.11588/diglit.1402>, 26.03.2024).
- 29 Zur Person Wilperts, zu den *Römischen Mosaiken und Malereien* sowie zur Bedeutung der Illustrationen für dieses Projekt: Per Jonas Nordhagen, Working with Wilpert. The Illustrations in 'Die römischen Mosaiken und Malereien' and their Source Value, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 5 (1985), S. 247–257; Giulia Bordi, Giuseppe Wilpert et la scoperta della pittura altomedievale a Roma, in: Stefan Heid (Hg.), Giuseppe Wilpert. Archeologo cristiano, Città del Vaticano 2009 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane 22), S. 323–358.
- 30 Maria Andaloro, I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine costantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina, in: Otto Feld/Urs Peschlow (Hg.), Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst. Friedrich Wilhelm Deichmann gewidmet, Bonn 1986 (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte, Monographien 10,3), S. 105, Anm. 28. Zum ikonographischen Typ der Maria Regina (in Auswahl): Marion Lawrence, Maria Regina, in: The Art Bulletin 7 (1925), S. 150–161; Ursula Nilgen, Maria Regina. Ein politischer Kultbildtypus?, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 19 (1981), S. 1–33; dies., Eine neu aufgefundene Maria Regina in Santa Susanna, Rom. Ein römisches Thema mit Variationen, in: Karl Möseneder/Gosbert Schüßler (Hg.), Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2002, S. 231–245; Antonella Ballardini, A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707), in: Rosamond McKitterick/John Osborne/Carol M. Richardson/Joana Story (Hg.), Old Saint Peter's, Rome, Cambridge u.a. 2013 (British School at Rome Studies), S. 190–213; Maria Andaloro/Giulia Bordi, La Maria Regina della 'parete palinsesto', in: Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio, Ausst.Kat. Rom, Basilica di Santa Maria Antiqua al Foro Romano 2016, hg. v. Maria Andaloro/Giulia Bordi/Giovanni Morganti, Mailand 2016, S. 154–159; Maria Lidova, Maria Regina. Transformations of an Early Byzantine Image in Late Eight-Century Rome, in: Chiara Bordino/Chiara Croci/Vedran Sulovsky (Hg.), Rome on the Borders. Visual Cultures During the Carolingian Transition, Brno 2020 (Convivium. Supplementum 2020), S. 136–153.
- 31 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 270–271.
- 32 Manuela Gianandrea, Novità e riflessioni su due dipinti murali dell'alto Medioevo romano. L'affresco con sant'Agata e l'inedita pittura con busto di santo, in: Convivium 9 (2022), S. 55.
- 33 Liber Pontificalis (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 325; Wilpert 1916 (wie Anm. 28), S. XIV; Joachim Wollasch, Frühe Bildzeugnisse für das Nachleben Papst Gregors des Großen in Rom, in: Frühmittelalterliche Studien 36 (2002), S. 159–170; Manuela Gianandrea, Il 'doppio papa' nelle decorazioni absidali del Medioevo romano, in: Christian Heck (Hg.), L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions, héritages, créations, mutations, Turnhout 2011, S. 663–669; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 273; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 267; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 130–131, 141–142; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 85.
- 34 Inscriptiones Latinae Christianae Veteres, hg. v. Ernst Diehl, Bd. 1, Berlin 1925, 1769/A, S. 345. Zur Inschrift: Eve Borsook, Rhetoric or Reality? Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (2000), S. 5; Valentino Pace, Immagini sacre a Roma fra VI e VII secolo. In margine al problema 'Roma e Bisanzio', in: Siri Sande (Hg.), The Demiourgos, Rom 2004 (Acta ad archaeologiam et artium pertinentia 8), S. 153–154; Erik Thunø, Inscription and Divine Presence. Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic, in: Word & Image 27 (2011), S. 290; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 263–267 (mit der Überlegung, die Inschrift könnte laut gelesen worden sein); Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 14–17; Trout 2020a; Trout 2020b (beide wie Anm. 10); Elisabetta Neri, Les mosaïques pariétales des églises à la lumière des couleurs. Images et inscriptions (IVe–Vie siècles), in: dies./Béatrice Caseau Chevallier (Hg.), Rituels religieux et sensorialité. Antiquité et Moyen Âge, parcours de recherche, Cinisello Balsamo 2021 (Biblioteca d'arte 71), S. 308, 319, 320; Thunø 2021 (wie Anm. 6), S. 194–195; Trout 2021 (wie Anm. 6), S. 164–165.
- 35 Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (wie Anm. 14), S. 160.
- 36 Zur Marmorverkleidung: Antonella Guiglia Guidobaldi/Patrizio Pensabene, Il recupero dell'antico in età carolingia. La decorazione scultorea absidale delle chiese di Roma, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 78 (2005–2006), S. 42–43; Tobias Bitterer, Marmorverkleidung stadtrömischer Architektur. Öffentliche Bauten aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. bis 7. Jahrhundert n. Chr., Dissertation, LMU München, Fakultät für Kulturwissenschaften 2010, S. 268–271 (<https://edoc.ub.uni-muenchen>).

- de/15298/, 26.03.2024); Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 262–263.
- 37 Thunø 2015 (wie Anm. 6), S. 26–27. Vgl. auch Ballardini 2018 (wie Anm. 7), S. 265, Anm. 49 (mit Kritik am Rekonstruktionsvorschlag Thunø's im Hinblick auf Wandfläche und Durchfensterung); Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 144–145.
- 38 Zur Restaurierungsgeschichte des Mosaiks: Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 412; Gabriella Delfini Filippi, *Per la storia del restauro musivo nel secolo XIX. L'esempio di Sant'Agnesa fuori le Mura*, in: *Storia dell'arte* 65 (1989), S. 87–94; dies., *Il mosaico absidale di S. Agnese fuori le Mura. Restauri storici e recenti interventi coservativi*, in: Anna Maria Iannucci/Cesare Fiori (Hg.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, Ravenna 1992, S. 245–251; Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (wie Anm. 14), S. 158–159.
- 39 Ciampini 1699 (wie Anm. 3), Kap. XIV, S. 105 und Tav. XXIX. Vgl. Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 412 (mit Datierung in das Jahr 1614); Delfini Filippi 1989, S. 90; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38).
- 40 Delfini Filippi 1989, S. 87–90; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38). Zum vatikanischen Mosaikstudio und weiteren Restaurierungen des 19. Jahrhunderts: Federica Giacomini, *Considerazioni sul restauro dei mosaici delle basiliche romane nella prima metà dell'Ottocento. Un punto di vista indulgente*, in: *Arte medievale* 4 (2005) S. 127–136.
- 41 Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 169–179; Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del medioevo. Secoli IV–X*, 2 Bde., *Aggiornamento scientifico e bibliografia di Maria Andaloro*, Rom 1987, S. 87–88, 176–177; Delfini Filippi 1989, S. 90–92; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38).
- 42 Delfini Filippi 1992 (wie Anm. 38), S. 247.
- 43 Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 2 (Tafelband), o.S. Deiana et al. 2023 (wie Anm. 14), insbes. S. 2856–2857, vertiefen die Analyse mittels multispektraler Bildgebung.
- 44 Projektleitung: Gabriella Delfini Filippi; Mitarbeit Giovanni Castaldo; Restaurator Rossano Pizzinelli. Vgl. Delfini Filippi 1989; Delfini Filippi 1992, S. 246 (beide wie Anm. 38).
- 45 Maltoni/Deiana/Silvestri 2022, S. 155; Deiana et al. 2023 (beide wie Anm. 14).
- 46 Liz James, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge u.a. 2017, S. 254, 270 und Karte 4, S. 255.
- 47 James 2017 (wie Anm. 46), S. 281. Die Datierung des Mosaikfragments in San Pietro in Vincoli bestätigen Maria Andaloro/Carla D'Angelo, *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004*, Rom 2017, S. 152–181.
- 48 *Liber Pontificalis* (wie Anm. 6), Bd. 1, S. 324; Ferrari 1957 (wie Anm. 26), S. 390; James 2017 (wie Anm. 46), S. 281. Zur Bau- und Restaurierungspolitik Papst Honorius' I.: Trout 2021 (wie Anm. 6).
- 49 Zu San Teodoro: Barbara Vernia, *Il mosaico di S. Teodoro sul Palatino fra Roma e Ravenna. Relazioni artistiche*, in: Claudia Angelelli (Hg.), *Atti dell'XI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*, Tivoli 2006, S. 341–350; Andaloro/D'Angelo 2017 (wie Anm. 47), S. 59–99; zu Santo Stefano Rotondo vgl. zuletzt Alessandro Taddei, *La committenza di papa Teodoro (642–649). Primo e Feliciano nella chiesa di Santo Stefano Rotondo*, in: Croci/Gianandrea/Quadri/Romano 2022 (wie Anm. 2), S. 173–211; zum Mosaik der Venantius-Kapelle im Lateransbaptisterium: Valentine Giesser, *De la côte est de l'Adriatique à Rome ou quand l'image accompagne la relique. Réflexions autour de la mosaïque de la chapelle de San Venanzio au baptistère du Latran*, in: *Convivium* 1 (2014), S. 116–125 (alle Titel in Auswahl und mit vorangehender Literatur).
- 50 Ciampini 1699 (wie Anm. 3), S. 118–119 und Tav. XXXV; Christa Belting-Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Stuttgart 1992 (*Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 4), S. 156.
- 51 Belting-Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 147–148; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 138; Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 87. Croci/Gianandrea 2022 verweisen zudem auf die Wandmalereien am Grab der hl. Felicitas (Cimitero di Massimo).
- 52 Gianandrea 2011 (wie Anm. 33), S. 666–667.
- 53 Prominentes Beispiel ist das Apsisbild der pelagianischen Basilika von San Lorenzo fuori le mura (579–590), für das nicht auszuschließen ist, dass es den Titelheiligen Laurentius gezeigt hat; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 269; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 138–139.
- 54 Delfini Filippi 1992 (wie Anm. 38), S. 246.
- 55 Marco Verità, *Le tessere vitree dei mosaici medievali a Roma. Tecnologie e degrado*, in: Andaloro/D'Angelo 2017 (wie Anm. 47), S. 472; Elisabetta Neri, *L'or des mosaïques*, in: Or, Ausst.Kat. Marseille, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) 2018, hg. v. Commissaires de l'exposition Jean-Roch Bouiller/Philippe Jockey/Myriam Morel-Deledalle/Marcel Tavé, Marseille 2018, S. 221.
- 56 Neri 2021 (wie Anm. 34), S. 300.
- 57 Elisabetta Neri, *Les sources de l'or du décor entre Orient et Occident (IV–XII siècles). Or monétaire, réutilisation, or frais*, in: Nicolas Minvielle Larousse/Marie-Christine Bailly-Maître/Giovanna Bianchi (Hg.), *Les métaux précieux en Méditerranée médiévale. Exploitations, transformations, circulations*, Aix-en-Provence 2019, Tabelle S. 280.
- 58 Erste Analyseergebnisse liegen für das verwendete Glas der entnommenen Proben vor. Dabei konnten Natron als Flussmittel und Trübungsmittel auf Antimonbasis festgestellt werden, was der römischen und spätantiken Tradition entspricht; Deiana et al. 2023 (wie Anm. 14), S. 2856–2861.
- 59 Zur Aktivität mittelalterlicher Goldminen und zur Zirkulation von Gold im Mittelalter: Bernd-Stefan Grewe, *Gold. Eine Weltgeschichte*, München 2019, bes. S. 12–35; Neri 2019 (wie Anm. 57), S. 276f. (insbes. zum 7. bis 9. Jahrhundert). Den Blick auf die afrikanische Goldproduktion richtet Sarah M. Guérin, *Gold, Ivory, and Copper. Materials and Arts of Trans-Saharan Trade*, in: Kathleen Bickford Berzock (Hg.), *Caravans of Gold, Fragments in Time. Art, Culture, and Exchange Across Medieval Saharan Africa*, Evanston, Ill., 2019, S. 175–202.
- 60 Rebecca Zorach/Michael W. Phillips Jr, *Gold. Nature and Culture*, London 2016, S. 61–94; Grewe 2019 (wie Anm. 59), S. 18–21. Kritisch zum Goldgrund als Projektionsfläche für Mittelalterbilder: Peter Cornelius Claussen, *Goldgrund*, in: *Kritische Berichte* 35 (2007), S. 64–67.
- 61 Hans Peter Hahn, *Die Sprache des Glanzes. Wert und Werte als Kontexte von Gold*, in: Harald Meller/Roberto Risch/Ernst Pernicka (Hg.), *Metalle der Macht – frühes Gold und Silber. Metals of Power – Early Gold and Silver*, Halle/Saale 2014 (Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 11.1), S. 21–31.
- 62 Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 12–14; Zocca 2019 (wie Anm. 9). Zu diesen gehören ein Epigramm Papst Damasus' (366–384) und die berühmte Agnes-Hymne des Ambrosius von Mailand (gest. 397). Vgl. Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 2–7; Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 3–7. Das Epigramm ist in eine Marmorplatte graviert, von der angenommen wird, dass sie ursprünglich das Grab der Heiligen schmückte. Sie wurde später als Fußbodenplatte zweitverwendet und erst

- 1728 wiederentdeckt. Heute ist sie in die Wand der Treppe eingelassen, die zum Narthex der Basilika führt. Zum Epigramm im Vergleich zu den honorianischen Inschriften: Thunø 2021 (wie Anm. 6), S. 191–200. Die Frage der Authentizität des Hymnus (Ambrosius, *Agnēs beatae virginis*, s. Ambroise de Milan. Hymnes, texte établi, traduit et annoté, hg. v. Jacques Fontaine, Paris 1992, S. 8) kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Zum Hymnus: Brian Dunkle, *Enchantment and Creed in the Hymns of Ambrose of Milan*, Oxford 2016, S. 150–153.
- 63 Zu diesem Typ weiblicher Heiligkeit: Hahn 2001 (wie Anm. 27), S. 90–128.
- 64 Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 5.
- 65 Ambrosii Opera, MPL 17, coll. 735–742 (Epistula I). Kommentar: Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 12. Die Verurteilung der Heiligen zur Prostitution im *lupanar* ist ein „lieu commun romanesque“ (Lanéry), der im Kontext der Agnesvita erstmals im *Peristephanon* des Prudentius (um 400) begegnet. Vgl. Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 7–10; Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 8. Das in der Legende genannte *lupanar* wurde spätestens im 12. Jahrhundert im Diokletiansstadium, der heutigen Piazza Navona, verortet, wo sich der zweite bedeutende mit Agnes verbundene römische Kultort befindet: die Basilika Sant’Agnese in Agone. Die Existenz dieses zweiten Kultorts reflektiert die Praxis, Märtyrerbasiliken *extra muros* um innerstädtische Kultorte zu ergänzen. Thacker 2014 (wie Anm. 13). Zu den römischen Agnes-Kultorten: Lirosi 2019 (wie Anm. 13).
- 66 Zu dieser Vita: Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 9, 13.
- 67 Lanéry 2014 (wie Anm. 9), Par. 13.
- 68 Zocca 2019 (wie Anm. 9), S. 274–277. Eine wesentliche christliche Überzeugung war in der Tat die Vorstellung der körperlichen Intaktheit der Heiligen nach dem Martyrium; Carolyne Walker Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity. 200–1336*, New York 1995, bes. S. 21–114.
- 69 Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 13, mit Bezug auf die Beschreibung des kostbaren Schmucks der auferstandenen Heiligen in der *Passio*: „He has encircled my right hand and my neck with priceless stones. He has bestowed upon my ears priceless pearls and surrounded me with lively and glittering jewels.“
- 70 Zur Verschränkung von Visualisierung und Vision an heiligen Orten: Cynthia Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400–circa 1204*, University Park, PA, 2012, S. 18.
- 71 Dagegen deutet Antonella Ballardini die mit beiden Händen gehaltene Schriftrolle analog zur Ikonographie spätantiker Diptychen mit Darstellungen neu ernannter Patrizier als Sinnbild ‚göttlicher Investitur‘; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 271.
- 72 Belting-Ihm 1992 (wie Anm. 50), S. 148.
- 73 Liz James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996; Graham Harman, *Gold*, in: Jeffrey Jerome Cohen (Hg.), *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*, Minneapolis, MN, 2013, S. 106–123; Zorach/Phillips 2016 (wie Anm. 60).
- 74 Francesca Dell’Acqua, *Iconophilia. Politics, Religion, Preaching, and the Use of Images in Rome, c. 680–880*, New York 2020 (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies 27), S. 161.
- 75 Gregor der Große, *Moralia in Iob*, Lib. XVIII, XLVIII, 77, CCSL 143 A, S. 941. Dominic Janes, *God and Gold in Late Antiquity*, Cambridge u.a. 1998, S. 88.
- 76 Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 143, mit Bezug u.a. auf die Agnes im *Peristephanon* des Prudentius zugeschriebene „makellose körperliche Reinheit“. Mit völlig neuen Ansatzpunkten: Chiara Croci, *Ancora su Agnese. Riflessioni sul volto ‚petrificato‘ nel mosaico onoriano della basilica nomentana (625–638)*, in diesem Band.
- 77 Per Jonas Nordhagen, *The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). The Mosaic Fragments and their Technique*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2 (1965), S. 154, 156 und Kat. 1, S. 125f. (Fragment des Gesichts der Maria Regina aus der Kapelle Johannes VII.; als Vergleichsbeispiel). Guglielmo Matthiae identifiziert den für das Gesicht der hl. Agnes verwendeten Marmor anhand des Augenscheins als Palombino; Matthiae 1967 (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 175. Zur Verwendung von steinernen Tesseræ für die Gesichter von Figuren in römischen Mosaiken vgl. auch Carla D’Angelo, *Sulla tecnica esecutiva dei mosaici*, in: *Andaloro/D’Angelo* 2017 (wie Anm. 47), S. 420–421.
- 78 Patricia Cox Miller, *The Little Blue Flower Is Red’. Relics and the Poetizing of the Body*, in: *Journal of Early Christian Studies* 8 (2000), S. 213–236.
- 79 Bissera V. Pentcheva, *Phenomenology of Light. The Glitter of Salvation in Bessarion’s Cross*, in: Costas Papadopoulos/Holley Moyes (Hg.), *The Oxford Handbook of Light in Archeology*, Oxford 2018, S. 385f.
- 80 Wie auch die Apsis der Basilika San Paolo fuori le mura (4. Jahrhundert) und die Apsis der pelagianischen Basilika San Lorenzo fuori le mura (579–590). Vgl. Daniela Mondini, *Osservazioni sulla produttività del ‚buio‘ romanico. La finestra e la luce nell’architettura religiosa dell’arco sudalpino*, in: dies./Vladimir Ivanovici (Hg.), *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio u.a. 2014, S. 69; dies., *Luce e luci a Santa Maria Antiqua e nelle chiese altomedievali di Roma*, in: *Ausst.Kat. Rom* 2016 (wie Anm. 30), S. 379–381.
- 81 Raffaele Perrotti, *La Basilica di S. Agnese fuori le mura. Considerazioni a proposito del restauro*, in: *Palladio* 11 (1961), S. 164; Brandenburg 2013 (wie Anm. 19), S. 267; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 265; Covello 2018 (wie Anm. 11), S. 521; Croci/Gianandrea 2022 (wie Anm. 2), S. 144–145. Die Wirkung des durch die Fenster einfallenden Lichts wurde durch deren Gestaltung bestimmt, wobei farbiges Fensterglas eine Rolle spielte, das die Farbe des einfallenden Lichts veränderte. Prudentius verglich im frühen 5. Jahrhundert das Farbspiel der Fenster in San Paolo fuori le mura mit Frühlingswiesen. In den folgenden Jahrhunderten sind die Farben Grün, Hellblau und Hellbraun die häufigsten, bevor sich in karolingischer Zeit das Farbspektrum weitet. Vgl. Francesca Dell’Acqua, *Illuminando colorat. La vetrata tra l’età tardo imperial e l’Alto Medioevo; le fonti, l’archeologia*, Spoleto 2003 (Studi e ricerche di archeologia e storia dell’arte, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 4).
- 82 Zu den Lichtverhältnissen: Foletti/Lešák 2023 (wie Anm. 4), S. 84, 89.
- 83 Zum Besuch von heiligen Orten und Heiligengräbern als sensorische Erfahrung: Hahn 2012 (wie Anm. 70), S. 17–23.
- 84 Rico Franses, *When All that is Gold Does not Glitter. On the Strange History of Looking at Byzantine Art*, in: Anthony Eastmond/Liz James (Hg.), *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium; Studies Presented to Robin Cormack*, Aldershot 2003, S. 18, 21.
- 85 Anhand von Fallstudien, beispielsweise zur Rotunde des Galerius in Thessaloniki oder zur euphrasianischen Basilika in Poreč, ist nachgewiesen worden, dass Mosaikausstattungen im Hinblick auf die Lichtverhältnisse im Kirchenraum konzipiert und diese sogar bewusst instrumentalisiert wurden, um inhaltliche Akzente zu setzen (im Tages- ebenso wie im Jahresverlauf). Mit diesen und weiteren Beispielen: Neri 2021 (wie Anm. 34), S. 302. Weitere aktuelle Fallstudien bei: Vladimir Ivanovici/Alice Isabella

- Sullivan (Hg.), *Natural Light in Medieval Churches*, Leiden/Boston 2023 (East Central and Eastern Europe in the Middle Ages, 450–1450, 88).
- 86 Zum sich im Laufe des Tages verändernden Lichteinfall: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 265–266.
- 87 Neri 2021 (wie Anm. 34), S. 299.
- 88 Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (wie Anm. 14), S. 161.
- 89 Hahn 2001 (wie Anm. 27), S. 99.
- 90 James 1996 (wie Anm. 73), S. 30, 134; Janes 1998 (wie Anm. 75), S. 150; George Henderson, *Vision and Image in Early Christian England*, Cambridge 1999, S. 122–155 (The colour purple).
- 91 Maria Evangelatou, *The Purple Thread of the Flesh. The Theological Connotations of a Narrative Iconographic Element in Byzantine Images of the Annunciation*, in: Eastmond/James 2003 (wie Anm. 84), S. 261–264; Catherine Gines Taylor, *Late Antique Images of the Virgin Annunciate Spinning. Allotting the Scarlet and the Purple*, Leiden/Boston 2018 (Texts and Studies in Eastern Christianity 11).
- 92 Alkuin, *De Fide Sanctae et Individuae Trinitatis Libri Tres*, lib. III, cap. XIV, MPL 101, Sp. 46. Vgl. Heather Pulliam, *Looking to Byzantium. Light, Color, and Cloth in the Book of Kells' Virgin and Child Page*, in: Colum Hourihane (Hg.), *Insular and Anglo-Saxon Art and Thought in the Early Medieval Period*, Princeton, NJ, 2011, S. 72–75.
- 93 Beda *Venerabilis*, *De tabernaculo*, lib. II, linea 154, CCSL 1194, S. 46. Vgl. Henderson 1999 (wie Anm. 90), S. 126–127.
- 94 Heather Pulliam, *Color*, in: *Studies in Iconography* 33 (2012), S. 4–5.
- 95 Janes 1998 (wie Anm. 75), S. 150.
- 96 Zur imperialen Konnotation purpurner Gewänder: Gerhard Steigerwald, *Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 33 (1990), S. 209–239.
- 97 Diana Young, *The Colours of Things*, in: Christopher Tilley et al. (Hg.), *Handbook of Material Culture*, London u.a. 2006, S. 173–185.
- 98 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 262–263.
- 99 Manuela Gianandrea, *Real Marble and Fake Marble on the Antique Façade of Santa Sabina all'Aventino, Rome*, in: Ivan Foletti/Manuela Gianandrea (Hg.), *The Fifth Century in Rome. Art, Liturgy, Patronage*, Rom 2017 (*Studia Artium Mediaevalium Brunensia* 4), S. 34, Anm. 15. Zu Santa Sabina und Sant'Agnese: Bitterer 2010 (wie Anm. 36), S. 251–254; 269–270; Maria Fabricius Hansen, *The Spolia Churches of Rome. Recycling Antiquity in the Middle Ages*, Aarhus 2015, S. 103. Zur Verwendung von Porphyry in Sant'Agnese: Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 261–262 (mit der These, auch die Porphyryplatten im Bereich des Altars gingen auf die honorianische Stiftung zurück).
- 100 Philippe Manguoyres (Hg.), *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte*, Ausst.Kat. Paris, Musée du Louvre 2003/2004, Paris 2003, S. 11, 13, 14, 28, 29, 35, 38.
- 101 Sible de Blaauw, *Papst und Purpur. Porphyry in frühen Kirchenausstattungen in Rom*, in: Ernst Dassmann/Klaus Thraede (Hg.), *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, Münster 1991 (*Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband* 18), S. 36–50.
- 102 Nicolas Reveyron, *Ambiances lumineuses et ambiances colorées dans l'architecture religieuse du Moyen Age occidental*, in: Mondini/Ivanovici 2014 (wie Anm. 80), S. 112–113.
- 103 Bissera V. Pentcheva, *Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics*, in: *Gesta* 50 (2011), S. 95–96 (Zitat); Gerhard Wolf, *Marble Metamorphosis*, in: Dario Gamboni/Gerhard Wolf/Jessica N. Richardson (Hg.), *The Aesthetics of Marble. From Late Antiquity to the Present*, München 2021, S. 19–24; Barbara Maria Schellewald, *Paulos Silentarius. Ekphrasis der Hagia Sophia, 562/63*, in: Iris Wenderholm (Hg., unter Mitarbeit von Isabella Augart), *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin/Boston 2021, S. 123–129.
- 104 Pentcheva 2011 (wie Anm. 103), S. 97.
- 105 Pentcheva 2011 (wie Anm. 103), S. 99–100.
- 106 Patrizio Pensabene, *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo*, Città del Vaticano 2015 (*Monumenti di antichità cristiana* 2, 22), S. 338; Kat. 765–766, S. 1064f.
- 107 Giulia Guidobaldi/Pensabene 2005–2006 (wie Anm. 36), S. 42–45, 56–57; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 263.
- 108 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 268.
- 109 Zu Sant'Adriano: Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter. 1050–1300*, Bd. 1, A–F, Stuttgart 2002 (*Corpus Cosmatorum* 2, 1; *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 20), S. 21–38; Giulia Bordi, *Dalla Curia Senatus alla chiesa di Sant'Adriano. La riscoperta di un palinsesto architettonico e pittorico perduto*, in: Rita Dolce/Antonello Frongia (Hg.), *Giornata della Ricerca* 2011, San Casciano 2012 (*Dipartimento di studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione, Quinterni* 5), S. 38–42; Bitterer 2010 (wie Anm. 36), S. 271; Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 256–257, 268.
- 110 Jeffrey Jerome Cohen/Stephanie Trigg, *Fire*, in: *Postmedieval. A Journal of Medieval Culture Studies* 4 (2013), S. 83.
- 111 Cohen/Trigg 2013 (wie Anm. 110), S. 82. Zur Beleuchtung des Kirchenraums mit Öllampen und Wachskerzen vgl. die Fallstudie Daniela Mondini zu Santa Maria Antiqua: Mondini 2016 (wie Anm. 80), S. 378–385, insbes. S. 381 zum Übergang von Öl zu Wachs.
- 112 Cohen/Trigg 2013 (wie Anm. 110), S. 83.
- 113 Zum Begriff ‚metallum‘ im Kontext von Mosaikinschriften und seiner ursprünglichen Bedeutung als Material: Borsook 2000 (wie Anm. 34), S. 4–5; Claudia Bolgia, *New Light on the Bright Ages. Experiments with Mosaics and Light in Medieval Rome*, in: Chris Entwistle/Liz James (Hg.), *New Light on Old Glass. New Research on Byzantine Mosaics and Glass*, London 2013 (*The British Museum Research Publication* 179), S. 217–228, hier S. 220–221. Für den Hinweis auf den Text von Claudia Bolgia danke ich Chiara Croci.
- 114 ILCV, Bd. 1 (wie Anm. 29), 1769/A, S. 345. Vgl. Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 264–265.
- 115 Ballardini 2018 (wie Anm. 8), S. 267.
- 116 Zum kulturellen Wert ‚gerahmter Schrift‘, mit dem Beispiel spätantiker *Tabulae* als ‚Fenster‘: Neri 2021 (wie Anm. 29), S. 315: „une sorte de fenêtre dans laquelle le sens de l'image est décrit et exposé“. Zu goldener Schrift als Verweis auf das Göttliche: ebd., S. 318.
- 117 Jeffrey Jerome Cohen, *Ecology's Rainbow*, in: ders. (Hg.), *Prismatic Ecology. Ecotheory Beyond Green*, Minneapolis, MN, 2013, S. XXVI.
- 118 Cohen 2013 (wie Anm. 110), S. XXV.
- 119 Cohen 2013 (wie Anm. 110), S. XXIX: „A rainbow promises. The skyborne arc is a biblical sign of covenant, of God's pledge not to scour the world's entirety again.“ S. auch James 1996 (wie Anm. 64), S. 96, mit Bezug auf die Arche Noah (Gen 9, 13–19), die Vision Hesekiels (Hes 1, 28), den den Thron Gottes umschließenden Regenbogen (Apk 4, 3) und auf den in eine Wolke gehüllten, mit einem Regenbogen geschmückten Engel in Apk 10, 1, der vom Himmel herabsteigt und dessen Gesicht einer Sonne gleicht.
- 120 James 1996 (wie Anm. 64), S. 92, 97; Michel Pastoureau, *Les couleurs au Moyen Age. Dictionnaire encyclopédique*, Paris 2022, S. 25f.

- 121 ILCV, Bd. 1 (wie Anm. 34), 1769/A, S. 345. Dennis E. Trout weist darauf hin, dass die Verwendung der Begriffe ‚aurora‘ und ‚iris‘ in Sant’Agnese einzigartig, d.h. in keiner anderen Inschrift der spätantiken und mittelalterlichen Kirchen Roms nachweisbar sei. Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 15; Trout 2020b (wie Anm. 10), S. 158.
- 122 Thunø 2011 (wie Anm. 34), S. 280; engl. Übersetzung S. 290.
- 123 Peter Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*, Enlarged Edition, Chicago/London 2015, S. 73.
- 124 Thunø 2011 (wie Anm. 34), S. 280.
- 125 Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 112.
- 126 Bei dieser Vorstellung handelt es sich um einen wiederkehrenden Topos spätantiker Inschriften: Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 112; Thunø 2011 (wie Anm. 34), S. 286.
- 127 Rezeptionsanweisungen in Inschriftenform existieren auch in Santi Cosma e Damiano (Apsisinschriften), San Lorenzo und in der Cappella di San Venanzio al Laterano (640–642). Siehe Mondini 2016 (wie Anm. 80), S. 381.
- 128 Zum Lamm, das ebenso ein Christusattribut ist, als Attribut der hl. Agnes: Barbara Baert, *Mantle, Fur, Pallium. Veiling and Unveiling in the Martyrdom of Agnes of Rome*, in: Kathryn M. Rudy (Hg.), *Weaving, Veiling, Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, Turnhout 2007 (*Medieval Church Studies* 12), S. 233–235.
- 129 Vgl. die Videodokumentation des Festes – z. B. Parrocchia di Sant’Agnese fuori le mura, Benedizione degli Agnellini, Festa di Sant’Agnese 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=79xeNoRtB8c>, 26.03.2024).
- 130 Frutaz 1969 (wie Anm. 13), S. 22–24; Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 235–236; Lirosi 2019 (wie Anm. 13), S. 97–98.
- 131 Stevan A. Schoenig, *Bonds of Wool. The Pallium and Papal Power in the Middle Ages*, Washington D.C. 2016, S. 3–5, 153, 156–157.
- 132 Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 236–237.
- 133 S.o.
- 134 Janes 1998 (wie Anm. 75), S. 72; Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 236.
- 135 Gregor von Tours, *Vitae patrum*, MGH SS rer merov 1.2, S. 13; Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 71.
- 136 Schoenig 2016 (wie Anm. 131), S. 166.
- 137 Baert 2007 (wie Anm. 128), S. 224–225; Trout 2019 (wie Anm. 2), S. 13–14.
- 138 Drazin 2015 (wie Anm. 15), S. 14, 24. Gell 1998 (wie Anm. 15), S. 86, wendet hier den Begriff auf südindische, freihändig von Frauen ausgeführte *Kolam*-Zeichnungen an, komplexe Liniengeflechte auf Türschwellen, denen protektive, apotropäische Funktionen zugewiesen werden.
- 139 Hahn 2014 (wie Anm. 61).
- 140 Kitzinger 1980 (wie Anm. 1), S. 103–104.
- 141 Brown 2015 (wie Anm. 123), S. 1–22, 86–105.

Ancora su Agnese

Riflessioni sul volto ‘petrificato’ nel mosaico onoriano della basilica nomentana (625–638)

Il mosaico absidale di Sant’Agnese sulla via Nomentana spicca indiscutibilmente tra i monumenti del medioevo romano. Uno sfondo dorato e una composizione sintetica caratterizzano l’unica abside cittadina centrata sulla figura del santo titolare (Fig. 1). La singolarità di questa immagine ha rapito chi se l’è trovata davanti nel corso dei secoli, eppure, al di là delle coordinate essenziali – la committenza di papa Onorio I e dunque la datazione agli anni 625–638 – molti punti aperti complicano una piena comprensione dell’opera in termini storico artistici.¹ A lungo presentato impropriamente come un’espressione ‘bizantina’ a Roma, il mosaico ha beneficiato di un importante ritorno d’interesse nel corso degli ultimi anni grazie a nuove piste di lettura che hanno portato a chiarire la scelta iconografica e compositiva e a una più organica comprensione del mosaico nel suo spazio architettonico.² Studi scientifici sul profilo archeometrico delle tessere vitree del mosaico hanno inoltre dimostrato una sostanziale adesione, almeno in termini di produzione dei materiali, alla tradizione musiva romana antica.³

La materialità del mosaico, intesa in termini di intersezione tra materiali, luci e colori a sostegno del discorso visivo, è il punto dal quale partire per compiere un ulteriore sviluppo nella conoscenza dell’opera. Nella scelta dei materiali si trova infatti uno degli aspetti enigmatici del mosaico: il volto della santa, che si stacca dalla superficie vitrea restante perché realizzato con tessere in materiale litico (Fig. 2). La riflessione sulla cultura visuale e materiale nell’ambito della santità femminile iniziata con il convegno di Bamberg da Katharina Schüppel – autrice a sua volta di un ampio contributo rivolto ai materiali e agli aspetti cromatici del mosaico di Sant’Agnese (pp. 37–58) – mi offre l’occasione di tornare sulle ragioni della presenza di tessere litiche nel mosaico vitreo del complesso nomentano, una questione soltanto accennata, con Manuela Gianandrea, nel nostro precedente saggio.⁴ Dopo alcune considerazioni sullo stato conservativo del mosaico e sull’iconografia della santa, si approfondirà dunque, a partire da precedenti antichi, l’intersezione tra il ‘carattere’ di una figura e il materiale e colore del suo volto nel tentativo

di ricavare nuove piste per spiegare la singolare situazione attestata a Sant’Agnese.

Un volto di tessere litiche. Materia, tecnica e retorica

La superficie musiva dell’abside di Sant’Agnese risulta dalla stratificazione di restauri di varie epoche. Essi non hanno intaccato le coordinate iconografiche essenziali del mosaico, ma ne hanno sensibilmente alterato materialità ed effetti cromatico-luminosi.⁵ Siamo dunque nell’impossibilità di cogliere appieno l’effetto che l’opera generava in origine sull’osservatore e non ci è possibile sapere se il volto di Agnese fosse la sola parte del mosaico caratterizzata dall’impiego di tessere litiche. Le teste dei due pontefici che affiancano la santa, già reintegrate in pittura al tempo di Ciampini (1699), sono state rifatte in mosaico a paste vitree nell’Ottocento.⁶ Quel che è certo è che l’uso delle tessere litiche non si estendeva alle mani delle figure: sia quelle di Agnese che quella non velata del pontefice alla sua sinistra sono composte infatti da tessere vitree. La situazione è dunque lontana da quella tipica del mosaico ‘bizantino’, dov’era diffusa la pratica di realizzare gli incarnati con tessere in marmo o in pietra, sostanzialmente per dare alla cute un aspetto opaco e conferire plasticità e naturalezza alle parti scoperte della figura. Se ne hanno esempi cronologicamente vicini a Sant’Agnese nel frammento della chiesa di Kalenderhane oggi al Museo Archeologico di Istanbul e sui pilastri della chiesa di San Demetrio a Salonicco, testimoni di una tecnica che a Roma si ritroverà, limitatamente ai volti, nella poco posteriore cappella dei Santi Primo e Feliciano a Santo Stefano Rotondo (642–649) e nei mosaici dell’oratorio di Giovanni VII (705–707).⁷

Abbiamo già avuto modo di dissociare il caso di Sant’Agnese dai due esempi citati: contrariamente a quanto ritenuto in passato, specialmente dalla Davis-Weyer, che spiegava il volto di Agnese come un primo tentativo mal riuscito di introdurre a Roma la tecnica ‘bizantina’ meglio sviluppata a partire dal mosaico di



Fig. 1: Roma, Sant'Agnese fuori le mura (625–638), © Domenico Ventura

Santo Stefano Rotondo, il mosaico di Sant'Agnese si distingue radicalmente da quella pratica, non soltanto per l'uso del materiale litico limitato al volto, ma soprattutto per il tipo di tessere scelte e la conseguente ricerca formale.⁸ A differenza di quanto sperimentato nei mosaici 'bizantini' e di quel che sarà messo in opera pochi decenni più tardi a Santo Stefano Rotondo, dove con tessere in pietra naturale, diverse per tonalità cromatica, grandezza e forma, si ricerca un effetto di plasticità e naturalezza fisionomica ed espressiva, il volto di Agnese è formato da tessere di uguale forma e colore che, in assenza di qualsiasi sfumatura, compongono un viso piatto sul quale i tratti fisionomici sono come disegnati da filari di tessere nere, rosse e verdi; l'unica parvenza di un soffio vitale è suggerita da due gruppi di tessere rosso pastello sulle gote (Fig. 2–3).

Se il mosaico dei santi Primo e Feliciano, di poco precedente alla metà del secolo (642–649), non permette di escludere che la pratica 'bizantina' di realizzare gli incarnati delle figure con tessere litiche fosse conosciuta a Roma al tempo di Onorio (625–638), quanto riscontrato a Sant'Agnese non fa che richiamarla molto vagamente. L'uso del materiale litico confinato al volto della santa e la fragilità dei volti del mosaico

nomentano, attestata dal rifacimento *ab antiquo* di quelli dei due pontefici, ha perfino indotto a dubitare dell'autenticità del volto di Agnese, il cui carattere grafico e ieratico non trova effettivamente confronti nella produzione artistica coeva.⁹ Né il rilievo multispettrale condotto in preparazione alle analisi archeometriche, né l'esame autoptico condotto dai ponteggi in occasione del campionamento delle tessere, hanno tuttavia generato sospetti riguardo a eventuali manomissioni del volto della santa, confortando l'impressione della sua sostanziale conformità con la redazione onoriana.¹⁰

La scelta di introdurre un materiale diverso per realizzare il volto di Agnese trova dunque ragioni che esulano dall'origine del cantiere all'opera, dalla disponibilità dei materiali e dalla ricerca di un particolare linguaggio formale. È pertanto necessario rivolgersi alle ragioni retoriche che hanno portato a differenziare i materiali impiegati nel mosaico. Per cogliere appieno questo possibile risvolto sarebbe essenziale conoscere l'estensione originaria delle porzioni di mosaico in tessere litiche ma, come anticipato, i restauri ci privano di elementi decisivi in questo senso. Visto il contesto, ci sono ad ogni modo i presupposti per pensare che la strategia sia stata concepita per il volto di Agnese e poi



Fig. 2: Roma, Sant'Agnese fuori le mura (625–638), particolare della figura di Agnese, © Domenico Ventura

eventualmente estesa, per conformità, anche ai volti dei pontefici. Con Manuela Gianandrea abbiamo evidenziato l'impatto dalla scelta di tessere litiche, uguali per forma e colore, sull'aspetto ieratico della figura: le conferiscono un senso di distanza rispetto all'osservatore, contribuendo ad esprimere un tratto precipuo della biografia, e quindi del culto, di Agnese, ovvero la purezza.¹¹ Topos della santità femminile, la difesa della verginità fu il fattore scatenante del martirio della santa, sul quale convergono tutte le fonti note, che insistono sulla prontezza della giovane nel subire qualsiasi supplizio pur di mantenersi per il suo sposo celeste.¹² Prima di approfondire in che modo la scelta materiale, e quindi cromatica, adottata per il volto di Agnese si inserisca in una ricerca legata all'espressione delle sue virtù, è importante soffermarsi su alcuni particolari iconografici. Rispetto alla tradizione precedente, infatti, nel mosaico onorario il martirio è suggerito dalla spada e dalle fiamme poste ai suoi piedi, come a sintetizzare la morte per decapitazione o al rogo, variamente attestata nelle fonti, grazie alla quale ottiene, dalla mano



Fig. 3: Roma, Santo Stefano Rotondo, Cappella dei Santi Primo e Feliciano (642–649), particolare della figura di Primo, © Domenico Ventura

del suo 'sposo celeste', la corona della vittoria. Grazie alla corona posta sul suo capo, ai gioielli e alla ricchezza della tunica, porpora come quella dei pontefici, Agnese è presentata come una regina, senza richiami espliciti alla sua giovane età e alla purezza.

Una soluzione iconografica del tutto nuova, dunque, rispetto a quella diffusa in precedenza, la cui prima attestazione può essere fatta risalire alla celebre lastra marmorea oggi affissa lungo lo scalone monumentale di accesso alla basilica (lato navata destra), riconducibile con buona probabilità ai lavori intrapresi da papa Liberio (352–355) intorno al suo sepolcro.¹³ Agnese vi è raffigurata con un volto paffuto che non lascia dubbi sulla giovanissima età e quindi, implicitamente, sulla sua purezza. E sono questi tratti giovanili a caratterizzare la fisionomia della santa diffusasi sui vetri dorati nella seconda metà del IV secolo, una classe di oggetti sulla quale l'immagine di Agnese è presente con una frequenza tale da suggerire che in quegli anni il suo culto a Roma fosse perfino più radicato di quello della



Fig. 4: Roma, Catacomba di Panfilo, Vetro dorato raffigurante Sant'Agnese incastonato nella malta di chiusura di un loculo, seconda metà IV secolo

Vergine, come sostenuto da Eileen Rubery (Fig. 4).¹⁴ Quel che è degno di nota in questo contesto è che, a differenza di quanto accadrà nel mosaico di Onorio, sui vetri paleocristiani Agnese è spesso affiancata da colombe che le offrono la corona, come a insistere sul ruolo della purezza nell'avvenuto martirio.¹⁵ Un concetto esplicitato nella pittura posta a lato dell'arcosolio di fondo del cubicolo dell'ufficiale dell'annona Leone nella catacomba di Commodilla (400 circa), dove ai piedi di Agnese è raffigurato l'attributo 'didascalico' dell'agnello, che la distinguerà anche nella più tarda processione di vergini di Sant'Apollinare Nuovo (seconda metà VI secolo).¹⁶

La perdita dei rivestimenti pittorici o musivi che dovevano ornare gli edifici del complesso nomentano nelle prime fasi tardo-costantiniane o all'inizio del VI secolo, quando è attestato un radicale intervento da parte di papa Simmaco (499–514), ci priva della possibilità di conoscere eventuali sviluppi nella raffigurazione della santa in prossimità della sua tomba. Il mosaico di Onorio presenta tuttavia un netto ribaltamento dell'immagine paleocristiana della giovane e mite fanciulla che, con la docilità di un agnello, si era piegata al martirio in difesa della sua verginità. Agnese è trasformata in una fiera nobildonna capace di attraversare le avversità del martirio con spada e fiamme, qui calpestate in tono vittorioso, secondo uno schema in dialogo con quello del Cristo che calpesta le forze del male sotto forma

di bestie feroci.¹⁷ Il carattere verginale della santa finisce, apparentemente, in secondo piano, ed è necessario tenere conto di questa nuova immagine di Agnese per penetrare in profondità l'intento retorico affidato al materiale scelto per il suo volto. A questo fine, ci soffermeremo sui principali precedenti antichi in cui sono attestati materiali diversi per il volto o l'incarnato di una figura e sul legame tra questa scelta, l'essenza del personaggio e l'immagine che se ne voleva veicolare.

Il volto di Agnese alla luce della tradizione antica

L'esempio di Sant'Agnese palesa un fatto piuttosto evidente, ovvero che l'impiego di un materiale diverso per raffigurare il volto o l'incarnato di una figura, anche quando non associato a una precisa ricerca stilistica, ha un impatto notevole sulla percezione dei colori e della superficie dell'opera. E sono proprio gli aspetti cromatici e materici, in termini di luminosità o opacità, a offrire spunti di riflessione per chiarire la singolarità del nostro mosaico.

La stessa tinta dell'incarnato è da sempre impiegata come uno strumento per caratterizzare la tipologia delle figure. Quel che è degno di nota per il nostro caso di studio è che i colori più chiari e vicini al bianco erano tendenzialmente associati alle figure femminili,



Fig. 5: Paestum, Tomba del tuffatore, particolare della parete ovest, 480–470 a.C. circa

chiaramente distinte da quelle maschili già sui vasi antichi. Un tentativo di differenziazione si vede ad esempio nella *loutrophoros* di Analatos, del 690 a.C. circa conservata al Louvre (inv. CA 2985), dove le donne sono punteggiate, e non interamente dipinte, per risultare più chiare rispetto alle figure maschili. Nell'anfora di Exekias (VI sec. a. C.) conservata al British Museum (1836,0224.127), Pentasilea è distinta dalla figura nera di Ulisse con l'aggiunta di bianco sul suo incarnato, mentre in altri vasi a figure nere gli incarnati delle figure femminili sono semplicemente lasciate incolori, come in quello di Vulci conservato al Louvre (Luynes.678 [Inv.116]); una distinzione che porterà alla generalizzazione della ceramica a figure rosse.¹⁸ Procedimenti simili si ritrovano nella pittura funeraria etrusca, come nel caso della suonatrice di flauto che guida il corteo della tomba del Tuffatore di Paestum (inizi V secolo), differenziata dagli uomini che la seguono poiché resa al tratto, con un incarnato del colore dello sfondo (Fig. 5).¹⁹ Lo stesso Plinio parlava di un ingrediente bianco chiamato 'anulare', aggiunto alla pittura per rendere i volti delle donne luminosi.²⁰ Il pannello dei Maccabei sul pilastro sud-ovest della navata di Santa Maria Antiqua, dove la madre presenta un incarnato chiarissimo rispetto a quello rosso bruno dello scriba Eleazaro alla sua destra e dei figli martiri che la circondano, dimostra l'efficacia di questa distinzione anche a Roma e alle soglie del periodo onoriano.²¹

La strategia di caratterizzare le figure femminili con colori più chiari e tendenti al bianco per l'incarnato era dunque profondamente radicata nel mondo antico e venne sviluppata attraverso escamotages tecnico-materici.²² Considerando, sulla scia di un topos storiografico, l'impiego della tavolozza del bianco come un riferimento all'idea di purezza, calma e controllo, qualità che sarebbero proprie delle figure femminili perché legate a una vita domestica e quindi non soggette alla colorazione solare,²³ avremmo una spiegazione per l'impiego delle tessere litiche nel volto di Sant'Agnese e quindi una soluzione al problema posto da questo saggio. Sarebbe tuttavia imprudente associare scelta di tinta e intento retorico in modo sistematico e indistintamente dai contesti. Altrettanti esempi dimostrano che gli incarnati chiari non erano limitati alle figure femminili ma potevano caratterizzare, sempre in segno di purezza, i ragazzi giovani, oppure essere impiegati per le divinità, o ancora per distinguere la raffigurazione di una statua rispetto ai protagonisti di una narrazione.²⁴

L'ambito della statuaria e quello della raffigurazione delle divinità offrono importanti spunti per progredire nella riflessione. La scelta di impiegare tessere litiche per il volto di Sant'Agnese non trova infatti una spiegazione sufficiente sotto il profilo cromatico, ma coinvolge in senso più lato la tipologia di materiali accostati e la loro percezione. Le sfumature tra bianco e grigio attestate nelle mani delle figure dimostrano che ai



Fig. 6: Nashville's Centennial Park, Ricostruzione ipotetica della Statua Criselefantina dell'Athena del Partenone, realizzata da Alan LeQuire

mosaicisti non sarebbe mancata la possibilità di dare al volto della santa un'analogia colorazione bianco latte anche usando tessere vitree. L'introduzione di un materiale che si presenta come palombino permetteva di ottenere un colore bianco-beige in qualche modo diverso da quello dato dalle paste vitree, ma soprattutto di produrre un diverso effetto materico, una diversa *texture*. Il volto della santa emergeva così chiaro e opaco nello spazio del santuario, caratterizzato dal vibrante riverbero generato dal dialogo orchestrato tra il mosaico dorato del catino, il rivestimento marmoreo dell'eminciclo e il ciborio, pure dorato.

Entra qui in gioco un aspetto determinante che va oltre l'essenza della figura ma abbraccia la sua 'consistenza', il rapporto allo spazio circostante e quindi la sua percezione da parte dell'osservatore.²⁵ Ed è nell'ambito della scultura che si trovano precedenti di netta differenziazione, con uno scopo 'retorico' e di grande impatto sulla percezione d'insieme, del materiale scelto

per la resa degli incarnati. È il caso delle statue criselefantine, fondate sull'associazione di incarnati in avorio e rivestimenti in oro: una tecnica nata nel mondo greco ed esportata nel mondo romano, dove sarà portata avanti con la variante dei colossi acroliti. Sarebbe impossibile approfondire in questa sede una tipologia di manufatti così variegata e complessa, ma è utile soffermarsi sull'effetto generato dall'accostamento dei due materiali. Oltre a conferire prestigio alla figura, al punto che la parte in oro era spesso amovibile e fungeva da garanzia finanziaria per l'edificio ospitante la statua, l'accostamento di oro e avorio guidava la percezione della sostanza di quanto raffigurato. L'avorio impiegato per le parti nude della figura implicava infatti un effetto mimetico derivante dal mito di Pigmalione; un dato particolarmente interessante se si considera che la tecnica criselefantina era generalmente impiegata per dare corpo a figure di divinità, come l'Athena e lo Zeus realizzati da Fidia per il Partenone (Fig. 6).²⁶

In virtù del ruolo dell'immagine di Agnese nello spazio della basilica nomentana, posta come nume tutelare del luogo in corrispondenza della sua tomba, il riferimento alle divinità criselefantine non è del tutto assurdo. La distanza di contesto è, certo, abissale, ma è mitigata dalla stratificata cultura classica del committente Onorio, dimostrata dai riferimenti virgiliani nelle iscrizioni del complesso e sul suo epitaffio funebre in San Pietro.²⁷ Il confronto con questo tipo di statue permette di approfondire la questione dell'impatto visuale del materiale scelto per il volto di Agnese. Abbiamo già visto che, da un punto di vista puramente formale, il volto in tessere litiche della santa è ben lontano dal dare l'idea di una fisionomia veridica e naturale. L'aspetto del volto potrebbe paradossalmente spiegarsi se la mimesis della figura fosse stata affidata, come nel caso delle statue criselefantine, allo stesso materiale impiegato. Il marmo non aveva le stesse qualità dell'avorio, e l'uso, per le tessere del volto di Agnese, di una pietra calcarea locale suggerisce che il suo impiego trovi ragioni che esulano dal prestigio del materiale. Il fatto che realizzare in marmo il capo di una figura potesse portare con sé un intento retorico non limitato al prestigio del materiale, comprendendo una riflessione sull'essenza delle diverse parti del corpo e la loro relazione gerarchica, è suggerito dal ritrovamento di numerose teste marmoree negli scavi di San Polieucto a Costantinopoli (VI secolo), appartenute in origine a statuette di un altro materiale, forse stucco dipinto.²⁸ Alla luce dell'aspetto volontariamente antinaturalistico del volto di Agnese, che emergeva dal restante mosaico vitreo grazie alle tessere impiegate, è quindi plausibile che al materiale litico venne affidata, in senso pienamente retorico, la mimesis della santa, ribaltando di fatto il principio incontrato nella tecnica musiva 'bizantina'.

La santa 'sur scène'

Le strategie cromatiche impiegate, sin dall'Antichità, per gli incarnati e le pratiche di differenziazione dei materiali nella statuaria antica hanno consentito di riflettere sulle ragioni dell'impiego di tessere litiche per il volto di Agnese, ma lasciano aperta quella che in fondo è la peculiarità del mosaico di Onorio, ovvero la scelta di riservare il materiale diverso, in termini di colore, texture e opacità, solo al volto (e al collo) della figura.

L'impatto di questa scelta va considerato guardando l'opera nel suo contesto, dove grazie alla finta architettura formata dalle lastre porferee nell'emiciclo, Agnese si erge, con i due pontefici, come la protagonista sulla scena di una pièce teatrale. La figura è al tempo stesso



Fig. 7: Pompei, Casa del bracciale d'oro, parete destra, I secolo d.C.

'ritratto' della divinità del luogo e protagonista della teofania inscenata nel teatro del suo sepolcro, la basilica *ad corpus*. Il suo volto, realizzato con tessere di un altro materiale, spicca al centro della scena, quasi staccato dal corpo della protagonista. Una situazione che non può non far correre il pensiero a un altro manufatto fondamentale per lo studio dell'intersezione tra la rappresentazione di un volto, la sua materialità, e il carattere della figura: la maschera, che ci porta a compiere un ulteriore passo dall'ambito della raffigurazione a quello della rappresentazione. Per il loro carattere effimero, le maschere teatrali greco-romane sono note da pitture, mosaici, fregi marmorei e dalle più tarde copie dei manoscritti di Terenzio.²⁹ Anche per via indiretta, una delle principali tendenze che si riscontra riguarda l'aspetto cromatico, infatti, le maschere bianche o di colore particolarmente chiaro sono quelle impiegate dagli attori per mettere in scena personaggi femminili (Fig. 7).³⁰ Un dato di particolare interesse in questo contesto, se si considera la funzione stessa della maschera, simulacro di un materiale chiaramente distinto che conferiva l'essenza, il carattere e la personalità della figura messa in scena da chi la indossava. L'interfaccia tra l'attore e il suo pubblico. Il teatro classico era ormai

un mondo lontano dalla Roma di Onorio, ma l'idea di maschera avrà i suoi sviluppi anche nel mondo del ritratto funerario romano, con le *imagines maiorum* che serbavano la memoria dei defunti realizzate *d'après* calchi in gesso del volto. Il fatto che il ritratto funerario romano non ambisse alla mera riproduzione fisionomica del defunto, implicando una riflessione sulla sua essenza attraverso le strategie di rappresentazione del suo volto, è confermato dai busti raffigurati su supporti diversi dalla restante decorazione della tomba.³¹

Sullo sfondo di un progetto in cui i materiali sono attentamente selezionati e messi in dialogo calcolando gli effetti di luce, lo 'stacco' sul volto di Agnese, ottenuto grazie all'impiego delle tessere litiche, guida la percezione della teofania offrendo uno spazio 'tangibile' che fa da interfaccia tra la santa e l'osservatore. Questo aspetto è degno di nota se si considera il ruolo della visione nel *passio* di Agnese, che integra l'episodio, narrato da Prudenzio, in cui il corpo nudo di Agnese venne esposto alla pubblica vista, e il ragazzo che osò guardarla divenne cieco.³² Ponendo di fatto una maschera sul volto di Agnese, l'impiego del diverso materiale introduce una riflessione sull'essenza della santa nell'ambito di un'immagine che ne rivendica l'integrità minacciata. La purezza di Agnese, non altrimenti esplicitata dalla scelta iconografica, è affermata perché celata: inarrivabile nel vibrante riverbero di luci e colori che la protegge attraverso i preziosi ornamenti offertigli dal suo 'amante celeste'³³, la maschera del suo volto si presenta come l'unico punto di contatto e accesso al culto.

- 1 I riferimenti essenziali rimangono Guglielmo Matthiae, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. Aggiornamento scientifico* di Maria Andaloro, Roma 1987, e Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art. 3rd–7th Century*, London 1977. La storia degli studi è presentata in sintesi da Chiara Croci/Manuela Gianandrea, *L'abside di Sant'Agnese fuori le mura. Uno sguardo tra passato e futuro*, in: Chiara Croci/Manuela Gianandrea/Irene Quadri/Serena Romano, *Una finestra su Roma altomedievale. Pitture e mosaici*, Roma 2022, pp. 129–153, e Ivan Foletti/Martin F. Lešák, *Hidden Treasure and Precious Pearl. Sant'Agnese fuori le mura, its Apse Mosaic, and the Experience of Liturgy*, in: Sible de Blaauw/Elisabetta Scirocco (eds.), *From Words to Space. Textual Sources for Reconstructing and Understanding Medieval Sacred Spaces*, atti del workshop (Roma, Bibliotheca Hertziana, 27.–28.3.2019), Roma 2023, pp. 75–95.
- 2 Sull'iconografia si vedano Manuela Gianandrea, Il "doppio papa" nelle decorazioni absidali del Medioevo romano, in: *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Comande, production et réception de l'œuvre d'art; mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris 2012, pp. 663–669; Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), con spunti in relazione allo sviluppo della *passio* della santa si veda anche Dennis E. Trout, *Pictures with Words. Reading the Apse Mosaic of S. Agnese f.l.m.* (Rome), in: *Studies in Iconography* 40 (2019), pp. 1–26. Per una lettura del mosaico nel suo spazio Antonella Ballardini, *Habeas corpus. Agnese nella basilica di via Nomentana*, in: Silvia Pedone/Andrea Paribeni (eds.), "Di Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà". Scritti in onore di Alessandra Guiglia Guidobaldi, Roma 2018, vol. 2, pp. 253–279. Si vedano inoltre Foletti/Lešák 2023 (nota 1) sul rapporto tra il mosaico e le letture liturgiche.
- 3 Sarah Maltoni/Rita Deiana/Alberta Silvestri, *L'abside di S. Agnese fuori le mura. Approccio interdisciplinare allo studio dei mosaici vetri. Report preliminare*, in: Croci/Gianandrea/Quadri/Romano 2022 (nota 1), pp. 155–171; Rita Deiana/Alberta Silvestri/Manuela Gianandrea/Sarah Maltoni/Chiara Croci, *The Medieval Glass Mosaic of S. Agnese fuori le mura in Rome. Multispectral Imaging for Preliminary Identification of Original Tesserae*, in: *Heritage* 6 (2023), pp. 2851–2862 (<https://doi.org/10.3390/heritage6030152>); Alberta Silvestri/Manuela Gianandrea/Sarah Maltoni/Rita Deiana/Chiara Croci, *The Glass Mosaic of S. Agnese fuori le mura: New Tesserae in the Puzzle of Early Medieval Rome*, in: *Heritage* 7 (2024), pp. 4562–4591 (<https://doi.org/10.3390/heritage7090215>).
- 4 Croci/Gianandrea 2022 (nota 1).
- 5 Matthiae 1987 (nota 1), tav. fuori testo; Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (nota 5), p. 168, fig. 1.
- 6 Giovanni Giustino Ciampini, *Vetera monumenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiqui ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur, pars secunda*, Roma 1699, pp. 103–105 e tav. 29; Gabriella Delfini, *Il mosaico absidale di S. Agnese fuori le Mura. Restauri storici e recenti interventi conservativi*, in: Anna Maria Iannucci/Cesare Fiori (eds.), *Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali*, atti del convegno nazionale sul restauro in situ di mosaici parietali (Ravenna 1–3 ottobre 1990), Ravenna 1992, pp. 245–249.
- 7 Sui mosaici 'bizantini' Liz James, *Mosaics in the Medieval World. From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge 2017, pp. 217–231; 269–280. Sulla tecnica di quelli dell'oratorio di Giovanni VII Maria Andaloro/Carla D'Angelo (eds.), *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR (1991–2004)*, Roma 2017, pp. 185–205, e su quello di Santo Stefano Rotondo Cäcilia Davis-Weyer,

- Das Apsismosaik von S. Stefano Rotondo in Rom, in: Kirchen am Lebensweg. Festgabe zum 60. Geburtstag und 20. Bischofsjubiläum für seine Eminenz Friedrich Kardinal Wetter, München 1988, pp. 385–408.
- 8 Davis-Weyer 1987 (nota 7); Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), pp. 132–136.
- 9 Perplexità sull'originalità del volto e ipotesi di un suo restauro duecentesco sono state gentilmente condivise dalla collega Maria Lidova (presentate in occasione di un inedito seminario tenutosi in Russia nel 2020).
- 10 Sul lavoro di analisi Maltoni/Deiana/Silvestri 2022 (nota 3).
- 11 Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), pp. 142–143.
- 12 Si veda in sintesi Cécile Lanéry, La légende de sainte Agnès. Quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IVe–VIe s.), in: *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge* 126 (2014) (<https://journals.openedition.org/mefrm/1702>, 03.02.2024).
- 13 Liber Pontificalis, vol. 1, p. 208.
- 14 Eileen Rubery, From Catacomb to Sanctuary. The Orant Figure and the Cults of the Mother of God and S. Agnes in Early Christian Rome, with Special Reference to Gold Glass, in: *Studia Patristica* 73 (2014), pp. 129–174.
- 15 Sul ruolo della verginità nello sviluppo del culto di Sant'Agnese si veda anche Lucy Grig, *Making Martyrs in Late Antiquity*, London 2004, pp. 79–85.
- 16 Adele Coscarella/Paola de Santis (eds.), Martiri, santi, patroni. Per una archeologia della devozione, in: Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cosenza 2010, pp. 383–397 (Baldini Lippolis su Sant'Apollinare Nuovo), pp. 425–436 (Proverbio sul Cubicolo di Leone).
- 17 Schema che tornerà in un'abside romana per la figura di Sant'Eufemia anche se in questo caso il fatto che la santa si trovasse al centro dell'abside come a Sant'Agnese può soltanto essere ipotizzato. A tal proposito Manuela Gianandrea, Il contributo del perduto a una riflessione su modelli e relazioni nell'alto Medioevo romano. I mosaici di Sant'Eufemia in Suburra e di Santa Martina al Foro, in: Simone Piazza/Alessandro Taddei (eds.), *Sulle tracce delle tessere perdute. Mosaici parietali scomparsi fra Bisanzio e Occidente latino*, Roma (in corso di stampa).
- 18 Una sintesi della questione in Adeline Grand-Clément, *Blancheur et altérité. Le corps des femmes et des vieillards en Grèce ancienne*, in: *Corps* 2.3 (2007), pp. 33–39.
- 19 Angelo Meriani/Gabriel Zuchtriegel (eds.), *La tomba del tuffatore. Rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica. Atti del Convegno Internazionale, Paestum, 4–6 ottobre 2018*, Pisa 2021, sp. p. 35.
- 20 Plinio, *Naturalis Historia*, XXXV.30: “anulare quod vocant, candidum est, quo muliebres picturae inluminantur; fit et ipsum e creta admixtis vitreis gemmis e volgi anulis, inde et anulare dictum.” Si veda Frédéric Davidovits, Notes on the Nature of “Creta Anularia” and Vitruvius' Recipe for Egyptian Blue, in: Liza Cleland/Karen Stears/Glenys Davies (eds.), *Colour in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2004, pp. 16–21.
- 21 Su questo pannello rimando al contributo di Serena Romano in Chiara Croci/Manuela Gianandrea/Irene Quadri/Serena Romano (eds.), *Le immagini a Roma nell'altomedioevo. I. Dall'atrio alla navata* (in corso di pubblicazione).
- 22 Sul significato retorico dei colori si vedano Jennifer Stager, *Seeing Color in Classical Art. Theory, Practice, and Reception, from Antiquity to the Present*, Cambridge 2022 sull'Antichità; Alberto Virdis, *Colors in Medieval Art. Theories, Matter, and Light from Suger to Grosseteste (1100–1250)*, Roma 2023 sul medioevo e, più in generale, Michel Pastoureau, *Blanc. Histoire d'une couleur*, Paris 2022.
- 23 Mary Ann Eaverly, *Tan Men/Pale Women. Color and Gender in Archaic Greece and Egypt. A Comparative Approach*, Ann Arbor, MI, 2013.
- 24 Stager 2022 (nota 22), pp. 114–126.
- 25 Per la percezione delle figure tra colore, materiale e mimesis si trovano importanti spunti nel volume di Bente Kiilerich/Kaja Kollandsrud (eds.), *Perceiving Matter. Visual, Material and Sensual Communication from Antiquity to the Middle Ages and Beyond*, Special Issue of *Clara* 5 (2020) (<https://journals.uio.no/CLARA/issue/view/702>, 03.02.2024).
- 26 Kenneth D. S. Lapatin, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford 2001. Sugli sviluppi medievali Stefan Trinks, *Eingehüllt in Gold und Bein. Die 'techné' des Chryselephantin als 'Mitstreit' im Mittelalter*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79. 4 (2016), pp. 481–507. Sul carattere ‘mimetico’ dell'avorio: Jule Wölk, *Christus hautnah erleben. Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten zwischen Materialität und Transzendenz*, in: *Between Realities. Wahrnehmung und Wirklichkeit in der Kunst*, Reader des Masterworkshops 2019 des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Köln 2019, pp. 9–16; inoltre, sull'uso del colore nella scultura antica e il suo significato si veda ora Elisabetta Neri (ed.), *Polychroma. The Meaning of Colours in Roman Sculptures*, Milano 2024.
- 27 Dennis Trout, *Vergil and Ovid at the Tomb of Agnes. Constantina, Epigraphy, and the Genesis of Christian Poetry*, in: John Bodel/Nora Dimitrova (eds.), *Ancient Documents and their Contexts. First North American Congress of Greek and Latin Epigraphy*, Leiden 2014, pp. 263–82, e sp. Id., ICUR 8.20757. *Poetry and Ambition at S. Agnese fuori le mura*, in: John D. Muccigrosso/Celia E. Schultz (eds.), *Fide non Ficta. Essays in Honor of Paul B. Harvey, Jr.*, Bari 2020, pp. 147–163; Id., *(Re-)Founding Christian Rome. The Honorian Project of the Early Seventh Century*, in: Gregor Kalas/Ann K. Van Dijk, *Urban Developments in Late Antique and Medieval Rome*, Amsterdam 2021, pp. 149–175; Id., *Sagax animo. Jonas of Bobbio and the Verse Epitaph of Pope Honorius*, in: *Early Medieval Europe* 29.2 (2021), pp. 135–279.
- 28 Bente Kiilerich, *Monochromy, Dichromy and Polychromy in Byzantine Art*, in: Denis Searby, Ewa Balicka-Witakowska, Johan Heldt (eds.), *Doron Rhodopoikilon. Studies in Honour of Jan Olof Rosenqvist*, Uppsala 2012, pp. 169–186, sp. p. 172.
- 29 E in particolare nel Vat. lat. 3868 della Biblioteca Apostolica Vaticana; David H. Wright, *The Lost Late Antique Illustrated Terence*, Città del Vaticano 2006.
- 30 Andrea Sinclair, *Unmasking Ancient Colour. Colour and the Classical Theatre Mask*, in: *Ancientplanet* 4 (2013) (<http://dx.doi.org/10.17613/wj53-gm70>, 03.02.2024). Il bianco è attestato anche per le maschere – e più in generale per la raffigurazione – di giovani o vecchi malati.
- 31 Sulle *imagines maiorum* si veda in generale Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 2001. Sui volti di defunti realizzati su altri supporti si vedano gli esempi delle catacombe romane raccolti da Claudia Corneli, *Il 'ritratto antico'. Dalle imagines maiorum ai 'volti' delle catacombe di Roma*, in: Chiara Bordino/Rosalba Dinoia (eds.), *La ricerca giovane in cammino per l'arte*, Roma 2012, pp. 165–173; Id., *Studies on the Painting of Rome's Christian Catacombs. On the Trail of a Portrait included in the Wall of the Arcosolium*, in: Ivan Foletti (ed.), *The Face of the Dead and the Early Christian World*, Rome 2013, pp. 29–41.
- 32 *Peristephanon* 14.43–60. Lanéry 2014 (nota 12).
- 33 Croci/Gianandrea 2022 (nota 1), p. 144.

Keusche Körper, Kult und Kirchenreform

Die ehemaligen Portikusfresken von Santa Cecilia in Trastevere in Rom (um 1100)

„Es kam der Tag, für den die Hochzeit angesetzt war und während die Orgeln erklangen, sang sie in ihrem Herzen allein für den Herrn (sc. Christus) mit den Worten: Lass meinen Körper und mein Herz unbefleckt, damit ich nicht zuschanden werde“ – mit diesem stillen Gebet begab sich nach den Worten der *Passio sanctae Caeciliae* aus der Mitte des 5. Jahrhunderts die römische Patrizierin, Jungfrau und spätere Märtyrerin Cäcilia zum Festbankett ihrer unfreiwilligen Hochzeit.¹ Diese Passage bot nicht nur das Substrat für die spätmittelalterliche Verwandlung Cäcilias zur aktiven Orgelspielerin und himmlischen Schutzpatronin der Musik – die Transformation zu dieser imageprägenden ‚Zweitkarriere‘ der Heiligen hat jüngst der Musikwissenschaftler John A. Rice nachgezeichnet.² Sie zielte ebenso auf ein Kernthema in der hagiographischen Konzeption der Erzählung, nämlich auf das Konzept der jungfräulichen, zölibatären Ehe, für das die *Passio* ein nicht weniger erfolgreiches, vielfach nachgeahmtes Paradigma als weibliches Lebens- und Heiligkeitsmodell bot.³ Einen sichtbaren Ausdruck für die aktualisierte Vorbildhaftigkeit Cäcilias im Klima der römischen Reformkunst des späten 11. und des 12. Jahrhunderts, die von der Kirchenreform und ihrem Interesse an der *ecclesia primitiva* getragen war, bot ein monumentaler Wandbildzyklus aus der Zeit bald nach 1100 in der Fassadenvorhalle ihrer römischen Titel- und Grabkirche Santa Cecilia in Trastevere. Die nur sporadisch beachteten Fresken, einer der ältesten überlieferten Vitenzyklen der Cäcilia, sind allerdings, mit der Ausnahme eines einzigen Bildfelds, seit 1785 verschwunden und nur noch durch die Brille barocker Aquarellkopien zu betrachten.⁴

Die *Passio sanctae Caeciliae* als Modell weiblicher Heiligkeit des Mittelalters

Die angelsächsische Kaufmannstochter und spätere Reklusin Christina von Markyate (+ nach 1155), die ein Keuschheitsgelübde abgelegt hatte, hielt sich nach ihrer Zwangsverheiratung 1115 ihren Mann durch

die Erzählung vom Leib, dass Cäcilia ihren Ehemann Valerian in der Hochzeitsnacht mit dem Hinweis auf einen tötenden Wächterengel abwehrte.⁵ Die Herzogin Kunigunde (Kinga) von Polen (+ 1292) trug nicht nur *more sanctae Cecilie* ein härenes Gewand unter ihrer Prachtkleidung, sie überredete nach dem Festbankett der Hochzeitsfeier 1239 in Krakau ihren Mann Herzog Bolesław V. „den Keuschen“ zur Enthaltbarkeit – was die Vita mit Zitaten nach der *Passio* Cäcilias zu einer offenen *imitatio Caeciliae* stilisiert.⁶ Das Beispiel Cäcilias ließ die provençalische Adelige Dauphine de Puimichel (+ 1360), eine Hofdame der Anjou in Neapel, ihren Ehemann Elzéar de Sabran, Graf von Ariano (+ 1323) zu gemeinsamer Jungfräulichkeit überreden; der Kanonisationsantrag hob hervor, dass das 24 Jahre lang zölibatär lebende Paar die kürzere ‚Musterehe‘ Cäcilias und Valerians in den Schatten gestellt hätte.⁷ Das Bekanntwerden einer 18jährigen Keuschheitsehe entfachte ab 1505 einen regelrechten Kultbetrieb um die charismatische, zur *seconda Cecilia* stilisierten Bologneser Notarswitwe Elena Duglioli dall’Olio (+ 1520), die Auftraggeberin von Raffaels berühmtem Altarbild der Ekstase der hl. Cäcilia (Bologna, Pinacoteca Nazionale), das sie zum Vehikel ihrer Selbstpropagierung machte.⁸

Dabei verdankte Cäcilia ihr Renomé als weibliches Modell sozialer, religiöser und sexueller Selbstbestimmung einzig der literarischen Schlagkraft ihrer um 450 in Rom entstandenen *Passio* (BHL 1495), einem maßstabsetzenden Werk in der Welle damals moderner, fiktiv-romanhafter „passions épiques“ (Hippolyte Delehaye).⁹ In retrospektivem Blick auf die glorreiche, vorkonstantinische Märtyrerzeit modellierten diese „epischen Passionen“ ihre bis dahin biographielosen Protagonisten zu rhetorisch bestens beschlagenen Tugendasketen mit aristokratisch-elitärem Familienhintergrund, die sich in zahlreichen Bekehrungserfolgen, in langen Redeagonen und in endlosen Folterorgien ihren paganen Opponenten gegenüber als siegreiche Heroinnen und Heroen Christi qualifizierten. Sie kamen dem Informationshunger der Rompilger, mehr noch dem Identifikationsbedürfnis – vielfach

weiblicher Zirkel – der stadtrömischen, christianisierten Eliten entgegen, die in den aristokratischen Vorkämpfern Christi die eigenen Ideale des Euergetismus, der Armenfürsorge und der Keuschheit vorgelebt sahen.¹⁰ Die *Passiones* knüpften ein Bezugsnetz zwischen den extraurbanen *loca sancta* der Märtyrergräber und den innerstädtischen Titelkirchen Roms, sie überschrieben die städtischen Topographien mit den Schauplätzen frühkirchlicher Heiliger, die die pagane Metropole zu einer Agglomeration christlicher Erinnerungsräume transformierte.¹¹

Der Autor der mit über 220 nachgewiesenen Textzeugen höchst erfolgreichen und vielfach nachgeahmten *Passio sanctae Caeciliae* war der vermutlich vor dem Vandaleneinfall in Nordafrika geflüchtete Mönchstheologe Arnobius der Jüngere (+ nach 455).¹² Unter den Päpsten Sixtus III. (432–440) und Leo dem Großen (440–461) in Rom etabliert, war Arnobius ein literarischer Profi mit einem beachtlichen Oeuvre exegetischer, homiletischer und kontroverstheologischer Schriften.¹³ Von seinem neuen Lebensmittelpunkt aus, dem von Sixtus III. gegründeten Kloster bei San Sebastiano fuori le mura an der Via Appia, entnahm er der umliegenden Region mit ihrer Dichte an *loca sancta* und Katakomben die Protagonisten und Schauplätze für seine hagiographische Produktion, mit der er zu einem gattungsprägenden Pionier der „passions épiques“ wurde – zuerst mit seinem ersten ‚Klassiker‘ des neuen Genres, der bald nach 430 entstandenen *Passio* seines neuen Haus- und Klosterheiligen Sebastian (BHL 7543).¹⁴

Für seine nächste hagiographische Fabrikation kombinierte er um 440–450 das Personal dreier Memorialstätten der Via Appia zu einer fiktiven *Passio*, wohl um einem schon bestehenden *titulus Caeciliae* in Trastevere zu einer Gründerin im Nobelstatus einer jungfräulichen Märtyrer-Aristokratin zu verhelfen. Das Grab Cäcilias verortete er vielleicht nach einer lokalen Tradition in der Nähe der Papstgräber der Calixtus-Katakombe, der 1854 ergrabenen, berühmten „cripta dei papi“, deren Nachbarräum der renommierte Ausgräber Giovanni Battista De Rossi optimistisch als die „Grufft der hl. Cäcilia“ identifizierte.¹⁵ Arnobius revitalisierte Cäcilia als junge Aristokratin im Besitz einer repräsentativen Stadtresidenz (*domus*) mit eigener Badeanlage und umfangreicher Dienerschaft in Trastevere. An sie sippte er eine separate, in der benachbarten Praetextat-Katakombe verehrte dreiköpfige Märtyrergruppe aus Valerian, Tiburtius und Maximus an, die er zu Cäcilias Ehemann, zu dessen Bruder und zu deren Kerkermeister Maximus umfunktionierte.¹⁶ In einem geschickten Schachzug baute er als weitere Schlüsselfigur den

ebenfalls an der Via Appia bestatteten Papst Urban I. (220–230) ein, gab der *Passio* damit nicht nur ein chronologisches Fundament, sondern machte sie zum integralen Teil der *memoria* frühkirchlicher Päpste, der bald Eingang in den *Liber Pontificalis* fand. Arnolds genialster Coup aber war, dass er das bei Paulus 1 Kor 7, 36–38 angelegte, in radikal-christlichen Kreisen zirkulierende und von der Autorität des Augustinus in das Lehrgebäude christlicher Doktrin eingepasste Konzept der zölibatären Ehe zu einem Leitmotiv seiner „passion épique“ erhob.

Der Text setzt sich, nach der Vorrede (A), aus vier Themenkreisen zusammen (Texttabelle): Im Cäcilia-Valerian-Zyklus (B) feiert die reiche Aristokratin, die ihre Jungfräulichkeit ihrem wahren Bräutigam Christus verschrieben hat, ein rauschendes Hochzeitsfest mit dem paganen Valerian, doch verhindert sie im Brautzimmer den Ehevollzug mit Verweis auf ihren für den Ehemann unsichtbaren Wächterengel. Erst nach seiner Taufe durch den versteckt an der Via Appia lebenden Papst Urban erkennt der zurückgekehrte Valerian den Engel, der beide mit Kränzen bekrönt und ihnen den Weg der zölibatären Ehe vorzeichnet. Im Erzählkreis C führen die katechetischen Lehrgespräche der Heroin zur Taufe nun auch von Valerians Bruder Tiburtius durch den Papst. Mit dem Auftritt des – völlig fiktiven – römischen Stadtpräfekten Almachius als unerbittlichen Christenverfolgers rücken die Prozessgespräche und Martyrien der Protagonisten ins Zentrum: Im Zyklus um Cäcilias Gefährten (D) gerät zunächst das Brüderpaar, das illegal die Leichen ermordeter Christen begräbt und das Opfer an Jupiter verweigert, ins Visier der Staatsmacht, dann auch ihr Gefängnisoffizier Maximus, der sich und seinen ganzen Hausstand taufen lässt. Das enthauptete Brüderpaar und den totgeprügelten Maximus bestattet Cäcilie gemeinsam in einem mit dem ‚Auferstehungs-Vogel‘ Phönix dekorierten Marmor-Sarkophag an der Via Appia. In der letzten Texteinheit (E) scheitert Almachius’ Versuch, die längst an die Armen verteilten Güter Cäcilias zu konfiszieren. Die Heroin hält eine hinreißende öffentliche Ansprache vor ihrem Haus, die am nächsten Tag zu einer Massentaufe durch Papst Urban in ihrer *domus* führt. Ihre Prozessreden bringen den Stadtpräfekten völlig in Rage: Sie überlebt unbeschadet den ersten Hinrichtungsversuch in der Dampfhitze des *balneum* ihres Hauses, um tödlich verletzt durch drei Schwertstiche des zur Enthauptung geschickten Liktors noch drei Tage zu leben, in denen sie ihren Stadtpalast der Kirche vermacht. Urban bestattet sie höchst prominent in der Nähe der römischen Bischöfe in der

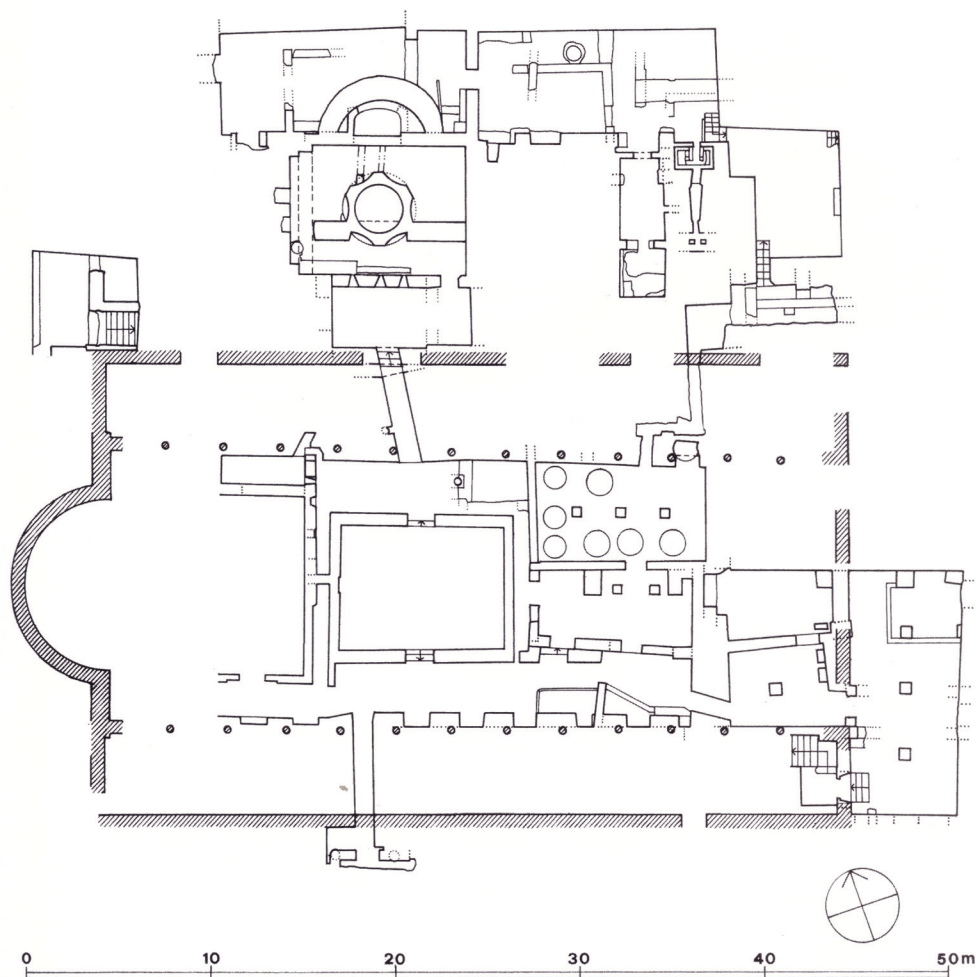


Abb. 1: Grundriss der Basilika Papst Paschalis I. über den älteren Baustrukturen

Calixtus-Katakombe und wandelt wunschgemäß ihr Haus in eine Kirche mit Baptisterium um.

Der Kultort. Die Titelkirche Santa Cecilia in Trastevere

In den Jahren 819/820 unternahm Papst Paschalis I. (817–824) den monumentalen Neubau von Santa Cecilia, einer querhauslosen, einapsidalen und gewesteten Säulenbasilika mit Ringkrypta, wohl in nächster Nähe zu der bislang nicht greifbaren Vorgängerin des seit dem späten 4. Jahrhundert erwähnten *titulus*, welche die Paschalis-Vita im *Liber Pontificalis* mit den üblichen Baubegründungsfloskeln als bescheiden und baufällig

abtat (Abb. 1).¹⁷ Die Basilika entstand nach der jüngsten Grabungskampagne 1980–2000 über dicht bebautem Gelände aus spätrepublikanischen Privat- und Speicherräumen, die eine kaiserzeitliche *domus* mit einem im Obergeschoß eingefügten *caldarium* überbaute. Möglicherweise band bereits Paschalis diesen als Bad im Haus der Cäcilia verstandenen, im späten 11. und 16. Jahrhundert überformten Komplex, die sog. Cappella del Bagno, als eigengewichtigen ‚Schaumraum‘ des Lebens und Martyriums der Heiligen an das nördliche Seitenschiff des Neubaus an.¹⁸ Mit Sicherheit integrierte er jedenfalls über einen Korridor auf der Nordseite eine weiter westlich ergrabene, frühchristliche und bis ins Hochmittelalter betriebene Taufanlage, die zugleich den *locus sanctus* der wiederholten Taufen

Papst Urbans I. im Haus der Cäcilia materialisierte.¹⁹ Wie für seinen früheren Kirchenbau von Santa Prassede holte der bestens mit der Cäcilien-Passio vertraute Paschalis auch in diesem Fall Reliquien aus den Katakomben ein, worüber der *Liber Pontificalis* weit ausführlicher berichtet als über den Bau selbst: Nach dem autoritativen Erzählmuster hagiographischer Beglaubigung offenbarte sich die Heilige selbst im Medium einer Traumvision dem nach dem Nachtgebet am Sonntagmorgen in Alt-St. Peter in tiefen Schlaf versunkenen, bislang ergebnislos nach ihren Reliquien fahndenden Papst, um ihn zur erneuten Suche anzuspornen. Erst jetzt konnte Paschalis in der Praetextat-Katakombe den in Goldgewänder gekleideten Leib Cäcilias samt den von ihrem Blut durchtränkten leinenen Tüchern neben demjenigen Valerians finden und feierlich in seinen Bau überführen – ein um Authentizität bemühter, in der späteren Freskenfolge des Portikus sorgfältig ‚protokollierter‘ Translationsbericht, mit dem der *Liber Pontificalis* Paschalis als Nachfolger der Protagonisten der *Passio* in deren Sorge um die Märtyrerbestattung in die Cäcilienhagiographie einschrieb.²⁰ Die Reliquien des Tiburtius und des Maximus, der Päpste Urban I. und Lucius I., ließ Paschalis ebenfalls nach Santa Cecilia transferieren und zusammen mit Cäcilia und Valerian in einer *Confessio* unter dem Altar des erhöhten Presbyteriums in drei über die *fenestella* des Altars sichtbaren und via Ringkrypta besuchbaren römisch-antiken Sarkophagen deponieren – Spolien, die zugleich die Aura der spätantiken Lebenswelt der Heiligen transportierten.²¹ Zur Vergegenwärtigung Cäcilias diente neben einem Kopfreliquiar und einem Antependiumbild in erster Linie das monumentale Apsismosaik Paschalis’ als fernsichtiger *point de vue*. Nach dem Modell des spätantiken Apsismosaiks von SS. Cosma e Damiano (526–530) schwebt in der Mitte vor dem blauen Fond des Firmaments der jenseitig verherrlichte Christus, zur Rechten Cäcilia im Schmuck ihrer Juwelen und Goldkleider, die ihren Verehrer Paschalis an sich zieht, um ihn Christus zu präsentieren. Indem Paschalis den Leib der Cäcilia in ihr einstiges Wohnhaus heimholte, verlebendigte er die historischen und topographischen Spuren von Leben und Tod der Heiligen in seiner Kirche. Paschalis I. hatte, wie der Titulus des Apsismosaiks hervorhebt, Cäcilia und ihre Gefährten aus dem Dunkel der Katakomben erhoben und zu einer neuen, immerwährenden Gemeinschaft im Glanz des Kults und des Mosaiks zusammengeführt.²²

Die ehemaligen Portikusfresken von Santa Cecilia in Trastevere

Ihr visuelles Potential entfaltete die *Passio* der Cäcilia vor allem in der breiten, engstens mit der Kirchenreform verbundenen Erneuerungsbewegung der römischen Kunst seit der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts.²³ Im Klima der Rückbesinnung auf die Reinheit der *ecclesia primitiva*, auf die Vorbildhaftigkeit der frühen Blutzeugen Christi, entstanden nun gehäuft monumentale Bildzyklen, die frühchristliche *Passiones* öffentlichkeitswirksam visualisierten und dabei die Auseinandersetzungen der Gegenwart zwischen *regnum* und *sacerdotium* in den Konflikten zwischen den christenverfolgenden Amtsträgern der paganen Staatsautorität und den Glaubensheroinnen und -heroen in der frühen Kirche spiegelten.²⁴ Die materielle und liturgische *renovatio* von Santa Cecilia in Trastevere zur Zeit der Kirchenreform dokumentieren sieben neue, 1060–1080 durch hochrangige Konsekranten geweihte Altäre, die durch die Initiative des Abtes Desiderius von Montecassino entstanden waren, der 1059–1086 zugleich Kardinalpresbyter von Santa Cecilia war.²⁵ Der Reformpapst Paschalis II. (1099–1118) setzte dem karolingischen Bau eine fünfsäulige Säulenvorhalle vor, die mit einer Galerie mosaizierter Medaillonbüsten die Protagonisten der Cäcilien-Passio vorstellte.²⁶ Zu dieser Modernisierung des Paschalis gehörte wohl auch der einstige Wandbildzyklus der Vorhalle, der nicht mehr erhalten ist – mit der Ausnahme des 1785 in die Kapelle am Ende des rechten Seitenschiffs seitlich des Altars der hl. Therese von Lisieux versetzten Feldes mit der Traumerscheinung der Cäcilia vor Paschalis I.²⁷ Die Disposition und die Konzeption der beiden Bildregister über und neben den drei Westportalen ist heute nur noch in der Optik des römischen Zeichners Antonio Eclissi zu sehen, der im Jahr 1630 im Auftrag des Kardinals und Papstnepoten Francesco Barberini (+ 1679) eine vollumfängliche Inventarisierung des damaligen Erhaltungszustandes in Form von Aquarellkopien unternahm (Abb. 2–8).²⁸ Eclissi sollte in den folgenden Jahren zu einem Experten der Dokumentation werden, der für den antiquarisch interessierten Barberini-Kardinal und seinen Gelehrtenzirkel zahlreiche Alben mit Kopien nach frühchristlichen und mittelalterlichen Werken Roms füllte, die im Sinn der Gegenreformation zugleich wertvolle Dokumente katholischer Traditionsbewahrung waren.²⁹ Die Wandbilder waren nach den antikisierenden, filigranen Proszeniums Bühnen der Architekturen, den dichten Figurenstaffelungen der Massenszenen, dem exakten Protokoll liturgischer Riten oder den antiken Details der Kostüme engstens mit den Vitenfresken des hl. Clemens und des

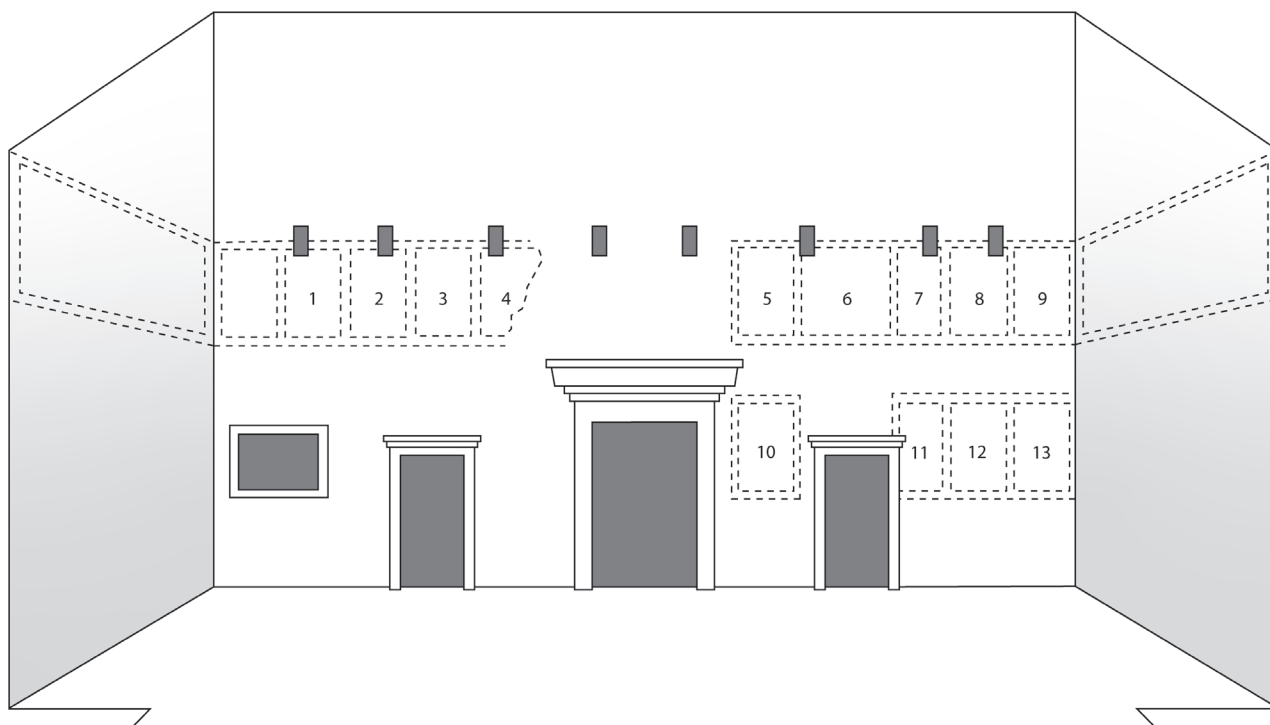


Abb. 2: Anordnungsschema der Wandbilder in der Vorhalle von Santa Cecilia (Graphik Paula Wettstein)

hl. Alexius in der heutigen Unterkirche von San Clemente in Rom verwandt, die ihr Titelkardinal Rainer, der nachmalige Papst Paschalis II., vor seiner Wahl zum Pontifex 1099 ausführen ließ.³⁰ Paschalis II. hatte mit seinen Modernisierungen in Santa Cecilia sicher auch seinen in den Wandbildern mehrfach auftretenden Namensvorgänger Paschalis I. im Auge, der nicht zuletzt wegen seiner intensiven Bau-, Reliquien- und Inschriftenpolitik in Rom diese Namenswahl motiviert hatte.³¹ Schließlich boten die Fresken auch eine Referenz auf seinen Vorgänger und Karriereförderer Urban II. (1088–1099), dessen Namensvorläufer, der Märtyrerpapst Urban I., ein Hauptprotagonist der *Passio sanctae Caeciliae* war.³²

Eclissis Bildprotokollen und -beischriften zufolge waren die Fresken der Portikusrückwand in zwei räumliche, erzähltechnische und geschlechterbezogene Einheiten aufgeteilt, die durch das gemeinsame, thematische Dispositiv der Memorierung der Virginität und des Martyriums stadtrömischer Blutzeugen aus der Frühzeit der Kirche miteinander verbunden waren: Links dokumentiert Eclissi ein fünfteiliges Register mit vier erhaltenen Bildern, ausnahmslos Einzelszenen männlicher Martyrien, der bestialischen Folter und Tötung von Klerikern meist jugendlichen Alters (Abb. 2, Nr. 1–4). Mit der iterativen Wucht eines immer gleichen Täter-Opfer-Schemas inszenieren die Bilder quasi seriell die Schindung gefesselter, entblößter und

verletzlicher Männerleiber, die Malträtierung keuscher Körper. Den finalen Akt der Torturen erleidet der spanische Archidiakon Vinzenz von Saragossa (+ 304), den Schergen vor dem Präfekten Dacian nackt über die scharfkantigen Scherben zerbrochener Tonvasen schleifen, aber Engel werden das dunkle Verließ erleuchten und die Scherben in Blüten verwandeln, während das sterbende Opfer Lobgesänge auf Gott anstimmt (Abb. 3a).³³ Er ist der einzige Nicht-Römer der Reihe, der als einer der bestbezeugten Märtyrer bald in Rom eingemeindet war, nicht zuletzt durch eine spätantike Passio, zwei Hymnen seines Landsmanns Prudentius (+ nach 404) im Märtyrerlob seines *Peristephanon* und durch sieben Festpredigten des Augustinus (+ 430) zum *dies natalis* des Heiligen.³⁴ Im folgenden Bild ist auf Befehl des römischen Magistrats, der zwischen zwei Assistenzfiguren vor einer Architekturkulisse thront, ein offenbar älterer, halbkahler und bis auf die Tunika entkleideter Blutzeuge Christi unter freiem Himmel wehrlos an eine Palme gefesselt, dem eine kuriose Meute vierbeiniger Fleischfresser gefährlich nahe auf den Leib rückt.³⁵ Ein möglicher Kandidat für das seit den Zeiten Eclissis namenlos gebliebene Opfer ist Ignatius, „Bischof“ von Antiochia, der unter Kaiser Trajan (98–117) nach Rom verschleppt und, zur *damnatio ad bestias* im Kolosseum verurteilt, zu einem Ur-Blutzeugen Roms wird. Seine Reliquien kamen wohl als Flucht vor einer der Eroberungen Antiochias im



Abb. 3a: Martyrium des Vinzenz von Saragossa / Martyrium des Isidor von Antiochia (?); BAV Barb. lat. 4402, fol. 22r



Abb. 3b: Martyrium des Laurentius / Martyrium des Stephanus; BAV Barb. lat. 4402, fol. 23r

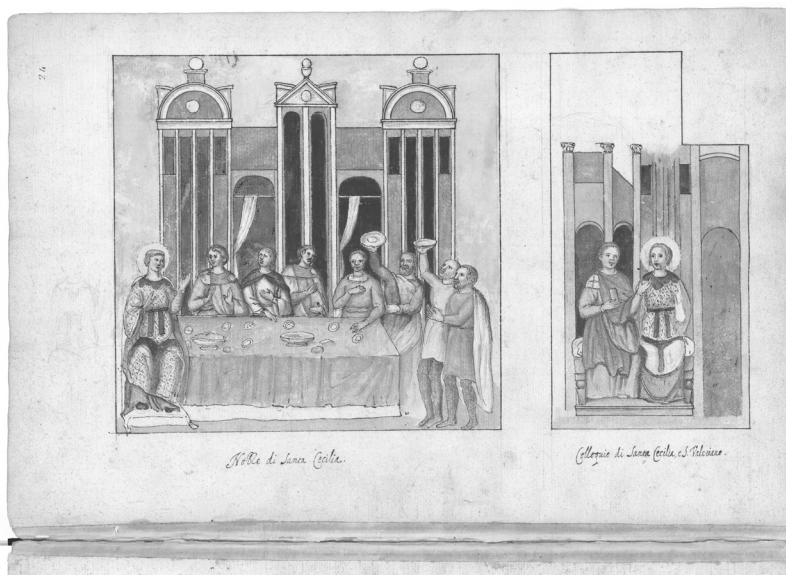


Abb. 4: Hochzeitsbankett der Cäcilia / Zwiegespräch zwischen Cäcilia und Valerian; BAV Barb. lat. 4402, fol. 24r

6. und 7. Jahrhundert nach San Clemente in Rom, also in die nachmalige Titelkirche des Kardinalpresbyters Rainer, des späteren Paschalis II.³⁶ Im 1118 geweihten Hochaltar des Neubaus von San Clemente, den der Titelnachfolger Anastasius (1099/1102–1125) ins Werk setzte, lagen nicht nur die Reliquien des Ignatius und des Titelheiligen Clemens nebeneinander, beides frühe ‚Martyrerbischofe‘, die laut Tradition jeweils unmittelbare Amtsnachfolger Petri waren, der nicht nur die römische, sondern auch die antiochenische Kirche begründet hatte.³⁷ In der Architektur der Apsiskalotte, unter der Figur des am Kreuz hängenden Christus des Apsismosaiks, war zudem nach der weithin sichtbaren Aussage im mittleren Teil des Apsistitulus, neben einer Partikel des Kreuzes und des Apostels Jacobus, eine Körperreliquie des Ignatius eingelassen.³⁸ Die folgenden, mühelos identifizierbaren Glaubenshéroen waren zwei oft parallelisierte jugendliche Märtyrerdiakone, der im Gefängnis nackt auf dem glühenden Rost ausgestreckte römische Archidiakon Laurentius und der unter freiem Himmel kniende Jerusalemer Proto-diakon und -martyrer Stephanus, dem sich bei seiner Steinigung die Himmel mit der Herrlichkeit Gottes auf tun (Apg 7, 55–60) (Abb. 3b).³⁹ Sicher stand diese Sequenz bereits unter dem Vorzeichen der im späten 11. Jahrhundert mit Nachdruck aktualisierten Propagierung einer legendarischen, spätantiken Translation der Stephanusreliquien nach Rom und ihrer Deponierung Seite an Seite mit Laurentius in dessen Grablage in San Lorenzo fuori le mura – ein übereinstimmender Wunsch beider Heiliger, den sie dem Translationsbericht zufolge via Wunderzeichen signalisierten.⁴⁰ In diesen Jahren, in denen niemand anderes als der nachmalige Paschalis II. auch Abt des Benediktinerklosters San Lorenzo (vor 1078–1099) war, stellten die nur in Aquarellkopien des 19. Jahrhunderts überlieferten Wandbilder im einstigen Südportikus der Kirche Szenen des Laurentius- und der Stephanushagiographie zusammen, die den Fresken in der Vorhalle von Santa Cecilia in Trastevere sehr nahestanden.⁴¹

Für die Frage nach der speziellen Auswahl der vier männlichen Märtyrer führt der 1723 durch den Kirchenhistoriker Jacobo Laderchio (+ 1738) publizierte Reliquienfundus von Santa Cecilia nicht weiter, der nur für Laurentius und Stephanus Partikel verzeichnet.⁴² In der kultisch-hagiographischen Tradition waren jedenfalls Vincentius und Laurentius als legendarisches Diakons-Bruderpaar, Vincentius, Laurentius und Stephanus als vorbildliche Diakons-Trias schon seit längerem miteinander verbunden; in diesen beiden Konstellationen begegnen die drei Märtyrerdiakone in signifikanter Häufung in der Patrozinien- und Reliquienpolitik der

Reformpäpste.⁴³ Ein Blick in die hagiographischen und liturgischen Buchbestände der zerstreuten Bibliothek von Santa Cecilia würde weitere Aufschlüsse über das Märtyrerprogramm der Fresken ergeben.⁴⁴

Die ‚Männerseite‘ der Portikusfresken kam dem kirchenreformerischen Interesse an den heldenhaften Märtyrern der *ecclesia primitiva* entgegen. Diese Galerie jugendlicher, keuscher und allein Christus verpflichteter Kleriker reflektierte das reformerische, zeitgenössische Postulat des Klerikerzölibats, zumal im direkten Gegenüber mit dem Ideal der zölibatären Ehe in der Cäcilien-Passio auf der ‚Frauenseite‘ der Portikusfresken.⁴⁵ Schließlich hob die Männerreihe offenbar besonders auf das Kirchenamt des Diakons ab, das in der Zeit des Reformpapsttums eine erhebliche Aufwertung erfuhr.⁴⁶

Der zweiregistrige, siebensenige Cäcilienzyklus mit derselben Grundthematik von – nun weiblicher – Virginität und Blutzugenschaft, der Leben und Martyrium der ‚Hausheiligen‘ vor Augen führte, konzentrierte sich um das rechte Fassadenportal (Abb. 2, Nr. 5–13), den direktesten Zugang zur Cäcilien-Memoria der Cappella del Bagno und zur frühkirchlichen Taufanlage (Abb. 1). Die Redaktion beschränkte sich im oberen Register auf cap. 3–8 und im unteren Register auf cap. 25–32 der Passio, hob also auf die cäciliacentrierten Abschnitte B und E ab, während die Themenkreise der Bekehrung und des Martyriums der Gefährten (C, D) völlig außer Acht blieben (Texttabelle). Immer tritt Cäcilia vor oder in ihrer *domus* auf, im Bankett, im Kolloquium, in der Krönung durch den Engel, in der Predigt und im Martyrium (Abb. 4, 6–7), ihr Leib und ihr Haus bilden eine untrennbare Einheit bis in die Gegenwart, seit Paschalis I. mit seiner Translation – so argumentieren die Endszenen – diese Einheit wieder hergestellt hat (Abb. 8). Immer tritt Cäcilia in luxuriösen, goldgewirkten Garderoben auf, doch trug sie darunter, so versicherte die Passio im gleichen Atemzug, ein scheuerndes Wollgewand in Asketenmanier auf ihrer nackten Haut.⁴⁷ Erst auf den zweiten Blick fallen die bei allen Kostümwechseln Cäcilias gleichbleibenden, wollbraunen und gelappten Halskrägen auf, die wohl auf diese härenen Dessous abheben. Im Outfit ihres femininen Kleiderluxus dürfte die Heilige ein attraktives Identifikationsangebot speziell für ein weiblich-laikales Ziel- und Spenderpublikum in Rom geboten haben. Bilder zeitgenössischer Donatorinnen der stadtrömischen Oberschicht um 1100 führen denselben Kleiderluxus vor Augen, so etwa im 3. Viertel des 11. Jahrhunderts die qua Inschriftenlücke namenlos gewordene *coniu(n)x peccatrix* eines *Leo peccator* in Santa Balbina oder vor 1099



Abb. 5: Aufbruch des Valerian zu Pferd aus Rom / Taufe des Valerian durch Papst Urban I.; BAV Barb. lat. 4402, fol. 25r

die Stifterin Maria Macellaria in der Unterkirche von San Clemente aus einer Dynastie reicher, mit der Adelsfamilie Frangipane verbundener Fleischgroßhändler bei Santa Maria Nova auf dem Forum Romanum.⁴⁸

Die einleitende Szene des Festbanketts, in der Cäcilia an der Stirnseite des breiten Tisches der Hochzeitsgesellschaft hervorgehoben ist, folgt augenfällig dem ikonographischen Muster der Hochzeit zu Kana (Joh 2, 1–11), im zeitgenössischen, erst in ottonisch-mittelbyzantinischer Zeit entwickelten Formular der breitformatigen, vielfigurigen Mahlszene unter dem Vorsitz Christi – nach der gängigen bildhagiographischen Praxis des ‚image-sharing‘, um biblisch-christologische Modelle in typologischer Absicht zu recyceln (Abb. 4).⁴⁹ Im Tausch der Protagonisten- und Geschlechterrolle präsidiert der Hochzeitstafel nun an der Stelle Jesu die Christusnachfolgerin Cäcilia, ein naheliegender Bildtransfer, sah doch die Exegese in der Hochzeit zu Kana einen Verweis auf die Vermählung Christi mit seiner Kirche, war die am zweiten Sonntag nach Epiphania gelebte Perikope naturgemäß ein zentrales Sujet von Predigten zur Hochzeit.⁵⁰ Anstelle der sechs Krüge der

Hochzeit von Kana mit kleinformatisch zwischen Tisch und Gefäßen agierenden Mundschenken ist auf dem Wandbild rechts der Festtafel eine auffällige, parallele Reihung dreier eilfertig herbeigeeilter Diener mit Schüsseln in ihren hochgereckten Händen untergebracht. Vielleicht darf man hier einen für die antikenorientierte Reformkunst Roms bezeichnenden Rückgriff auf die ‚Dienerprozessionen‘ der omnipräsenten, paganen wie christlichen Bankett- und Totenmahlszenen auf römischen Sarkophagdeckeln sehen, in denen Reihen bildparallel gestaffelter ‚boys‘ von beiden Seiten her mit hochgehobenen Schalen und Krügen an die Tische der Mahlgesellschaft drängen.⁵¹ Im nächtlichen Zwiesgespräch, als sich das Paar in die *cubiculi secreta silentia* zurückgezogen hat, hält Cäcilia ihren Ehemann, den Nicht-Christen Valerian, davon ab, sie zu berühren und schickt ihn zu dem behördlich gesuchten, versteckt an der Via Appia lebenden Papst Urban I.⁵² Darauf reitet der mit einem Paludamentum bekleidete Valerian in der nächsten, in der *Passio* kaum angelegten Szene auf sprengendem Pferd mit wegweisender Rechter aus der Stadt hinaus, so wie in der antik-römischen Staatskunst galoppierende Reiter im Moment des Auszugs aus der



Abb. 6: Bekrönung Cäcilias und Valerians durch den Engel; BAV Barb. lat. 4402, fol. 26r

Stadt (*profectio*) und der Ankunft vor der Stadt (*adventus*) die Stadttore passieren (Abb. 5).⁵³ Valerian begibt sich zu seinem ‚rite de passage‘ in die vor den Mauern der Stadt liegende Totenwelt der Grabmäler an der Via Appia, um in der Taufe durch Papst Urban als neuer Mensch wiedergeboren zu werden. Referiert die *Passio* den Vorgang höchst lakonisch, verweist das Wandbild ausführlich auf das Ritengefüge des Taufakts, indem zwei Akolythen bereits die Ampulle für die postbaptismale Salbung und die *alba tunica*, das weiße Taufkleid für den Neophyten, bereithalten.⁵⁴ Die Szene setzt nicht nur den ersten von Cäcilias Taufferfolgen ins Bild, sondern mit Urban auch den in der *Passio* immer wieder als Taufzelebrenten auftretenden Mitprotagonisten, der im Zeichen der kirchenreformerischen Heiligenpropagierung frühkirchlicher (Märtyrer-)Päpste eben selbst Kultkarriere machte.⁵⁵ Sicher warb das Bild zugleich auch für das pfarrkirchliche Taufangebot der in Santa Cecilia in Trastevere ansässigen, der innerstädtischen Seelsorge verpflichteten Gemeinschaft von Säkularkanonikern.⁵⁶ Das hieratisch konzipierte End- und Zielbild des gesamten, mit dem Bankett zur Hochzeit beginnenden Registers führt das im Brautgemach

wiedervereinte, weißgewandete und in zölibatärer Ehe versprochene Paar Cäcilia-Valerian vor, über das ein mittiger, übergroßer Engel schützend seine Flügel ausbreitet (Abb. 6).⁵⁷ Der Himmelsbote griff wohl nicht an die Nimben des Paares, wie Eclissi den Bildbefund offenbar missverstand, sondern er bekränzte das Brautpaar mit ziemlicher Sicherheit gemäß der *Passio* als Zeichen ihrer *castitas* mit einem Rosen- bzw. Lilienkranz aus unverwelklichen Blumen des Paradieses – dieses emblematische, dreifigurige Krönungsbild war das immer wiederkehrende ‚Signet‘ der frühen Cäcilienikonographie.⁵⁸ Die Kränze spiegeln nicht nur den paganen, im frühen Christentum weitergeführten Ritus der Bekrönung des Hochzeitspaares, sie waren auch gleichermaßen die Siegeszeichen des Martyriums und Sinnbilder des Lohns des ewigen Lebens.⁵⁹ Die Szene steht dementsprechend in der antiken Bildtradition der Bekrönung von Ehepaaren durch allegorische oder himmlische Instanzen, die in den frühchristlichen Adaptierungen ein in der Mitte des Paares stehender Christus oder Engel vornimmt.⁶⁰ Das Wandbild verwies zugleich auf sein ‚Urbild‘ im Kirchenschatz von Santa Cecilia, hatte Paschalis I. seiner Kirche doch ein



Abb. 7: Öffentliche Ansprache Cäcilias vor ihrem Haus / Enthauptung der Cäcilia; BAV Barb. lat. 4402, fol. 27r

preziöses Textilantependium aus byzantinischem Purpurstoff mit zentralem, goldgestickten Bildfeld gestiftet, auf dem ein Engel das Brautpaar Cäcilia-Valerian bekränzte.⁶¹

Dem formalen Zeilensprung der Bildvita in das untere Register entspricht inhaltlich ein Sprung in den letzten Erzählkreis (E) der *Passio* mit der unmittelbaren Konfrontation Cäcilias mit dem paganen Stadtpräfekten Almachius (Abb. 2, Nr. 10–13; Texttabelle). Die Reihe eröffnet die Szene der versuchten Konfiskation und der öffentlichen Ansprache der Heiligen, die genau in der Mittelachse des Bildfelds vor ihrem Haus übergroß im Orantengestus zwischen den ausgeschickten Gerichtsbütteln im römischen Militärkostüm und den übrigen Zuhörern steht, strikt frontalisiert, unbewegt und hieratisch als ikonisches, entnarrativiertes ‚image of power‘ (Abb. 7).⁶² Wie im Wandbild vor ihrer *domus* zwischen zwei Portalen platziert, richtet Cäcilia ihre ‚Predigt‘ in der Vorhalle, die in der *Passio* eine Massentaufe nach sich zieht, unmittelbar an den Betrachter. Ihre nachfolgende Hinrichtung durch die – nach römischem Recht maximal erlaubten – drei

Schwerthiebe des Liktors spielt im Bad ihres Hauses und verweist auf den zentralen *locus sanctus* der Titelkirche, auf die „Cappella del Bagno“, zu der das benachbarte Portal führt. Die Szene markiert den Höhe- und Endpunkt jedes hagiographischen Bildzyklus, den Tod des oder der Heiligen, den *dies natalis* der jenseitigen Existenz und den Beginn der kultischen *vita post mortem*.⁶³ Die vielbeachteten, außerhalb der üblichen Zyklenredaktionen stehenden Schlusszenen, die größtenteils nicht mehr die *Passio*, sondern die Paschalis-Vita des *Liber Pontificalis* zur Grundlage haben, setzen mit der wunderbaren Wiederauffindung und der Translation der Reliquien durch Paschalis nach Santa Cecilia die Gründungslegende der neu errichteten Titelkirche in Szene (Abb. 8).⁶⁴ Als Scharnier der unterschiedlichen Text- und Zeitebenen fungiert das nächste, auffälligerweise als einziges doppelseitig angelegte Bild: Links deponiert Urban I. im Beisein von Klerikern und Laien den Leichnam feierlich in einem Sarkophag in der Katakombe, rechts erscheint die sich selbst als *Caecilia famula Christi* vorstellende Heilige im Offenbarungsmodus einer Traumvision dem schlafenden Paschalis I., um ihn zur erneuten – und in der Tat



Abb. 8: Bestattung Cäcilias durch Papst Urban I. und Traumerscheinung Cäcilias vor Papst Paschalis I. / Weihe des Neubaus von Santa Cecilia durch Papst Paschalis I.; BAV Barb. lat. 4402, fol. 28r

diesmal erfolgreichen – Suche nach ihrem Leichnam in ihrem Wunsch einer Heimkehr nach Trastevere aufzufordern.⁶⁵ In einer sinnträchtigen Regie konstruiert das Bildfeld in der Kombination beider Szenen allein mit malerischen Mitteln eine durch die andauernde Präsenz der Heiligen bewirkte, zeit- und raumenthobene Gegenwärtigkeit, in der vor einem gemeinsamen Architekturfond nicht nur der Sarkophag der einstigen Depositio und die bevorstehende Wiederauffindung in eins fallen, sondern Seite an Seite auch die Konsekratoren der alten und der erneuerten Titelkirche, Urban I. und Paschalis I., mit der Heiligen interagieren. Im Schlussbild steht Paschalis, nach der Translation der Reliquien im Weiheakt vor der Architektur der erneuerten *domus* Cäcilias mit ausgebreiteten Armen zwischen den seitlichen Gruppen der Teilnehmer – genau im gleichen Habitus, in dem im Anfangsbild des Registers die Heilige vor ihrem Haus ‚predigt‘ (Abb. 2, Nr. 10 bzw. 13; Abb. 7–8).⁶⁶ Er steht über dem Grabaltar seines Neubaus mit den wiedervereinten Resten des zölibatären Ehepaares Cäcilia und Valerian, das genau darüber, im Schlussbild des oberen Registers, der Engel mit paradisischen Blumenkränzen

als Zeichen ihres gemeinsamen, jenseitigen Lebens bekrönt (Abb. 2, Nr. 13 bzw. 9; Abb. 6, 8). Das Schlussbild schlägt aber auch den Bogen zurück zum Anfang des Zyklus, zum Hochzeitsbankett, als Cäcilia in ihrem allerersten Satz der *Passio* Christus darum bittet, ihren Körper unversehrt zu lassen. Der jungfräuliche *corpus immaculatum* Cäcilias präfiguriert in dieser Zusammenschau den unverweslichen *corpus incorruptum* der Heiligen, dessen wiederhergestellte, aktuelle Präsenz die monumentalen Wandbilder öffentlichkeitswirksam vor Augen führten.

Wie in anderen Titelkirchen der Reformzeit bot die Schwellenarchitektur des Kirchenportikus in Santa Cecilia, der im dichtbesiedelten Trastevere in nächster Nähe des Handels- und Verkehrsknotenpunkts des Hafens von Ripa Grande lag, einen privilegierten Ort der Kommunikation mit dem in seiner zivilen und politischen Funktion eben erst wieder entdeckten öffentlichen Stadtraum, um in einem hagiographischen Zyklus das spezifische Profil der Titelheiligen und ihres Kultangebots zu propagieren.

Texttabelle: PASSIO SANCTAE CAECILIAE (BHL 1495)

Hippolyte Delehaye, Étude sur le légendier romain. Les saints de novembre et de décembre, Brüssel 1936
(Subsidia Hagiographica 23), S. 194–220.

Teil	Themenkreis	Kapitel	Inhalt	Bildfeld
A	Vorrede	1–2	Das Verdienst der Passionen zur Erinnerung der Siege der Märtyrer	
B	Cäcilia-Valerian	3	Hochzeit der Cäcilia mit dem paganen Valerian	Bild I / 1
		4	Cäcilia schützt ihre Virginität in der Hochzeitsnacht; Verweis auf ihren Wächterengel	Bild I / 2
		5	Cäcilia schickt Valerian in die Via Appia zum versteckt lebenden Urban	
		6	Valerian begibt sich aus der Stadt und findet Urban; Dankgebet Urbans	Bild I / 3
		7	Glaubensbekenntnis Valerians und seine Taufe durch Urban	Bild I / 4
		8	Rückkehr Valerians; gemeinsame Krönung durch den Engel; Konsens der zölibatären Ehe	Bild I / 5
C	Tiburtius-Bekehrung	9	Tiburtius besucht seinen Bruder im Haus der Cäcilia; Glaubensgespräch der Brüder	
		10	Cäcilias Gespräch mit Tiburtius über die Lächerlichkeit paganer Idole	
		11	Taufwunsch des Tiburtius und Rückzug vom Taufwunsch	
		12-15	Cäcilias Glaubensunterweisung: Einführung in die Trinität und Christologie	
		16	Taufe des Tiburtius durch Urban	
D	Valerian-Tiburtius-Maximus	17	Valerian und Tiburtius werden dem Stadtpräfekten Almachius vorgeführt	
		18-21	Glaubensdispute zwischen Valerian und Almachius	
		22	Der Offizier Maximus übernimmt die gefangenen Brüder; Glaubensgespräch	
		23	Die Brüder und Cäcilia im Haus des Maximus; Bekehrung und Taufe des Maximus	
		24	Hinrichtung der Brüder und des Maximus; gemeinsames Begräbnis durch Cäcilia	
E	Cäcilia-Martyrium	25	Almachius schickt Büttel zu Cäcilias Haus zur Konfiszierung ihres Besitzes	
		26	Öffentliche Rede Cäcilias vor den Bütteln und der zusammengelaufenen Zuhörerschaft	Bild II / 6
		27	Besuch Urbans und Massentaufe im Haus Cäcilias	
		28-30	Verhör Cäcilias durch Almachius; Cäcilias Angriffe auf die Götterkulte	
		31	Im Haus Cäcilias: versuchte Tötung im Bad; die drei Hiebe des Enthauptungsversuchs	Bild II / 7
		32	Bestattung durch Urban in der Calixtus-Katakombe; kirchliche Übernahme des Hauses	

- 1 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 3, hg. v. Hippolyte Delehaye, in: Hippolyte Delehaye. Étude sur le légendier Romain. Les saints de Novembre et de Décembre, Brüssel 1936 (Subsidia Hagiographica 23), S. 194–220, hier S. 196: *Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantantibus organis illa in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*. Für eine weitere Edition mit englischer Übersetzung vgl. Robert K. Upchurch (Hg.), *Ælfric's Lives of the Virgin Spouses. With Modern English Parallel-Text Translations. Julian and Basilissa, Caecilia and Valerian and Chrysanthus and Daria*, Exeter 2007 (Exeter Medieval Texts and Studies), S. 172–217, für die jüngste englische Übersetzung vgl. Martin Lapidge, *The Roman Martyrs. Introduction, Translations and Commentary*, Oxford 2018, S. 144–164. Für Literaturhinweise danke ich Dr. Martin F. Lešák (Universität Regensburg/Brno). Für die jüngste Edition mit deutscher Übersetzung vgl. Hans Reinhard Seeliger/Wolfgang Wischmeyer (Hg.), *Legendae martyrum urbis Romae. Märtyrerenlegenden der Stadt Rom*, Bd. 1, Freiburg/Basel u.a. 2022 (Fontes Christiani 96/1), S. 163–239.
- 2 John A. Rice, *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musical Icon*, Chicago/London 2022; wichtig bleibt Thomas Connolly, *Mourning into Joy. Music, Raphael, and Saint Cecilia*, New Haven/London 1994.
- 3 Vgl. Dyan Elliott, *Spiritual Marriage. Sexual Abstinence in Medieval Wedlock*, Princeton 1993, S. 3–15, 63–73; Anne P. Alwis, *Celibate Marriages in Late Antique and Byzantine Hagiography. The Lives of saints Julian and Basilissa, Andronikos and Athanasia, and Galaktion and Episteme*, London/New York 2011, S. 51–80. Grundlegend ist Boudouin de Gaiffier, *Intactam sponsam relinquens* à propos de la vie de S. Alexis, in: *Analecta Bollandiana* 65 (1947), S. 157–195.
- 4 Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Bd. 2.2, Freiburg 1916, S. 985–990; Gerhart B. Ladner, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* 5 (1931), S. 33–160, hier S. 81f.; Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien/München 1964 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 18), S. 30f.; Guglielmo Matthiae, *S. Cecilia*, Rom 1970 (Le chiese di Roma illustrate 113), S. 102–106; Valentino Pace, *Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana. I casi di Sant'Alessio e di Santa Cecilia*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (1993/94), S. 541–549; Joachim Ott, *Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz 1998, S. 115, S. 299, Nr. 180; Kirstin Noreen, *Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform. The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, in: *Gesta* 40 (2001), S. 39–59, hier S. 46; Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 1, Stuttgart 2002 (Corpus Cosmatorum 2,1), S. 238f.; Kirstin Noreen, *Narrative Layout and the Creation of a locus sanctus in the Frescoes of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome*, in: Thomas Dale/John Mitchell (Hg.), *Shaping Sacred Space and Institutional Identity in Romanesque Mural Painting. Essays in Honour of Otto Demus*, London 2004, S. 95–121, hier S. 114–116; Filipe Dos Santos, Nr. 33, *L'affresco staccato e il ciclo perduto con storie di santi già nel portico di Santa Cecilia in Trastevere*, in: Serena Romano, *Riforma e tradizione 1050–1198*, Mailand 2006 (La pittura medievale a Roma 312–1431, Corpus IV), S. 219–221, der weitere ältere Literatur zusammengestellt hat. Für jüngere Literatur seit 2006 vgl. Ursula Nilgen, *Die Bildkünste Süditaliens und Roms im Zeitalter der Kirchenreform*, in: Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff (Hg.), *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Anfang der Romanik*, Bd. 1: Essays, München 2006, S. 309–323, hier S. 318; Stefania Pennesi Verrocchio, *I cicli dei martiri Cecilia e Sebastiano ai SS. Nereo ed Achilleo. Continuità dei programmi narrativi agiografici nella pittura romana fra X e XI secolo*, in: Serena Romano/Julie Enckell Julliard (Hg.), *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII secolo)*, Rom 2007 (Études lausannoises d'histoire de l'art 5), S. 113–140, hier S. 117; Caroline J. Goodson, *Material Memory. Rebuilding the Basilica of S. Cecilia in Trastevere, Rome*, in: *Early Medieval Europe* 15.1 (2007), S. 2–34, hier S. 31f.; Marina Righetti, *Pasquale I e la fondazione carolingia*, in: Carlo La Bella/Anna Lo Bianco/Patrizia Marchetti et al., *Santa Cecilia in Trastevere*, Rom 2007, S. 65–83, hier S. 69; Daila Radeaglia, *L'apparizione di Santa Cecilia a Pasquale I. Vicende conservative*, in: Daila Radeaglia (Hg.), *Restauri a Santa Cecilia. 25 anni di interventi dell'Istituto Superiore per la Conservazione ed il Restauro*, Florenz 2009, S. 209–212; Caroline J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817–824*, Cambridge 2010 (Cambridge Studies in Medieval Life and Thought, 4th ser.), S. 176; Stefano Riccioni, *La décoration monumentale à Rome aux XI^e et XII^e siècles. Révisions chronologiques, stylistiques et thématiques*, in: *Perspective* 2 (2010), S. 319–360, hier S. 337f. (<https://doi.org/10.400/perspective.1145>, 08.12.2023); Michael Schmitz, *Pietro Cavallini in Sancta Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento*, München 2013 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 33), S. 76; Lucinia Speciale, *Il sogno di Pasquale I. Un affresco staccato e un problema d'iconografia*, in: Manuela Gianandrea/Francesca Gangemi/Carlo Costantini (Hg.), *Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio*, Rom 2014, S. 683–693; Maria Rosaria Marchionibus, *Le storie di santa Cecilia nella chiesa di Santa Maria Assunta de' Carpinelli tra manifesto politico e devozione*, in: *Studi Medievali* 60 (2019), S. 787–812, hier S. 794f.; Pietro Paolo Milella, *La basilica titolare di Santa Cecilia in Trastevere*, Rom 2023, S. 60–62.
- 5 *Vita Christinae*, cap. 10, hg. v. Charles H. Talbot, *The Life of Christine of Markyate. A Twelfth Century Recluse*, Oxford 1959 (ND 1987), S. 50: *Historiam ordine retexuit illi beate Cecilie et sponsi sui Valeriani. qualiter illibate pudicicie coronas eiam morituri meruerunt accipere de manu angeli*. Vgl. Thomas Head, *The Marriages of Christine of Markyate*, in: *Viator* 21 (1990), S. 75–101; Jane Geddes, *Der Albani-Psalter. Eine englische Prachthandschrift des 12. Jahrhunderts für Christina von Markyate*, Regensburg 2005, S. 9–14.
- 6 *Vita et miracula sanctae Kyngae ducissae Cracoviensis*, cap. 5, hg. v. Wojciech Kętrzyński, in: *Monumenta Poloniae Historiae* Tom. IV, Lwow 1884, S. 690: *ipsa autem intus ad carnem more sanctae Cecilie de pilis equinis veste asperrima coxas corporis tegebat, quod quasi omni nocte corpusculum suum tenerrimum cruentum reddebat* bzw. cap. 6, S. 690f.: *De nupciarum sollempnitate*; vgl. Maria Aleksandra Witkowska, *Kinga (Kunegunda) (1224–1292)*, Duchess of Cracow and Sandomierz, in: O. Romualda Gustaw (Hg.), *Hagiografia polska*, Bd. 1, Poznań 1971, S. 757–779.
- 7 *Supplicatio Joanni XII Papae pro canonizzazione Elzearii facta*, in: *Acta Sanctorum Septembris* Tom. VII, Paris/Rom 1867, S. 521–525, hier S. 521: *Secundo iste coelibatus videtur in hoc admirabilior quam coelibatus beati Valeriani cum Caecilia, quia fuit hic magis diuturna custodia virginiae integritatis, et quanto diuturnior in furnace ardentis praeservatio, tanto mirabilior*; vgl. Elliott 1993 (wie Anm. 3), S. 217f., 283f.; Cristina

- Andenna, Kinderlosigkeit als Ausgangspunkt neuer Konzepte von ‚Mutterschaft‘ am Beispiel des Hofes von Neapel in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, in: *Das Mittelalter* 26.2 (2021), S. 413–438, hier S. 415f.
- 8 Vgl. Gabriella Zarri, *L'altra Cecilia. Elena Duglioli Dall'Olio (1472–1520)*, in: Sofia Boesch Gajano/Lucia Sebastiani (Hg.), *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila/Rom 1984, S. 575–613; Connolly 1994 (wie Anm. 2), S. 111–150, 238–261; Rice 2022 (wie Anm. 2), S. 162–164.
 - 9 Vgl. Hippolyte Delehaye, *Les passions de martyrs et les genres littéraires*, 2. Aufl., Brüssel 1966 (*Subsidia Hagiographica* 13 B), S. 171–226; Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 15–41.
 - 10 Vgl. Cécile Lanéry, *Hagiographie d'Italie (300–550) I. Les passions latines composées en Italie*, in: Guy Philippart (Hg.), *Hagiographies*, Bd. 5, Turnhout 2010 (*Corpus Christianorum Hagiographiae* 5), S. 15–369, hier S. 16–30; Stefan Heid, *Die Taufe in Rom nach den frühen römischen Märtyrerlegenden*, in: *Rivista di Archeologia Cristiana* 89 (2013), S. 217–252, hier S. 220–231; Stefan Heid, *Roms Selbstfindung in barbarischer Zeit. Märtyrerlegenden im Dienst christlicher Romanitas und transalpiner Mission*, in: Christoph Stiegemann/Martin Kroker/Wolfgang Walter (Hg.), *Credo. Christianisierung Europas im Mittelalter*, Bd. 1: *Essays*, Petersberg 2013, S. 161–167; Lapidge 2018 (wie Anm. 1), S. 18–34.
 - 11 Vgl. Steffen Diefenbach, *Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr.*, Berlin/New York 2007 (*Millenium-Studien* 11).
 - 12 Für diese allgemein akzeptierte Zuschreibung vgl. Cécile Lanéry, *Nouvelles recherches d'hagiographie arnobienne. La Passion de Cécile (BHL 1495)*, in: Monique Goullet (Hg.), *Parva pro magnis munera. Études de littérature tardo-antique et médiévale offertes à François Dolbeau par ses élèves*, Turnhout 2009 (*Instrumenta Patristica et Mediaevalia* 51), S. 533–559. Zu Autorschaft und Rezeption der *Passio* mit dem Census von über 50 neuen Textzeugen vgl. Lanéry 2010 (wie Anm. 10), S. 83–88; Lapidge 2018 (wie Anm. 1), S. 142–144. Für den eigenständigen Erfolg des Prologs vgl. Paolo Tomea, *Qualche nota sulla fortuna e il reimpiego del prologo della „Passio Caeciliae“ BHL 1495*, in: *Analecta Bollandiana* 122 (2004), S. 269–276.
 - 13 Grundlegend für Biographie und Werk vgl. Germain Morin, *Étude d'ensemble sur Arnobe le Jeune*, in: *Revue bénédictine* 28 (1911), S. 154–190; zuletzt Norman W. James, *Who was Arnobius the Younger? Dissimulation, Deception and Disguise by a Fifth-Century Opponent to Augustine*, in: *The Journal of Ecclesiastical History* 69 (2018), S. 243–261.
 - 14 Für diese Neuzuschreibung vgl. Cécile Lanéry, *Arnobé le Jeune et la Passio Sebastiani*, in: *Revue des Études Augustiniennes et Patristique* 33 (2007), S. 267–293; Lanéry 2010 (wie Anm. 10), S. 68–80.
 - 15 Aus der uferlosen Literatur zur Grabstätte der hl. Cäcilia vgl. Johann Peter Kirsch, *Die heilige Cäcilia in der römischen Kirche des Altertums*, Paderborn 1910 (*Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 4.2), S. 15–40; Connolly 1994 (wie Anm. 2), S. 23–32; Lucrezia Spera, *Cal(l)isti coemeterium*, in: Adriano La Regina/Vincenzo Fiocchi Nicolai/Maria Grazia Granino et al. (Hg.), *Lexicon topographicum urbis Romae. Suburbium*, Bd. 2, Rom 2004, S. 32–44.
 - 16 Vgl. Lucrezia Spera, *Praetextati coemeterium*, in: La Regina/Fiocchi Nicolai/Granino et al. (wie Anm. 15), Bd. 4, Rom 2006, S. 250–261; Lucrezia Spera, *Tiburti, Valeriani et Maximi ecclesia, cymeterium*, in: La Regina/Fiocchi Nicolai/Granino et al. (wie Anm. 15), Bd. 5, Rom 2008, S. 156–159.
 - 17 Zum Neubau vgl. *Vita Paschalis' I.*, cap. 14–21, in: *Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, hg. v. Louis Duchesne, Bd. 2, Paris 1892 (*Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, sér. 2, 3.2), S. 55–58; Richard Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae. The Early Christian Basilicas of Rome (IV–IX cent.)*, Bd. 1, Città del Vaticano 1937 (*Monumenti di Antichità Cristiana*, 2. ser. 2.1), S. 95–112, hier S. 104–110; *Matthiae* 1970 (wie Anm. 4), S. 11–21; Neda Parmegiani/Alberto Pronti, *S. Cecilia in Trastevere. Nuovi scavi e ricerche*, Città del Vaticano 2004 (*Monumenti di Antichità Cristiana*, 2. ser. 16), S. 115–126; Neda Parmegiani/Alberto Pronti, *L'area archeologica del periodo Classico*, in: La Bella/Lo Bianco/Marchetti et al. 2007 (wie Anm. 4), S. 11–40; Righetti 2007 (wie Anm. 4), S. 65–83; Goodson 2007 (wie Anm. 4), passim; Goodson 2010 (wie Anm. 4), S. 94–100, 172–183, 244–252; John Osborne, *Rome in the Ninth Century. A History in Art*, Cambridge 2023 (*British School at Rome Studies*), S. 92–96.
 - 18 Vgl. Goodson 2007 (wie Anm. 4), S. 26–33; Goodson 2010 (wie Anm. 4), S. 172–177; Osborne 2023 (wie Anm. 17), S. 93. Zum Grabungsbefund des spätantiken *balneum* vgl. Parmegiani/Pronti 2004 (wie Anm. 17), S. 67–72, 309–317, zu den nachpaschalischen Überformungen vgl. Claussen 2002 (wie Anm. 4), S. 242–246.
 - 19 Zum Grabungsbefund vgl. Parmegiani/Pronti 2004 (wie Anm. 17), S. 87–96; Neda Parmegiani/Alberto Pronti, *Il titulus Sanctae Caeciliae e il suo battistero*, in: La Bella/Lo Bianco/Marchetti et al. 2007 (wie Anm. 4), S. 41–55; zu den Maßnahmen Paschalis' I. vgl. Parmegiani/Pronti 2004 (wie Anm. 17), S. 117–119; Neda Parmegiani/Alberto Pronti, *Le ristrutturazioni del battistero nel Medioevo*, in: La Bella/Lo Bianco/Marchetti et al. 2007 (wie Anm. 4), S. 57–64, hier S. 57–60; Goodson 2007 (wie Anm. 4), S. 11–13; Goodson 2010 (wie Anm. 4), S. 177–181; Osborne 2023 (wie Anm. 17), S. 93.
 - 20 *Vita Paschalis' I.*, cap. 15–16, in: *Liber Pontificalis*, Bd. 2 (wie Anm. 17), S. 56. Zu den vieldiskutierten, widersprüchlichen Lokalisierungen des Cäciliengrabes in der *Passio* (Calixtus-Katakombe) und im *Liber Pontificalis* (Praetextat-Katakombe) ausführlich Gritje Hartmann, *Paschalis I. und die heilige Cäcilia. Ein Translationsbericht im Liber Pontificalis*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 87 (2007), S. 36–70. Zur hagiographischen Beglaubigungsstrategie der Traumvision zur Authentifizierung von Reliquienfunden vgl. zuletzt Jesse Keskiäho, *Dreams and Visions in the Early Middle Ages. The Reception and Use of Patristic Ideas, 400–900*, Cambridge 2015 (*Cambridge Studies in Medieval Life and Thought* ser. 4, 99), S. 24–59.
 - 21 *Vita Paschalis' I.*, cap. 17, in: *Liber Pontificalis*, Bd. 2 (wie Anm. 17), S. 56; vgl. Goodson 2007 (wie Anm. 4), S. 21–24; Goodson 2010 (wie Anm. 4), S. 244–250.
 - 22 Vgl. Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rom 1967, S. 234f.; Walter Oakeshott, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967, S. 212f.; Goodson 2010 (wie Anm. 4), S. 152f.; Erik Thunø, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome. Time, Network and Repetition*, Cambridge/New York 2015, S. 16–19, 45–47, 211f.; die von verschiedenen Autoren verantwortete Sektion „Basilica di Santa Cecilia. Il mosaico dell'abside (816–825)“, in: Maria Andaloro/Carla D'Angelo (Hg.), *Mosaici medievali a Roma attraverso il restauro dell'ICR 1991–2004*, Rom 2017, S. 213–261; Osborne 2023 (wie Anm. 17), S. 94–96.
 - 23 Es lag außerhalb der Möglichkeiten des vorliegenden Beitrags, die Bildredaktionen der den Portikusfresken

- vorausgehenden Vitenzyklen der Cäcilia in Rom und Kampanien miteinzubeziehen, die nach dem derzeitigen Befund in der 1. Hälfte des 10. Jahrhunderts einsetzen und um 1100 kulminieren. Für einen 1998 entdeckten Zyklus mit zwei erhaltenen Szenen (Taufe des Valerian durch Papst Urban I.; Gespräch zwischen Valerian und Cäcilia) in Pernosa (Prov. Avellino; Kampanien), Santa Maria Assunta (ehemals Santa Maria dei Carpinelli) vgl. zuletzt Marchionibus 2019 (wie Anm. 4), mit einer Datierung in die 1. Hälfte des 10. Jahrhunderts. Ein ausführlicher, nach Pennesi Verrocchio 2007 (wie Anm. 4) vermutlich im 1. Viertel des 11. Jahrhunderts entstandener und zumindest in sechs Szenen identifizierbarer Zyklus (Gespräch zwischen Valerian und Cäcilia; Taufe Valerians durch Papst Urban I.; Krönung Cäcilias und Valerians durch den Engel; Taufe des Tiburtius; Marter Cäcilias in der Hitze des Bades; Enthauptung der Cäcilia) kam 1987 in Rom, SS. Nereo ed Achilleo zum Vorschein. Für die hagiographischen Bildereihen des späten 11. Jahrhunderts in Sant'Urbano alla Caffarella in Rom zur Passio Papst Urbans I. und die flankierenden Cäcilienzenen (Gespräch zwischen Valerian und Cäcilia; Taufe des Valerian durch Urban I.; Bekehrung des Tiburtius; Taufe des Tiburtius durch Urban I.; Cäcilia vor Almachius; Cäcilias Verteilung von Almosen; Martyrium der Cäcilia; Begräbnis der Cäcilia) vgl. Noreen 2001 (wie Anm. 4); Noreen 2004 (wie Anm. 4). Ein nur zur Hälfte erhaltener Fries von Halbfiguren an einem Gewölbeunterzug im sog. Oratorio Mariano an Santa Pudenziana in Rom aus dem frühen 12. Jahrhundert schließt an die zentrale Szene der Krönung Valerians und Cäcilias durch den Engel mit Tiburtius und Papst Urban I. weitere Protagonisten der Cäcilienpassio an; vgl. Jérôme Croisier, La decorazione pittorica dell'Oratorio Mariano di Santa Pudenziana, in: Romano 2006 (wie Anm. 4), S. 199–206.
- 24 Vgl. Pace 1993/94 (wie Anm. 4), S. 541–549; Werner Teleško, *Ad vitam aeternam pervenire exoptamus* – zur „Renaissance“ der Martyriumsfrömmigkeit in der Kunst der „Gregorianischen Reform“, in: Aachener Kunstblätter 60 (1994), S. 163–172; Noreen 2001 (wie Anm. 4), S. 47–49.
- 25 Vgl. Rudolf Hüls, Kardinäle, Klerus und Kirchen Roms 1049–1130, Tübingen 1977 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 48), S. 154–157; Peter Cornelius Claussen, *Renovatio Romae*. Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert, in: Bernhard Schimmelpfennig/Ludwig Schmugge (Hg.), *Rom im Hohen Mittelalter*. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert. Reinhard Elze zur Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres gewidmet, Sigmaringen 1992, S. 87–125, hier S. 91–93; Claussen 2002 (wie Anm. 4), S. 227f.
- 26 Zur Vorhalle mit den mosaizierten Clipeusbüsten vgl. Matthiae 1970 (wie Anm. 4), S. 44–47; Claussen 2002 (wie Anm. 4), S. 235–238; Filipe Dos Santos, *Il fregio a mosaico con busti di santi sull'architrave del portico di Santa Cecilia in Trastevere*, in: Romano 2006 (wie Anm. 4), S. 222f.
- 27 Vgl. Radeaglia 2009 (wie Anm. 4), mit einem Überblick über alle Nachzeichnungen dieser Szene; Speciale 2014 (wie Anm. 4); Milella 2023 (wie Anm. 4), S. 260–262.
- 28 Antonio Eclissi, *Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana*, Barb. lat. 4402, fol. 19–28. Auf das Titelblatt (fol. 19r) mit der Beschriftung „Pitture antiche nel Portico della Chiesa di Santa Cecilia in Trastevere sotto Pasquale primo. Copiate nel 1630“ folgt ein Aufriss des Portikus mit Übersichtsplan über die Wandbilder an Rückwand und Seitenwänden mit Beschriftungen der einzelnen Felder (fol. 20r); allerdings hat Eclissi in der Beschriftung der ersten fünf Cäcilienzenen im oberen Bildregister der rechten Seite die auf fol. 24r kopierte Szene des Gesprächs zwischen Cäcilia und Valerian vergessen. Für die Katalogisierung sämtlicher Szenen vgl. Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 30f., Nr. 45–60, für Farbabbildungen sämtlicher Blätter vgl. Dos Santos 2006 (wie Anm. 4), fig. 2–11.
- 29 Vgl. Ingo Herklotz, *Cassiano and the Christian Tradition*, in: Ian Jenkins/Donald Baily/Ingo Herklotz et al., *Cassiano Dal Pozzos Paper Museum*, Bd. 1, Ivrea 1992 (*Quaderni Puteani* 2), S. 31–48; John Osborne, *The Christian Tradition in Sixteenth- and Seventeenth Century Rome*, in: John Osborne/Amanda Claridge, *Mosaics and Wallpaintings in Roman Churches*, London 1996 (*The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo*. Series A, 2.1), S. 43–52; Kirstin Noreen, *Recording the Past*. Seventeenth-Century Watercolor Drawings of Medieval Monuments, in: *Visual Sources* 16 (2000), S. 1–26. Zum Gelehrtenzirkel um Francesco Barberini vgl. Ingo Herklotz, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana* 28), S. 33–68.
- 30 Für diese mit nur wenigen Gegenstimmen vertretene stilgeschichtliche Einordnung um 1100 bzw. im frühen 12. Jahrhundert vgl. Wilpert 1916 (wie Anm. 4), S. 985f.; Ladner 1931 (wie Anm. 4), S. 81f.; Claussen 2002 (wie Anm. 4), S. 238f.; Dos Santos 2006 (wie Anm. 4), S. 220f.; Nilgen 2006 (wie Anm. 4), S. 318; Speciale 2014 (wie Anm. 4), S. 687f.
- 31 Der Hinweis auf den bewussten Rückbezug von Paschalis II. auf seinen Namensvorgänger erstmals bei Pace 1994/95 (wie Anm. 4), S. 547, danach Claussen 2002 (wie Anm. 4), S. 239 und Dos Santos 2006 (wie Anm. 4), S. 221. Carlo Servatius, *Paschalis II. (1099–1118)*. Studien zu seiner Person und seiner Politik, Stuttgart 1979 (Päpste und Papsttum 14), S. 35–37, rückt die kirchenpolitischen Erfolge Paschalis' I. wie das seit der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts in Kirchenrechtssammlungen stark berücksichtigte *Pactum Ludovicianum* 817 in den Vordergrund.
- 32 Zur Karriere unter Urban II. vgl. Servatius 1979 (wie Anm. 31), S. 15–17.
- 33 Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 22r (links), mit Beischrift: „Santo sopra fragmenti di vasi rotti“. Für diese auf Wilpert 1916 (wie Anm. 4), S. 989, zurückgehende, nicht mehr angezweifelte Identifizierung vgl. Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 30, Nr. 40; Matthiae 1970 (wie Anm. 4), S. 102; Dos Santos 2006 (wie Anm. 4), S. 219. Vgl. *Passio sancti Vincentii* (BHL 8628-8631), cap. 17, hg. v. Victor Saxer, in: Victor Saxer, *Saint Vincent diacre et martyr. Culte et légendes avant l'an mil*, Brüssel 2002 (*Subsidia Hagiographica* 83), S. 186–226, hier S. 207f.
- 34 Vgl. Hubertus R. Drobner, *Die „Passio“ des hl. Vinzenz von Saragossa nach den Festpredigten Augustins (sermones 4, 274–277 A, 359 A)*, in: Elisabeth Reinhardt (Hg.), *Tempus impendi promissa. Homenaje al Prof. Dr. Domingo Ramos-Lissón*, Pamplona 2000, S. 133–166, hier S. 134–136; Sofia Meyer, *Der heilige Vinzenz von Zaragoza*. Studien zur Präsenz eines Märtyrers zwischen Spätantike und Hochmittelalter, Stuttgart 2012 (*Beiträge zur Hagiographie* 10), S. 36–129 (zum frühen hagiographischen Dossier), 200–224 (zur Verehrung in Italien mit Rom und Montecassino).
- 35 Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 22r (rechts), mit Beischrift: „Santo legato ad un arbore in preda a fieri“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 30, Nr. 49.
- 36 Für diesen Identifizierungsvorschlag vgl. Dos Santos 2006 (wie Anm. 4), S. 219. Zur frühen Überlieferung über den hl. Ignatius vgl. Theodor Zahn, *Ignatius von Antiochien*, Gotha 1873, S. 56–74; Guido Bosio/Catarina Colafranceschi, *Ignazio, vescovo di Antiochia*, in: *Biblioteca Sanctorum*, Bd. 7, Rom 1966, Sp. 653–665, hier Sp. 656f.; Frazer MacDiarmid, *The Memory of Ignatius of Antioch. The Martyr as a Locus of Christian Identity, Remembering and*

- Remembered, Tübingen 2022 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament, 2. Reihe, 581), S. 204–231.
- 37 Zur Reliquiendeponierung und Altarweihe vgl. Joan Barclay Lloyd, *The Medieval Church and Canonry of S. Clemente in Rom*, Rom 1989 (San Clemente Miscellany 3), S. 67–70; Albert Dietl, *Die Reliquienrekondierung im Apsismosaik von S. Clemente in Rom*, in: Renate L. Colella/Meredith J. Gill/Lawrence A. Jenkins et al. (Hg.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden 1997, S. 97–111, hier S. 109f.; Claussen 2002 (wie Anm. 4), S. 303f.
- 38 + DE LIGNO CRVCIS IACOBI DENS IGNATIIQ(VE) IN SVPRASCRIPTI REQVIESCVNT CORPORA CHRISTI; vgl. Dietl 1997 (wie Anm. 37), S. 97–101; Stefano Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. Exemplum della chiesa riformata*, Spoleto 2007 (Studi e Ricerche di Archeologia e Storia dell'Arte 7), S. 66–68; Stefano Riccioni, *The Word in the Image. An Epiconographic Analysis of Mosaics of the Reform in Rome*, in: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 24 (2010), S. 85–137, hier S. 100f.
- 39 Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 23r (links), mit Beischrift: „S. Lorenzo“ bzw. fol. 23r (rechts), mit Beischrift „S. Stefano“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 30f., Nr. 50f. Für Überblicke über die Kulttradition der beiden Märtyrerdikone in Rom vgl. Renate L. Colella, *Hagiographie und Kirchenpolitik – Stephanus und Laurentius in Rom*, in: Colella/Gill/Jenkins et al. 1997 (wie Anm. 37), S. 75–96; Wiebke Schulz-Wackerbarth, *Heiligenverehrung im spätantiken und frühmittelalterlichen Rom. Hagiographie und Topographie im Diskurs*, Göttingen 2020 (Kontexte 47), S. 79–129.
- 40 Auf Wunsch des römischen Archidiakons Theodinus (+ 1085?) kompilierte um 1080 der zum engsten Kreis der Kirchenreformer gehörige Bischof Bruno von Segni (+ 1123) aus älterem Material die *Translatio sancti Stephani protomartyris Romam*, die in drei unterschiedlich langen Redaktionen (BHL 7882–7884) vorliegt; vgl. Reginald Grégoire, Bruno de Segni. Exégète médiéval et théologien monastique, Spoleto 1965 (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 3), S. 117–119; Hüls 1977 (wie Anm. 25), S. 254; Daniela Mondini, *S. Lorenzo fuori le mura*, in: Peter Cornelius Claussen, *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, Bd. 3, Stuttgart 2010 (Corpus Cosmatorum 2.3), S. 317–528, hier S. 451f.
- 41 Für diese Wandbilder vgl. Hélène Toubert, *Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément de Rome*, in: *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), S. 1–33, wiederabgedruckt in: Hélène Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, S. 193–237, hier S. 235f.; Serena Romano, *La figura di santo vescovo e il perduto ciclo con storie di San Lorenzo e Santo Stefano nella controfacciata della basilica pelagiana in San Lorenzo fuori le mura*, in: Romano 2006 (wie Anm. 4), S. 302f.; Mondini 2010 (wie Anm. 40), S. 452–454, 465f. Zu Rainer als Abt von S. Lorenzo fuori le mura vgl. Hüls 1977 (wie Anm. 25), S. 160f.; Servatius 1979 (wie Anm. 31), S. 12f.
- 42 Jacopo Laderchio, *S. Caeciliae Virg. et Mart. Acta et Transyberina Basilica seculorum singulorum monumentis asserta, ac illustrata*, Bd. 2, Rom 1723, S. 11f. (Andreassaltar, geweiht 1073: Stephanus und Laurentius), S. 12 (Caeciliaaltar, geweiht 1073: Laurentius), S. 14 (Jacobusaltar: Stephanus).
- 43 Für die Duo- bzw. Triobildung vgl. Drobner 2000 (wie Anm. 34), S. 142; Meyer 2012, S. 11f.; Cyriakus Heinrich Brakel, *Die vom Reformpapsttum geförderten Heiligenkulte*, in: *Studi Gregoriani* 9 (1972), S. 239–311, mit vielen Beispielen.
- 44 Erwähnt sei hier nur das heute zweibändige, gegen Ende des 11. Jahrhunderts angelegte Legendar von Santa Cecilia, Kapstadt, National Library of South Africa, Grey Ms. 48.b.4–5, das im ersten Band fol. 44r–46r die *Passio sancti Vincentii martyris* (BHL 8628, 8633), fol. 154v–157v die *Translatio corporis sancti Stephani prothomartyris* (BHL 7878–7880) und fol. 166v–168r die *Passio sancti Laurentii urbi martyris* (BHL 4753) enthält. Vgl. Carmela Vircillo Franklin, *Roman Hagiography and Roman Legendaries*, in: *Roma nell'Alto Medioevo*, Bd. 2, Spoleto 2001 (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 48.2), S. 857–891, hier S. 886, die den Schreiber des Legendars mit dem um 1060–1080 im Skriptorium von S. Cecilia tätigen Presbyter Johannes identifiziert; Carol Steyn, *The Medieval and Renaissance Manuscripts in the Gray Collection of the National Library of South Africa*, Cape Town, Bd. 2, Salzburg 2002 (Analecta Cartusiana 180), S. 196–202. Für die 1601 für den damaligen Titelnkardinal von S. Cecilia, Paolo Emilio Sfondrati (+ 1618) gefertigte Kopie des Legendars in Rom, BAV, Vat. lat. 6075–6076, vgl. Albert Poncelet, *Catalogus codicum hagiographicorum Latinorum Bibliothecae Vaticanae*, Brüssel 1910 (Subsidia Hagiographica 11), S. 170–180.
- 45 Zum Kampf der Kirchenreform gegen die Klerikerehe vgl. Elliott 1993 (wie Anm. 3), S. 98–104; Stephan Dusil, *Wissensordnungen des Rechts im Wandel. Päpstlicher Jurisdiktionsprimat und Zölibat zwischen 1000 und 1215*, Löwen 2018 (Mediaevalia Lovaniensia 47).
- 46 Vgl. Hüls 1977 (wie Anm. 25), S. 38–44; Servatius 1979 (wie Anm. 31), S. 54–57.
- 47 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 3, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 196; *Caecilia vero subtu ad carnem cilicio induta, desuper auro textis tegebatur*. Weitere Beispiele für diesen hagiographischen Topos: Gerontius (+ um 485), *Vita Melaniae Iunioris*, cap. 4, in: Theodor Schermann (Hg.), *Griechische Liturgien*, Kempten/München 1912 (Bibliothek der Kirchenväter I,5), S. 445–498, hier S. 448 (freundlicher Hinweis von Dr. Hendrik A. Wagner, Universität Kiel); Venantius Fortunatus (+ um 600), *Vita sanctae Radegundis*, cap. 6, in: Bruno Krusch (Hg.), *Venanti Honorii Clementiani Fortunati presbyteri Italici Opera pedestria*, Berlin 1885 (MGH Auctores antiquissimi 4.2), S. 38–49, hier S. 40; *Vita Eligii episcopi Noviomagensis* I, cap. 12, in: Bruno Krusch (Hg.), *Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici*, Hannover 1902 (MGH Scriptores rerum Merovingicarum 4), S. 663–741, hier S. 678.
- 48 Vgl. Serena Romano, *Femmine, sante, e nobilmente abbigliate. Uno sguardo femminile sulla pittura a Roma nell'XI secolo*, in: *Matilde e il tesoro dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, Ausst.Kat. Reggio Emilia, Palazzo Magnani/Canossa, Museo Naborre Campanini 2008/2009, hg. v. Antonio Cadei, Cinisello Balsamo 2008, S. 188–199, hier fig. 3f. (S. Clemente), fig. 5 (S. Balbina); Patrizia Carmassi, *Die hochmittelalterlichen Fresken der Unterkirche von San Clemente in Rom als programmatische Selbstdarstellung des Reformpapsttums. Neue Einsichten zur Bestimmung des Entstehungskontextes*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 81 (2001), S. 1–66, hier S. 45–50.
- 49 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 3, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 196; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 24 (links) mit Beischrift „Nozze di S. Cecilia“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 52. Vgl. Gertrud Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Bd. 1: *Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi*, Gütersloh 1966, S. 171–173; Ursula Nilgen, *Hochzeit zu Kana*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom/Freiburg/Basel 1970, Sp. 299–305, hier Sp. 301–303.

- 50 Vgl. Adolf Smitmans, Das Weinwunder zu Kana. Die Auslegung von Jo 2, 1–11 bei den Vätern und heute, Tübingen 1966 (Beiträge zur geschichtlichen Exegese 6), S. 153–261; David L. D'Avray, The gospel of the marriage feast of Cana and marriage preaching in France, in: Katherine Walsh/Diane Wood (Hg.), *The Bible in the Medieval World. Essays in Memory of Beryl Smalley*, Oxford 1985 (Studies in Church History. Subsidia 4), S. 207–224.
- 51 Vgl. Rita Amedick, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben, Bd. 4: Vita privata, Berlin 1991 (Die antiken Sarkophagreliefs 1.4), S. 17–22, S. 30–32, mit Taf. 15–36; Katherine M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003, S. 89–91, S. 121f., S. 150–156; Katherine M. D. Dunbabin, *The Waiting Servant in Later Roman Art*, in: *American Journal of Philology* 124 (2003), S. 443–467.
- 52 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 4–5, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 196f.; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 24 (rechts) mit Beischrift „Colloquio di Santa Cecilia e S. Valeriano“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 53.
- 53 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 6, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 198: *Tunc Valerianus perrexit et secundum ea signa quae acceperat invenit sanctum Urbanum*; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 25 (links) mit Beischrift „S. Valeriano a Cavallo“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 54. Vgl. Tonio Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhrs. n. Chr.*, Mainz 1967, S. 48–67; Gerhard Koeppel, *Profectio und Adventus*, in: *Bonner Jahrbücher* 169 (1969), S. 130–194; Johannes Griebel, *Der Kaiser im Krieg. Die Bilder der Säule des Marc Aurel*, Berlin 2013 (Image & Context 11), S. 41–80.
- 54 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 7, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 198: *Tunc sanctus Urbanus baptizavit eum et edocens eum omnem fidei regulam remisit eum ad Caeciliam diligenter instructam*; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 25 (rechts) mit Beischrift „Battesimo di San Valeriano“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 55. Vgl. Heid 2013 (wie Anm. 10), S. 238–247 zur Taufpraxis im Spiegel der Märtyrerpassionen.
- 55 Vgl. Horst Fuhrmann, Über die Heiligkeit des Papstes, in: *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen* 1980, S. 38–43, hier S. 33–40; Bernhard Schimmelpfennig, *Heilige Päpste – päpstliche Kanonisationspolitik*, in: Jürgen Petersohn (Hg.), *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter*, Sigmaringen 1994 (Vorträge und Forschungen 42), S. 73–100, hier S. 86–94. Zu Kult und Bildviten Papst Urbans I. um 1100 in Rom vgl. Noreen 2001 (wie Anm. 4); Noreen 2004 (wie Anm. 4).
- 56 Für den damaligen Status von S. Cecilia als Kollegiatskirche vgl. Schmitz 2013 (wie Anm. 4), S. 75, 187.
- 57 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 8, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 199: *Veniens igitur Valerianus, indutus candidis vestimentis Caeciliam intra cubiculum orantem invenit et stantem iuxta eam angelum Domini ... duas coronas ferentem in manibus coruscantes rosis et liliis albescentes, quique unam dedit Caeciliae et alteram Valeriano dicens: Istas coronas immaculato corde et mundo corpore custodite, quia de paradiso Dei eas ad vos attuli et hoc vobis signum erit*; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 26, mit Beischrift „Angelo apparisce a Sancta Cecilia, e Santo Valeriano“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 56.
- 58 Für Beispiele vgl. Rom, S. Urbano alla Caffarella, 1. Ausstattungphase (9. Jh.?), Wilpert 1916 (wie Anm. 4), S. 992, fig. 486; Rom, SS. Nereo ed Achilleo (1. Viertel 11. Jahrhundert), Pennesi Verocchio 2007 (wie Anm. 4), S. 132, fig. 4; Monte Sant'Angelo, Bronzetür (1076), Ott 1998 (wie Anm. 4), S. 296, Nr. 164; Rom, S. Pudenziana, Oratorio Mariano (frühes 12. Jahrhundert), Croisier 2006 (wie Anm. 23), S. 205, fig. 8; Köln, Schnütgen-Museum, Cäcilientympanon (um 1150); vgl. Franz Rademacher, *Zur Cäcilienikonographie und zum Tympanon der Kölner Cäcilienkirche*, in: *Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Festschrift für Rudolf Wesenberg*, Düsseldorf 1970 (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes. Beiheft 16), S. 91–102.
- 59 Vgl. Karl Baus, *Der Kranz in Antike und Christentum. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung mit besonderer Berücksichtigung Tertullians*, Bonn 1940 (Theophrasta 2); Antonius J. Brekelmans, *Märtyrerkränze. Eine symbolgeschichtliche Untersuchung im frühchristlichen Schrifttum*, Rom 1965 (Analecta Gregoriana 150); Josef Engemann, *Kranz (Krone)*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 21, Stuttgart 2006, Sp. 1006–1034.
- 60 Für die auf Goldgläsern des 4. Jahrhunderts einsetzende Bildtradition dieses dreifigurigen Coronationsbildes, das seine dichteste mittelalterliche Nachfolge in den Bildern der Bekrönung bzw. Krönung oströmischer Kaiserpaare durch Christus oder einen Engel fand, vgl. Baus 1940 (wie Anm. 59), S. 98–111; Chiara Frugoni, *L'iconografia del matrimonio e della coppia nel medioevo*, in: *Il matrimonio nella società altomedievale*, Bd. 1, Spoleto 1977 (Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 24.1), S. 901–963, hier S. 920–927; Ott 1998 (wie Anm. 4), S. 96–101; Engemann 2006 (wie Anm. 59), Sp. 1029f.
- 61 *Vita des Paschalis*, cap. 20, *Liber Pontificalis*, Bd. 2 (wie Anm. 17), S. 57: *Hic benignissimus praesul obtulit in sacro altare vestem de blatin bizantea, habentem in medio tabulam de chrisolabo cum storia qualiter angelus beatam Caeciliam seu Valerianum et Tyburtium coronavit, cum periclisin de chrisolabo mire pulcritudinis exornatam*. Eine ‚Rekonstruktion‘ der Szene bei Charles Rohault de Fleury, *Les Saints de la Messe et leurs monuments*, Bd. 1: *Les Vierges*, Paris 1893, pl. LXXV rechts oben. Vgl. Ott 1998 (wie Anm. 4), S. 115, 281f., Nr. 74; Marielle Martiniani-Reber, *Tentures et textiles des églises romaines au haut moyen âge d'après le Liber Pontificalis*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge* 111.1 (1999), S. 289–305, hier S. 300f.; Maria Andaloro, *Immagine e immagini nel Liber pontificalis da Adriano I a Pasquale I*, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 60/61, S. 45–104, hier S. 57f.
- 62 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 25–26, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 214–216; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 27 (links) mit Beischrift „Predica“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 59. Zu den Modi von Narration und Ikonizität in hagiographischen Zyklen vgl. Barbara Abu-El-Haj, *Feudal Conflicts and the Image of Power at the Monastery of St. Amand de l'Elnone*, in: *Kritische Berichte* 13 (1985), S. 5–30; Gerhard Wolf, *Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters. Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert*, in: Gottfried Kerscher (Hg.), *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993, S. 319–339.
- 63 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 31, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 219; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 27 (rechts) mit Beischrift „Decollatione di Santa Cecilia“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 60. Mit klarem Bezug zu diesem Kapitel der *Passio* referiert auch die *Paschalis-Vita*, cap. 16, *Liber Pontificalis*, Bd. 2 (wie Anm. 17), S. 56, die Details der Hinrichtung; zu diesen intertextuellen Referenzen vgl. Klaus Herbers, *Zu Mirakeln im Liber Pontificalis des 9. Jahrhunderts*, in: Martin Heinzelmann/Klaus Herbers/Dieter R. Bauer (Hg.), *Mirakel im Mittelalter. Konzeptionen*,

- Erscheinungsformen, Deutungen, Stuttgart 2002 (Beiträge zur Hagiographie 3), S. 114–134, hier S. 126f.; Hartmann 2007 (wie Anm. 20), S. 50–52.
- 64 Vgl. zuletzt Radeaglia 2009 (wie Anm. 4); Speciale 2014 (wie Anm. 4).
- 65 *Passio sanctae Caeciliae*, cap. 32, Delehaye 1936 (wie Anm. 1), S. 219f.: *Tunc sanctus Urbanus corpus eius cum diaconis nocte sepelivit eam inter collegas suos episcopos ubi omnes sunt confessores et martyres conlocati. Domum autem eius in aeternum sanctae ecclesiae tradidit, in qua beneficia Dei exuberant usque in hodiernum diem* bzw. *Vita des Paschalis*, cap. 15, *Liber Pontificalis*, Bd. 2 (wie Anm. 17), S. 56; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 28 (links) mit Beischrift „Appare a Pasquale Papa primo a S. Pietro in Vaticano“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 57. Zum literarischen und visuellen Topos der Traumvision, der häufig Translationen und Bauvorhaben authentifiziert, ohne Berücksichtigung dieses Beispiels, vgl. Agostino Paravicini Bagliani/Giorgio Stabile (Hg.), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart/Zürich 1989; Carolyn M. Carty, *The Role of Medieval Dream Images in Authenticating Ecclesiastical Construction*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 62 (1999), S. 45–90.
- 66 *Vita des Paschalis*, *Liber Pontificalis*, Bd. 2 (wie Anm. 17), S. 56: *Quae cuncta suis pertractans manibus collegit et cum magno honore infra muros huius Romanae urbis in ecclesia nomine ipsius sanctae martyris dedicata, ad laudem et gloriam omnipotentis Dei*; Eclissi, BAV, Barb. lat. 4402, fol. 28 (rechts) mit Beischrift „La casa di Santa Cecilia si tornava in Tempio da Pasquale primo“; Waetzoldt 1964 (wie Anm. 4), S. 31, Nr. 58.

Maria – Ecclesia – Civitas

Weiblichkeits- und Gemeinschaftskonstruktionen in den liturgischen Räumen Süditaliens

Der Aufsatz untersucht die Inszenierung von weiblicher Heiligkeit in unterschiedlichen Medien und analysiert diese vor dem Hintergrund des jeweiligen liturgischen Raums. Ausgehend von den süditalienischen Exultet-Rollen widmet sich die Untersuchung nicht einer spezifischen Heiligen, sondern der weiblichen Heiligkeit überhaupt: der weiblichen Personifikation der Kirche, der Ecclesia. In den illuminierten Rollen erscheint diese in unterschiedlicher Art und Weise, mit den Darstellungsmodi gehen verschiedene Bedeutungen einher. Allen gemein ist jedoch die Konnotation von christlicher Gemeinschaft, die in einigen Miniaturen zudem auch architektonisch ins Bild gesetzt wird. Damit ziehen sie eine Verbindung zum Ambo, der zum Identifikationsort der lokalen christlichen Gemeinde wird. Die Bezüge von Ambo und Ecclesia-Darstellungen lassen sich womöglich auch auf weitere Objekte übertragen: So diskutiert der Aufsatz abschließend die Marmorbüste im Diözesanmuseum von Ravello, die heute meist als Sigilgaita Rufolo identifiziert wird. Ein Fokus liegt dabei auf der Positionierung der Büste auf dem Ambo: als Kontextwechsel, mit dem womöglich neue Deutungen einhergingen.

Einleitung

In einigen süditalienischen Kirchenräumen kommt es zwischen dem 10. und dem 14. Jahrhundert – und vereinzelt wohl auch darüber hinaus – zu einer besonderen Form der ‚Inszenierung‘ von weiblicher Sakralität in der Liturgie. Eine Personifizierung der Ecclesia erschien in den illustrierten Exultet-Rollen, die in der Osternacht verwendet wurden.¹ Die liturgischen Manuskripte waren mehrere Meter lang (die Rolle Pisa 2 misst heute noch 905 Zentimeter) und bis zu 47 cm breit (im Falle der Rolle von Salerno).² Auf ihnen wurde der Text der *Benedictio cerei*, also der Segnung der Osterkerze, in einer vertikalen Kolumne festgehalten. Den Text unterbrechend finden sich mehrere Miniaturen, die den Text auch illustrieren. Über den Buchstaben findet

sich außerdem eine musikalische Notation zunächst in Neumen, später in Noten.

In der ersten erhaltenen Exultet-Rolle, die zwischen 981 und 987 in Benevent entstand (Vat. lat. 9820), erscheinen die Miniaturen noch in derselben Leserichtung wie der Text.³ Schon kurz darauf änderte sich mit der ersten um 1025 in Bari hergestellten Exultet-Rolle (Bari 1) das Text-Bild-Verhältnis grundlegend: Die Miniaturen erschienen nun kopfüber zu den Buchstaben. Damit einher gingen neue mediale Möglichkeiten. Die Exultet-Rollen wurden von einem Diakon auf einem Ambo nach und nach während des Gesangs der *Benedictio cerei* herabgelassen. Bari 1 konnte durch das Umdrehen der Bilder jedoch die Gläubigen auch visuell in das liturgische Geschehen einbeziehen. Obwohl davon auszugehen ist, dass nicht alle im Kirchenraum Anwesenden die Bilder gleich gut sehen und erkennen konnten, kann argumentiert werden, dass die Sichtbarkeit der Miniaturen aufgrund dieser neuen Kommunikationssituation intendiert beziehungsweise bei der Herstellung des Manuskriptes Bari 1 und vieler folgenden mitgedacht war.⁴ Deutlich wird dies auch in einigen Darstellungen selbst: In vielen illustrierten Exultet-Rollen findet sich eine bildliche ‚Wiedergabe‘ des aktuell stattfindenden Rituals in der Miniatur der Kerzenweihe, wobei hier in einigen Fällen auch Laien vor dem Ambo und der von ihnen herabgleitenden Exultet-Rolle zu sehen sind – möglicherweise nicht nur die Kerze, sondern auch die Rolle betrachtend (Abb. 1).

Der Exultet-Text selbst gliedert sich in Prolog und Präfation. Während im Prolog die gesamte Schöpfung gelobpreist wird, dreht sich die Präfation im Falle der in der süditalienischen Liturgie verwendeten beneventanischen Version um das Lob der Bienen und des Wachses, das sie produzieren. Nicht alle der 28 erhaltenen Exultet-Rollen sind illuminiert, und wo sich Miniaturen finden, unterscheiden sich diese teilweise stark in der Auswahl der Szenen. Generell lässt sich jedoch festhalten, dass die meisten Rollen den Prolog mit Darstellungen der göttlichen Schöpfung – einer *Maiestas Domini*, der *Tellus* oder *Mater Ecclesia* – und den *Frares Carissimi* bebildern, während die Präfation meist



Abb. 1: Exultet ADD. 30337, 11. Jh. (3./4. Viertel), Montecassino, 683 x 29 cm, British Library, London, Kerzenweihe

von christologischen Szenen sowie einer Darstellung der Bienenzucht begleitet wird. Abschließend finden sich die Doxologien begleitende Darstellungen der weltlichen und geistlichen Herrscher, jene meist als überzeitliches Konzept gedacht.⁵

Die Ecclesia in den Exultet-Rollen

Die meisten der erhaltenen Exultet-Rollen illuminieren die im Prolog besungene Schöpfung in Form der Mater Ecclesia. Bereits in Vat. lat. 9820 wird deutlich, wie offen diese Vorstellung ist. Der Initiale „E“ folgt zunächst der thronende Christus in einem Medaillon, darunter streckt sich ihm eine Tellus anbetend entgegen. Die Personifikation der Erde ist nackt und liegend zu sehen, zudem stillt sie zwei Tiere – zu ihrer Linken einen Hirsch, das Tier zu ihrer Rechten ist aufgrund starker Beschädigungen des Pergaments nicht mehr zu erkennen.⁶ In der Rechten hält die Tellus ein Füllhorn, mit der Linken verscheucht sie eine kleine Person, die durch die Beischrift CALICO identifiziert ist, also die Finsternis bzw. Dunkelheit darstellt. Mit dem über ihr thronenden Christus ist die Tellus auch durch eine göttliche Hand verbunden, die von oben Strahlen auf ihr Gesicht sendet. Damit nimmt diese Darstellung recht genau Bezug auf den entsprechenden Textteil: „Frohlocket, ihr himmlischen Chöre der Engel, frohlocket, ihr himmlischen Diener Gottes. Zum Sieg eines solch großen Königs erschalle die Posaune des Heils. Freue dich, Erde, überstrahlt von solch königlichem Glanz und erhellt von der Pracht des ewigen Reiches,

sehe die Erde, daß von ihr gewichen ist das Dunkel der ganzen Welt.“⁷

Da es sich hier um eine der ältesten Bebilderungen des Exultet-Prologs handelt, verwundert es nicht, dass das Bildschema der stillenden Tellus zu diesem Zeitpunkt noch relativ neu war.⁸ Der antikisierend wirkende Eindruck der Caligo geht womöglich auf ältere Ikonographien zurück, die den Beneventaner Buchmalern in Form älterer oder byzantinischer Handschriften zur Verfügung standen.

Die folgende Miniatur der Mater Ecclesia illustriert einen spezifischen Satz des Prologs: „Freue auch du dich, Mutter Kirche, geschmückt von solch großem Lichtglanz.“⁹ Sie erscheint in Vat. lat. 9820 als weibliche Personifikation der Kirche, die auf einem basilikalischen Kirchengebäude ruht (Abb. 2). Hinterfangen wird die Figur von einem runden und einem quadratischen Nimbus, letzterer bekrönt mit floralen Ornamenten. Des Weiteren umgeben sie jeweils sechs Leuchter zu beiden Seiten. Ihre Arme breitet sie zu beiden Seiten aus wie eine Orantin, wobei sie die Betrachtenden frontal ansieht. Sie trägt kostbare Kleidung, über ein blaues Untergewand hat sie einen roten Mantel geworfen, beide sind goldgesäumt. Die Haartracht ist aufgrund einiger Farbabplatzungen nicht mehr gut zu erkennen, dafür sticht ihr kostbarer Ohrschmuck in Form zweier großer Gehänge besonders hervor. Wie Valentino Pace treffend bemerkte, sitzt sie nicht nur auf dem Kirchengebäude, sie thront regelrecht darauf.¹⁰ Die Tür zum Gebäude steht weit offen, nur ein geknoteter Vorhang verhindert allzu neugierige Blicke ins Kircheninnere. Ganz offensichtlich erscheint die Ecclesia hier sowohl als weibliche Allegorie als auch als Kirchengebäude; die Darstellung vereint also Vorstellungen des sozialen Konstruktes der Kirche mit solchen des physischen Orts, an dem die christliche Gemeinschaft zusammenkommt.

Dass die Ecclesia bzw. Kirche als Frau oder Mutter personifiziert wird, ist als Idee schon in der Bibel (Gal 4,22–31) und in frühchristlichen Texten (u.a. im Hirten des Hermas und im zweiten Klemensbrief, einer der ältesten christlichen Predigten) zu finden, sodass am Ende des 2. Jahrhunderts das Konzept der Mater Ecclesia bereits umfänglich bekannt gewesen zu sein scheint.¹¹ Zur frühen Rezeption des Ecclesia-Gedankens gehört auch eine Überlagerung ekklesiologischer und marianischer Vorstellungen. In der Ostkirche wird dies besonders offensichtlich. Hier lässt sich vereinzelt sogar eine Gleichsetzung von Ecclesia und der Mutter Christi finden, so etwa in einer Kyrill von Alexandria zugeschriebenen Predigt anlässlich



Abb. 2: Exultet Vat. lat. 9820, 981–987, Benevent, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatikan, Tellus und Mater Ecclesia



Abb. 3: Rom, Santa Maria in Trastevere, Apsismosaik, um 1140

des 431 in Ephesos stattfindenden Konzils: „Lobpreisen wollen wir die allzeit jungfräuliche Maria, also die heilige Kirche, und deren Sohn und makellosen Bräutigam.“¹² Maria und Ecclesia werden hier bereits als *sponsa* Christi bezeichnet; im Westen sollte sich diese Vorstellung – zumindest für Maria – erst im Hochmittelalter stärker durchsetzen.¹³ Ikonographisch erscheinen beide Frauen feierlich geschmückt und meist gekrönt. Ganz ähnlich zur Ecclesia von Vat. Lat 9820 und als *sponsa* thronend sowie gekrönt, wird die Ecclesia etwa in dem auf der Reichenau im 10. Jahrhundert entstandenen Sakramentar von Petershausen dargestellt.¹⁴ Sie erscheint in einem Medaillon und hält Kreuzstab und Buch, letzteres mit verhüllten Händen. In der gegenüberliegenden Miniatur folgt ihr *sponsus*, der ebenfalls in einem Medaillon thronende Christus, der der Ecclesia somit auch ikonographisch verbunden ist. Ebenso thronend und in einem Medaillon wird ein himmlisches Brautpaar am Ende des 13. Jahrhunderts im Apsismosaik von Santa Maria Maggiore in Rom wiedergegeben.¹⁵ Hier ist es Marias Haupt, das von einer Krone geschmückt wird, die ihr Sohn und Bräutigam ihr gerade aufsetzt. Ihr Kopf ist dementsprechend noch leicht geneigt und drückt damit auch eine Anbetung des Sohnes aus. Maria weist zudem auf Christus, der Hodegetria-Gestus impliziert hier auch das Mutter-Sohn-Verhältnis. In dem deutlich früher, zur Mitte des vorangehenden Jahrhunderts (um 1140) entstandenen Apsismosaik von Santa Maria in Trastevere thront Maria ebenfalls als *sponsa* neben Christus. Sie ist aber

bereits gekrönt und Christus umfasst mit der Rechten ihre Schulter (Abb. 3). Ihr Kleid besteht aus kostbarem, buntem Stoff, ihre Krone ist mit floralen Elementen, Edelsteinen und Pendilien versehen, zudem trägt sie lange Perlenohrringe, ganz ähnlich der Mater Ecclesia in Vat. lat. 9820.¹⁶ Gerade wo wie im Fall der *sponsa* Maria und Ecclesia sich konzeptuell nahestehen, hatte dies offensichtlich auch Einfluss auf ihre sich stark ähnelnden Ikonographien.

Obwohl die Westkirche das Verhältnis der beiden sakralen Frauen differenzierter betrachtete als dies in den Schriften östlicher Theologen der Fall war, finden sich auch bei den Kirchenvätern Ambrosius und Augustinus symbolische Überlagerungen. Bereits bei Ambrosius (gest. 397) taucht die Vorstellung auf, Maria sei *typus ecclesiae* (Bild der Kirche). Ihm zufolge sei Maria das „Urbild der Kirche, die unverseht ist und dennoch vermählt. Als Jungfrau hat die Kirche uns vom Geiste empfangen, als Jungfrau gebiert sie uns ohne Schmerzensschrei.“¹⁷ Das typologische Verhältnis von Maria und Ecclesia wurde schnell rezipiert und unterschiedlich gedeutet. Während marianische Konzepte eher individuelle Wirkung entfalteten, wurde das Konzept der Ecclesia kollektiv verstanden.¹⁸ In beiden Fällen spielte auch die Fruchtbarkeit der Frauen eine bedeutende Rolle.¹⁹ Auch die Miniaturen in Vat. lat. 9820 greifen dies auf: Unter dem Gewand der Mater Ecclesia wölbt sich ganz offensichtlich ihr Leib, die der Ecclesia vorangestellte Tellus erscheint als stillende Frau.²⁰ Spätere Ecclesia-Darstellungen zeigen diese ebenfalls oft stillend, wie an der Kanzel von Pisa, wo die Ecclesia zwei Kinder stillt.²¹ In Vat. Lat 9820 ruft die schwangere, zwischen den zwölf Leuchtern platzierte Frau zudem deutliche Assoziationen zum apokalyptischen Weib hervor, wie Lucinia Speciale herausarbeitete.²²

Trotz der vielen symbolischen Anknüpfungspunkte übernehmen nur wenige der im folgenden hergestellten Exultet-Rollen diese Ecclesia-Ikonographie. In Bari 1 erscheint zur entsprechenden Textstelle allein die Tellus. Die Personifizierung der Erde ist hier nicht als nackte, stillende Frau dargestellt, sondern als eine Art Herrscherin über die Natur (Abb. 4). Sie trägt ein goldenes Gewand, das mit floralen Ornamenten besetzt ist, und steht auf einer von mehreren Vierbeinern bevölkerten Wiese.²³ Ihre Hände umgreifen zwei Pflanzen und auf dem Kopf trägt sie eine Blumenkrone. Ehemals muss die Miniatur goldene Farbaufträge aufgewiesen haben, durch die lange liturgische Nutzung des Objektes ist das Gold an den meisten Stellen jedoch abgeplatzt.²⁴ In Bari 1 erscheint in der Tellus eine Kombination der in Vat. lat. 9820 zu sehenden Personifikationen der



Abb. 4: Exultet Bari 1, nach 1025, Bari, 525 x 39,7 cm, Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari, Tellus

Schöpfung und der Ecclesia. Die Tellus in Bari 1 wird gekrönt und herrschend dargestellt, ähnlich der *sponsa*, und symbolisiert die Fruchtbarkeit in der frühlingshaften Natur.²⁵

In dem Nachfolgeobjekt in Bari, das zu Beginn der normannischen Herrschaft in den 1070er Jahren begonnen, aber nie vollendet wurde, wird ein weiteres Ecclesia-Konzept ins Bild gesetzt. Wie in Vat. lat. 9820 erscheint auch hier die Ecclesia als Kirchenbau, also als der gebaute Raum, in dem sich die christliche Gemeinschaft versammelt. Anders als in der Beneventaner Handschrift wird die Architektur hier jedoch nicht mit dem abstrakten Konzept einer Personifizierung der Kirche kombiniert, sondern mit denjenigen, die die

Ecclesia laut Paulus ausmachen: die Gläubigen, die sich zum gemeinsamen Gebet versammelt haben (Abb. 5).²⁶

Die Ecclesia als Sinnbild der geistigen Gemeinschaft spielt vor allem im Neuen Testament eine wichtige Rolle. Die Kirche wird dort als das „Volk Gottes“ verstanden, ein Gedanke, der ja auch in der Liturgie zum Tragen kommt.²⁷ In Bari 2 zu sehen sind dementsprechend die Kleriker und Gläubigen Baris bei der Messe. Ein Altar am rechten Bildrand, auf dem ein Kruzifix und ein Opferlamm platziert sind – letzteres stellvertretend für die Hostie – markiert den liturgischen Ort. Zwei Kleriker – der linke womöglich ein Bischof – fungieren als Vermittler der Heilslehre, indem sie sich den Laien zuwenden. Letztere sind von der Seite dargestellt,



Abb. 5: Exultet Bari 2, um 1075, Bari, 399 x 32 cm, Archivio del Capitolo Metropolitano, Museo Diocesano, Bari, Mater Ecclesia

die Hände Oranten-gleich erhoben. Lampen erhellen den Raum und nehmen Bezug auf den Lichtglanz, den der Exultet-Text besingt. Auch in Troia 3 (Ende 12. Jahrhundert) erscheint die Mater Ecclesia in Form des Kirchengebäudes, in dem sich die Laien gerade dem Diakon auf der Kanzel zuwenden. Somit wird auch hier der Fokus auf die Personengruppe gelegt, die der Begriff der Ecclesia ursprünglich meinte: die Versammlung der christlichen Gemeinschaft.²⁸

Die Miniaturen von Bari 2 und Troia 3 nehmen dabei nicht nur auf den Textteil Bezug, der die Mater Ecclesia lobpreist, sondern auch bereits auf den folgenden: „Von den lauten Rufen des Volkes töne wider diese heilige Halle.“²⁹ Neben den Gläubigen (*populus*) wird auch das Ritual, erlebbar im Gesang, evoziert. Im Echo wird indirekt wieder auf den architektonischen Raum verwiesen, in dem sich der Widerhall der Worte entwickelt. Sowohl in Text als auch in Bild wird demnach auf unterschiedlichen Ebenen auf die auch räumliche Dimension der Ecclesia Bezug genommen.

Die Medialität der Exultet-Rolle selbst impliziert diesen räumlichen Aspekt. Gerade durch das Umdrehen der Miniaturen und ihre außergewöhnlichen Maße bezogen sie die Gläubigen im Raum nun nicht mehr nur auditiv – durch das Hören des Gesangs des Diakons und das Einstimmen in diesen – mit ein, sondern auch visuell. Bissera Pentcheva führte aus, wie diese visuelle Rezeption durch das Schimmern der vergoldeten Stellen und das punktuelle Beleuchten der bemalten Pergamentoberfläche im Kerzenlicht noch unterstützt wurde.³⁰

Gerade am Ambo akzentuierten die Miniaturen in den Exultet-Rollen auch den Ort der Vermittlung der christlichen Heilslehre. Dank ihrer Inszenierung am Schwellenort schufen die Handschriften eine Verbindung zwischen himmlischer und irdischer Sphäre, zwischen Kleriker- und Laienraum. Einige Darstellungen in den Rollen legen nahe, dass die Gläubigen auch in der Liturgie die Möglichkeit hatten, nahe an die Objekte heranzutreten (vgl. Abb. 1), wobei natürlich offenbleiben muss, inwiefern die Illuminatoren hier eine reale Situation illustrierten oder eine kirchliche Aussage ins Bild setzen wollten.

Die Ecclesia am Ambo

Dennoch verdienen die in den Miniaturen der Exultet-Rolle dargestellten Laien größere Aufmerksamkeit. In den Handschriften werden sie unterschiedlich in das liturgische Geschehen eingebunden. In der Rolle Montecassino 2, die zu Beginn des 12. Jahrhunderts in Sorrent gefertigt wurde, erscheinen Laien auf zwei gemauerten Architekturen.³¹ Die Szene folgt der Darstellung des Entzündens der Osterkerze, vermutlich kann man auch von einer Verschränkung der beiden Szenen ausgehen und die Laien damit als Teil der liturgischen Handlung verstehen. Sie wenden sich jedoch nicht dem Diakon auf der Kanzel zu, sondern einer weiblichen Person, die sich zwischen den beiden Architekturen befindet und als Maria oder Ecclesia identifiziert werden kann.³²

Die Frau wird mit Nimbus und in Orantenhaltung gezeigt, ihre Haare sind unter einem Tuch verborgen. Ihr sind keinerlei Attribute beigegeben, was eher darauf deutet, dass die Figur als Maria identifiziert werden kann, die hier als Vermittlerin für die Gläubigen auftritt. Die Architekturen – ein Turm und eine Stadt, die wiederum über zwei Türme und ein Tor verfügt – symbolisieren hier die städtische Gemeinde bzw. die Gesamtheit der lokalen Gläubigen. Ähnliche Darstellungen finden sich in den Rollen aus Gaeta (Gaeta 2 entstand wohl in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts und Gaeta 3 in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts).³³

In Gaeta 3 erscheint sogar der Ambo als gemauerter Turm: In der Szene der Weihe der Kerze ist er mittig positioniert, auf ihm steht ein Diakon mit der Exultet-Rolle in den Händen, die sich bereits über die gesamte Höhe des Ambo-Turms erstreckt (Abb. 6). Die Vertikalität der Darstellung wird noch betont durch die lange, schmale Osterkerze, die der Diakon mit seiner Rechten segnet. Zu beiden Seiten haben sich Kleriker und Laien, noch einmal unterschieden nach Ständen, in ebenfalls gemauerten Architekturen versammelt. Zinnen trennen die sozialen Gruppen voneinander und markieren die Mauern zudem als Stadtmauern, mit denen Vorstellungen städtischer Identität und ziviler Machtausübung assoziiert werden können.³⁴ Bereits in frühen *adventus*-Darstellungen symbolisierten Architekturdarstellungen die reale Inbesitznahme von Palästen und Städten durch neue Herrscher.³⁵ Stadtmauern stehen sinnbildlich für die gesamte Stadt und ihre Bevölkerung, was in der Definition der Stadt bei Isidor von Sevilla besonders deutlich wird: „Die Stadt ist eine Menge von Menschen, geeint durch das Band der Gemeinschaft und benannt nach den Bürgern, d.h. nach den Einwohnern der Stadt selbst. Denn *urbs* (Stadt) sind die Mauern selbst, *civitas* (Stadt, Bürgerschaft, Gemeinwesen) werden aber nicht die Steine, sondern die Bewohner genannt.“³⁶

Wie sehr die *civitas* mit Stadtmauern in Verbindung gebracht wurde, zeigt auch ein Paneel der Bronzetür, die das südliche Seitenportal der Kathedrale von Troia schmückt. Die Tür wurde 1127 von Bischof Wilhelm II. (1106–1141) in Auftrag gegeben, um die städtische Unabhängigkeit von den Normannen und die Zugehörigkeit Troias zum päpstlichen Stuhl zu bezeugen.³⁷ Ganz oben links findet sich auf einem Paneel der Bischof selbst – erkennbar durch die Mitra –, wie er seine Stiftung der Gemeinde darbringt. Letztere erscheint in Form einer runden Stadtmauer, in deren Mitte man noch den oberen Teil eines Hauses erkennt.



Abb. 6: Exultet 3, Gaeta, 12. Jh. (vor 1130), 27 cm breit, Museo Diocesano, Gaeta, Kerzenweihe

Über die Steine, die die Mauer bilden, zieht sich vertikal und silbertauschiert die Inschrift „Troiana Civitas“.

Eine weitere Analogie von Stadtmauer und Ambo findet sich in einer der Rollen aus Troia. Troia 3 entstand Ende des 12. Jahrhunderts unter einem Nachfolger von Bischof Wilhelm II.³⁸ Dem Exultet-Text sind hier mehrere christologische Szenen vorangestellt. Zuletzt erscheint der auferstandene Christus seinen Jüngern in einer Stadtarchitektur, die von großen, blauen Quadern gebildet wird. Der ungläubige Thomas befindet sich zur Rechten Christi und befühlt die Wunde. Dem folgt eine Darstellung des Kircheninnenraums, in dem die gesamte Gemeinde um den Diakon auf der Kanzel versammelt ist. Das Singen des Exultet wird hier in einem reich ausgestatteten Kircheninnenraum gezeigt, der Diakon steht frontal auf einem hohen Ambo, von dem die Rolle sich bereits mannshoch bis zum Boden erstreckt (Abb. 7). Der Ambo ist ebenfalls aus blauen Steinquadern geformt, wie auch die Mauern über den Arkaden der Kirche. Die drei sich so stark ähnelnden Oberflächen evozieren eine Analogie von Stadt, Kirche und Ambo.³⁹ Die Jünger um Christus, die auf der Mauer erscheinen, werden damit in Bezug gesetzt zur christlichen Gemeinschaft Troias, die sich im Kirchenraum versammelt hat. Ebenso akzentuiert die Miniatur die besondere, gemeinschaftliche Funktion des Ambos als Vermittlungsort des Heiligen Wortes und der Lehre



Abb. 7: Exultet Troia 3,
2. Hälfte 12. Jh., Troia,
651 x 25 cm, Archivio
Capitolare, Troia, Christus
erscheint den Jüngern, der
Ungläubige Thomas und
das Verlesen des Exultet

Gottes, also seine Bedeutung für das Konzept der Ecclesia mit all ihren Bedeutungsebenen.

Der Ambo war *per definitionem* der Ort der oralen Verkündigung der christlichen Heilslehre. Möglicherweise stammt die Bezeichnung *ambo* von den Treppen zu beiden Seiten der erhöhten Plattform, von denen die eine dem Auf-, die andere dem Abstieg diente.⁴⁰ Der Ursprung der Kleinarchitektur ist vermutlich in den Kirchengestaltungen des Ostens zu suchen, von der Hagia Sophia ist ein trapezförmiger Ambo in justinianischer Zeit durch die Ekphrasis des Paulus Silentarius bekannt. Gerade bei ihm erfährt das Hinaufsteigen besondere Beachtung: „So ist denn der Ambon mit seinen beiden Zugängen prächtig ausgeziert; denn diesen Namen gab man dem Ort, weil er auf herrlichen Treppen erstiegen werden kann. Das Volk aber lenkt seinen achtsamen Blick dorthin, wenn es den heiligen Geheimnissen göttlicher Lehre lauscht.“⁴¹

Paulus thematisiert hier sowohl das Sehen als auch das Hören, da in beiden Fällen die erhöhte Position der Kanzel ausschlaggebend war für die sinnliche Wahrnehmung der Liturgie.⁴² Auch bei Isidor findet sich etwas später genau dies als Charakteristikum der Kanzel: „*Pulpitum* (Brettergerüst, Bühne, Katheder, Pult, Lehnstuhl) [heißt so], weil an dieses gestellt der Vorleser oder Vorsänger vom Volk (*in publico*) gesehen werden kann, wodurch er besser gehört wird.“ Der Ambo gilt als liturgischer Ort des Wortes und war der Evangelien-Lesung vorbehalten.⁴³ In Süditalien greifen einige der mittelalterlichen Ambonen und Kanzeln diese orale Konnotation auch ikonographisch auf. Auf den Kanzeln in Sessa Aurunca (13. Jahrhundert) und Salerno (Mitte 12. Jahrhundert) erscheinen in den Zwickeln, die den Kasten tragen, Propheten und Evangelisten mit Schriftrollen. Möglich ist hier eine Anspielung auf die in der Region weit verbreiteten Exultet-Rollen, doch muss kein direkter Bezug bestehen.⁴⁴ Gerade im Mittelalter assoziierte man Pergamentrollen offensichtlich mit dem Sprechen und Hören, weshalb sie vor allem in oralen Kontexten genutzt wurden.⁴⁵ Ein Beispiel hierfür sind etwa die kleinen Rotuli, die im Theater oder im geistlichen Spiel genutzt wurden.⁴⁶ In der christlichen Kunst symbolisiert die Rolle in der *traditio legis* etwa den Missionsauftrag Christi an Paulus und erscheint, wie an der Kanzel von Salerno, als Attribut der Propheten. In beiden Fällen sollte das Medium wohl weniger auf den darauf verzeichneten Text verweisen als vielmehr auf das davon verlesene Wort und den Akt des Sprechens.⁴⁷

Das Hören war und ist in der christlichen Messe zentral und wird durch die erhöhte Position des jeweiligen

Klerikers auf dem Ambo bzw. später der Kanzel gewährleistet. Auch dies wird in Isidors Definition des *pulpitum* offensichtlich: Das Hören und das Sehen *durch das Volk (in publico)*, also die Gläubigen, zu ermöglichen, war die intendierte Funktion dieser Kleinarchitekturen.⁴⁸ Dies konnotiert den Ambo in besonderer Weise als einen Ort, der die christliche Gemeinschaft in der Liturgie konstituierte.

Abschließend soll dieser Gedanke anhand eines Objektes vertieft werden: die in der kunsthistorischen Forschung bisher unterschiedlichst identifizierte weibliche Büste vom Ambo der Kathedrale in Ravello. Die Büste wurde erst im Laufe ihrer Objektgeschichte auf der Kanzel montiert, von diesem Augenblick an scheint sich ihre Bedeutung jedoch gewandelt zu haben.

Die Büste auf der Kanzel von Ravello

Seit 1973 wird die marmorne Büste im Dommuseum von Ravello aufbewahrt, bis dahin befand sie sich auf dem Ambo der Kathedrale Santa Maria Assunta e San Pantaleone derselben Stadt.⁴⁹ Sie zierte den Architrav des Treppenaufgangs zur Plattform der Kanzel und wandte sich mit dem Gesicht dementsprechend der Apsis zu – denen entgegen, die im Begriff waren, die Kanzel hinaufzusteigen (Abb. 8).

Mit einer Höhe von 47,5 Zentimeter ist die Büste leicht überlebensgroß, an einigen wenigen Stellen haben sich Reste einer farbigen Fassung erhalten.⁵⁰ Dargestellt ist eine gekrönte Frau, deren Haare zu zwei langen Zöpfen geflochten sind, die auf den Rücken fallen. Geschmückt sind ihre Ohren mit langen Pendilien, die ihr auf den Schultern aufliegen. Obwohl der Oberkörper nur ansatzweise erhalten ist, ist ihr kostbares, mit gemmenbesetzten Borten gesäumtes Gewand zu erkennen, das mittig von einer Reihe von Knöpfen zusammengehalten wird.⁵¹ Die Lippen sind leicht geöffnet, sodass ihre Zähne sichtbar werden. Ihre Krone wird durch florale Elemente, vermutlich Akanthusranken, gebildet.

Wen die Gekrönte darstellt und warum bzw. seit wann sie auf der Kanzel positioniert ist, konnte die Forschung trotz umfangreicher Auseinandersetzung mit diesen Fragen bisher nicht klären.⁵² Offensichtlich ist jedoch, dass sie nicht ursprünglich für den Architrav der Kanzel geschaffen wurde: Die Büste ist etwas breiter als dieser, außerdem fehlt es dem Architrav an Haltevorrichtungen für einen derartigen Aufsatz.⁵³ Zudem wurde die Büste offensichtlich für eine reine Vorderansicht geschaffen; ihre Rückseite ist nicht besonders



Abb. 8: Ravello, Museo del Duomo, Büste, um 1270

detailliert ausgearbeitet, was sich an den beiden Zöpfen deutlich zeigt.⁵⁴

Die Vorschläge zur Identifizierung der weiblichen Person sind zahlreich und schwanken zwischen der Idee, dass die Büste als Portrait zu verstehen sei oder allegorischen oder christlich-sakralen Charakter habe.⁵⁵ Die neuere Kunstgeschichte macht in der Frau meist eine Darstellung der Gattin des Stifters der Kanzel, Nicola Rufolo, aus. Für diese Identifizierung ausschlaggebend war vor allem der Aufstellungskontext der Skulptur auf der Kanzel, auch wenn die meisten Kunsthistoriker*innen darin übereinstimmen, dass die Skulptur nicht für die Kanzel entstand. Aber auch stilistische Ähnlichkeiten von Büste und Reliefs der Kanzel deuten auf einen Werkstattzusammenhang der marmornen Objekte.⁵⁶

Die Kanzel nennt in einer langen Widmungsinschrift ihren Stifter, den wohlhabenden Ravelleser Kaufmann Nicola Rufolo (gest. 1276), seine Frau und Nachkommen, sowie das Jahr der Stiftung 1272 und drückt die Devotion der Familie für Maria, neben dem Heiligen

Pantaleon Titularheilige der Kathedrale, aus. Auch die Stadt Ravello findet eigens Erwähnung: „Aus Liebe zur Jungfrau Maria hat dieses Werk Nicolaus Rufulus, der Mann der Sicligaita, und zu Ehren der Vaterstadt gestiftet.“⁵⁷ Nicolaus und Sigilgaita Rufolo werden nicht nur inschriftlich mit dem Ambo in Verbindung gebracht; ebenfalls am Eingang zum Aufgang sind sie womöglich in Seitenansicht portraitiert.⁵⁸ Beide erscheinen mit jugendlichem Antlitz, dessen weiß belassener Marmor sich deutlich vom mosaizierten Hintergrund abhebt – eine an Gemmen erinnernde Ästhetik, die sich so etwa auch auf der älteren Kanzel von Salerno findet. Vor beiden Gesichtern befinden sich mosaizierte Vögel, die möglicherweise die Seelen der beiden darstellen und die Stiftung damit in einen memorialen Kontext einordnen.⁵⁹

Auch wenn die Büste und die Reliefs der Stifter*innen derselben Bildhauerwerkstatt zugeschrieben werden können und beide um 1272 entstanden sind, bleibt weiterhin unklar, ob Sigilgaita tatsächlich zweimal portraitiert wurde.⁶⁰ Wenn ja, ist für die Büste zunächst die

Aufstellung in einem privaten Kontext anzunehmen. Erst zu einem späteren Zeitpunkt – etwa, als die Eigentümer der Rufolo in neue Hände übergangen – wäre sie an der Kanzel als einem mit der Familie Rufolo assoziierten Monument platziert worden.⁶¹

Rebecca Müller identifizierte die weibliche Büste in Ravello als Teil einer größeren Objektgruppe. Eine Büste aus Scala – ein Ravello nördlich direkt gegenüberliegender Ort –, die sich seit 1878 in Berlin befand, im Zweiten Weltkrieg jedoch zerstört wurde, sowie eine weitere im Metropolitan Museum in New York ähneln der Büste aus Ravello in vielerlei Hinsicht. Sie alle tragen florale Kronen, geflochtene Zöpfe (auch wenn diese auf den anderen beiden Büsten um den Kopf geführt werden) und besitzen sogar ähnliche Maße.⁶² Müller hält es daher für naheliegend, die drei Büsten als Tychen, also als Stadt-Allegorien, zu deuten.⁶³ Adolfo Venturi hingegen interpretierte die Büste als Ecclesia. Ausschlaggebend war für ihn auch die Ähnlichkeit mit Ecclesia-Darstellungen in Exultet-Rollen, vor allem in Vat. lat. 9820 und Gaeta 3. In letzterem Manuskript erscheint die Ecclesia stehend zwischen Christus, der ihr segnend die Rechte entgegenstreckt, und einer Gruppe von Klerikern und Laien. Die Gläubigen reichen den Klerikern Gaben zu Ehren der Kirche. Die Ecclesia selbst trägt eine perlenbesetzte Krone, große Hängeohrringe und kostbare Gewänder.⁶⁴ Die florale Krone erscheint oft als Attribut der Ecclesia, so u.a. am Bamberger Königportal oder an der Kathedrale von Straßburg.⁶⁵ Neben der Krone und dem kostbaren Schmuck lassen jedoch keine weiteren Attribute darauf schließen, dass es sich bei der Ravelleser Büste um eine Ecclesia handeln könnte.⁶⁶

An dieser Stelle interessiert jedoch weniger, wen die Figur ursprünglich darstellte, sondern vielmehr, mit wem man sie identifizierte, als sie auf der Kanzel Aufstellung fand – oder welche Identifikation ihr zu der Positionierung auf der Kanzel verhalf.

Die erste schriftliche Quelle zur Büste findet sich 1540/41 in einem notariellen Schriftstück von Bernardo Battimello, welches anlässlich eines besonderen Ereignisses die Büste betreffend in Ravello entstand. In diesem Jahr plante der spanische Vizekönig Don Pedro de Toledo offensichtlich, die Büste erst nach Neapel bringen und dann nach Spanien verschiffen zu lassen: „Recordo come nel dicto mese et anno, lo vecere spagnuolo [...] mando per la testa di marmora, che sta al lictorio de lo episcopato [...] E fo necessario mandarla in napole in sno potere, et havendosence mandato lo magnifico Sig. Jo. Frecza che era in napoli et ambrose flomano da cqua ad soa excellentia post multa, per

gratia dela gloriosa Vergine Maria et loro virtu dalla in pochi dì retorno dicta testa; De la quale tucta questa Cita resto mal contenta quando se ne porto, et per lo retorno se ne fece festa et allegria, et la universita nei dispese de boni ducati“.⁶⁷

Zu dieser Zeit war die Skulptur bereits auf der Kanzel platziert (*al lictorio de lo episcopato*), ohne dass deutlich würde, wo genau. Die Ravelleser Bevölkerung schien über die Entfernung der Büste aus der Kathedrale und aus der Stadt so aufgebracht gewesen zu sein, dass sie bereits nach wenigen Tagen an ihren gewohnten Standort zurückkehrte. Ein vierzig Jahre später entstandenes Register von Giovan Battista Bolvito dokumentierte den Zwischenfall ebenfalls: „[...] nel celebrato per tutta Italia letterile di questa ecclesia, fatto già per marmo de Nicola di Bartholomeo di Foggia, eccellentissimo artefice di tal opera, vi sono fra gl'altre figure una testa humana et un'aquila, che oltre la lor meravigliosa manifattura sono di un marmo di tanta stupenda biancheza et fineza che appena discernere si può dal vero alabastro: là onde invaghitosene il viceré don Pietro de Toledo, se ne fè venir qua in Napoli la testa, con intencione di pigliarsene anco l'Aquila, appresso; ma vinto poi dai continoi prieghi di quella università, che con intercessione anco del suo confessore non cessò de dimandarcela incessantemente, vi la fè con gran pena ritornare“.⁶⁸

Interessanterweise wird in keiner der beiden Quellen die Büste identifiziert, es ist die Rede von einer „testa di marmo“ und „una testa humana“. Womöglich ist dies ein Hinweis darauf, dass man im 16. Jahrhundert die ursprüngliche Bedeutung der Skulptur nicht mehr kannte. Dennoch muss sie für die lokale, städtische Bevölkerung – die in diesem Kontext mit der christlichen Gemeinde gleichgesetzt werden darf, da sich die Büste im Sakralraum der Kathedrale befand – einen derart großen Wert gehabt haben, dass sogar der Beichtvater des Vizekönigs im Sinne der Ravelleser zur Intervention angehalten wurde. Möglicherweise wurde die Büste in dieser Zeit als eine für den Volksglauben enorm wichtige Madonnenfigur identifiziert, auch wenn eine Marien-Assoziation sich erst 1860 in den *Reisenotizen* des deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Lübke schriftlich finden lässt.⁶⁹ Zur Identifikation mit Maria mochten zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert jedoch noch weitere Faktoren beigetragen haben: Zum einen konnte das Ko-Patrozinium der Kirche Einfluss auf die Deutung der Skulptur gehabt haben, zum anderen ihre Positionierung auf einer Kanzel, die ihre eigene Widmung an Maria auch inschriftlich festhält. Des Weiteren legen die beiden Quellen aus

dem 16. Jahrhundert, die die Bedeutung der Büste für die Ravelleser Bevölkerung dokumentieren, nahe, dass die Büste sich zu diesem Zeitpunkt nicht auf der Ostseite der Kanzel, also auf dem Architrav des Kanzelaufgangs, befunden haben konnte. Dort war sie nur einem sehr geringen Rezipientenkreis zugänglich und konnte unmöglich die kollektive Bedeutung entwickelt haben, die die Quellen nahelegen. Die Quellen selbst geben zur genauen Aufstellung keine Auskunft.⁷⁰ Womöglich befand sich die Büste also ursprünglich auf der Westseite der Kanzel, wo sie nicht nur viel sichtbarer, sondern zudem den Gläubigen auch viel zugänglicher war, da die Kanzel den Übergangsort zwischen Kleriker- und Laienraum markierte. Pace verweist zudem auf den so möglichen, engen Zusammenhang mit einem Tondo mit einer Mariendarstellung auf der Westseite der Kanzel, welches ebenfalls die Assoziation der Büste als Madonna unterstützt haben konnte.⁷¹

Die nachträgliche Identifikation als Maria ist nicht die einzig mögliche, wie in diesem Aufsatz offensichtlich wurde. Gerade als Gekrönte und reich Geschmückte weckt die Figur auch Assoziationen zur Ecclesia, die auch im 16. Jahrhundert noch verstanden wurden.⁷² Wie oben dargelegt wurde, argumentieren einige Kunsthistoriker*innen dafür, dass die Figur auch ursprünglich die Ecclesia darstellen sollte, eben aufgrund des Schmuckes und der Blattkrone, doch fehlen Vergleichsbeispiele, um diese These zu erhärten. Nichtsdestotrotz kann die Büste auch erst im Laufe der Jahrhunderte diese Zuschreibung erfahren haben, wobei ihre Positionierung auf der Kanzel ausschlaggebend gewesen sein musste. Es ist an dieser Stelle nicht nachweisbar, dass das gemeinschaftsstiftende Angebot von Amben und Kanzeln überall in Süditalien gleichermaßen genutzt wurde. Dass jedoch die Kanzel in Ravello auch lokal städtisch konnotiert war, zeigt die Stifterinschrift: Aus Liebe zur Jungfrau Maria und zu Ehren der Vaterstadt habe Nicolaus Rufulus diese gestiftet.⁷³

Fazit

Die Frage bleibt offen, ob erst eine Identifizierung als Madonna-Ecclesia-Tyche dazu führte, dass die weibliche Büste in Ravello auf die Kanzel versetzt wurde, oder ob die Positionierung auf der Kanzel in der Kathedrale Santa Maria Assunta e San Pantaleone dazu führte, dass die Skulptur von der lokalen Bevölkerung als Madonna-Ecclesia-Tyche interpretiert wurde.⁷⁴ In beiden Fällen ist es der Aufstellungsort der Büste, der die Zuschreibung unterstützt. Kanzeln waren und

sind Orte der Verkündigung, aber auch der Vermittlung christlicher Lehre. Durch ihre Positionierung im Raum am Übergang vom Laien- in den Klerikerbereich nehmen sie eine Zwischenstellung ein. Dass somit der Ambo auch als Objekt privater und kollektiver Devotion und Identifikation verstanden wurde, wie es spätestens im 16. Jahrhundert mit der Marmorbüste geschah, verwundert daher nicht.

Die Exultet-Rollen nutzten dieses Potenzial liturgisch. Ihr Gebrauch beziehungsweise gar ihre Inszenierung am Ambo führte den Gläubigen die ideale christliche Gemeinschaft vor Augen. Dies geschah nicht nur anhand der verschiedenen Darstellungen der Mater Ecclesia, der Gedanke lässt sich auch auf die Szenen der Bienenzucht und der weltlichen und geistlichen Herrscher übertragen.⁷⁵ Einige Exultet-Rollen verbinden den Gemeinschaftsgedanken auch bildlich mit dem Ort des Ambos, wenn letzterer architektonisch und turmartig gezeichnet wird. Ecclesia und Civitas nähern sich hier in ihren Bedeutungen an, der Ambo wird zum Identifikationsort der lokalen, christlichen Gemeinschaft. Der Gedanke kann auch auf die Aussage anderer Objekte und Medien übertragen werden, die mit dem Ambo in Beziehung standen. Die sakralen und weiblich konnotierten Personifikationen, Allegorien bzw. Figuren der Maria, Ecclesia und Civitas/Tyche konnten diesen Aspekt sogar noch verstärken, indem sie als individuelle und kollektive Mediatorinnen zwischen Irdischem und Himmlischem wirkten.

- 1 Grundlegend zu Exultet-Rollen: Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, Ausst.Kat. Montecassino, Abbazia di Montecassino 1994, hg. v. Guglielmo Cavallo/Giulia Orofino/Oronzo Pecere, Rom 1994; Thomas Forrest Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, New York 1996.
- 2 Vgl. Anna Rosa Calderoni Masetti, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, *Exultet 2*, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 151; Antonia d'Aniello, Salerno, Museo Diocesano, *Exultet*, ebd., S. 393. Der Großteil der Rollen ist nur in fragmentarischem Zustand erhalten, es ist also sehr wahrscheinlich, dass die Rollen noch länger waren. Die Breite der Manuskripte war durch die Größe der Häute vorgegeben.
- 3 Diese erhaltene Rolle kopiert wahrscheinlich ein nicht mehr erhaltenes Vorgängerobjekt. Vgl. Hans Belting, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden 1968, S. 178; Nino Maria Zchomelidse, *Drei mittelalterliche Schriftrollen aus Benevent. Bischöfliche Selbstdarstellung und liturgische Buchproduktion unter Landulf I. (957–982)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24 (1997), S. 9.
- 4 Die tatsächliche Sichtbarkeit für alle Gläubigen war allein schon durch den basilikalischen Grundriss der Kathedralen und die schlechten Lichtverhältnisse nicht gewährleistet. Demnächst erscheint zu diesen Fragestellungen meine Dissertation (Freie Universität Berlin, 2022): Judith Utz, *Exultet in Material und Raum. Süditalienische Exultet-Rollen als raumkonstituierende Medien (Das Mittelalter. Beihefte 23) [im Druck]*.
- 5 Ernst H. Kantorowicz, *A Norman Finale of the Exultet and the Rite of Sarum*, in: *The Harvard Theological Review* 34.2 (1941), S. 129–143; Gerard Burian Ladner, *The Portraits of Emperors in Southern Italian „Exultet Rolls“ and the Liturgical Commemoration of the Emperor*, in: *Speculum* 17 (1942), S. 181–200.
- 6 Da spätere Rollen wie die in Salerno das Motiv aufgreifen, ist rekonstruierbar, dass es sich bei diesem zweiten Tier um ein Kalb handeln muss, vgl. d'Aniello 1994 (wie Anm. 2).
- 7 „Exultet iam angelica turba coelorum, exultent divina mysteria, et pro tanti Regis victoria, tuba intonet salutaris. Gaudeat se tantis tellus inradiata fulgoribus, et aeterni Regis splendore lustrata, totius orbis se sentiat amissae caliginem“, zitiert nach der Transkription von René-Jean Hesbert, *L'Antiphonale Missarum de l'ancien rit bénéventain*, in: *Ephemerides liturgicae* 61 (1947), S. 185 (nach dem *Missale antiquum* VI. 33 aus Benevent, den Fragmenten von Farfa und Vat. lat. 10673), Übersetzung Heinrich Zweck, *Osterlobpreis und Taufe. Studien zu Struktur und Theologie des Exsultet und anderer Osterpraeconien unter besonderer Berücksichtigung der Taufmotive*, Frankfurt am Main 1986 (*Regensburger Studien zur Theologie* 32), S. 27.
- 8 Valentino Pace, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9820, Exultet*, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 103.
- 9 „Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgore“, zitiert nach der Transkription von Hesbert 1947 (wie Anm. 7), S. 185, Übersetzung Zweck 1986 (wie Anm. 7), S. 27.
- 10 Pace 1994 (wie Anm. 8), S. 104.
- 11 Gisbert Greshake, *Maria-Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis*, Regensburg 2014, S. 144–152.
- 12 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 154f., Zitat S. 155, nach: Cyrill, *HOM. DIV. 4 (PG 77, 992)*.
- 13 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 440–446. Vgl. auch Wolfgang S. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964, S. 188: „Die wachsende Marienverehrung übertrug die Embleme der Ecclesia, den Mantel und die Krone, auf die neue Himmelskönigin [...]. Maria wird das allumfassende Symbol christlichen Glaubens, sie tritt das Erbe der Ecclesia an.“ Dies ist mit den Schriften des Honorius Augustodunensis der Fall, v.a. *Expos. in Cant.* (PL 172, 495–541). Vgl. W. Greisenegger, *Ecclesia*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom et al. 1968, Sp. 562.
- 14 Seiferth 1964 (wie Anm. 13), S. 179.
- 15 Klaus Gamber/Christa Schaffer, *Maria-Ecclesia. Die Gottesmutter im theologischen Verständnis und in den Bildern der frühen Kirche*, Regensburg 1987 (Beiheft zu den *Studia patristica et liturgica*), S. 18. Im Westen setzt die Verehrung der Maria als Gottesmutter vor allem im 7. Jahrhundert ein. So wird etwa in der Unterkirche von San Clemente in Rom (8. Jahrhundert) Maria als Königin (Krone, reiches Gewand) und thronend mit dem Christuskind auf ihrem Schoss dargestellt; Gamber/Schaffer 1987 (wie Anm. 15), S. 12, 24.
- 16 Vitaliano Tiberia, *I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. Restauri e nuove ipotesi*, Todi 1996, S. 45–146. Vgl. auch Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009, S. 396. Zu den Torriti-Mosaiken in Santa Maria Maggiore dort S. 378–395.
- 17 Ambrosius, *Exp. ev. sec. Luc 2,7*, zitiert nach Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 156; vgl. auch Gamber/Schaffer 1987 (wie Anm. 15), S. 30; Achim Dittrich, *Mater Ecclesiae. Geschichte und Bedeutung eines umstrittenen Marientitels*, Würzburg 2009 (*Bonner dogmatische Studien* 44), S. 35–40.
- 18 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 137, 142.
- 19 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 143.
- 20 Konnotationen von Fruchtbarkeit und Geburt waren gerade in der Osternacht, in der nicht nur die Auferstehung Christi, sondern auch die Taufe gefeiert wurde, von immenser Bedeutung.
- 21 Zurückgehend auf Gal 4,22–31, vgl. W. Greisenegger, *Ecclesia*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Rom et al. 1968, Sp. 564. Gerade in Pisa überlagern sich die Symboliken und Bedeutungen auch mit denen der Caritas. Vgl. dazu Max Seidel, *Ubera Matris. Die vielschichtige Bedeutung eines Symbols in der Mittelalterlichen Kunst*, in: *Städel-Jahrbuch* 6 (1977), S. 41–98.
- 22 Bereits die der Ecclesia vorausgehenden Miniaturen stehen in apokalyptischem Zusammenhang. So erscheint hier das Lamm, das das Buch mit den sieben Siegeln trägt – hier dargestellt nicht als Kodex, sondern wohl in medialer Selbstreferenz als Rotulus. *Lucinia Speciale, Exultent divina mysteria. San Vincenzo al Volturno, Ambrogio Autperto e la genesi del ciclo dell'Exultet*, in: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.), *Medioevo. Arte e storia*, Mailand 2008 (*I convegni di Parma* 10), S. 182–185.
- 23 Ikonographische Vorbilder hierfür in der byzantinischen Buchmalerei, so ähnelt eine der Ziegen, die die Tellus in Bari 1 umringen, in ihrer Körperhaltung stark einem Paarhufer, der im Chludow-Psalter (9. Jahrhundert) König David lauscht; Émile Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Rom 1968 (1903), S. 236.
- 24 Gioacchino Tempesta et al., *The Exultet 1 of Bari. Multi-Methodological Approach for the Study of a Rare Medieval Parchment Roll*, in: *Periodico di Mineralogia* 87 (2018), S. 89–98.
- 25 Auch hier manifestieren sich in der wiedererwachenden Natur Assoziationen zum christologischen Geschehen in der Osternacht.
- 26 Greisenegger 1968 (wie Anm. 21), Sp. 562.
- 27 Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 419. Bei Augustinus dann wird die Kirche als Leib verstanden, dessen Haupt Christus sei; alle werden somit eins in Christus. Greshake 2014 (wie Anm. 11), S. 158–160, 430–439.

- 28 Vgl. hierzu die Paulusbriefe, Greisenegger 1968 (wie Anm. 21), Sp. 562.
- 29 Übers. Zweck 1986 (wie Anm. 7), S. 27.
- 30 Bissera Pentcheva, Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy, in: *Speculum* 95.2 (2020), S. 458–461.
- 31 Giulia Orofino, Montecassino, Archivio dell'Abbazia, Exultet 2, in: *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.Kat. Montecassino, Abbazia di Montecassino 1994, hg. v. Guglielmo Cavallo/Giulia Orofino/Oronzo Pecere, Rom 1994, S. 377–392.
- 32 Orofino meint, hier eine Maria zu erkennen, Orofino 1994 (wie Anm. 31), S. 381, während Tsuji für die Ecclesia argumentiert. Sahoko G. Tsuji, Analyse iconographique de quelques miniatures des rouleaux d'Exultet dans leurs rapports avec le texte, in: *Studia artium orientalis et occidentalis* 1 (1982), S. 24f.
- 33 Valentino Pace, Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 2, und ders., Gaeta, Museo Diocesano, Exultet 3, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 353–362 bzw. S. 363–376.
- 34 Vgl. mit ähnlichen Gedanken Nino Maria Zchomelidse, Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy, University Park 2014, S. 166f, wobei sie hier auf die Stadtdarstellungen im Hintergrund der Anastasis von Gaeta 1 verweist.
- 35 Lucinia Speciale, Immagini per la Storia. Ideologia e rappresentazione del potere nel mezzogiorno medievale, Spoleto 2014 (Testi, studi, strumenti. Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 30), S. 17.
- 36 „De aedificiis publicis. Civitas est hominum multitudo societatis vinculo adunata, dicta a civibus, id est ab ipsis incolis urbis pro eo quod plurimorum consciscat et contineat vitas. Nam urbs ipsa moenia sunt, civitas autem non saxa, sed habitatores vocantur. Tres autem sunt societates: familiarum, urbium, gentium. Urbs vocata ab orbe, quod antiquae civitates in orbe fiebant; vel ab urbo parte aratri, quo muri designabantur; unde est illud.“ Isidor von Sevilla, *Etymologien* XV, II, 1–3; übers. von Lenelotte Möller (Hg.), *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, Wiesbaden 2008, S. 553.
- 37 Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1994, S. 48–52.
- 38 Francesco Magistrale, Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3, in: Cavallo/Orofino/Pecere 1994 (wie Anm. 1), S. 429.
- 39 Die Stadtmauer mit Christus und den Jüngern steht eventuell auch für das Himmlische Jerusalem, und auch der Ambo könnte in diesem eschatologischen Zusammenhang gelesen werden.
- 40 Cosma Capomaccio, Monumentum resurrectionis. Ambone e candelabro per il cero pasquale. Iconografia e iconologia del monumento nella cattedrale di Sessa Aurunca (Caserta), Vatikanstadt 2002 (*Monumenta studia instrumenta liturgica* 22), S. 15f.
- 41 Paulus Silentarius, Ekphrasis, in: Prokop, *Bauten*, Bd. 5: Beschreibung der Hagia Sophia, hg. und übers. v. Otto Veh, München 1977, V. 209–212, S. 361f.
- 42 „Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspicit a populo possit, quo liberis auditor.“ Isidor von Sevilla, *Etymologien* XV, IV, 15, übers. nach Möller 2008 (wie Anm. 36), S. 562f.
- 43 Capomaccio 2002 (wie Anm. 40), S. 19–26, 55; vgl. auch Felix Heinzer, Die Inszenierung des Evangelienbuchs in der Liturgie, in: Stephan Müller/Lieselotte E. Saurmajeltsch/Peter Strohschneider (Hg.), *Codex und Raum*, Wiesbaden 2009 (*Wolfenbütteler Mittelalter-Studien* 21), S. 43. Im Unterschied dazu wird die Kanzel für die Predigt genutzt.
- 44 Aus Sessa Aurunca sind keine Exultet-Rollen bekannt und die Exultet-Rolle aus Salerno entstand erst zu Beginn des 13. Jahrhunderts, während die beiden Kanzeln dort älter sind. Vgl. dazu Dorothy F. Glass, The Pulpits in the Cathedral at Salerno, in: Paolo Delogu/Paolo Peduto (Hg.), *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura*, Salerno 2004, S. 213–237; dies., Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania, in: *Dumbarton Oaks Papers* 41 (1987), S. 215–226, dort auch zu den Rollendarstellungen auf den Amben.
- 45 Jedoch nicht ausschließlich. Nach Kössinger besteht kein zwingender Zusammenhang zwischen Form und Funktion der Rollen. Norbert Kössinger, *Schriftrollen. Untersuchungen zu den deutschsprachigen und mittelniederländischen Rotuli*, Wiesbaden 2020 (*Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters* 148), S. 27f.
- 46 Die kleinen Rollen erlaubten es, immer nur den jeweiligen Text vor Augen zu haben. Erhalten haben sich die ephemeren Manuskripte nur sehr selten, jedoch finden sich etwa im Kodex Manesse einige Darstellungen von Minnesängern mit Rollen in den Händen. Nine Miedema, *Reiseliteratur und literarische Aufführungstexte in Form von Rotuli*, in: Étienne Doublier/Jochen Johrendt/Maria Pia Alberzoni (Hg.), *Der Rotulus im Gebrauch. Einsatzmöglichkeiten, Gestaltungsvarianz und Aussagekraft einer Quellengattung*, Weimar/Köln/Wien 2020 (*Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 19), S. 26f.
- 47 „Es handelt sich nicht um pragmatische Schriftlichkeit, sondern um Texte, die durch rhetorische Stilmittel, Metrik und/oder Reim sprachlich markiert sind.“ Miedema 2020 (wie Anm. 46), S. 39.
- 48 „Pulpitum, quod in eo lector, vel psalmista positus in publico conspicit a populo possit, quo liberis auditor.“ Isidor von Sevilla, *Etymologien* XV, IV, 15, übers. von Möller 2008 (wie Anm. 36), S. 562f.
- 49 Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur*, Berlin/München 2009 (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Max Planck Institut 4,6), Kat. A547, S. 1348.
- 50 Rebecca Müller, Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.), *Kopf-Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2007 (*Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, I Mandorli 6), S. 37. Die Fassung ist minimal auf Iris und Lippen zu erkennen: Valentino Pace, I ritratti di Sigilgaita, in: Fabrizio Crivello/Laura Zamparo (Hg.), *Intorno al ritratto. Origini, sviluppi e trasformazioni. Studi a margine del saggio di Enrico Castelnuovo, Il significato del ritratto pittorico nella società* (1973), Turin 2019 (*Prospettive storiche*), S. 136.
- 51 Vermutlich wurde der Oberkörper an den Schultern sowie im unteren Bereich abgearbeitet, Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 37.
- 52 Vgl. dazu schon Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 3: *L'arte romanica*, Mailand 1904, S. 678–684; Ronald W. Lightbown, *Portrait or Idealization. The Ravello Bust*, in: *Apollo* 127 (1988), S. 108–112, zur Forschungsliteratur vgl. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 53, Anm. 41.
- 53 Vgl. dazu schon Bertaux 1968 (wie Anm. 23), S. 782. Der Architrav ist nur 17 cm tief, die Büste hingegen 19 cm. Valentino Pace, The „Bust of Sigilgaita“ at Ravello. From Secular Portrait to Marian Image?, in: Glyn Davies/Eleanor Townsend (Hg.), *A Reservoir of Ideas. Essays in Honour of Paul Williamson*, London 2017, S. 112, Anm. 34. Zchomelidse hingegen vertritt die Meinung, die Skulptur sei für die Kanzel entstanden; Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 139; vgl. dazu auch Antonio Braca, *Sigilgaita Rufolo*, in:

- Giovanni Camelia/Giuseppe Cobalto (Hg.), *Fieri iussit pro redemptione. Mecenatismo, devozione e multiculturalità nel Medioevo amalfitano*, Amalfi 2009 (Biblioteca amalfitana 13), S. 375–380.
- 54 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 37. Gerade letztere wurde immer wieder als besonders „höckerig“ beschrieben, für Valentino Pace ist dies sogar ein Anhaltspunkt dafür, dass es sich bei der Marmorbüste um die Darstellung einer realen Person handelte; Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 112.
- 55 Vgl. für einen Überblick über die Deutungen der Büste in der Forschungsliteratur Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 53, Anm. 41; Pace 2017 (wie Anm. 53).
- 56 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41. Es findet sich eine Künstlerinschrift auf dem Ambo: EGO MAGISTER NICOLAUS DE BARTHOLOME/O DE FOGIA MARMORAR/IUS HOC OPUS FECI – „Ich, der Magister Nicolaus, der Sohn des Bartholomeus aus Foggia, der Marmorkünstler, habe dieses Werk gefertigt.“ Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41, Anm. 20 und S. 62f., Übers. nach Dietl 2009 (wie Anm. 49), Kat. A547, S. 1349.
- 57 In der Inschrift heißt es weiter: „Matheus, Urso, Jacobus und auch Maurus sind aus ihrer Verbindung hervorgegangen; von erstgenanntem ist Laurentius gezeugt. Dieses Werk möge dir, ehrwürdige Jungfrau, wohlgefällig sein und bitte Deinen Sprößling, daß er ihnen entsprechend diesen Gaben himmlische Güter zuteilen möge. Nach Ablauf von tausend, zweimal hundert, zweimal dreißig und zweimal sechs vollen Jahren seit Christi Geburt.“ – VIRGINIS ISTUD OPUS / RUFULUS NICOLAUS AMORE / VIR SICLIGAYTE PATRIEQ(UE) / DICAVIT HONORE / EST MATHEUS AB HIIS URSO / JACOBUS QUOQ(UE) NATUS / MAURUS ET A PRIMO / LAURENTIUS EST GENERATUS / HOC TIBI SIT GRATUM PIA / VIRGO PRECAREQ(UE) NATUM / UT POST ISTA BONA DET / EIS CELESTIA DONA / LAPSIS MILLENIS BIS/CENTUM BISQ(UE) TRICENIS / XP(IST)I BISSENNIS ANNIS / AB ORIGINE PLENIS. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41, FN 20; Übers. nach Dietl 2009 (wie Anm. 49), Kat. A547, S. 1349.
- 58 Dietl 2009 (wie Anm. 49), Kat. A547, S. 1348; Pace 2019 (wie Anm. 50), S. 139.
- 59 Unter der Kanzel befindet sich noch heute ein kleiner Altar und darunter womöglich die Begräbnisstätte des Ehepaars Rufolo und seiner Nachkommen. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 64; Jill Caskey, *Art and Patronage in the Medieval Mediterranean. Merchant Culture in the Region of Amalfi*, Cambridge 2004, S. 147. Ebenso geschah es bereits beim Ambo gegenüber, unter dem ebenfalls der Stifter, Bischof Konstantin Rogadeo, bestattet wurde. Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 140.
- 60 Der Begriff „Portrait“ ist hier natürlich mit Vorsicht zu genießen.
- 61 Trotz der Krone kann es sich jedoch auch um eine reale Person gehandelt haben. Vgl. Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 57f.
- 62 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 41–49. Es ist ein Gipsabguss von dieser Büste in Berlin erhalten.
- 63 Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 53–55. Caskey vertritt diese Meinung: Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 182f. Sie argumentiert, dass die Büste evtl. in einem seggio aufgestellt war.
- 64 Venturi 1904 (wie Anm. 52), S. 681–684. Zur Ähnlichkeit der Mater Ecclesia in einigen Exultet-Rollen mit der Büste in Ravello vgl. auch Valentino Pace, „Un marmo di tanta stupenda bianchezza e finezza“. La „Sigilgaita“ di Ravello, in: Bruno Figliuolo/Rosalba Di Megli/Antonella Ambrosio (Hg.), *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo, Battipaglia 2018*, S. 919f.; Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 165.
- 65 Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 110, vgl. dazu auch Lightbown 1988 (wie Anm. 52), S. 111. Pace verweist auch auf die kleinen gekrönten Büsten an Kapitellen in Foggia und Termoli (jeweils außen an den Kathedralen), die Ecclesiae darstellen. Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 111, vgl. dazu auch Braca 2009 (wie Anm. 53), S. 378. Dennoch meint Pace, dass es sich vermutlich um keine Ecclesia-Darstellung handle, da sonst keine vergleichbaren, lebensgroßen Skulpturen bekannt sind.
- 66 Müller ist ebenfalls gegen die Ecclesia-Maria-Interpretation, da sich hier keinerlei Attribute finden lassen. Wie Pace nach ihr argumentiert sie, dass keine vollplastischen und lebensgroßen Ausführungen der Ecclesia erhalten sind, Müller 2007 (wie Anm. 50), S. 54.
- 67 Matteo Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, Bd. 2, Salerno 1881, S. 313, Anm. 1.
- 68 Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 108.
- 69 Zu dieser Zeit schon auf dem Architrav: „Der Eingang zur Kanzel hat ein Kleeblattportal, in den Zwickeln zwei anmuthig lächelnde Frauenköpfe, darüber eine prächtige Frauenbüste mit Diadem und reichem Haarschmuck, lebendig und offen blickend, von tüchtiger Arbeit, ohne Zweifel die Madonna, aber in einer fast antiken Auffassung, die viel Verwandtschaft mit der Richtung Nicola Pisano's zeigt“; Wilhelm Lübke, *Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien*, in: *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 5–8 (1860)*, S. 134–140, 160–173, 191–203, 222–232, Zitat S. 227. Vgl. dazu Pace 2017 (wie Anm. 53), S. 108, 112; Pace 2018 (wie Anm. 64), S. 917. Es sollte nicht vernachlässigt werden, dass gerade ein ausländischer Reisender im Gespräch mit den Bewohnern vor Ort von der Devotion der Ravelleser erfahren konnte.
- 70 Braca 2009 (wie Anm. 53), S. 376.
- 71 Pace 2018 (wie Anm. 64), S. 921f.
- 72 In ihrer Diskussion für eine Identifizierung der Büste von Ravello als Tyche zieht Caskey zum Vergleich ein (mittelalterliches) Fresko in Amalfi heran, das eine gekrönte und reich gekleidete Frau auf einem Thron zeigte. Das Fresko befand sich im seggio von Amalfi, also dem Ort, an dem sich die politischen Eliten der Stadt zu Versammlungen trafen. Das heute nicht mehr erhaltene Fresko wurde im 16. Jahrhundert von G. B. Bovito als „antico simulacro di Amalfi“ beschrieben – ein Hinweis darauf, dass derartige Frauendarstellungen im 16. Jahrhundert als Stadt-Allegorie verstanden wurden. Die Personifizierung von Amalfi war jedoch ganzfigurig dargestellt und mit Attributen (einem Löwen und einem goldenen Apfel) versehen. Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 183.
- 73 Caskey 2004 (wie Anm. 59), S. 166; Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 145.
- 74 Zchomelidse argumentiert in diesem Sinn auch, dass die Büste in Ravello von Anfang an als Ecclesia und Tyche gleichermaßen konnotiert gewesen sein könnte – eine Ecclesia Ravellensis, die auch mariologische Bezüge aufweist: Zchomelidse 2014 (wie Anm. 34), S. 165f. Sie zieht an dieser Stelle auch die Verbindung zu den Ecclesia-Darstellungen in den Exultet-Rollen, argumentiert hier allerdings über Architekturdarstellungen in deren Hintergrund. Ebd. S. 166.
- 75 Gerade die Darstellungen der Bienenzucht, die den Textteil begleiten, der den Bienenstaat in Vergil'scher Tradition lobpreist, evozieren eine ideale Gemeinschaft. Vgl. dazu Judith Utz, *O admirande apium fervor! Zu Symbolik und Agency der Biene in der beneventanischen Osterliturgie*, in: *Medieval Animal Studies? Reflexionen, Imaginationen und Praxisformen von Mensch-Tier-Beziehungen im Mittelalter*, in: *Das Mittelalter 28.2 (2023)*, S. 448–466.

Der Rosenstock im Wald

Materialität und Ortsbezug der Großen Goldenen Madonna in Hildesheim

Ein Objekt kann auf vielfältige Weise mit den es umgebenden Räumen – landschaftlichen und gebauten – in Beziehung stehen, zum Beispiel durch Prozessionen, die eine Skulptur durch den Stadtraum bewegen. Dieser Aufsatz geht diesen Beziehungen am Beispiel der Großen Goldenen Madonna aus Hildesheim nach. Dieses Gnadenbild wurzelt sich über verschiedene Medien in der umgebenden Landschaft ein: durch Legenden, Inschriften, benachbarte Bilder, seine liturgische Nutzung, aber auch über seine Materialität. Die Metapher der ‚Verwurzelung‘ der Großen Goldenen Madonna ist nicht zufällig gewählt: Ihre Beziehungen zur sie umgebenden Landschaft werden immer wieder durch das verbindende Element der Pflanze vermittelt.

Die Große Goldene Madonna aus Hildesheim, entstanden wahrscheinlich vor 1015,¹ war spätestens seit dem 13. Jahrhundert auf dem Hauptaltar des Hildesheimer Doms aufgestellt.² Maria sitzt frontal auf ihrem Thron, auf dem Schoß hält sie das ebenso streng geradeaus gerichtete Christuskind (Abb. 1). Beide Köpfe fehlen, sie wurden durch moderne Neuschöpfungen ersetzt. Die erhaltene linke Hand Mariens umfängt das Kind, ohne es zu berühren. Beide Figuren tragen Gewänder aus Goldblech, das der Muttergottes ist mit edelsteinbesetzten Goldfiligranborten gesäumt. Das Goldblech der Verkleidung liegt auf einem Holzkern,³ der bis auf beide Köpfe und die Hände Mariens aus einem Stück geschnitzt wurde. Der grobe Faltenverlauf wurde bereits auf dem Holzkern angelegt und in der Goldblechhülle weiter differenziert.⁴ Marias Rücken zeigt eine tiefe Aushöhlung, die mit einer einschiebbaren Rückenplatte verschlossen wird. Hier wurden möglicherweise Reliquien aufbewahrt.⁵

Der heute fragmentarische Zustand der Madonna ist Folge einer jahrhundertelangen liturgischen Nutzung und Verehrung als wirkmächtiges Gnadenbild. Die Skulptur wurde immer wieder erneuert, ihre Attribute und Köpfe ausgetauscht, und sie wurde von Gläubigen mit zahlreichen wertvollen Gaben beschenkt: Schmuck wie Ketten, Ringe und Kronen, aber auch Gewänder und Schleier.⁶ Bereits im 13. Jahrhundert wurde nach einem Diebstahl ein Teil der Goldfiligranborten durch

getreue Kopien ersetzt.⁷ Möglicherweise hielten Mutter und Kind ursprünglich Kreuze,⁸ 1645 bekam Maria eine neue rechte Hand, die ein Zepter hielt. Wenig später ersetzte man die originalen Köpfe durch neue mit natürlichen Haaren und machte aus dem schlichten Hocker einen barocken Thron.⁹ Trotz der sehr dominanten barocken Eingriffe erkannten bereits Joseph Braun (1922) und Wilhelm Pinder (1940) die Goldene Madonna als ottonisches Werk.¹⁰ Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte ihre erste Restaurierung durch Joseph Bohland jr., wobei die Skulptur auf ihren Holzkern reduziert wurde.¹¹ In diesem Zustand verband Rudolf Wesenberg die Madonna erstmals mit dem Namen Bischof Bernwards.¹² Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurden Maria und dem Kind drei verschiedene Versionen von Köpfen sowie Hände mit unterschiedlichen Attributen gegeben. Die Köpfe, mit denen sie aktuell ausgestellt werden, fertigte der Bildhauer Walter Moroder im Jahr 2013.¹³ Inzwischen wurden auch zwei mittelalterliche Stiftungen wieder an der Skulptur befestigt, die Saphirbrosche an der Brust Mariens und ein Edelstein am Thron. Die Abbildung zeigt die Madonna auf den erhaltenen mittelalterlichen Bestand reduziert, so wurde sie 1993 in der Ausstellung „Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen“ gezeigt.

Über den ursprünglichen Zustand der Skulptur ist gesichert bekannt, dass die Gewänder mit Gold beschlagen waren und der Thron mit vergoldetem Silberblech, der Rest der Skulptur jedoch nicht.¹⁴ Farbspuren geben uns Auskunft über die ursprünglichen Fassungen. Das Inkarnat war rosa – Gesichter, Hände, und die nackten Füße Christi. Marias Schuhe waren mit einer leuchtend roten Lüstermalerei versehen. Die Bodenplatte war intensiv grün gefasst.¹⁵

Um zu zeigen, dass auch die Große Goldene Madonna eine Stiftung Bernwards war, vergleicht Rudolf Wesenberg sie mit zwei weiteren Marien aus Hildesheim am Beginn des 11. Jahrhunderts: Einerseits mit der thronenden Maria aus der Anbetung der Könige von der Bernwardstür (Abb. 2–3), die sich fast vollplastisch vom Relieffuntergrund abhebt, und



Abb. 1: Große Goldene Madonna, Dommuseum Hildesheim, zwischen 1010 und 1015. Weichholz, Goldblech, vergoldetes Silberblech, Filigran, Edelsteine, Gemmen, Höhe: 56,6 cm

andererseits mit der Maria aus dem Widmungsbild im Kostbaren Evangeliar (Dommuseum Hildesheim, DS 18, fol. 18v; Abb. 4).¹⁶ Doch auch über ihre formalen Ähnlichkeiten hinaus sind die drei Bildwerke eng miteinander verschränkt. Zunächst sind die drei Mariendarstellungen räumlich aufeinander bezogen. In der Forschung zeichnet sich ein Konsens ab, laut dem die Bernwardstür ursprünglich nicht am Dom, sondern wahrscheinlich in der der Stadt zugewandten Südflanke des Klosters St. Michael verbaut war.¹⁷ Dort kam der vom Dom kommende Prozessionsweg an.¹⁸ Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass die Madonna bei solchen Prozessionen St. Michael durch die Bernwardstür betrat.¹⁹ Das Kostbare Evangeliar wiederum wurde von Bernward wahrscheinlich für den 1015 geweihten Marienaltar in der Krypta von St. Michael gestiftet.²⁰

Darüber hinaus teilen die drei Mariendarstellungen eine große ikonographische Nähe. Das typologische Programm der Bernwardstür – links die Geschichte der Ureltern, rechts Kindheit und Passion Christi – soll hier nicht in aller Tiefe besprochen werden. Benannt werden sollen lediglich jene Szenen, in denen ganz

besonders deutlich wird: Die Heilsgeschichte wird hier mithilfe von Pflanzen erzählt.²¹

Das erste Feld der Bernwardstür zeigt die Erschaffung des Menschenpaares. Zeitgleich wächst der Paradiesgarten heran: Zwischen den Figuren stehen Bäume in drei Stadien des Wachstums vom Sämling bis zum vollkommen symmetrischen ausgewachsenen Baum. Im Vergleich zu diesem Baum wirken die Bäume im Feld des Sündenfalls verschlungen und verwachsen. Dieser Moment besiegelt nicht nur die Sündhaftigkeit des Menschen, sondern stürzt auch den Paradiesgarten in seinen Verfall. Die Vertreibung aus dem Paradies ist nicht als das Austreten aus dem Garten, sondern als Eintritt in eine Stadt dargestellt,²² und der zurückgelassene Paradiesgarten scheint zu welken.²³ Nach der Vertreibung müssen unter der Anleitung Michaels mühsam neue Pflänzchen herangezogen werden. Unter der Hacke Adams erhält die Pflanzenwelt erstmals wieder eine Andeutung ihrer verlorenen paradiesischen Symmetrie. Die meisten Szenen der mit der Kindheitsgeschichte Jesu auf dem rechten Türflügel wiedereinsetzenden Heilsgeschichte spielen in Innenräumen. Als

erste Andeutung von wiederkehrender Pflanzlichkeit gilt das knospende Kreuz, das als lebensspendendes Holz die Wiederkehr des Paradieses verheißt. Dem todbringenden Baum der Erkenntnis wird typologisch das Kreuz als Baum des Lebens gegenübergestellt. Mit der Auferstehung Christi ist das Verheißene dann verwirklicht: Christus begegnet Maria Magdalena in einem üppigen Garten mit Vögeln in Weinranken – das Paradies wird kommen.²⁴

Die Tür zeigt also links Korruption und Verlust des Garten Eden, rechts die Verheißung und schließlich Gewinnung des neuen Paradieses. Ein Angelpunkt des Programms sind die Felder mit den löwenförmigen Türziehern, in denen sich Eva und Maria als gegensätzliche Spiegelbilder gegenüber sitzen: Maria als die neue Eva.²⁵ Tatsächlich ist es nicht erst im Kreuz der Passion, sondern bereits hier im zart sprießenden Boden unter der thronenden Maria, wo sich das wiederkommende Paradies erstmals andeutet. Besonders deutlich wird das, wenn man diesen Boden mit jenen steinig wirkenden Schollen vergleicht, auf denen die ankommenden Könige stehen (Abb. 3).

Die Gegenüberstellung von Maria und Eva erscheint verdichtet im Widmungsbild aus dem Kostbaren Evangeliar (Abb. 4). Links und rechts der thronenden Maria, im Rahmen, stehen Medaillons mit Eva (rechts) und Maria (links). Die Inschrift auf den zwei Türflügeln, von denen der rechte geschlossen, der linke geöffnet ist, lautet: „Die Tür des Paradieses, durch die erste Eva verschlossen, ist jetzt durch die heilige Maria allen geöffnet.“²⁶ Maria als neue Eva, die mit ihrer Einwilligung in den Erlösungsplan Gottes die Rückkehr der Menschen ins Paradies ermöglicht: Das ist seit dem 2. Jahrhundert ein zentraler Glaubensinhalt.²⁷ Maria wird also sowohl auf der Bernwardstür als auch im Widmungsbild ins Zentrum einer pflanzlich eingefärbten Heilsgeschichte gestellt. Auch die Goldene Madonna hat an dieser ‚botanischen Mariologie‘ teil. Und zwar erstens, indem sie so eng in Details der Kleidung, der Haltung, der Darstellung des Kindes übereinstimmt mit den anderen zwei Bildern, dass sie als Dieselbe erkannt werden kann: Der Schleier, dessen Enden über ihre Schultern fallen, die weiten Ärmel, die nackten Füße Christi – all das erscheint sowohl bei der Maria der Bernwardstür als auch bei der Goldenen Madonna.²⁸ Darüber hinaus verbindet diese drei Marien der Untergrund, auf dem sie thronen. Auf der Grundplatte der Goldenen Madonna wurde eine grüne Farbspur gefunden, die mit Sicherheit zum ursprünglichen Farbkonzept gehörte. Nicht nur muss dieses Grün mit dem leuchtenden Rot der Schuhe Mariens sowie dem Gold der Gewänder kontrastiert haben – es verankert



Abb. 2: Hildesheim, Dom, Bernwardstür, 1015

die Skulptur auch in der botanischen Mariologie der bernwardinischen Stiftungen. Denn die Madonnen aus dem Evangeliar und von der Tür sitzen beide auf grünen Wiesen, die durch rundliche Erdschollen mit jeweils drei Halmen angegeben sind – eine Verheißung des wieder geöffneten Paradieses.²⁹

In der patristischen Literatur finden sich Stellen, die diesen Befund weiter erhellen. Einerseits wird Maria selbst häufig mit dem Baum des Lebens verbunden. Johannes Damascenus vergleicht sie darüber hinaus mit der Paradieserde, die den wahren Baum des Lebens, Christus, hervorbringt und nährt.³⁰ Maria als Baum des Lebens, an dem mit der Gnade Gottes Christus als Frucht heranreift, oder Maria als das paradiesische Erdreich, in dem Christus als neuer Lebensbaum wurzelt und wächst: Beide Vorstellungen können in



Abb. 3: Hildesheim, Bernwardstür, Eva und Maria, 1015

der Darstellung dieses fruchtbaren grünen Grunds zum Ausdruck kommen.

Festzuhalten ist: Obwohl weder Köpfe noch Attribute erhalten sind, partizipiert die Madonna an der pflanzlichen Paradiesikonographie der sie umgebenden bernwardinischen Stiftungen. Sie ist damit tief verwurzelt im Bildkosmos der Stiftungen Bernwards.

Steht dieses paradiesische Grün mit den realen Landschaften um Hildesheim in Verbindung? Geht also, bildlich gesprochen, das Grün der Bodenplatte in das Grün der Wiesen und Wälder über? Hinweise finden sich in der Gründungslegende des Bistums, die seit dem späten 11. Jahrhundert überliefert ist.³¹ Der Text charakterisiert zunächst die Region des späteren Bistums Hildesheim. Er erinnert an die Mühen, die Karl der Große hatte, das „ungezähmte und damals noch heidnische [...] Sachsen“³² zu christianisieren.³³ Das Land sei „unzugänglich, im Innern von Sümpfen überzogen, mit Wäldern dicht bedeckt“³⁴ gewesen. In diesem Gebiet weilte der Sohn Karls des Großen, Ludwig der Fromme, zur Jagd. Ludwig schlägt Zelte auf und lässt die Messe lesen. Am Tag darauf, nachdem die Gesellschaft weitergezogen ist, erinnert sich der königliche Kaplan, dass er wichtige Marienreliquien am Ort der Messe vergessen hat. „Von Sorge getrieben ging er zurück und fand sie auch dort, wo er sie aufgehängt hatte, nämlich am Ast eines Baumes, der eine sehr klare Quelle beschattete. Froh eilte er darauf zu und [...] konnte die Reliquien, die er mit leichter Hand aufgehängt hatte, mit keiner

Anstrengung abnehmen.“³⁵ Er erzählt dem König von dem Wunder. Weil Maria damit gezeigt habe, wie gut ihr diese Stelle gefalle, lässt der König hier eine Kapelle für die Muttergottes errichten und den bislang in Elze geplanten Sitz des neuen Bistums nach Hildesheim verlegen.³⁶ Eine im Domschatz erhaltene karolingische Silberkapsel wird mit dem Reliquiar der Gründungslegende identifiziert.³⁷

Ein Wunder legt also den Grundstein für das Bistum Hildesheim. Die Legende beschwört inmitten von einer als heidnische Wildnis charakterisierten Landschaft eine paradiesische Szene, einen *locus amoenus*. Es ist ein Baum, der hier durch den Willen Mariens zum Handelnden des Erlösungswerks, der Gründung des Bistums, wird. Die Quelle am Fuß des Baums verstärkt die paradiesischen Assoziationen noch – assoziativ werden die Paradiesflüsse aufgerufen. Wildnis und Wüste einerseits als Ort moralischer Verkommenheit, andererseits eines potentiellen Paradieses – das ist schon im Alten Testament ein zentrales Motiv.³⁸ Es wurde zum Topos in Heiligenviten und Gründungslegenden wie der Hildesheims.³⁹ Und es taucht auch im Bericht zur Gründung des Michaelsklosters wieder auf: Bevor Bernward dort Mönche ansiedelte, war dieser Ort, unmittelbar vor den Stadtmauern Hildesheims gelegen, angeblich unwirtlich und leer, nur von wilden Tieren und Ungeziefer bewohnt.⁴⁰ Die Legende verknüpft also biblische Berichte mit der erfahrbaren Realität der Gläubigen, ihrer Glaubenspraxis und der



Abb. 4: Hildesheim, Kostbares Evangeliar, um 1015, Widmungsbild und Marienkrönung, fol. 18v und 17r

Landschaft um Hildesheim. Die heidnische Wildnis wird missioniert und durch die Bistums- beziehungsweise Klostergründung zu einem lokal verorteten Vorschein des versprochenen Paradieses. In dieser Überblendung bekommt die grüne Bodenplatte der Madonna eine weitere Bedeutungsschicht: Sie bezieht das lokale Erdreich in das Gnadenbild ein.

Die Verbindung zwischen Heilslandschaft und Reallandschaft wurde im Lauf der folgenden Jahrhunderte weiter verdeutlicht und ausgeschmückt, und das mithilfe einer neuen botanischen Dimension: Der Baum der Gründungslegende wurde allmählich zu einem Rosenstock umgedeutet, der durch die von der Jagdgesellschaft an ihn angehängten Marienreliquien zu blühen begonnen habe,⁴¹ und der identisch sei mit jenem angeblich tausendjährigen Rosenstock, der bis heute an der Apsis des Doms emporwächst.⁴² Ein Kupferstich von J. L. Brandes (um 1724) zeigt das karolingische Reliquiar in den Zweigen der Rose (Abb. 5).

Zusätzlich entstand die Überzeugung, die Goldene Madonna sei aus dem Holz eben jenes Rosenstocks geschnitzt. Die Chronik Hildesheims von Johann Georg Elbers SJ dokumentiert unterschiedliche Ansichten zur Materialität der Madonna. Elbers fragt: „Wurde die

Lipsanothek Ludwigs des Frommen am Rosenstrauch aufgehängt?“⁴³ und antwortet: Manche behaupten, dass das wundertätige Bild Mariens aus dem Baum gefertigt sei, an dem das Reliquiar Ludwigs des Frommen hing, einer Pappel oder Esche. Viele aber seien überzeugt, dass der Rosenstock an der Apsis genau der Strauch ist, an den die Reliquien gehängt worden waren.⁴⁴ 1664 heißt es dann in einem unter dem Thron der Madonna angebrachten Zettel mit größerer Überzeugung: „Haec Imago Beatae Virginis, quae dicitur de ligno Roseti miraculosei foundationis nostrae confecta, reparata est, et in gratiorem hanc formam redacta sub Maximiliano Bavariae Duce, Episcopo nostro, Arnolde de Hoensbrouck Praeposito, et Mathia Corff condito Schmising Decano. Anno Salutis 1664.“ („Dieses Bild der seligen Jungfrau, von dem man sagt es sei aus dem Holz des Rosenstocks unserer wundersamen Gründung hergestellt, wurde repariert [...] im Jahr 1664.“)

Noch im 19. Jahrhundert scheint es eine verbreitete Auffassung gewesen zu sein, dass die Goldene Madonna aus Rosenholz gefertigt sei. Der Hildesheimer Historiker und Bibliothekar der Dombibliothek Johann Michael Kratz schreibt 1840, die große Marienfigur sei „aus zusammengefügtten Stücken von der uralten, bewunderungswürdigen Rosenstaude, welche

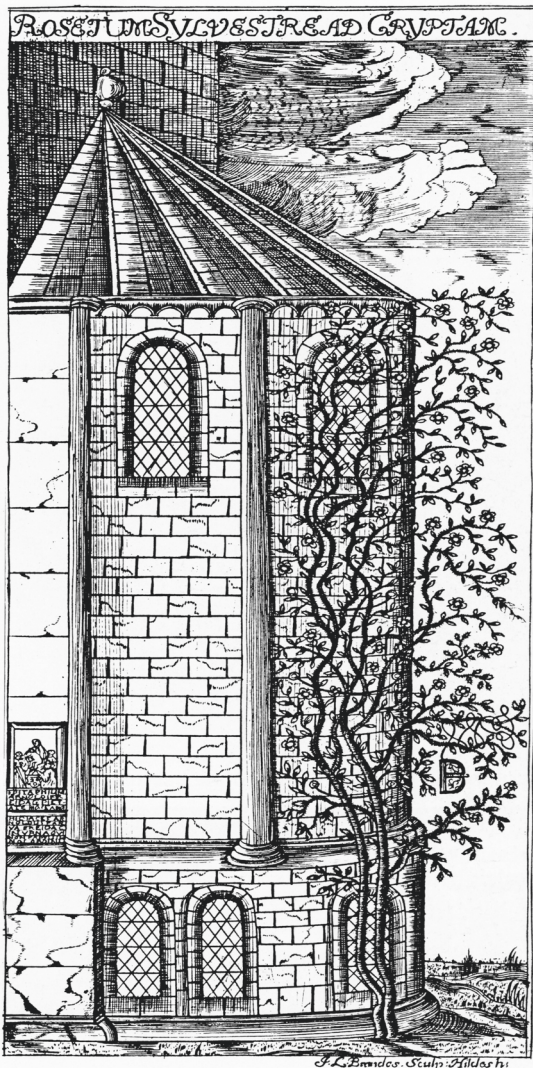


Abb. 5: Tausendjähriger Rosenstock mit dem Heiligtum Unserer Lieben Frau, Kupferstich von J. L. Brandes, um 1724

mit ihren Ästen und Zweigen des Domes Apsis bis zum Dach umzieht, geschnitzt worden.⁴⁵ Deswegen werde die Skulptur „Maria aus dem Holze“ genannt (*Maria ex roseto sylvestri sculpta*).⁴⁶

Tatsächlich wurde die Madonna aus Linden- oder einem anderen Weichholz gefertigt.⁴⁷ Doch bei einer Restaurierung nach dem Zweiten Weltkrieg fand man in der Aushöhlung in ihrem Rücken einen kleinen Pfropfen Rosenholz, der ihr wie eine Reliquie eingefügt worden war.⁴⁸ Durch diese materielle, in Legenden und Inschriften perpetuierte Verbindung zum Rosenstrauch erfährt das Gnadenbild eine weitere Erhöhung: Es wird mit der wundersamen Gründung des Bistums verknüpft und wurzelt sich gemeinsam mit dem Rosenstock in das Erdreich unter dem Dom ein.

Die ‚Lokalität‘ der Goldenen Madonna, ihre Bezo-genheit auf die Landschaft, die sie umgibt, kommt darüber hinaus in Praktiken wie den bereits erwähnten

Prozessionen zum Ausdruck. Ihre Wirkmacht in das Territorium des Bistums hinein wurde besonders deutlich, wenn Bischöfe ihren Amtseid vor ihr leisteten, oder zu ihren Füßen Lehnsträger und Ministerialen neu gewählten Bischöfen huldigten und ihnen Treue schworen.⁴⁹ In der Legende der Bistumsgründung verankert ein Baum christliche Königsmacht in heid-nischer Wildnis und setzt so die Neuordnung des Ter-ritoriums und seine Eingliederung ins Frankenreich in Gang. Auch der Großen Goldenen Madonna als „Rechtsdenkmal“⁵⁰ kommt eine Ordnungsmacht zu, die über die vor ihr geleisteten Eide in der umgebenden Landschaft wirkt.

Die Hildesheimer Goldene Madonna wird häufig mit der etwas älteren Essener Madonna verglichen.⁵¹ Vielleicht der größte Unterschied zwischen beiden Skulpturen ist, dass Hände, Füße und Gesichter der Hildesheimer Madonna nicht goldummantelt sind, sondern aus lediglich gefasstem Holz. Im Freilegen dieser Partien – sodass Maria und das Kind mit dem Gold bloß ‚bekleidet‘ sind wie mit einem Gewand – wird deutlich, dass es sich um eine Schnitzarbeit aus Holz handelt, und nicht etwa um eine massive Goldskulptur, wie man im Fall der Essener Madonna meinen könnte. Diese Sichtbarkeit des Holzkerns könnte man im Sinne Beate Frickes deuten, laut der es zentral war, dass plastische Darstellungen Christi und Mariens goldumhüllt waren, solange es noch theologisch frag-würdig war, überhaupt dreidimensionale Bilder zu schaffen. Als sich solche Darstellungen dann etabliert hatten, habe die Bedeutung der Goldhülle als Legitima-tion abgenommen; erst dann gab es auch Skulpturen aus bloß gefasstem Holz.⁵² Die Hildesheimer Madonna nähme in dieser Entwicklung von der gold- zur unver-hüllten beziehungsweise farbig gefassten Holzskulptur eine Zwischenstellung ein.

Die Sichtbarkeit des Holzkerns könnte im Fall der Hildesheimer Madonna allerdings auch materialiko-nographisch ausgelegt werden. Aus welchem Material ein Bild gefertigt ist, war im frühen Mittelalter höchst bedeutsam, einen Hinweis gibt das Römisch-Germani-sche Pontifikale aus dem 10. Jahrhundert, eine Samm-lung liturgischer Texte. Dort ist in einem Weihegebet für ein Kreuz einerseits vom Gold als Zeichen für die Gottheit des Erlösers die Rede und andererseits vom Holz als dem Material, das für das Heilsgeschehen der Passion steht.⁵³ Die Enthüllung des Holzkerns macht daher die Dimension der Passion deutlicher als das eine vollständig vergoldete Skulptur würde.

Doch das Kreuzesholz ist eben nicht nur todbrin-gend. Wie das knospende Kreuz auf der Bernwardstür

deutlich macht, eröffnet es der Menschheit das ewige Leben und wird daher mit dem Baum des Lebens verbunden.⁵⁴ Das lebensspendende Holz der Kreuzpartikel (*vivificum lignum*), die Bernward laut seiner Vita von Kaiser Otto III. erhalten hatte, wurde in Hildesheim besonders verehrt. Bernward stiftete für diese Reliquien einen kostbaren Behälter sowie eine Kreuzkapelle auf dem Hügel, auf dem später das Benediktinerkloster St. Michael errichtet werden sollte.⁵⁵ Die Kraft zu wachsen, zu regenerieren, die die Knospen andeuten, wird in der Vita Bernwards auch den Kreuzpartikeln zugeschrieben: Sie erfahren durch die Hand eines Engels ein Vermehrungswunder.⁵⁶ Genau diese Identität von Kreuz und Baum des Lebens sowie die lebensspendende Kraft des Holzes ist noch in einem weiteren Hildesheimer Relief Thema, der Deckplatte vom Bernwardgrab (Abb. 6).⁵⁷ Das Thema wird hier allerdings nicht mit der typischen Bildformel des Astkreuzes angesprochen, wie das auf der Bernwardstür der Fall ist. Stattdessen findet der Konzepteur des Reliefs eine visuelle Formulierung, die die Gemachtheit des Kreuzzeichens anzusprechen scheint: In einem knospenden, abgesägten Baumstumpf ist mit Pflöcken ein Kreuz verankert. Es zeigt an den Kreuzarmen vier Medaillons mit den Evangelistensymbolen und im Zentrum das Lamm. Laut der mittelalterlichen Überlieferung wurde das Kreuz aus dem Baum des Lebens geschaffen,⁵⁸ und diese Aktion der Transformation ist hier besonders deutlich – deutlicher als wenn das Kreuz aus knospenbesetzten Ästen bestünde.

In seiner Grabplatte könnte man – neben der Betonung der lebensspendenden Kraft des Holzes – eine Art kunsttheoretischen Kommentar zu den Werken sehen, die Bernward schaffen ließ: Aus ungestaltetem Material – dem Holz – fertigt der Künstler Zeichen, die einen Dialog mit dem Göttlichen ermöglichen.⁵⁹ Dieselbe lebensspendende Macht des materiellen Kunstwerks spricht Bernward auch in der Stiftungsurkunde für St. Michael (1019) an. Er hoffte, dass ihm die von ihm gestifteten Objekte, seine „Baukunst an Verdiensten“, das Himmelreich verdienen würden.⁶⁰ Die Große Goldene Madonna von Hildesheim, aus lebensspendendem Holz geschnitzt, gehört selbstverständlich zu dieser Baukunst an Verdiensten, an der Bernward zu seinen Lebzeiten arbeitete. Erneut wird in einer solchen Deutung der heilsgeschichtliche Baum zu einem realen Baum aus der Region um Hildesheim – etwa zu jener Linde, Weide oder Pappel von gut 30 cm Stammdurchmesser,⁶¹ aus der die Goldene Madonna geschnitzt wurde. Das berührt wiederum Fragen, die auch auf der Bernwardstür eine Rolle spielen, verdichtet hier im ackernden Adam: die Fähigkeit des Menschen, sich



Abb. 6: Hildesheim, St. Michael, Deckplatte vom Grab Bernwards, um 1022

mithilfe von Arbeit das Paradies wieder zu verdienen. Die Menschheit ist seit dem Sündenfall nicht zu unendlicher Mühe in der Arbeit verdammt, sondern kann ihr Los vereinfachen und damit ihre Verdammung durch Gott ein Stück weit aufheben – und zwar durch die Erfindung des Handwerks, der Künste.⁶²

Über die Jahrhunderte hindurch verankerten – verwurzelten – sich ständig wandelnde Legenden das Heilsgeschehen einerseits in der lokalen Landschaft um Hildesheim, und trugen andererseits Schicht um Schicht weitere Bedeutungsangebote auf die Skulptur der Goldenen Madonna auf. Im Zusammendenken der verschiedenen Bernwardinischen Stiftungen treten Aspekte einer ‚botanischen‘ Mariologie in den Vordergrund.

- 1 Rudolf Wesenberg, *Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim*, Berlin 1955, S. 171; ihm folgen: Klaus Endemann, *Kat. 4, Große Goldene Madonna. Restaurierung und Untersuchungsergebnisse*, in: *Kirchenkunst des Mittelalters. Erhalten und erforschen. Ausst.Kat. Hildesheim, Diözesanmuseum 1989*, hg. v. Michael Brandt, Hildesheim 1989, S. 37–72, hier S. 63f.; Martina Pippal, *Kat. VII–32, Große Goldene Madonna*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen, Ausst.Kat. Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Roemer- und Pelizaeus-Museum 1993*, hg. v. Michael Brandt/Arne Eggebrecht, Hildesheim 1993, Bd. 2, S. 500–503, hier S. 500; Anna Pawlik, *Das Bildwerk als Reliquiar? Funktionen früher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert*, Petersberg 2013, S. 234.
- 2 Im 13. Jahrhundert war sie mit dem Reliquiar des Heiligen Oswald am Hochaltar in der Ostapsis des Doms aufgestellt. Charles T. Little, *Kat. 7, Virgin and Child Enthroned*, in: *Medieval Treasures from Hildesheim*, Ausst.Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art 2013/2014, hg. v. Peter Barnet et al., New York 2013, S. 42.
- 3 Meist wird das Holz als Lindenhölz identifiziert, so Pawlik 2013 (wie Anm. 1), S. 240; Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 171; sowie bereits Johann Michael Kratz, *Der Dom zu Hildesheim, seine Kostbarkeiten, Kunstschätze und sonstige Merkwürdigkeiten*, Teil 2, Hildesheim 1840, S. 172. Der Restaurierungsbericht spricht von „Weichholz“, Weide oder eventuell Pappel, Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 40 m. Anm. 22.
- 4 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 54.
- 5 Claudia Höhl, *The Hildesheim Golden Madonna in Change, c. 1000 – 2015*, *The Hildesheim Golden Madonna in Change, c. 1000 – 2015. Aufzeichnung eines Vortrags in englischer Sprache im Rahmen des Hornemann Kollegs 11: Faszination Gold am 01.11.2017 in Hildesheim*. HAWK Hildesheim/Holzminden/Göttingen 2017, ca. 01:20 min (<https://dx.doi.org/10.5165/hawk-hhg/408>, 18.04.2024). Ein weiteres mögliches Reliquienrepositorium macht Klaus Endemann im sich nach unten hin weitenden Hohlraum des Zapflochs für den Christuskopf aus, Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 49, 54. Aus dem Befund lasse sich allerdings nicht ableiten, ob dort oder in der Aushöhlung im Rücken jemals Reliquien aufbewahrt wurden, es könne sich auch um eine technisch nötige Aushöhlung handeln, Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 44. Auch Forsyth lässt die Frage der Funktion dieser Aushöhlung offen. Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, NJ, 1972, S. 122. Mit ihr Little 2013 (wie Anm. 2), S. 42.
- 6 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 1:40 min; Michael Brandt, *Kat. 4, Große Goldene Madonna. Saumborten und Schmuckbeschläge*, in: *Kirchenkunst des Mittelalters* (wie Anm. 1), S. 72–76, hier S. 72, 74.
- 7 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 64.
- 8 So berichtet es ein Schatzverzeichnis von 1409, frühere Hinweise zu Attributen sind nicht bekannt; Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 59f.
- 9 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 64.
- 10 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 09:30 min.
- 11 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 10:00 min.
- 12 Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 59.
- 13 Höhl 2017 (wie Anm. 5), 20:00 min.
- 14 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 58f.
- 15 Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 59f.; Pippal 1993 (wie Anm. 1), S. 500.
- 16 Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 62.
- 17 Bernhard Gallistl, *„In faciem angelici templi“*. *Kultgeschichtliche Bemerkungen zu Inschrift und ursprünglicher Platzierung der Bernwardstür*, in: *Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim 75/76 (2007/08)*, S. 59–92, hier S. 76; Isabelle Marchesin, *L'arbre & la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017, S. 11.
- 18 Gallistl 2007/08 (wie Anm. 17), S. 76. Im Liber ordinarius des Hildesheimer Doms von 1473 lässt sich nachvollziehen, dass zumindest zu diesem Zeitpunkt die Liturgie von Dom und St. Michael verschränkt waren: Der Domklerus feierte zu einigen Anlässen im Kirchenjahr, etwa Palmsonntag, die Messe in der Abtei. Bernhard Gallistl, *Bischof Bernwards Stiftung St. Michael in Hildesheim. Liturgie und Legende*, in: *Concilium medii aevi 14 (2011)*, S. 239–287, hier S. 277f.
- 19 Regelmäßige Prozessionen der Großen Goldenen Madonna durch Hildesheim sind spätestens seit dem späten Mittelalter belegt. Victor H. Elbern/Hans Reuther, *Der Hildesheimer Domschatz. Mit einer historischen Einleitung von Hermann Engfer*, Hildesheim 1969, S. 73; Forsyth 1972 (wie Anm. 5), S. 43; Höhl 2017 (wie Anm. 5), ca. 01:22 min.
- 20 Ulrich Kuder, *Kat. VIII-30, Sog. Kostbares Evangeliar*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 570–578, hier S. 570.
- 21 Bernhard Gallistl, *Das wiedererlangte Paradies. Zur Bedeutung der Maria Magdalena auf der Bernwardstür*, in: *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart 52 (1984)*, S. 19–38; Kurd Fleige, *Die Symbolbedeutung des Baumes in der romanischen Kunst. Erläutert an den Skulpturen der Bernwardstür in Hildesheim*, in: *Alt-Hildesheim 54 (1983)*, S. 3–10; Konrad Algermissen, *Der künstlerische und religiöse Gehalt der Erztüren St. Bernwards*, in: *ders. (Hg.), Bernward und Godehard von Hildesheim. Ihr Leben und Wirken, Hildesheim 1960*, S. 150–190; Harvey Stahl, *Eve's Reach. A Note on Dramatic Elements in the Hildesheim Doors*, in: *Elizabeth Sears/Thelma K. Thomas (Hg.), Reading Medieval Images*, Ann Arbor, MI, 2002, S. 163–175, hier S. 168; Wolfgang Christian Schneider, *Bernward von Hildesheim. Bischof – Politiker – Künstler – Theologe*, Hildesheim et al. 2010 (*Veröffentlichungen des Landschaftsverbandes Hildesheim e. V.* 18); Barbara Baert/Liesbet Kusters, *The Tree as Narrative, Formal, and Allegorical Index in the Noli me tangere*, in: *Pippa Saloni/Andrea Worm (Hg.), The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, Turnhout 2014 (*International Medieval Research 20*), S. 159–186.
- 22 Der erste Sohn des Urelternpaares, Kain, ist Erbauer der ersten Stadt und damit Begründer des städtischen Lebens (Gen 4,17).
- 23 Rainer Kahsnitz, *Kat. VII-33, Bronzetüren im Dom*, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 503–512, hier S. 507.
- 24 Kahsnitz 1993 (wie Anm. 23), S. 511.
- 25 Ernst Guldan, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 13–20.
- 26 Kuder 1993 (wie Anm. 20), S. 574.
- 27 Guldan 1966 (wie Anm. 25), S. 26.
- 28 Forsyth 1972 (wie Anm. 5), S. 123.
- 29 Elisabeth Sobieczky zeigt für die Thronende Muttergottes des Presbyter Martinus im Bode-Museum (1199) auf, wie eng Polychromie und Bedeutung einer mittelalterlichen Marienskulptur zusammenhängen können. Elisabeth Sobieczky, *Throne of Gold and Dress of Stars. On the Meaning of Polychromy in High Medieval Marian Sculpture*, in: *Andrea-Bianka Znorovszky/Gerhard Jaritz (Hg.), Marian Devotion in the Late Middle Ages. Image and Performance*, London/New York 2022, S. 6–30. In diesem Kontext ist auch erwähnenswert, dass die Elfenbeinmadonna im Landesmuseum Mainz (ca. 980–1000), die Rudolf Wesenberg als engstes Vergleichsbeispiel („nächste Verwandte“, Wesenberg 1955 [wie Anm. 1], S. 60) zur Hildesheimer Madonna

- heranzog, unter dem Suppedaneum, auf dem die Füße Marias ruhen, eine Art pflanzlichen Grund anzudeuten scheint: Links und rechts der Fußbank sind große, sich einrollende Blätter zu erkennen.
- 30 Jörg Sonntag, Klosterleben im Spiegel des Zeichenhaften. Symbolisches Denken und Handeln hochmittelalterlicher Mönche zwischen Dauer und Wandel, Regel und Gewohnheit, Berlin 2008, S. 68 m. Anm. 311.
- 31 Mögliche ältere Niederschriften der Legende könnten beim Dombrand 1013 vernichtet worden sein. Josef Breloer, 1000 Jahre? Rosenstock am Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1974, S. 13.
- 32 Fundatio ecclesiae Hildensemensis, nach 1079, zit. n. Klaus Naß, Mittelalterliche Quellen zur Geschichte Hildesheims, Hildesheim 2006, S. 31.
- 33 Die christliche Mission war zentral zur Eingliederung Sachsens in das Frankenreich, und die Gründung des Hildesheimer Bistums ein wichtiger Schritt in diesem Prozess. Hans-Georg Aschoff, Das Bistum Hildesheim von seiner Gründung bis zur Säkularisation. Ein Überblick, in: Ulrich Knapp (Hg.), Ego sum Hildensemensis. Bischof, Domkapitel und Dom in Hildesheim, 815 bis 1810, Petersberg 2000 (Kataloge des Dom-Museums Hildesheim 3), S. 11–24, hier S. 11.
- 34 Fundatio ecclesiae Hildensemensis, zit. n. Naß 2006 (wie Anm. 32), S. 31.
- 35 Fundatio ecclesiae Hildensemensis, zit. n. Naß 2006 (wie Anm. 32), S. 31.
- 36 „Während die ursprüngliche Gründungsabsicht in Elze hier als historisch gewertet werden muß, ist die beschriebene Sumpflandschaft und Wildnis um Hildesheim in das Reich der Legenden zu verweisen“, tatsächlich habe wohl eher die besonders verkehrsgünstige Lage den Ausschlag für Hildesheim gegeben. Der Topos der nur zur Jagd tauglichen Wildnis „hat aber seine Funktion innerhalb der Erzählung, da er die Ungewöhnlichkeit der Gründung an dieser Stelle verstärkt und funktional die nun geschilderte Jagdepisode einleitet“. Heike Nelsen, Rosenstock und Kaisermacht. Zur Kirchenpolitik Ludwigs des Frommen und der Gründung des Bistums Hildesheim, in: Knapp 2000 (wie Anm. 33), S. 25–29, hier S. 28.
- 37 Michael Brandt, Kat. VII-2, Heiligtum Unserer Lieben Frau, in: Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 445–448.
- 38 George H. Williams, Wilderness and Paradise in Christian Thought. The Biblical Experience of the Desert in the History of Christianity and the Paradise Theme in the Theological Idea of the University, Reprint, Eugene, OR, 2016, S. 5.
- 39 Dass es nur selten zu einer Übereinstimmung mit der realen landschaftlichen Situation vor den Gründungen kommt, zeigt etwa Chris Wickham, European Forests in the Early Middle Ages. Landscape and Land Clearance, in: L'ambiente vegetale nell'alto Medioevo, Bd. 2, Spoleto 1990 (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 37), S. 479–548.
- 40 Thangmar, Vita Bernwardi, zit. n. Das Leben des Bischofs Bernward von Hildesheim, Hildesheim 1993, S. 87.
- 41 Nelsen 2000 (wie Anm. 36), S. 28.
- 42 Gesichert lässt sich der Rosenstock nur bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Hermann Seeland, Der tausendjährige Rosenstock am Dom zu Hildesheim, Hildesheim 1947, S. 46.
- 43 Johann Georg Elbers, Chronicon Hildesiense, Hildesheim, Dombibliothek HS 101, zit. n. Breloer 1974 (wie Anm. 31), S. 15.
- 44 Breloer 1974 (wie Anm. 31), S. 15.
- 45 Kratz 1840 (wie Anm. 3), S. 172. Kratz datiert die Skulptur ins 12. oder 13. Jahrhundert, S. 177.
- 46 Kratz 1840 (wie Anm. 3), S. 172; Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 12.
- 47 Siehe Anm. 3.
- 48 Wesenberg 1955 (wie Anm. 1), S. 171, er stützt sich auf eine Mitteilung des Restaurators Dr. Joseph Bohland jr.; Engfer, Einleitung, in: Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 12. Bei seinen Untersuchungen fand Klaus Endemann kein Rosenholz mehr. Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 40–42. Die seit den Eingriffen Bohlands verschollenen Rosenholzpflockchen seien aber „unlängst“ wieder aufgefunden worden. Endemann 1989 (wie Anm. 1), S. 66.
- 49 Kratz 1840 (wie Anm. 3), S. 174; Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 73; Forsyth 1972 (wie Anm. 5), S. 45.
- 50 Elbern/Reuther 1969 (wie Anm. 19), S. 73.
- 51 Frank Fehrenbach, Die goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin, Ostfildern 1996 (Kunst-Ort Ruhrgebiet 4), S. 29–32.
- 52 Beate Fricke, Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007, S. 45, 134, 209–211.
- 53 Michael Brandt, ‚De ligno sancte crucis‘ – Ein Kruzifix in Cividale, in: Claudia Höhl/Gerhard Lutz (Hg.), Geschaffen wie aus einem Guss. Festschrift für Michael Brandt zum 65. Geburtstag. Ausgewählte Beiträge zur mittelalterlichen Kunst, Regensburg 2013, S. 145–152, hier S. 152.
- 54 Ute Dercks, Two Trees in Paradise? A Case Study on the Iconography of the Tree of Knowledge and the Tree of Life in Italian Romanesque Sculpture, in: Salonius/Worm 2014 (wie Anm. 21), S. 143–158, hier S. 144.
- 55 Gallistl 2011 (wie Anm. 18), S. 239f.
- 56 Gallistl 2011 (wie Anm. 18), S. 251f.
- 57 Die Grabplatte wird von verschiedenen Autor*innen um 1022 oder ins 12. Jahrhundert datiert. Laut der epigraphischen und sprachlichen Untersuchung durch Christine Wulf besteht jedoch kein Anlass, das Relief und die Inschrift später als ins beginnende 11. Jahrhundert zu datieren. Christine Wulf, Kat. 12, St. Michaelis, Bernwardkrypta, in: Dies., Die Inschriften der Stadt Hildesheim, Wiesbaden 2003 (Die Deutschen Inschriften 58) (<https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0238-di058g010k0001207,12.02.2024>).
- 58 Dercks 2014 (wie Anm. 54), S. 144.
- 59 Doch ist der Künstler zu dieser Leistung aus eigener Kraft fähig? In der Stiftungsurkunde für St. Michael spricht Bernward die fundamentale „Unauflösbarkeit von göttlicher Gnade und menschlicher Leistung“ an: Ohne dessen Gnade hätte er nicht das Bestreben gehabt, Gott durch seine Werke zu ehren, noch wäre es ihm überhaupt möglich gewesen; Dieter von der Nahmer, Sünde. Zur Chronik Thietmars von Merseburg und zu einigen Werken Bernwards von Hildesheim, in: Studi Medievali 54.2 (2013), S. 541–628, hier S. 625.
- 60 *architectura meritorem*, von der Nahmer 2013 (wie Anm. 59), S. 619.
- 61 Siehe Anm. 3.
- 62 Justin Willson, The Origin of the Crafts According to Byzantine Rosette Caskets, in: West 86th 27.2 (2020), S. 197–215.

Seriality in the Middle Ages

Lead as a material for medieval sculptures of the Virgin

Two materials are generally associated with medieval sculptures of the Virgin with metal surfaces: gold and silver. Prominent artefacts include the Golden Madonna of Essen (Essen, cathedral, ca. 980)¹, the Hildesheim Golden Madonna (Hildesheim, Dommuseum / Cathedral Museum, from the time of Bishop Bernward, r. 993–1022 AD)² or the silver Virgin of Walcourt (Walcourt, Saint-Materne, second quarter of the 11th century?).³ What is less well known is that another group of metal sculptures of the Virgin, at least eight in number, was made from a lead alloy.⁴ Two Virgins in this group have been musealized: the Virgen de Plandogau (Barcelona, Museu Frederic Marès, fig. 1)⁵ and the Vierge de Baroilles (Paris, Musée du Louvre, fig. 2-3).⁶ The Virgins in Saint-Pardoux d'Arnet (Creuse; Chapelle d'Arfeuille, fig. 4)⁷, Châteauneuf-les-Bains (Puy-de-Dôme)⁸, Poncin (Ain)⁹ and Thuir (Pyrénées-Orientales; Notre-Dame de la Victoire, fig. 5)¹⁰ are located in churches and chapels, i.e. in religious spaces.

Another Virgin is part of the private Ruhmann collection in Wildon, Austria (fig. 6).¹¹ The whereabouts of a Virgin described as formerly belonging to the Parisian antiquarian Alphonse Charnoz are unknown. In the collection of the Musée des Monuments français (Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine), however, there is a cast donated by M. Charnoz, which allows it to be categorised in the same group as the other Virgins.¹² Whether the Virgin owned by Alphonse Charnoz is identical to the Madonna in the Dourif collection in Clermont-Ferrand, which belongs to the same group and was discovered to have been lost in 1904, remains to be seen.¹³

A piece more distantly related to the aforementioned Virgins is the Vierge d'Apcher (today: Le Malzieu-Ville, Église Collégiale), made of a tin-lead alloy and discovered in August 1960 in the Saint-Jean-Baptiste castle chapel in Apcher (Prunières). The Virgin is the only piece for which a scientific material analysis is available. The analysis carried out in 1960 at the Usine sidérurgique in Saint-Chély-d'Apcher revealed a ratio of 62.50% tin to 35.30% lead, with 2.20% unspecified residue. The exact method of analysis is not given in the source.¹⁴



Fig. 1: Mare de Déu de Plandogau, Museu Frederic Marès, Barcelona. ©Foto: ArtWorkPhoto.eu

The Virgins have been dated to the early 13th century.¹⁵ They consist of several modules that have been joined together: the body of the Virgin including the child, the heads of the Virgin and child, the hands of the Virgin and the right hand of the child.¹⁶ Iconographically, the sculptures correspond to the type of *Sedes sapientiae*, the Madonna as a 'throne of wisdom', a reference to the Old Testament throne of Solomon (I Kings, 10:18–20).¹⁷ While the gold and silver pieces are usually metal-clad, fully crafted wooden sculptures (examples of this include the wooden cores of the Virgins in Paderborn¹⁸ and Girona¹⁹, which have lost their metal surfaces), the pieces fashioned from lead correspond much more closely to the concept of the container: a shell several millimetres thick on average²⁰, which is largely



Fig. 2: Vierge de Baroilles, Paris, Musée du Louvre (picture taken during examination outside the glass cabinet)



Fig. 3: Vierge de Baroilles, Paris, Musée du Louvre (picture taken during examination outside the glass cabinet)

self-supporting and does not have to be completely filled. Joseph Déchelette wrote in 1890 in the *Notes sur les objets d'orfèvrerie conservés dans les églises de l'arrondissement de Roanne* with reference to the Vierge de Baroilles of an “ossature de bois dont la partie inférieure s'élargit en forme de siège”.²¹ The metal only covers the front of the Virgins; and the backs are flat and made of wood (fig. 7).

Does the extraordinary formal similarity between the Virgins mean that they are part of a series? The aim of the study described here is to test and enlarge upon this hypothesis, which has already been formulated by Jean-René Gaborit and others, on the basis of specific assessment methods (3D scans). At the same time, the material properties of lead and the history and semantics of the material will be used to develop an initial idea as to which object and material topographies the Virgins were part of, and what it may have meant to produce a medieval sculpture of the Virgin and Child from a lead alloy against that contextual backdrop. (KCS)

Lead: material properties

Lead can be found in the fourth main group of the periodic table. It is abbreviated as “Pb” and has an atomic number of 82. It is a metal, has a pale grey lustrous colour, is relatively soft, easily malleable, has a high density and can be scratched with a fingernail. The melting point of pure lead is 327.5°C.²²

Metallic lead is toxic, endangers the environment and can cause nerve and reproductive damage in humans. On account of its toxicity, the European Chemicals Agency (ECHA) is planning to further reinforce the ban on the metal by adding it to the list in Annex XIV of REACH, the so-called “Authorisation List”.²³ This kind of listing would have dramatic consequences, particularly for the protection of cultural heritage, as any use of lead, be it the restoration of organ pipes or the display of medieval stained glass in museums, would of course be subject to authorisation.²⁴

Lead is rarely found in its pure form in nature and has therefore usually been extracted from lead-bearing ores. Lead can be used as a pure metal, but it is also



Fig. 4: Virgin and Child enthroned, Saint-Pardoux d'Arnet, Chapelle d'Arfeuille © Conseil départemental de la Creuse - G. Thévenot 2009



Fig. 5: Virgin and Child enthroned, Thuir, Notre-Dame-de-la-Victoire, Dinh-Image Maker/CCRP66 pour le Département des Pyrénées-Orientales

often used as an alloy, especially with tin, antimony and copper.²⁵ Lead is also a component of many pigments, such as lead white $[2\text{PbCO}_3]_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ²⁶ or lead-tin yellow (which is available in two compositions, namely Type I: Pb_2SnO_4 , and Type II $\text{Pb}(\text{Sn},\text{Si})\text{O}_3$).²⁷ Red lead (in German Mennige) (Pb_3O_4) was used for a long time as a rust inhibitor²⁸ but has been banned as an anti-rust paint in Germany since 1 January 1993. However, certain exceptions do still apply in the restoration sector.²⁹

Lead forms layers of lead dioxide (PbO_2) on its surface that are difficult to dissolve – and this makes it a relatively inert material. In the presence of organic acids, this protective mechanism can be disrupted, resulting in the formation (for example) of lead carbonates or lead acetates. The resulting corrosion processes can lead to massive material losses.³⁰ As a result, lead objects should not be stored or displayed in containers such as cabinets or showcases made of materials that emit acetic acid, such as wood or chipboard.³¹ (PB)

Lead in the Middle Ages: material histories and material semantics

Assignments of meaning to materials are neither universally valid nor static, but rather fluid and conditioned by cultural contexts that are themselves in a constant state of change.³² This applies in particular to lead, which today carries primarily negative associations due to the environmental pollution that it causes. As an anthropogenic marker, it features in the project “Earth Indices. Die Verarbeitung des Anthropozäns” (2022) in the Haus der Kulturen der Welt in Berlin.³³

Things were different in the Middle Ages. Objects made of lead and its alloys – lead seals, lead roofs, lead weights, lead inscriptions, lead ampullae to name but a few³⁴ – had an enclosing and authenticating function. Lead was endowed with protective, healing and even magical qualities.³⁵ The topography of mariologically encoded artefacts includes lead seals and lead insignia, of which prominent examples include the seal of Leo Semnos, Metropolitan of Naupaktos (12th century, Dumbarton Oaks Collection)³⁶ or the famous insignia



Fig. 6: Virgin and Child enthroned, Ruhmann collection, Wildon

from the Marian shrine in Rocamadour, showing the enthroned Virgin and Child.³⁷

In his capacity as an encyclopaedic writer, Isidore of Seville (d. 636 AD) distinguishes between ‘black’ and ‘white lead’ (tin), as did Pliny in the *Naturalis historia*. He emphasises the heaviness of the lead, which was used to test the depth of the sea. He names Hispania, Gaul and Britain as deposits (Etym. 16.23).³⁸ An important source for the medieval use of lead is the *Schedula diversarum artium* by Theophilus Presbyter (1122/23). It describes, for example, the soldering of the two halves of a cup made of a tin-lead alloy (Book 3, LXXXVIII). Book 3, XXIII, “On the purification of silver”, describes lead and tin in a complementary way: tin makes the silver, which has not yet been purified, bubble. The addition of glass and lead purifies the silver and makes it possible to skim off residues of other materials.³⁹



Fig. 7: Vierge de Baroilles, Paris, Musée du Louvre (picture taken during examination outside the glass cabinet)

The attitude of the Bible and the Church Fathers towards lead is ambivalent, but it tends to be negative (Ex 15, 10; Isa 1, 25; Isa 6, 29). In Gregory the Great’s commentary on Ezekiel 22:18, heavy lead symbolises sin.⁴⁰ In *Dialogue* 4, 41, Gregory associates lead, together with iron and bronze, with deadly sins that cannot be purged by fire.⁴¹ In contrast, in Augustine, *De civitate dei* (22.11), the leaden vessel that the artist moulds, and which can float on water – despite the weight of the material – becomes a symbol of physical resurrection.⁴²

The central French Virgins in the group analysed here are located in or near regions where there is evidence of high mining activity in the Middle Ages. Numerous lead furnaces have been documented for the 12th century, particularly at Mont Lozère.⁴³ Tin as an alloying metal – as in the case of the Vierge d’Apcher, which is more distantly related to the Vierge de Baroilles group – was also available in medieval France. New insights have emerged through recent archaeological research – including individual studies such as the investigation of the Le Repaire mine (in the municipality of Vaulry, Haute-Vienne) since 2007, where tin was extracted alongside other metals. There is evidence of two phases of activity: firstly, from the second half of



Fig. 8a: Vierge de Baroilles, Paris, Musée du Louvre, photograph taken next to the orthogonal image of the 3D model

the 7th to the 10th centuries, and then from the 13th to the 15th centuries, with a possible hiatus between the two in the 11th and 12th centuries. The mine is located in the Limousin, a region famous for its medieval enamel production. In this region, as the excavation director Mélanie Mairecolas points out, tin – as a material – may have held a specific significance as an opacifier for the production of white enamels, in addition to its various other functions (production of utensils, etc.).⁴⁴ (KCS)

Object scans

To what extent do the examined Virgins, some of which exist in multiple colour versions, truly resemble each other? In preparation for their analysis and comparison, they were scanned in their entirety using a Structured-Light 3D scanner⁴⁵. Originally designed for industrial quality assurance, this scanner has in recent years enjoyed increasing use among researchers working in cultural heritage studies.⁴⁶

During the data acquisition phase, a predetermined structured light pattern is projected onto a three-dimensional surface and becomes distorted, an effect which is captured by one or more cameras at fixed angles and distances from the projector. Through a process of triangulation, these distorted patterns can be converted to 3D coordinates for individual points on the surface, resulting in a point cloud for each scan. Multiple scans overlap, with the aim of creating an extensive point cloud of the object, which is then triangulated and meshed in a post-processing phase.⁴⁷

These high-resolution 3D measurements provide a precise basis for examining the objects. Using the resulting model⁴⁸, the figurines can be analysed *without* texture information, a process which makes their surface structures more apparent (fig. 8a). Indeed, by also using light from artificial sources, it becomes possible to investigate surface structure in greater detail. The detailed documentation of surface topography enables a precise detection of surface features in the sub-millimeter range. The hand-held Structured-Light Scanner

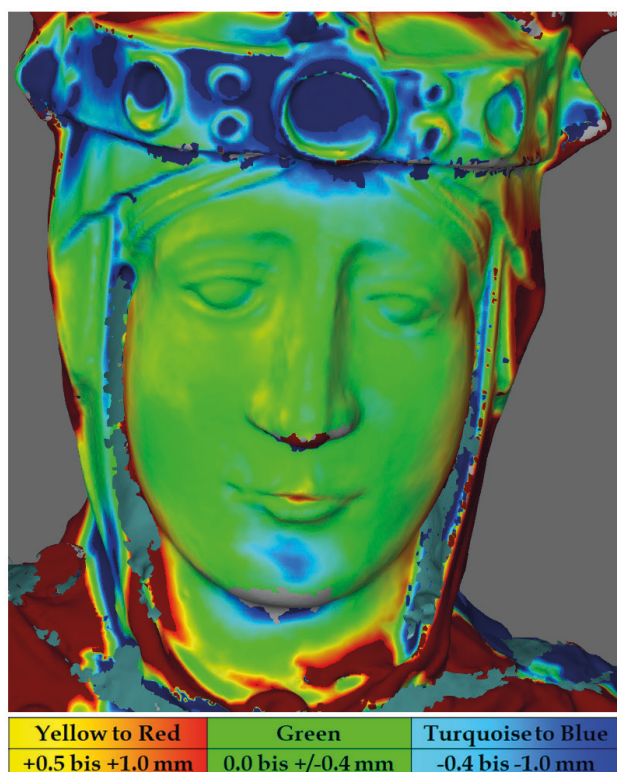


Fig. 8b: 3D surface comparison between the Vierge de Baroilles, Paris, Musée du Louvre, as the target model, and the Mare de Déu de Plandogau, Museu Frederic Marès, Barcelona, as the actual model

is contactless and projects only blue LED light onto the surface, which in turn makes it well suited to on-site use.

The 3D models of the surface areas are also used for mathematical comparisons. This methodology, long used in industry to conduct prototype quality assurance⁴⁹, has more recently been used in cultural heritage research, restoration, as well as in conservation efforts to gain a better understanding of the relationships between objects of similar appearance. In short, it becomes possible to highlight subtle differences that are not otherwise visible to the naked eye, or else difficult to see and easy to miss.⁵⁰

Conservation measures and signs of wear can also be monitored through 3D surface comparisons.⁵¹ By comparing two datasets using 3D inspection software, deviations of the surface topography all the way down to the submillimeter range can be easily uncovered and visualised: among many different examples, precisely this method was used to conduct a comparison between the Virgen de Plandogau in Barcelona and the Vierge de Baroilles in Paris.⁵²

In order to enable a comparison, the two datasets were roughly aligned and then, subsequently, surface areas

were selected on one 3D model to serve as references for a best-fit algorithm. The use of smaller reference areas was necessary to ensure an accurate interpretation of results, as large-scale deviations caused by deformations and modularity of individual components (different hands, for example) would otherwise overpower small-scale differences.

After aligning the models mathematically, differences were displayed in a false-colour image (fig. 8b). Green areas indicated minimal changes, while yellow to red colouring indicated areas with more substance or convex deformations on the actual model compared to the target model. Turquoise to dark blue represented deviations between the models ranging from -0.5 to -1.0 mm, indicating material loss or concave deformations. On initial examination, the 3D comparison between the two faces of the Virgins highlights considerable similarity, showing deviations of only 0.5 mm. (LP)

Series and variation

Concepts of seriality are primarily associated with modern and contemporary artefacts, not with medieval cult images. If these Virgins turn out to be serial, that contradicts fundamental expectations of the object categories of medieval art⁵³, including the singularity and uniqueness of the religious artefact in particular. However, it is part of the ‚Eigensinn‘ of pre-modern sculptures of the Virgin that they can appear in series. Two examples from different periods, regions and contexts include a series of Auvergne wooden sculptures from the 12th century and the statuettes produced in Malines/Mechelen, Belgium, in the early 16th century. The series from Auvergne includes the Morgan Madonna (New York, Metropolitan Museum of Art), the Virgin from Montvianeix (New York, The Cloisters), the Virgin from Notre-Dame d’Usson (Clermont-Ferrand, Musée d’art Roger-Quilliot), the Virgin in Notre-Dame de Claviers in Moussages (Cantal), Notre-Dame d’Aubusson in Aubusson d’Auvergne (Puy-de-Dôme) or the Virgin in Heume-l’Eglise (Puy-de-Dôme). This is a non-identical series with many similarities (iconographic type, physiognomy, partial vestment style, but above all construction and polychromy technique), but also numerous differences, including the size of the Virgins.⁵⁴ The Virgins from Malines/Mechelen (approx. 30–40 cm in height) were produced in large numbers together with other figures of saints between 1500 and around 1525/30. They responded to a growing demand for images for individual devotion, were affordable for a wide audience due to their serial production, and

they could be individualised by creating a specific environment, for example by inserting them into a small retable.⁵⁵ The two examples are only comparable to a limited extent: more significantly, they illustrate the context-specific diversity of serial production in the Middle Ages.

The lead-alloy Virgins from Baroilles, Plandogau, Thuir, Saint-Pardoux d'Arnet, Châteauneuf-les-Bains and Poncin are the result of a serial production method in which the same (for example) wooden model was in all probability moulded over and over again: for example, through a casting process well known from the production of pewter objects in particular, in which two half-moulds (of a jug, for instance) are cast and soldered together. After casting, the outer mould is smashed, while the model inside remains intact and can be used again.⁵⁶ Indeed, the Virgins in the group around the *Vierge de Baroilles* are half-moulds with an open back. At the current stage of our research, however, it is also conceivable that an impression was made over a model using lead plates several millimetres thick as the starting material. The Virgins are not completely identical, something which becomes clear in the design of Mary's right hand. The *Vierge de Baroilles* and the Virgins in Poncin and Châteauneuf-les-Bains hold a bird as an attribute in their right hand. The Virgins in Thuir, from Plandogau and in the Ruhmann Collection have a sphere (the right hand in Thuir has been restored, however), while in Saint-Pardoux-d'Arnet the right hand remains empty.

This variation within the series⁵⁷ is made possible by the modular production of the Virgins. The hands were made separately from the body and could be individualised through the choice of a specific attribute. Whether this was done by the artist and his workshop or at the request of an individual or institutional patron must remain an open question at this stage of our investigations.

Finally, we must address the question of a possible model for the Virgins. For technical reasons, serial production requires a reusable model. The formal similarity between the Virgins is based on the use of this model. The question of this model as a recognisable replica of a famous cult image has been raised repeatedly in research. The Virgin of Le Puy Cathedral (and possible predecessor statues), which was destroyed in 1794, has been cited as a possible model.⁵⁸ If the Virgins were indeed originally conceived as being visibly metallic, the Golden Madonna of the cathedral in medieval Clermont (10th century, lost in the French Revolution)⁵⁹, then the silver Virgin of the cathedral in

Mende (12th century)⁶⁰ or the silver Virgin in Rocamadour⁶¹ must of course also be taken into consideration as possible models.

A prerequisite for the reference to a golden or silver Virgin would be the originally intended visibly metallic appearance of the Virgins made of a lead alloy – possibly with the idea of imitating a more precious material. However, on the basis of the current state of the art in restoration-technology research, it cannot (yet) be clearly decided whether – and if so, for how long – the metal surfaces remained visible; or, indeed, if they were covered with layers of paint right from the beginning. (KCS)

Summary and outlook

Many of the questions outlined here about the Virgins of the group around the *Virgen de Plandogau* and the *Vierge de Baroilles* – including the central question of seriality – can only be answered on the basis of a very detailed study of the objects. The cooperation between art history and conservation science that began in 2021 seems promising in this regard. At the same time, new questions arise from the precise analysis of the object in its materiality.

These include the significance of the Virgin's face and precious jewellery (such as the jewelled collar) for her meaning as a religious object. Initial results indicate that the Virgins analysed so far not only share the same overall proportions and size. They reveal particular similarities in the area of the face. In addition, the decorative elements in the chest area and the pleats at the hem are almost identical, while variations exist and were used in the area of the hands (to take one example).

Seriality and variation in relation to the modular design of the Virgins thus prove to be the key to understanding these extraordinary artefacts. An important priority will be to extend these scientific analyses and, at the same time, to supplement them with an object-historical dimension, with a view to linking the concepts of seriality and variation back to specific historical contexts.

One key finding from our investigations thus far is that lead was available and accepted as a material for medieval sculptures of the Virgin around the year 1200. On a semantic level, such a use is corroborated by the protective and authenticating function of lead objects; and it is borne out by the connotations of lead with regard to the resurrection. We might find here an

expression of the medieval tolerance of ambiguity in the thinking and design of materials. At the same time, we cannot rule out that within specific contexts, material imitation as a reference to traditional models – to highly revered silver or golden cult images – may also have played a role. And that, in turn, would lead us to consider the significance of ‘real’ and imitated materials in the field of medieval constructs of similarity and recognisability. (KCS)

The study is part of the Heisenberg project “Medieval sculptures of the Virgin in performative contexts. Gold, silver, lead and other metals”, funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – Project-ID 456489762, University of Bamberg, Institute for Archaeology, Heritage Conservation Studies and Art History, Chair of Medieval Art History (principal investigator: Katharina Christa Schüppel; cooperation partner: Paul Bellendorf, Centre for Heritage Conservation Studies and Technologies, KDWT Bamberg). The object scans, funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG, German Research Foundation) – Project-ID 456490205, are carried out by Leander Pallas (KDWT Bamberg). From the beginning, numerous colleagues have generously supported us with their expertise, for which we would like to express our sincere thanks: Stephan Albrecht and Ruth Tenschert (University of Bamberg), Jordi Camps i Sòria (Barcelona, MNAC), Maria Antonia Cahue Escuder and Carme Sandalinas Linares (Barcelona, Museu Frederic Marès), Montse Torras Virgili (Ayuntamiento of Barcelona, Cultural Projects), Pierre-Yves Le Pogam, Vincent Rousseau and Frederick Hadley (Paris, Musée du Louvre), Isabelle Marquette (Paris, Cité de l’Architecture et du Patrimoine), Haude Morvan (University of Bordeaux) and Géraldine Thévenot (Service Patrimoine Pôle Cohésion des Territoires, Gueret/Creuse). We would also like to thank Robert Craig (Bamberg) for his attentive linguistic editing of this text.

- 1 H 74 cm. Ilene H. Forsyth, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, NJ, 1972, pp. 112–121; Frank Fehrenbach, *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin, Ostfildern 1996 (KunstOrt Ruhrgebiet 4)*; Birgitta Falk, ‘ein Mutter gottesbild mit gold plattirt...’. Zum Erhaltungszustand der Goldenen Madonna des Essener Doms, in: *Das Münster am Hellweg 56* (2003), pp. 159–173; Birgitta Falk, cat. 5, in: *Gold vor Schwarz. Der Essener Domschatz auf Zollverein*, exhibition catalogue Essen, Ruhr-Museum 2008/2009, edited by Birgitta Falk, Essen 2008, pp. 62–63; Anna Pawlik, *Das Bildwerk als Reliquiar? Funktionen früher Großplastik im 9. bis 11. Jahrhundert*, Petersberg 2013, cat. 11, pp. 205–212; *Essen sein Schatz. Die Goldene Madonna*, exhibition catalogue Essen, Domschatz 2019/2020, edited by Andrea Wegener, Essen 2019.
- 2 H 56.6 cm. Forsyth 1972 (as in n. 1), pp. 121–124; Michael Brandt, “und gezieret mit Edelgesteinen”. Zur großen Madonna im Hildesheimer Domschatz, in: *Bernwardische Kunst*, edited by Martin Gosebruch/Frank N. Steigerwald, Göttingen 1988, pp. 195–210; *Kirchenkunst des Mittelalters. Erhalten und erforschen*, exhibition catalogue Hildesheim, Diözesan-Museum 1989, edited by Michael Brandt, Hildesheim 1989, cat. 4, pp. 37–84; Michael Peters, cat. VII-32, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, exhibition catalogue Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum 1993, edited by Matthias Brandt/Arne Eggebrecht, Bd. 2, Hildesheim/Mainz 1993, pp. 500–502; Pawlik 2013 (as in n. 1), cat. 17, pp. 234–244; Claudia Höhl, *Das Kultbild als Fragment. Die Große Goldene Madonna Bischof Bernwards*, in: *Das Fragment im digitalen Zeitalter. Möglichkeiten und Grenzen neuer Techniken in der Restaurierung*, edited by Ursula Schädler-Saub/Angela Weyer, Berlin 2023, pp. 288–299.
- 3 H 72 cm. Forsyth 1972 (as in n. 1), pp. 129–130; Robert Didier, *Notre-Dame de Walcourt – Onze-Lieve-Vrouw van Walcourt. Une vierge ottonienne et son revers du XIII^e siècle*, in: *Bulletin Institut Royal du Patrimoine Artistique 25* (1993), pp. 9–33; Pawlik 2013 (as in n. 1), cat. 44, pp. 318–320; Katharina Christa Schüppel, *Madonnenskulpturen mit silbernen Oberflächen. Zur Medialität weiblicher*

- Heiligkeit, in: *Superficies. Oberflächengestaltungen von Bildwerken in Mittelalter und Früher Neuzeit*, edited by Magdalena Bushart/Andreas Huth, Cologne/Vienna 2021, pp. 180–197; Katharina Christa Schüppel, *Die Madonna bekleiden. Zwölf Apostel auf dem Mantel der Walcourt-Madonna*, in: *Bamberger Perspektiven. Studien zur Kunst des Mittelalters*, edited by Stephan Albrecht/Lena M. Ulrich/Clara Forcht, Bamberg 2022, pp. 9–16 (<https://fis.uni-bamberg.de/handle/uniba/53887>, 12.02.2024).
- 4 Jean-René Gaborit, *La Vierge de Thuir et ses ‚sœurs‘. Un cas de production sérielle à la fin de l’époque romane*, in: *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, edited by Rosa Alcoy, Paris 2012, pp. 522–529. On the alloy: p. 525.
 - 5 51.5 x 20.5 x 16 cm. MFM 655. From the church Santa Maria de Plandogau d’Oliola (Lérida). The Virgin is first mentioned in the Museu Marès collection catalogue from 1955. It was acquired by Frederic Marès from the Junyent collection. Representative pieces include, for example: Walter William Spencer Cook/José Gudiol Ricart, *Pintura e imagineria románicas*, second, updated edition, Madrid 1980, p. 310; Mathias Delcor, *Les vierges romanes tardives du Roussillon dans l’histoire et dans l’art*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 15* (1984), pp. 107–108; Juan Vivanco Pérez, *Marededéu de Plandogau*, in: *Catalunya Romanica 23* (1988), pp. 373–375; Jordi Camps i Sòria, cat. 74, *Mare de Déu amb el Nen*, in: *Catàleg d’escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès 1*, edited by Francesca Español/Joaquín Yarza, Barcelona 1991, pp. 143–144; Pierre Ponsich, *La Vierge de Thuir et les relations artistiques entre la région auvergnate et les pays catalans à l’époque préromane et romane*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 25* (1994), pp. 51–52; Francesca Español, cat. 60, *Virgen de Plandogau*, in: *De Limoges a Silos, exhibition catalogue Madrid/Brussels/Silos, Biblioteca Nacional, Espace Culturel BBL, Monasterio de Santo Domingo de Silos 2001/2002*, edited by Joaquín Yarza Luaces, Madrid 2001, pp. 207–208; Gaborit 2012 (as in n. 4); Ernest Ortoll Martín/Montse Torras Virgili, *Oleguer Junyent i Frederic Marès. Dos artistes i dues col·leccions*, in: *Oleguer Junyent, col·leccionista i fotògraf. Roda el món i torna al Born, exhibition catalogue Barcelona, Museu Frederic Marès 2017/2018, Barcelona 2017 (Quaderns del Museu Frederic Marès 21)*, pp. 37–40, and cat. 7, p. 98.
 - 6 53 x 21.5 x 16.5 cm. RF 4288. Acquired in 1990. Delcor 1984 (as in n. 5), pp. 108–109; Ponsich 1994 (as in n. 5), p. 53; Jean-René Gaborit, *Vierge en majesté, dite ‚Notre-Dame de Baroilles‘*, in: *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des sculptures 1988–1991* (1992), pp. 20–22; Gaborit 2012 (as in n. 4).
 - 7 50 x 19 x 16 cm. Gaborit 2012 (as in n. 4). Dimensions according to the object file/Base Palissy (Géraldine Thévenot).
 - 8 Forsyth 1972, cat. 58, p. 180 (56.5 cm; as ‘wood covered with copper’); Delcor 1984, p. 108 (as polychrome wooden sculpture); Ponsich 1994 (as in n. 5), p. 53 (names wood as material, like Delcor); Gaborit 2012 (as in n. 4).
 - 9 54 x 22 x 16 cm. Gaborit 2012 (as in n. 4). Dimensions according to the object file/Base Palissy.
 - 10 57 x 20 x 16 cm. Marcel Durliat, *La Chasuble et la Vierge de Thuir*, in: *Les monuments historiques de la France* (1955), pp. 176–181; Forsyth 1972 (as in n. 1), cat. 57, pp. 179–180; Delcor 1984 (as in n. 5), pp. 104–109; Ponsich 1994 (as in n. 5), p. 52; Gaborit 2012 (as in n. 4); Marie-Pasquine Subes/Jean-Bernard Mathon, *Vierges à l’Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perspectives. Suivie du Corpus des Vierges à l’Enfant (XIIe–XVe s.) des Pyrénées-Orientales*, Perpignan 2013 (Collection Histoire de l’Art 5), cat. 137, pp. 452–453; Jordi Camps i Sòria, *Wooden Sculpture in Romanesque Iberian Peninsula. A wide and attractive panorama. Lines of Research*, in: *Medievalista 26* (2019), p. 23 (<https://doi.org/10.4000/medievalista.2295>, 18.02.2024); Katharina Christa Schüppel, *Framgmentierung als Prozess. Der Mantel der Thuir-Madonna*, in: *L’arredo liturgico fra Oriente e Occidente (V–XV secolo). Frammenti, opere e contesti / Liturgical Furnishings between East and West (5th–15th Centuries). Fragments, Objects, and Contexts*, edited by Fabio Coden, Cinisello Balsamo 2021, pp. 498–503.
 - 11 Ludwig Mory, *Schönes Zinn. Geschichte, Formen und Probleme*, 5., durchgesehene Auflage, München 1975, cat. 7, p. 320. My sincere thanks go to Jordi Camps i Sòria (Barcelona) for his reference to the Ruhmann Collection.
 - 12 MOU.06857. Pierre-Marie Auzas, *Découverte d’une statuette de la Vierge en Majesté en Lozère*, in: *Bulletin de la Société des Antiquaires de France 1966–1967*, p. 67; Ponsich 1994 (as in n. 5), p. 54; Isabelle Darnas, *La présentation de la Vierge d’Apcher dans l’église du Malzieu-Ville*, in: *Regards sur l’objet roman. Actes du colloque de l’Association des conservateurs des antiquités et objets d’art de France, Saint-Flour, 7–9 octobre 2004*, edited by Benoît-Henry Papoulaud/Hélène Palouzié, Arles 2005, p. 189.
 - 13 Auzas 1966–1967 (as in n. 12), p. 68; Gaborit 2012 (as in n. 4), p. 528, n. 4.
 - 14 H ca. 40 cm. MH 1961. Charles Morel, *La Vierge d’Apcher*, in: *Revue du Gévaudan*, 1960, pp. 13–16; Auzas 1966–1967 (as in n. 12), pp. 66–74; Forsyth 1972 (as in n. 1), cat. 59, p. 180; Ponsich 1994 (as in n. 5), pp. 53–54; Gaborit 2012 (as in n. 4), p. 527; Darnas 2005 (as in n. 13), pp. 185–191.
 - 15 Gaborit 2012 (as in n. 4), p. 527. This dating is essentially based on the analysis of the inscription on the Vierge de Thuir.
 - 16 Cf. the restoration-technological examination of the Vierge de Baroilles: Gaborit 2012 (as in n. 4), esp. pp. 525–527.
 - 17 On this iconographical type: Forsyth 1972 (as in n. 1), pp. 22–30. Cf. also: Robert Favreau, *Origines et succès d’une formule épigraphique “In gremio Matris residet Sapientia Patris”*, in: *Discernere vera ac falsa. Festschrift Józef Szymanski, Lublin 1992 (Annales Universitatis Curie-Sklodowska, Sectio F Historia, 45)*, pp. 99–107; Vincent Debiais, *In gremio matris. L’écriture du corps du Christ dans les images romanes*, in: *Les corps et ses représentations à l’époque romane*, edited by David Morel, Aurillac 2014 (*Revue d’Auvergne* 2014, 1), pp. 178–192.
 - 18 H 112 cm. Paderborn, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum. Hilde Claussen/Klaus Endemann, *Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna*, in: *Westfalen 48* (1970), pp. 79–125; Klaus Endemann, *Das Kultbild des Bischofs. Zur Imad-Madonna des Paderborner Doms*, in: *Westfalen 87* (2009 [2011]), pp. 129–131; Pawlik 2013 (as in n. 1), cat. 35, pp. 290–296.
 - 19 44 x 15 x 12.5 cm. Museu del Tresor de la Catedral de Girona, Inv. 10. Cook/Gudiol Ricart 1980 (as in n. 5), pp. 306–307; Celina Llarás i Usón, *Marededéu*, in: *Catalunya Romanica 23* (1988), pp. 151–152; Francesca Español, *El escenario litúrgico de la catedral de Girona (s. XI–XVI)*, in: *Hortus artium medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and the Middle Ages 11* (2005), pp. 220–221; Jordi Camps i Sòria, *Mare de Déu de la catedral de Girona*, in: *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse, Pisa, 1120–1180, exhibition catalogue Barcelona, MNAC 2008*, edited by Manuel Castiñeiras/Jordi Camps/Immaculada Lorés, Barcelona 2008, pp. 418–419; Marc Sureda i Jubany, *Les lieux de la Vierge. Notes de topo-liturgie mariale en Catalogne (XIe–XVe siècles)*, in: *Subes/Mathon 2013* (as in n. 10), pp. 51–59; Camps i Sòria 2019

- (as in n. 10), p. 11; Jordi Camps i Sòria, Images and Altar Structures in Romanesque Catalonia. A Restored Virgin and Child Sculpture in the Museu Nacional d'Art de Catalunya, in: *Medievalia* 23/1 (2020), p. 397.
- 20 Our observation on the Virgen de Plandogau, Museu Marès, Barcelona (July 18, 2023).
- 21 Ponsich 1994 (as in n. 5), p. 53.
- 22 The abbreviation Pb is derived from the Latin word for lead, *plumbum*. Cf., for example, Roempp-Lexikon Chemie, 10th edition, Stuttgart/New York 1996–1999, p. 466.
- 23 REACH = Registration, Evaluation, Authorisation and Restriction of Chemicals (<https://umweltbundesamt.de/themen/chemikalien/reach-chemikalien-reach>, 29.04.2024).
- 24 https://www.lvr.de/de/nav_main/derlvr/presse_1/presse-meldungen/press_report_317568.jsp, 29.04.2024.
- 25 Volker Koesling, Vom Feuerstein zum Bakelit. Historische Werkstoffe verstehen, Stuttgart ca. 1999 (AdR-Schriftenreihe zur Restaurierung und Grabungstechnik 5/6), p. 184ff.
- 26 Rutherford J. Gettens/Hermann Kühn/W. T. Chase, Lead White, in: *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, edited by Ashok Roy, Cambridge 1994, p. 67.
- 27 Hermann Kuhn, Lead-Tin Yellow, in: Roy 1994 (as in n. 26), p. 85.
- 28 Elisabeth West Fitzhugh, Red Lead and Minium, in: Roy 1994 (as in n. 26), pp. 109 and 113.
- 29 <https://www.stmuv.bayern.de/themen/verbraucherinformation/chemikalien/schlagworte/bleifarbe.htm>, 29.04.2024.
- 30 Charles E. Mortimer, Chemie. Das Basiswissen der Chemie, 5th edition, Stuttgart 1987, p. 461; Koesling 1999 (as in n. 25), p. 187.
- 31 Lyndsie Selwyn/Canadian Conservation Institute, Metals and Corrosion. A Handbook for the Conservation Professional, Ottawa 2004, p. 119f.
- 32 Hans Peter Hahn, Die Sprache des Glanzes. Wert und Werte als Kontexte von Gold, in: *Metalle der Macht – Frühes Gold und Silber. Metals of Power – Early Gold and Silver*, 6. Mitteldeutscher Archäologentag vom 17. bis 19. Oktober 2013 in Halle (Saale), edited by Harald Meller/Roberto Risch/Ernst Pernicka, Halle 2014 (Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle 11.1), pp. 21–31.
- 33 Earth Indices. Die Verarbeitung des Anthropozäns. Giulia Bruno and Armin Linke, 19. Mai – 17. Oktober 2022, Booklet zur Ausstellung, edited by Katrin Klingal, Berlin 2022, p. 20 (https://archiv.hkw.de/media/de/texte/pdf/2022_2/programm_2022/earth_indices_booklet.pdf, 12.02.2024). The exhibition project is a co-operation between the Haus der Kulturen der Welt (HKW, Berlin) and the Anthropocene Working Group (AWG).
- 34 On the material history of lead in the Middle Ages: Hans-Joachim Kraschewski, Blei, Bleiguß I. Bleibergbau, in: *Lexikon des Mittelalters*, vol. 2, Munich 1983, coll. 270–271; Guido Jüttner, Blei, Bleiguß II. Blei in Heilkunde und Alchemie, *ibid.*, coll. 271–272 (for example: lead as an antiseptic, lead medicine containers); Georg Wacha/Willmuth Arenhövel, Blei, Bleiguß III. Blei als Werkstoff, *ibid.*, coll. 272–273; Denis Bruna, Enseignes de plomb et autres menus chosettes du Moyen Âge, Paris 2006; Sebastian Foppe, Zur Kulturgeschichte des Bleis, in: *Gold und Blei. Byzantinische Kostbarkeiten aus dem Münsterland*, exhibition catalogue Recklinghausen, Ikonen-Museum 2012, and Münster, Archäologisches Museum der Westfälischen Wilhelms-Universität 2013/2014, edited by Michael Grünbart, Wien 2012, pp. 43–51, esp. pp. 46–51; Sarah Kiyannrad/Julia Lougovaya/Antonia Sarri/Kai Trampedach, Metall, in: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, edited by Thomas Meier/Michael R. Ott/Rebecca Sauer, Berlin/München/Boston 2015 (Materiale Textkulturen 1), pp. 295, 301–305. About lead-tin-alloys: Mory 1975 (as in n. 11), p. 16. On the concept of “material history”: Jens Soentgen, Material Flows and Material Histories, in: *Fluidity. Materials in Motion*, edited by Marcel Finke/Kassandra Nakas, Berlin 2022, pp. 219–235.
- 35 Leopold Schmidt, Heiliges Blei. In Amuletten, Votiven und anderen Gegenständen des Volksglaubens in Europa und im Orient, Wien 1958, pp. 65–74; Jüttner 2002 (as in n. 25).
- 36 BZS.1958.106.1. John W. Nesbitt/Nicolas Oikonomides, Catalogue of the Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and at the Fogg Museum of Art, Bd. 2, South of the Balkans, the Islands, South of Asia Minor, Washington D.C. 1994, cat. 6.1, pp. 18–19.
- 37 Bruna 2006 (as in n. 25), pp. 43, 46, 49, 65.
- 38 The Etymologies of Isidor of Seville, edited and translated by Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach, Oliver Berghof, with the collaboration of Muriel Hall, Cambridge et al. 2006, p. 332. On “plumbum album/candidum” and “plumbum nigrum” in the *Naturalis historia*: Julian Schreyer, Pliny on the Sensory Qualities of Tin, in: *The Nature of Art. Pliny the Elder on Materials*, edited by Anna Anguissola/Andreas Grüner, Turnhout 2020, pp. 42–50.
- 39 Theophilus, The Various Arts. De Diversis Artibus, edited and translated by C. R. Dodwell, Oxford 1986, pp. 160–161 (Tin Jugs); 74–75 (The Refining of Silver).
- 40 Regula Pastoralis 13. An in-depth analysis of the medieval material semantics of lead in religious contexts is part of the current study. The sources presented here offer a first preview.
- 41 Saint Gregory the Great, Dialogues, translated by Odo John Zimmermann, Washington D.C. 2002, pp. 248–249.
- 42 “I will not repeat what I already have said in the thirteenth book, how many earthly bodies there are, such as lead, which can nevertheless receive a shape from the artisan that will make them float on water. Is the heavenly artist, then, denied the power to give the human body such properties as will make it soar heavenward and exist in that element?” Saint Augustine, *The City of God Against the Pagans*, vol. VII, Books XXI–XXII, with an English Translation by William M. Green, Cambridge, Mass./London 1972 (The Loeb Classical Library 417), pp. 258–261.
- 43 Mines et métallurgies anciennes du plomb dans leurs environnements. Apports des méthodes contribuant à leur étude; Actes du colloque 8, 9 et 10 septembre 2006, à Florac – Lozère, edited by Alain Ploquin/Marie-Christine Bailly-Maitre/Philippe Allée, in: *Archeosciences, revue d'Archéométrie*, 2010 (34), pp. 266–643; esp. Marie-Christine Bailly-Maitre, Le plomb et l'argent dans le Gévaudan médiéval, pp. 390–431; and Philippe Allée/Sandrine Paradis/Farid Boumédiène/Romain Rouaud, L'exploitation médiévale du plomb argentifère sur le Mont Lozère, pp. 527–561 (<https://doi.org/10.4000/archeosciences.2574>, 18.02.2024).
- 44 Mélanie Mairecolas, Le Repaire à Vaulry (Haute-Vienne). Des minières polymétalliques médiévales, in: *Travaux d'archéologie limousine* 34 (2014), pp. 113–131; Mélanie Mairecolas, Vaulry – Le Repaire. Fouille programmée (2012), in: ADLFI. Archéologie de la France – Informations, Nouvelle Aquitaine, online since 16 June 2021 (<http://journals.openedition.org/adlfi/80133>, 15.02.2024).
- 45 An Artec Space Spider was used for the three-dimensional measurement of the surfaces of the Virgins with a 3D resolution of up to 0.1 mm.
- 46 Paul Bellendorf, Laserscanning zur 3D-Vermessung von Kunst- und Kulturgut, in: *Laseranwendung in Restaurierung und Denkmalpflege. Grundlagen – Chancen – Perspektiven*,

- edited by Günter Wiedemann, Stuttgart 2009, pp. 197–204; Niclas Hein, Die materielle Veränderung von Kunst durch Transporte. Monitoring und Transportschadensbewertung an Gemälden durch das Streifenprojektionsverfahren, Stuttgart 2015; Jerzy Montusiewicz/Marek Miłosz/Jacek Kęsik/Kamil Żyła, Structured-light 3D Scanning of Exhibited Historical Clothing – A First Ever Methodical Trial and Its Results, in: *Heritage Science* 9 (2021), p. 74.
- 47 Jens Gühling, 3D-Erfassung und Objektrekonstruktion mittels Streifenprojektion, München 2002; Max Rahrig/Rainer Drewello/Andrea Lazzeri, Opto-Technical Monitoring – A Standardized Methodology to Assess the Treatment of Historical Stone Surfaces, in: *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences* 42.2 (2018), pp. 945–952 (doi.org/10.5194/isprs-archives-XLII-2-945-2018, 29.04.2024).
- 48 The scans were further processed at the Centre for Heritage Conservation Studies and Technologies in Bamberg using the Artec Studio v.15 software. The mesh resulting from the triangulation process was imported into Geomagic Wrap v.2021 to remove small components and align the model orthogonally along planes to simplify the export of views. Holes in the model were not closed and the surface was not smoothed to preserve the original surface accurately.
- 49 Gühling 2002 (as in n. 47), pp. 141–145.
- 50 Leander Pallas/Ruth Tenschert/Paul Bellendorf, Copy and Paste? A Case Study on a Pair of Jamb Figures of the Fürstenportal Bamberg and their Casts, in: *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences X-M-1-2023*, pp. 229–235 (https://doi.org/10.5194/isprs-annals-X-M-1-2023-229-2023, 29.04.2024); Max Rahrig/Ronald E. Street, Rethinking Uniformity. Analysis of Rosso's Serial Casts of the *Bambino Ebreo* Through Digital Surface Comparison, in: *Finding Lost Wax. The Disappearance and Recovery of an Ancient Casting Technique and the Experiments of Medardo Rosso*, edited by Sharon Hecker, Leiden/Boston 2021 (*Studies in Art and Materiality* 3), pp. 275–302, doi.org/10.1163/9789004439931_016, 29.04.2024).
- 51 Hein 2015 (as in n. 46); Kristina Holl/Max Rahrig/Katrin Janis, Multi-view-monitoring of Dimensional Changes of Wooden Panels due to Changes in the Microclimate at Linderhof Palace, in: Danilo Forleo (dir.), *Preventive Conservation in Historic Houses and Palace Museums. Assessment Methodologies and Applications*, Conference Proceedings Organised by the Public Establishment of the Palace, by the National Museum of the Palace of Versailles, the Association of European Royal Residences and the Research Centre of the Palace of Versailles, in collaboration with the International Committee for Historic House Museums, Palace of Versailles, 29 November – 1 December 2017, Milan 2020, pp. 272–283 (https://www.european-royalresidences.eu/epico/, 29.04.2024); Christian Degriigny/Frank Boochs/Laura Raddatz/Jonas Veller, Use of Imaging Techniques as a Support for the Preventive Conservation Strategy of Wall Paintings, in: *Application to the Medieval Decors of the Château de Germolles*, in: *Image and Signal Processing. 9th International Conference, ICISP 2020, Marrakesh, Morocco, 4–6 June 2020. Proceedings*, edited by Abderrahmin El Moataz et al., Cham 2020, pp. 24–34; Paul Bellendorf/Kristina Holl/Thomas Löther, Opto-technisches Monitoring am Hochaltar in Döbeln – klimainduzierte Bewegungen sichtbar machen, in: *Die Denkmalpflege* 80.1 (2022), pp. 44–48.
- 52 The two data sets imported as .STL files into ZEISS INSPECT v.2023, of the ZEISS Quality Suite. A target-actual-comparison is performed and the differences between the actual model and the target model are visualised in false colour.
- 53 On 'unexpected' object characteristics, see: Thierry Bonnot, *L'attachement aux choses*, Paris 2014 (*Le passé recomposé*), p. 117. Cf. also Hans Peter Hahn, *Der Eigensinn der Dinge – Einleitung*, in: idem (ed.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin 2015, p. 15 (on the unexpected and the surprising).
- 54 Marie-Blanche Potte/Dominique Faunières/Agnès Blossier/Lucetia Kargère, *Etudes menées sur les sculptures d'Auvergne en bois polychromé / Polychrome wood sculptures in Auvergne, an ever-evolving corpus*. State of the research and report of technical analysis, in: *Medievalista* 26 (2019), pp. 28–33 (http://journals.openedition.org/medievalista/2333, 18.02.2024).
- 55 Sophie Guillot de Suduiraut/Christine Lancelstremère, *La production des statuettes à Malines au début du XVI^e siècle (vers 1500–1525/1530)*, in: *L'art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, edited by Michele Tomasi, Rome 2011 (*Études lausannoises d'histoire de l'art* 2), pp. 89–103.
- 56 Mory 1975 (as in n. 11), p. 26. Cf. also the hypotheses on the production methods of the *Vierge de Baroilles* in Gaborit 2012 (as in n. 4), p. 526.
- 57 Essential reading on the relationship between series, variation and modularity remains Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, NJ, 2000. On serial objects and their meaning, see: Thierry Bonnot, *Objets de série/œuvres hors-série. Une esthétique du processus technique*, in: *Le goût des belles choses. Ethnologie de la relation esthétique*, edited by Véronique Nahoum-Grappe/Odile Vincent (*Mission à l'ethnologie et Maison des Sciences de l'Homme, Cahiers d'Ethnologie de la France* 19), pp. 127–138. On aspects on serial production in medieval Europe: Tomasi 2011 (as in n. 55).
- 58 Auzas 1966–1967 (as in n. 12), p. 74; Ponsich 1994 (as in n. 5), p. 60; Camps i Sòria 2019 (as in n. 10), p. 23; Jean-René Gaborit, *Le problème de la copie dans la sculpture médiévale*, *Tables de travail*, 17.06.2012 (https://doi.org/10.58079/un, 29.04.2024).
- 59 Forsyth 1972 (as in n. 1), pp. 95–100; Monique Goulet/Dominique Iogna-Prat, *La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand*, in: Marie. *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, edited by D. Iogna-Prat/Éric Palazzo/Daniel Russo, Paris 1996, pp. 383–405; Rebecca Müller, *Das geträumte Bild. Die Marienstatue in Clermont, mit einer Übersetzung der ‚visio Rotberti‘*, in: *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst. Kultbild – Revision eines Begriffs*, edited by Martin Büchsel/Rebecca Müller, Berlin 2010 (*Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst* 10), pp. 99–132.
- 60 Jules-Xavier Bouniol, *Notre-Dame de Mende. Sa statue, Nîmes 1959 (2007); La cathédrale de Mende. Commanditaires et bâtisseurs*, *Colloque internationale de Mende des 18–20 octobre 2012*, edited by Nelly Lafont/Samuel Drapeau/Delphine Christophe, Paris 2017, pp. 32–33.
- 61 Rocamadour, *Chapelle Notre-Dame*: Forsyth 1972 (as in n. 1), cat. 78, p. 185; Nicolas Bru, *Deux vierges pour le prix d'une? Considérations rapides autour de la datation des statues de Rocamadour*, in: Sophie Brouquet (Koord.), *Sedes Sapientiae. Vierges noires, culte marial et pèlerinages en France méridionale*, Toulouse 2016, pp. 59–71; Nicolas Bru/Dominique Faunières/Pascale Richardin, *La Vierge Noire de Rocamadour, de l'étude de constat d'état à la datation, une approche pluridisciplinaire*, in: *Technè* 52 (2021), pp. 14–21 (https://doi.org/10.4000/technè.9555, 18.02.2024).

Die zersägte Jungfrau und andere Kunststücke

Zur Objektgeschichte von Arnolfo di Cambios Marientod in Berlin

Seltsam disparat und versehrt mutet eine Marmorgruppe an (Abb. 1), die im Erdgeschoss des Bode-Museums in Berlin ausgestellt ist: Eine liegende Frau ohne Gesicht, über deren Füße sich ein junger Mann mit schmerzverzerrtem Gesicht beugt; links oberhalb der Szene auf einem Wandboard die Büsten zweier bärtiger Männer, ebenfalls stark beschädigt.¹ Das Thema der Darstellung ist nicht leicht zu identifizieren, es ist aber kaum zu übersehen, dass die Relieffragmente eine lange und wechselvolle Geschichte hinter sich haben, also im Sinne Riegls einen hohen „Alterswert“ besitzen.² Neben den (hier durch die Beschädigungen stark reduzierten) ästhetischen Aspekten ist es vor allem die Historizität solcher Artefakte, deretwegen sie im Museum aufbewahrt werden, die sie für das Publikum interessant und zum Gegenstand kunsthistorischen Interesses macht. Wie bei vielen musealisierten Objekten aus einem christlich-religiösen Kontext sind in der aktuellen Präsentationsform weder die ursprüngliche Funktion der Marmorgruppe noch die spezifischen Rezeptionsbedingungen, für die sie geschaffen wurde, ablesbar. Im konkreten Fall handelt es sich bei der dargestellten Frau immerhin um die wichtigste christliche Heilige: die ‚Gottesmutter‘ Maria. Im Laufe der Geschichte dieses Objekts ging nicht nur das Wissen um das Thema der Gruppe – der Tod bzw. ‚Schlaf‘ Mariens – verloren, sondern wandelte sich auch ihre Funktion, wechselte ihr Standort, änderten sich ihr Wert und Zustand. Der folgende Beitrag versucht die Objektgeschichte der Berliner Fragmente zu rekonstruieren und das Exemplarische wie das Besondere ihres Schicksals aufzuzeigen.

Die hierfür gewählte Form – eine chronologische Darstellung mit knappen Kontextualisierungen und zurückhaltenden Deutungsversuchen – ist als Konzept nach wie vor erklärungsbedürftig. Zwar ist die Beschäftigung mit der Geschichte von Objekten seit den Anfängen unserer Disziplin fester Bestandteil der wissenschaftlichen Forschung, wurde aber meist nur selektiv eingesetzt und ist als eigener methodischer Ansatz unter den Bezeichnungen *Objektgeschichte*, *Objektbiografie* und *Dingkarriere* erst seit den Impulsen aus der Anthropologie und der Soziologie in den

1980er und 1990er Jahren auf dem Weg zu einer theoretischen Fundierung.³ Jenseits objektmonografischer Studien, die Kunst- oder Bauwerke von ihrer Entstehung bis zum Zeitpunkt XY untersuchen, und einer als ‚Hilfswissenschaft‘ eingesetzten Rekonstruktion der Objekthistorie, der es primär um Datierungen und Zuschreibungen geht, war es meines Wissens zuerst die kunsthistorische Rezeptionsästhetik, die mit dem Konzept mehr anzufangen wusste. Als Beispiel sei hier Wolfgang Kemps Aufsatz zu Masaccios Trinitätsfresko in Santa Maria Novella (1986) genannt,⁴ in dem er aus der Rekonstruktion der Objektgeschichte Schlüsse für die zahlreichen Veränderungen unterworfenen Wahrnehmung des Bildes zieht. Kemp beschränkt sich dabei nicht auf die Beschreibung des entstehungszeitlichen Kontexts – Masaccios Fresko musste sich gegen die trecenteske Ausmalung behaupten –, sondern fragt auch nach den Folgen der Abnahme des Freskos von der Wand, seinen Ortswechselln und der Ausstellung im Kirchenraum.

Für zwei Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte, die Restaurierungswissenschaften und die Denkmalpflege, war und ist hingegen die Auseinandersetzung mit der Geschichte von Objekten eine alltägliche Aufgabe. Hier gab es deutlich früher als in den Kunstwissenschaften ein Bewusstsein für deren Historizität und Temporabilität, für die Herstellung als Prozess und für alle Formen von Veränderungen, was sich unter anderem in der Forderung niederschlug, Objekte in ihrer Gesamtheit und mit ihren sich überlagernden Gestaltungsschichten zu akzeptieren.⁵ Im Fall der Berliner Marientod-Fragmente lieferte die der sorgfältigen Restaurierung vorausgehende gründliche Untersuchung entscheidende Informationen zu einem besonders dramatischen Abschnitt ihrer Geschichte. Doch der Reihe nach.

Die Berliner Gruppe besteht aktuell aus zwei Stücken: aus der liegenden Madonna, über deren Füße sich der junge Johannes beugt, und einer Doppelbüste zweier Apostel. Die Geschichte der Skulpturen lässt sich in drei große Abschnitte gliedern: 1) ihre Zeit als Bestandteil des mariologischen Programms der



Abb. 1: Fragmente des Marientod-Reliefs vom südlichen Nebenportal, Marmor, Situation Bode-Museum 2024. Foto: Berlin, Bode-Museum (Skulpturensammlung) / Antje Voigt; CC BY-SA 4.0

Fassade des Florentiner Doms, also von etwa 1300 bis zum Abriss im Jahr 1587, 2) die folgenden rund 300 Jahre (1587–ca. 1900), für die wir kaum Informationen besitzen, und 3) die Zeit vom Auftauchen im Depot des Florentiner Kunsthändlers Stefano Bardini um 1900 bis in die Gegenwart.

Der Marientod an der Domfassade

Ende des Trecento, nach dem Sieg der guelfischen Partei in Florenz,⁶ beschloss die Stadtregierung mehrere gewaltige Bauprojekte: einen neuen Mauerring, ein Rathaus und den Neubau der Bischofskirche.⁷ Letzterer lag auch im Interesse Papst Bonifaz' VIII., der seiner Macht in der Toskana sichtbaren Ausdruck verleihen wollte und deshalb den Bau durch Indulgenzen förderte.⁸ Die Kathedrale sollte größer und prächtiger werden als die Bischofskirchen der ghibellinischen Konkurrentinnen Pisa und Siena; vor allem die Größe und Pracht des sienesischen Doms mit seiner zehn Jahre zuvor begonnenen, in Italien einzigartigen skulpturalen Fassadendekoration war zu übertreffen.⁹ Um dem Neubau mehr Resonanzraum zu verschaffen, wurden zuerst die westlichen Joche der Vorgängerkirche abgetragen und die neue Fassade in einem größeren Abstand zum gegenüberliegenden Baptisterium errichtet.¹⁰ Schon vor der offiziellen Segnung des

Grundsteins durch den päpstlichen Kardinallegaten im September 1296 begannen gleich an mehreren Stellen die Arbeiten.¹¹ *Capomastro* der Bauhütte war Arnolfo di Cambio, der aus dem Florentiner Umland stammte und sich bereits durch Arbeiten im päpstlichen Rom und am Hofe Bonifaz' VIII. einen Namen gemacht hatte. Um dem ambitionierten Projekt möglichst rasch sichtbaren Ausdruck zu verleihen, erhielt die ohne eigenen Körper emporgewachsene neue Domfassade sofort ihren gesamten Schmuck: marmorne Säulen, Gesimse, Giebel, Reliefs und Statuen, mehrfarbige Inkrustationen und mosaizierte Ornamente.¹²

Weibliche Heiligkeit

Die neue Bedeutung manifestierte sich auch im Wechsel des Patroziniums von der lokalen Heiligen Santa Reparata zur ‚Gottesmutter‘ Maria, die durch den Zusatz „del Fiore“ („der Blume“) zur Stadtpatronin der Blumenstadt „Fiorenza“ erklärt wurde, und dem „Salvator“.¹³ Die wichtigsten Zonen der Fassade – die Lünetten über den drei Portalen – waren der Madonna und ihrem Sohn vorbehalten.¹⁴ Sie zeigten einer Tagebuchnotiz Francesco Settmannis von 1587 zufolge in der nördlichen Lünette die „Natività di Nostro Signore“, über dem Hauptportal eine von Santa Reparata und San Zenobio gerahmte thronende Madonna mit Kind



Abb. 2: Rekonstruktion der Marienod-Lünette, Museo dell'Opera del Duomo (Enrica Neri Lusanna/Silvia Moretti)

und in der südlichen Lünette den „Transito di Maria“.¹⁵ Settimanni nennt die Lünetten überraschenderweise „cappelletta“ bzw. „cappella“,¹⁶ was wohl mehr mit der Verehrungswürdigkeit der auch als Sujets von Altarbildern vertrauten Darstellungen zusammenhing als eine liturgische Nutzung der Portalnischen überliefert.

Der Tagebucheintrag dokumentiert quasi nebenher die Funktion und Wahrnehmung der Bildwerke als ‚Medien weiblicher Heiligkeit‘, zumal sich mit ihnen mehrere christliche Hochfeste – Geburt Christi/Epiphaniäs (25. Dezember/6. Januar) sowie der Transitus Mariae/Mariae Himmelfahrt (15. August) – verbinden lassen, die gerade für den Dom eine wichtige Rolle spielten.¹⁷ Bildliche Darstellungen weiterer bedeutender Stationen des Marienlebens, die gleichfalls als marianische Hochfeste – *Purificatio* (auch Mariae Lichtmess, 2. Februar), die in Florenz besonders wichtige Verkündigung (25. März, Beginn des Kalenderjahres) und die Geburt Mariae (8. September) – gefeiert werden, fehlen allerdings. Mit Christi Geburt in der nördlichen und der Aufnahme der Seele Mariens in den Himmel in der südlichen Lünette sind jedoch das Hauptereignis in der Vita der ‚Gottesmutter‘ und das trostreiche Ende ihres irdischen Daseins – beide Figuren liegen und sind gleich ausgerichtet – dargestellt.

Vielleicht sollte Arnolfos Marienod auch mit den von Boccaccio erwähnten „großen Marmorsarkophagen“¹⁸ und den Gräbern von „tutta la buona gente“ (Giovanni Villani)¹⁹ auf der Piazza San Giovanni korrespondieren; immerhin zeigt die Lünette nicht nur den Tod Mariens, sondern auch die besondere Gnade,

die ihrer Seele zuteilwird. Für Giotto wenig später für Ognissanti geschaffenes Retabel mit der gleichen Szene hat Stefan Weppelmann eine Bezugnahme auf die Totenklage und die Bestattung im Kreuzgang überzeugend begründet.²⁰

Die südliche Lünette

Im Zentrum der Marienod-Lünette über dem südlichen Westportal (Rekonstruktion: Abb. 2) war die aufgebahrte Madonna positioniert,²¹ links von ihr standen zwei gebückte Apostel.²² Maria umringten, wie Settimanni bestätigt,²³ weitere trauernde Apostel, von denen jedoch kaum mehr als einige Stücke erhalten sind.²⁴ In der mittleren Achse, über dem Schoß der liegenden Madonna, erhob sich Christus mit der als Kleinkind dargestellten Seele seiner Mutter.²⁵

Die Figuren bestehen aus mittel- bis feinkörnigem Marmor.²⁶ Sie sind nicht als Vollfiguren, sondern als Hochreliefs ausgeführt; die Stärke der verwendeten Marmorplatten variiert, erreicht aber maximal ein Maß von 26 cm.²⁷ Die so blockhaft wirkende Liegefigur mit dem Evangelisten Johannes ist hingegen aus zwei Teilstücken zusammengesetzt: dem eigentlichen Relief und einer rückwärtigen Trägerplatte (Abb. 3).²⁸ Andere Figuren der Domfassade zeigen eine ähnliche Konstruktion. So ist beispielsweise die monumentale Skulptur des thronenden Papstes Bonifaz VIII. sogar aus insgesamt zwölf, zum Teil erstaunlich schmalen Marmorstücken montiert.²⁹ Die plausibelste Erklärung hierfür ist die ökonomische Verwendung des



Abb. 3: Relief mit liegender Madonna mit Johannes und Rückplatte, Marmor, Situation während der Restaurierung durch Paul Hofmann, 2002

möglicherweise wegen des großen Marmorbedarfs bei der eiligen Errichtung der Fassade höchst knappen Materials. Die sparsame Arbeitsweise belegt auch die ins Bahrtuch greifende Hand des aus einer eigenen Marmortafel gearbeiteten vorderen Apostels (sog. Torrigiani-Apostel, Abb. 4).³⁰ Trotz solcher Beschränkungen wirken die Komposition und die einzelnen Figuren erstaunlich plastisch, was nicht nur an ihrer geschickten Anordnung liegt, sondern auch an ihrer geeigneten Anbringung, die den steilen Blickwinkel der zwischen Baptisterium und Dom befindlichen Betrachter*innen berücksichtigt.³¹ Möglicherweise waren die Figuren vor farbig inkrustierten bzw. mosaizierten Rückwänden montiert.³² Zudem ist nicht auszuschließen, dass die Oberflächen der Bildwerke zumindest teilweise polychromiert gewesen sind,³³ was wie die eingesetzten Glasaugen bei der thronenden Madonna über dem Hauptportal für einen starken Präsenzeffekt gesorgt hätte.

Der Abriss der Domfassade

Die Fassade war noch längst nicht fertig, da gerieten die Arbeiten ins Stocken. Papst Bonifaz VIII. hatte sich mit der Stadtregierung überworfen, in Florenz waren heftige Straßenkämpfe zwischen seinen Parteigänger*innen und ihren Gegner*innen ausgebrochen. Doch

auch nach dem gewaltsamen Tod des Papstes 1303 in Anagni besserte sich die Lage nicht: Sein Nachfolger Benedikt XI. verhängte ein jahrelanges Interdikt gegen die Stadt. Hinzu kam, dass in diesen Jahren Arnolfo di Cambio starb.³⁴ In den 1320er Jahren brachen die wegen Geld- und Materialmangels bereits vorher schon immer wieder pausierenden Arbeiten anscheinend ganz ab.³⁵ Die seit 1331 von der Arte della Lana verwaltete Dom-Opera berief Mitte der 1330er Jahre mit Giotto zwar einen neuen *capomastro*,³⁶ setzte diesen aber auf die Errichtung eines Glockenturms als neues Prestige-Objekt an. Ein Fresko mit der Schutzmantelmadonna in den Räumen der nahen Loggia del Bigallo, das 1342, also wenige Jahre nach Giottos Tod entstand, zeigt den bis dahin erreichten Zustand: Die begonnene Fassade, dahinter die alte Kirche, daneben der noch unfertige Glockenturm Giottos.³⁷

Nach der Fertigstellung des neuen Doms muss dessen Eingangsseite in etwa so ausgesehen haben, wie sie die Kopie einer Zeichnung Bernardino Poccettis zeigt,³⁸ die wahrscheinlich kurz vor dem im Januar 1587 (nach dem Florentiner Kalender 1586) begonnenen Abriss der Fassade entstand. Die Zeichnung und die Tagebucheinträge Francesco Settimanis sind die ersten und letzten Belege für die ursprüngliche Position der Marien-Szene. Für etwa 280 Jahre gehörten die Portallünetten mit den Darstellungen der Madonna zum Alltag der Florentiner*innen und wurden beim



Abb. 4: Apostel aus dem Giardino Torrigiani, Marmor, Privatbesitz (Collezione Torrigiani)

Passieren der Piazza San Giovanni, bei Kindstufen im Baptisterium, an hohen Feiertagen sowie bei Festen und Prozessionen angeschaut; trotz der Omnipräsenz von Madonnenbildern im Stadtraum ist eine emotionale Beziehung zu den Portalskulpturen anzunehmen. Das bestätigt nicht nur Settimannis eigenes Bedauern über die Zerstörung der Fassade, sondern vor allem die Aussage, manchen Florentiner*innen schien es, dass „die Schläge der Hämmer ihnen das Herz zersprengen“.³⁹ Während die architektonischen Elemente offenbar tatsächlich zerschlagen wurden, verbrachte die Dombauhütte die meisten der Fassadenskulpturen in ihre Depots,⁴⁰ wo sie größtenteils bis Anfang des 19. Jahrhunderts verblieben. Mit wachsendem zeitlichem Abstand zum Fassadenabriss und in Folge ihrer Unsichtbarkeit ging die emotionale Beziehung zu den Skulpturen verloren; ihre einst bewunderte künstlerische Qualität spielte im Depot keine Rolle mehr. Aufbewahrt wurden die Stücke dennoch. Lediglich von einer Statue – der des thronenden Papstes Bonifaz VIII. – ist bekannt, dass sie das Depot früher verließ und sich

Ende des 17. Jahrhunderts im Garten der Familie Riccardi in der Via Valfonda befand.⁴¹

Die Soppressioni napoleoniche und der Verkauf der Skulpturen

Ein Teil der übrigen Figuren scheint im Zuge der gegen kirchliche Besitztümer gerichteten *Soppressioni napoleoniche* nach dem am 30. Mai 1808 vollzogenen Anschluss des Königreichs Etrurien an das französische Kaiserreich verkauft worden zu sein; nur die Madonna mit den Glasaugen und einige wenige andere Stücke der arnofinischen Fassade verblieben im Besitz der Dom-Opera.⁴² Zu den Käufer*innen gehörte der wohlhabende und einflussreiche Marchese Giuseppe Stiozzi Ridolfi, der einige Statuen in seinem um Teile des aufgelösten Nonnenklosters Sant’Anna sul Prato – ebenfalls 1808/1809 erworben – erweiterten Garten installieren ließ.⁴³ Mit der Gestaltung des Gartens hatte er 1813 den Architekten Luigi de Cambray Digny (1778–1843) beauftragt,⁴⁴ der sich an den gerade modernen Landschaftsgärten mit ihren verschlungenen Wegen und überraschenden Durchblicken, ihren Grotten, Grabmonumenten, Klein- und Ruinenarchitekturen orientierte. Vorbild waren nicht allein englische Gärten, sondern auch lokale bzw. italienische und – angesichts der familiären Bindungen des Architekten an Frankreich und der Napoleonischen Herrschaft wenig überraschend – französische Anlagen.⁴⁵ Wichtiger noch als reale Vorbilder waren vermutlich Gartenbücher wie die von Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1779–1785)⁴⁶ und von Ercole Silva (1801 und 1813)⁴⁷ sowie Stichwerke mit Darstellungen moderner Gartengestaltungen.⁴⁸ In ihnen waren Bilder von Gräbern und Kenotaphen zu finden, die wie das berühmte Grabmal von Jean-Jacques Rousseau in Ermenonville lagernde Frauen zeigten;⁴⁹ es lag nahe, die erworbenen Lünettenmadonnen auf eine ähnliche Weise zu inszenieren.

Im Zuge der Arbeiten wurden die Statue von Papst Bonifaz und weitere Skulpturen aus dem auf der gegenüberliegenden Seite der Via della Scala in Garten der Riccardi (*Giardino in Valfonda*), der gleichfalls seit 1808 Giuseppe Stiozzi Ridolfi gehörte, in die Orti Oricellari gebracht.⁵⁰ Ob sich dort auch die Berliner Marientod-Fragmente oder die *Madonna della Natività* befanden, ist unbekannt, sie hätten jedoch wegen ihrer morbiden Anmutung – die eine tatsächlich eine Tote, die andere nach Auffassung einiger Kunsthistoriker*innen ein Rekurs auf die Deckelfiguren etruskischer Urnen⁵¹ – hervorragend in die Grotten, Kleinarchitekturen oder



Abb. 5: Emilio Burci, Ansicht der Außenwand des Klosters Sant'Anna („La Badia“), Vedute del Giardino del Mar: Stiozzi-Ridolfi, già Orti Oricellari, Firenze 1832

die Reste der Klosterkirche gepasst.⁵² Die besondere Atmosphäre solcher Gärten kritisierte 1819 der Architekt Giuseppe del Rosso⁵³ in der auf die Orti Oricellari gemünzten Streitschrift *Considerazioni sulla convenienza degli ornamenti dei giardini italiani, rapporto a quelli delle altre nazioni* mit folgenden Worten: „le celle mortuarie, i sepolcri, ed altri ricercati emblemici di tristezza; la riproduzione in pittura del più deforme gotico che sia mai esistito, che essendo vero farebbesi di tutto per togliersi d'avanti un tanto orrore disgustoso, che ci rammenta, e rimprovera la barbarie dei bassi tempi; e tante altre deprivazioni del buon senso, e deliri di inferma fantasia indegni degli Architetti che han vita in questo secolo.“⁵⁴ Angesichts solcher Formulierungen ist es vorstellbar, dass Giuseppe del Rosso auch die beiden liegenden Madonnen in den Orti Oricellari gesehen hat.

Von der damaligen Gestaltung der Orti Oricellari gibt eine Stichserie Emilio Burcis von 1832 eine Vorstellung.⁵⁵ Auf dem mit „LA BADIA“ betitelten Blatt (Abb. 5) sind die Außenmauern des Klosters Sant'Anna zu sehen, in die mehrere Figuren der Domfassade eingesetzt sind.⁵⁶ Trotzdem sie dort erstmals nach fast 300 Jahren wieder Teil eines Sakralbaus waren, hatte sich ihre Funktion geändert: Sie sollten zu einer mittelalterlich-mystischen Atmosphäre beitragen; ihr altertümliches Aussehen diente dazu, dem *Gothic Revival* vergleichbar vage Assoziationen mit einem fernen und

fremden Zeitalter aufzurufen. Einst Teil eines größeren ikonografischen Programms waren sie nun seltene, kontextlose Einzelstücke bzw. – wie einige Engel, Diakone und Propheten – ebensolche Paare.⁵⁷ Die Fremdheit der zum Gartendekor reduzierten Skulpturen steigerte, dass ihnen die ursprüngliche Distanz zu den Betrachter*innen versagt war; sie schauten nicht mehr von einer mächtigen Kirchenfassade herab, sondern waren in Augenhöhe oder nur wenig höher installiert. Gerade bei Skulpturen wie dem thronenden Papst Bonifaz VIII. oder dem Berliner Marienod war aber die von Arnolfos Werkstatt einkalkulierte extreme Untersicht für die ‚korrekte‘ Wahrnehmung entscheidend. Quasi ebenerdig aufgestellt mussten sie sich zum „più deforme gotico, che sia mai esistito“, verwandeln.

Es ist wie gesagt nicht sicher, dass sich der Marienod jemals in den Orti Oricellari befunden hat. Er könnte beispielsweise auch im Giardino Torrigiani im Südwesten des Stadtgebiets aufgestellt gewesen sein,⁵⁸ der ebenfalls unter der Leitung von Luigi de Cambray Digny umgestaltet werden sollte,⁵⁹ und wo Piera Bettini 1950 den stehenden Apostel aus der Marienod-Lünette entdeckte.⁶⁰ Während die Torrigiani-Gärten im Besitz der Familie blieben, gingen die Orti Oricellari nach dem Tod des zweiten Giuseppe Stiozzi Ridolfi erst an Don Antonio Boncompagni-Ludovisi, Principe di Piombino,⁶¹ und dann an die verwitwete russische Fürstin Olga Aleksandrovna Orlova.⁶²

Nach ihrem Tod im Jahr 1880 fiel das Erbe an ihren Sohn Nikolai Alekseievitch Orlov, der den beweglichen Besitz nach Paris abtransportieren ließ,⁶³ und nach dessen Tod 1885 an seine beide Söhne. Diese verkauften ab 1890 zuerst viele der Skulpturen aus dem Garten und schließlich das in einzelne Grundstücke zerlegte Anwesen.⁶⁴ Während der Palazzo und der angrenzende Gartenbereich mit dem riesigen Polyphem an Ippolito Ginori Venturi ging,⁶⁵ übernahm die übrigen Grundstücke – unter anderem die Reste von Sant’Anna – der Großunternehmer Ferdinando Cesaroni (1836–1912), der nach dem Bau einer Straße quer durch den Garten wiederum Teile weiterverkaufte und sich selbst in dem an das ehemalige Kloster angrenzenden Bereich ein prächtiges „Villino“ errichten ließ.⁶⁶ Dort verblieben ein paar der Fassadenskulpturen, die deshalb noch Jahrzehnte später in der Fachliteratur als „già Collezione Cesaroni“ auftauchten.⁶⁷ Die Zerstörung der berühmten Orti Oricellari rief Proteste hervor;⁶⁸ die 1892 erfolgte Aufnahme in die nationale Denkmalliste kam zu spät.⁶⁹

Der Coup. Bardini und Bode

Ein Profiteur des Auskaufs war der umtriebige Florentiner Kunsthändler Stefano Bardini,⁷⁰ der 1891 die Statue Papst Bonifaz’ VIII. erwarb und sie in seinem Showroom im Palazzo Mozzi in einer Nische auf der Ostseite als Blickfang arrangierte.⁷¹ Schon 1893 konnte er sie an den Politiker Onorato Caetani, Duca di Sermoneta, verkaufen, der sie der Dom-Opera schenkte, damit diese den Papst – ein Urahn des Gönners – in der Kathedrale aufstelle.⁷² Aus der Gartendekoration wurde über Nacht eine attraktive Ware und dann ein wertvolles Zeugnis der Familien- und Stadtgeschichte.

Interesse an solcher Ware hatten auch private Sammler*innen und die Leitungen der großen europäischen Museen. Im Jahr 1901 gelang es Wilhelm Bode, Direktor der königlichen Sammlungen in Berlin und einer von Bardinis wichtigsten Geschäftspartner*innen, eine „außerordentliche Bewilligung von zwei Millionen Mark zum Zweck von Erwerbungen für die Gemädegalerie und die Abteilung der mittelalterlichen Plastik“ zu erwirken.⁷³ Letztere sollte rechtzeitig vor der Eröffnung des im Bau befindlichen neuen Museums am Kupfergraben um passende Stücke erweitert werden.

Noch im selben Jahr erwarb Bode in Italien einige Skulpturen Nicola und Giovanni Pisanos.⁷⁴ Ob ihn auch Arbeiten Arnolfos interessierten, ist unsicher: 1891 hatte er ihn auf Grundlage zweier ihm zugeschriebener

Werke zu den „Schüler[n] und Mitarbeiter[n]“ Nicola Pisanos gezählt, „die ohne höhere Eigenart die Pfade ihres Meisters wandern“, ja er stehe „ganz unter des Meisters Einfluss, ist aber noch weniger selbstständig als Fra Guglielmo.“⁷⁵

Von 1901 bis 1902 war auch der „wissenschaftliche Hilfsarbeiter“ der königlichen Museen Georg Swarzenski in Italien unterwegs und hielt nach „mittelalterlicher Plastik“ Ausschau.⁷⁶ Zwar haben sich weder im Bardini-Archiv dessen Visitenkarte oder ein Eintrag in einem – der schlecht gepflegten – Gästebücher Bardinis noch im Archiv der Staatlichen Museen ein entsprechender Brief Swarzenskis erhalten,⁷⁷ doch muss er den Florentiner Antiquar in jener Zeit aufgesucht haben. Anscheinend zeigte ihm Bardini den Marien Tod, die *Madonna della Natività*, zwei Engelsreliefs und weitere Stücke, die allesamt, so Swarzenski wenig später, „neuerdings im italienischen Kunsthandel (Bardini)“ aufgetaucht seien.⁷⁸ Zu einem unbekanntem Zeitpunkt informierte er Bode von seinen Entdeckungen, dem Bardini in einem Brief vom 7. Juni 1903 die Bereitstellung von Aufnahmen zusicherte: „Ho fatto fare le fotografie delle figure in marmo compresi gli angioi, che io attribuisco ai Cosmati e domattina gli ele manderò per la posta.“⁷⁹ Spätestens mit deren Eintreffen war Bode über die Qualität der Skulpturen im Bilde.

Am 13. November 1903 hielt Swarzenski vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin einen Vortrag über seine Entdeckungen, die er für Fragmente eines Grabmals hielt und erstmals in die Nähe Arnolfo di Cambios rückte.⁸⁰ Eindrucksvoll waren anscheinend Bardinis Fotos, mit denen „der Vortragende [...] seine Ausführungen [...] illustrierte“, wie der Sitzungsbericht festhält.⁸¹ Dort ist auch Bodes Anmerkung notiert, dass die „Anordnung und Neigung“ der beiden Köpfe „auf eine Gruppe von Aposteln beim Tod Mariae schließen lassen dürften“⁸² – ein nicht zu unterschätzender Hinweis darauf, dass der Direktor möglicherweise ahnte, woher die Stücke tatsächlich stammten. Der Schlüssel könnte die im Vortrag behandelte Statue von Papst Bonifaz VIII. gewesen sein, die als ehemaliger Bestandteil der Domfassade bereits identifiziert war, und die in der von Giuseppe Richa (1757),⁸³ Leopoldo Cicognara (1823)⁸⁴ und Camillo Cavallucci (1881)⁸⁵ zitierten Fassadenbeschreibung Francesco Settimannis in den *Carte Rondinelli* im Zusammenhang mit den „due bellissimi Angioi aprivano un padiglione“ (ebenfalls von Swarzenski gezeigt),⁸⁶ der „Natività“⁸⁷ und „il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, [...], e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto“ genannt wurde.⁸⁸ Zumindest Cicognaras *Storia della scultura*

(1823–1824) kannte Bode bestens. Zudem hatte Swarzenski bemerkt, dass ein „Blattkyma [...] in genauester Übereinstimmung sich wiederfindet in den architektonischen Fragmenten von der alten Domfassade“.⁸⁹ Angesichts dieser Indizien ist eigentlich nur offen, ob den beiden die eventuelle Provenienz längst klar war und Bode seinen 27jährigen Mitarbeiter mit der wackligen Grabmalthese zur Tarnung seines bereits geplanten Coups vorschickte oder dieser wirklich daran glaubte.⁹⁰ Fest steht, dass Bode gleich auf der nächsten Sitzung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins am 27. November 1903 die „vorschussweise Erwerbung eines plastischen Werkes von einem Künstler aus der Zeit des Nicolò und Giovanni Pisano, Teile einer großen Grablegung (der Maria?) [Fragezeichen mit Bleistift nachgetragen] für [30000 geändert zu:] 36000 € it.“ beantragte.⁹¹ Nur vier Tage später war das Geld – umgerechnet 29.337 Mark – schon angewiesen.⁹² Bemerkenswert ist nicht nur die Eile, sondern auch, dass die Summe nicht aus den 1901 bewilligten staatlichen Mitteln beglichen wurde. Die später von Bodes vertrauter Mitarbeiterin Frida Schottmüller ausgestreute Nachricht,⁹³ der Marientod sei „in den Pariser Kunsthandel und von dort nach Berlin gelangt“,⁹⁴ war anscheinend eine bewusste Unwahrheit – und diente der nachträglichen Verschleierung eines noch skandalöseren Vorgangs.

Bardini fürchtete spätestens seit 1902 wegen neuer und deutlich schärferer Gesetze gegen die Ausfuhr von Kunstwerken (*Legge Nasi*, „*leggina catenaccio*“)⁹⁵ und laufender Gerichtsverfahren um seine Geschäfte, wie er Bode gegenüber immer wieder klagte.⁹⁶ Wenige Wochen nach dem Verkauf des Marientods nach Berlin schrieb er nach Berlin: „Dai giornali vedo che il nostro governo ha messo sotto processo il Conte Roncagli di Bergamo per la vendita del Gian. Bellino a lei fatta. Vengo anche a sapere che l'ordine di iniziare processi per qualunque oggetto, anche non importante, che sia andato all'estero senza permesso. Frattanto la prego di rammentarsi la promessa fattami, le raccomando di non esporre nel magazzino la figura perche sono già venuti amici suoi da me a domandare dell'altra figura, e con i miei impiegati non hanno fatto mistero del suo acquisto.“⁹⁷

Um was für ein Stück es sich dabei handelte, ist unklar; der Brief zeigt aber, dass sich Bardini ernsthaft Sorgen machte und Bode warnte. Zwar hatten beide langjährige Erfahrung mit halb- und illegalen Ausfuhren aus Italien, wollten aber weder ihre Geschäfte gestört noch ihre Reputation gefährdet wissen. Das schloss freilich nicht aus, dass Bode gelegentlich sogar öffentlich die kriminellen Seiten des Kunsthandels

rechtfertigte: „Die rigorose Inventarisierung [sic] der Kunstwerke und die immer schärferen Verordnungen der Regierung gegen die Ausfuhr [...] auf der einen und die immer steigenden Preise für alte Kunstwerke auf der anderen Seite reizen ebenso sehr zur Umgehung aller dieser Verbote wie zur Nachahmung und Fälschung.“⁹⁸ Vielleicht waren es solche – für Bardini gefährlichen – Äußerungen, die den Händler Bode immer wieder zur Vorsicht mahnen ließen.

Im Februar 1904 erschien Georg Swarzenskis kaum veränderter Berliner Vortrag in der jährlichen *Zeitschrift für bildende Kunst*. Die Fragmente identifiziert er nach wie vor als Reste eines Grabmals – und schließt explizit aus, dass es sich um „Trümmer eines reichen Portalschmucks“ handeln könne, ja er weist sogar die Deutungen der „lebend ruhenden Gestalt“ als „Mutter‘ aus einer Geburtsszene, die Gruppe mit der Verstorbenen als Tod der Maria“ zurück.⁹⁹ Zur Begründung führt Swarzenski wiederum an, dass die „hervorragende Erhaltung“ und die „Abneigung der toskanischen (und speziell der florentinischen) Monumentaldekoration gegen einen derartig reichen plastischen Schmuck erzählenden Inhalts und in überlebensgroßen Figuren“ dagegen sprächen.¹⁰⁰ Erstaunlicherweise fehlt jeder Hinweis darauf, woher Bardini die Skulpturen hatte, obwohl doch vielleicht gerade eine solche Angabe präzisere Aussagen zum ursprünglichen Aufstellungs-ort des ‚Grabmals‘ ermöglicht hätte. Wahrscheinlich hatte der Händler jede Auskunft hierzu verweigert; von der *Madonna della Natività* behauptete er später – sicher inkorrekt –, dass sie aus „dem Römischen“ stamme, wie Carl Frey kolportiert.¹⁰¹ Obwohl der Marientod schon bezahlt war, ist die Skulptur noch als „Privatbesitz“ bzw. „im Besitz Bardinis“ aufgeführt. Das kann an der Redaktionszeit liegen – oder ein Versuch sein, durch die Publikation das Bekanntwerden des Verkaufs herauszuzögern. Von der „weiblichen Heiligkeit“ der Madonna war nichts mehr übrig; in Fritz Burgers im gleichen Jahr publizierter *Geschichte des florentinischen Grabmals* wird aus ihr gar ein Mann.¹⁰²

Die zersägte Jungfrau und andere Kunststücke

Im April 1904, wenige Monate vor der für Herbst geplanten Eröffnung des Museumsneubaus, reiste Bode nach Florenz, wo er gleich Bardini aufsuchte.¹⁰³ Wahrscheinlich besprachen die beiden bei dieser Gelegenheit den Transport des Marientods und der beiden Apostelköpfe nach Berlin. Wegen der Gesetzesverschärfungen und seiner laufenden Gerichtsverfahren traf Bardini diesmal besondere Vorsichtsmaßnahmen: Nach der Herstellung



Abb. 6: Relief mit liegender Madonna mit Johannes, Marmor, Sägespuren und rückseitige Aushöhlung, Situation während der Restaurierung durch Paul Hofmann, 2002

eines Gipsabgusses ließ er die Marmorfigur der toten Madonna und des Johannes mit einer Seilsäge in sechs handliche Stücke zertrennen und rückseitig aushöhlen (Abb. 6, 7),¹⁰⁴ dann schickte er die Teile – wahrscheinlich mit der Eisenbahn – nach Paris.¹⁰⁵ Ob Zufall oder nicht, im Juni 1904 waren Bardini und Bode ebenfalls in Paris und reisten dann nach London weiter. Zum großen Bedauern des um die Geheimhaltung ihres Coups besorgten Kunsthändlers trafen sie sich aber nicht.¹⁰⁶ Bardini schrieb Bode am 21. Juni 1904 aus London: „Speravo di trovarla a Parigi o a Londra ma non sono fortunato. [...] A Ottobre mi propongo di fare una corsa a Berlino ma la prego ad aspettare ad esporre la figura che le venne prima da Parigi, ancora un poco. Sarebbe troppo presto!“¹⁰⁷ Offenbar hatte Bardini inzwischen wirklich Angst, denn einen Monat später, am 17. Juli 1904, mahnt er Bode wieder eindringlich, mit der Ausstellung der Marmorfigur zu warten: „Mi dispiacque di non incontrarlo a Londra arrivai subito dopo la sua partenza avrei voluto a voce raccomandarle d’aspettare ancora a esporre la figura in marmo; qualcuno di qua lo ha saputo e temo assai, a voce Le racconterò il perchè le faccio questa raccomandazione; perchè mi propongo all’apertura del suo Museo di fare una corsa a Berlino. In questo momento avrà sentito dai giornali che si farà

un processo per il Piviale rubato in Ascoli Piceno e venduta a Morgan e vedràci sarà un risentimento forte nell’opinione pubblica.“¹⁰⁸

Inzwischen waren die Fragmente in Berlin eingetroffen, wo sie im Inventarband unter den Nummern 2827 und 2828 als „Grablegung einer Frau“ und „Brustbilder trauernder Männer“ registriert wurden;¹⁰⁹ als Künstler ist „Florentiner Meister um 1300“ angegeben. Unter „Bemerkungen“ ist notiert, dass sie „aus dem Besitze St. Bardinis“ stammen, „der auch andere zu demselben Monument gehörige Stücke besaß“.¹¹⁰

In Berlin wurden die Einzelteile mit Messingdübeln zusammengesetzt und die Fugen mit einem harten Zementmörtel verschlossen,¹¹¹ der zwischen 1880 und 1930 in den Berliner Museen häufig benutzt wurde.¹¹² Wilhelm Bode konnte mit seinem Coup zufrieden sein; in seinen Memoiren (1930 posthum erschienen) schreibt er unter der Kapitelüberschrift „Reiche Erwerbungen primitiver Gemälde und Bildwerke“: „Da wir schon kurz vorher durch den Verein eine spätere Pisane Gruppe der Verkündigung in reichster Bemalung erworben hatten, dann 1904 noch die große Grablegungsgruppe des Arnolfo di Cambio von der Florentiner Domfassade kauften, und aus älteren Erwerbungen mehrere Arbeiten des Niccolo und Giovanni Pisano besaßen, zeigte die Abteilung der gotischen Plastik Italiens bei der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums eine Vollständigkeit, wie sie kein anderes Museum, auch nicht in Italien, aufweisen kann.“¹¹³ Nur zwei Seiten weiter höhnt er über die Unfähigkeit der italienischen Behörden, „Ausfuhrverbote gegen Werke der älteren Kunst“ durchzusetzen: „Diese Verbote wurden aber damals für Italien und die Türkei noch verschärft und werden seither mit der gleichen Strenge wie schon früher in Griechenland gehandhabt. Nach meiner Erfahrung durch vier Jahrzehnte hat wenigstens Italien seine Gesetze vielfach nicht richtig angewandt. Den meisten kunsthistorischen Beamten, welche die Überwachung der Ausfuhr hatten, ist die Bedeutung des Kunsthandwerks bis in die neueste Zeit nicht aufgegangen. [...] Trotz des strengen Ausfuhrverbots haben wir übrigens nur selten Schwierigkeiten mit der Ausfuhr aus Italien gehabt. Kommt es dann wirklich einmal zu einem Prozeß, so fällt die italienische Regierung regelmäßig herein – so im Prozeß gegen die Fürsten Sciarra, Cattaneo usw., die der Regierung stets außerordentliche Kosten gemacht haben.“¹¹⁴

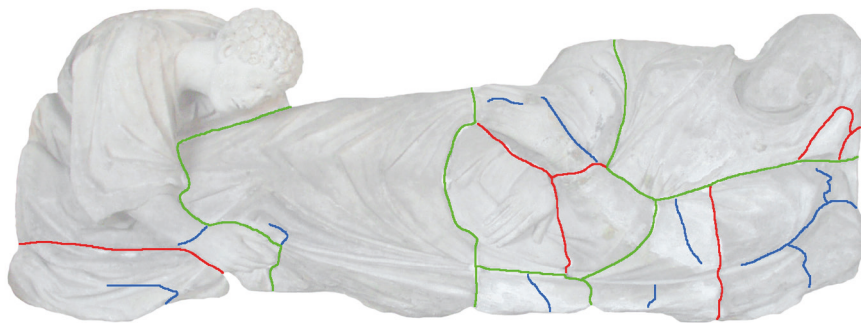


Abb. 7: Relief mit liegender Madonna mit Johannes, Kartierung der Schnittfugen (grün), Brüche (rot) und Risse (blau), Paul Hofmann, 2002

Der Marientod in der Ausstellung

In Bodes Konzept der „Meisterschulen“ und der „Kunstentwicklung“ sollten die Fragmente des Marientods den Beginn der eigenständigen Florentiner Bildhauertradition markieren. Die ursprüngliche Positionierung über einem Portal spielte für die Installation in der Ausstellung keine Rolle: Die Apostelköpfe und der Marientod waren in einem engen Raum und noch dazu über Eck an verschiedenen Wänden installiert. Die von Arnolfo kalkulierte ursprüngliche Betrachter*innenperspektive blieb unberücksichtigt, obwohl die Raumhöhe eine entsprechende Anbringung sogar oberhalb einer Türöffnung erlaubt hätte. Aus dem einstigen Lünettenrelief, Bestandteil des mariologischen Programms der Domfassade, war ein fragmentiertes und isoliertes Ausstellungsobjekt mit Schildchen geworden. Vielleicht noch immer mit Rücksicht auf Bardini tauchte die Gruppe in den ersten beiden Museumsführern von 1904 nicht auf,¹¹⁵ erst 1909 wurde auf „das Fragment einer großen Nischengruppe: die Bestattung eines [sic!] Heiligen von Arnolfo di Cambio (?), eine Komposition von schlichter Großartigkeit“ verwiesen.¹¹⁶

Bis dahin hatte Bode die Figuren zwar gezeigt, aber ihre Erwerbung nicht öffentlich gemacht. 1908 änderte sich die Situation: In Wien verteidigte der 22jährige Kunsthistoriker Kurt Rathe bei Julius von Schlosser seine Dissertation über die Domfassade,¹¹⁷ in der er als erster die 1904 von Swarzenski publizierten Skulpturen S. Maria del Fiore zuordnet.¹¹⁸ Noch bevor seine Arbeit 1910 in den Druck ging, nahm sich Bodes Mitarbeiterin Frida Schottmüller des Themas an – und hatte nicht zuletzt dank der kürzeren Redaktionszeit des *Jahrbuchs der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* die Nase vorn.¹¹⁹ Möglicherweise war sie von ihrem Kollegen Hans Posse von Rathes Vorhaben

benachrichtigt worden, weil dieser in Berlin um ein Foto der toten Madonna für die Publikation seiner Dissertation gebeten hatte.¹²⁰ Die Provenienz lautete nun „Pariser Kunsthandel“, Bardinis Name fehlte. Schottmüller war ihrerseits die erste, die die Lünettenfiguren ohne Einschränkung Arnolfo di Cambio zuschrieb, den bereits Swarzenski in der pathetischen Diktion seiner Zeit zum Ausgangspunkt der Florentiner Bildhauerei erklärt hatte.¹²¹ Eine Reaktion aus Florenz auf den Verlust der Fassadenskulpturen gab es nicht – Bardini hatte wieder einmal Glück gehabt. Einige Zeit später verkauft er der Dom-Opera die übrigen Stücke und sogar den Gipsabguss der zersägten und nach Berlin geschmuggelten Berliner Liegefigur. Trotzdem die kriminellen Geschäftspraktiken Stefano Bardinis und seines Geschäftsfreundes Wilhelm Bode mittlerweile im Ansatz bekannt sind, steht eine Korrektur des allzu positiven Bildes vom fleißigen und großzügigen Florentiner Kunsthändler und dem genialen Berliner Museumsdirektor, Kenner und Gelehrten noch aus.

Der zweite Tod

Ab 1933 waren die Fragmente endlich gemeinsam ausgestellt und durch eine eigene Stellwand als „Meisterwerk“ hervorgehoben (Abb. 8); an der Präsentation auf einem zu niedrigen Sockel änderte sich nichts. Das tat der Wahrnehmung von kunsthistorischer Seite jedoch keinen Abbruch. In den 1930er Jahren kam es zu einer regelrechten Welle von Arnolfo-Studien, vor allem von deutschen Wissenschaftlern:¹²² Ulrich Middeldorf und Walter Paatz zur *Badia Fiorentina* (1932),¹²³ Harald Keller über Arnolfo als Bildhauer (1934/1935),¹²⁴ Walter Paatz über Arnolfo als Architekt (1937)¹²⁵ und Peter Metz noch einmal zur Domfassade (1938).¹²⁶ Die tote Maria – diese „so ganz unantike Madonna“ – stellt

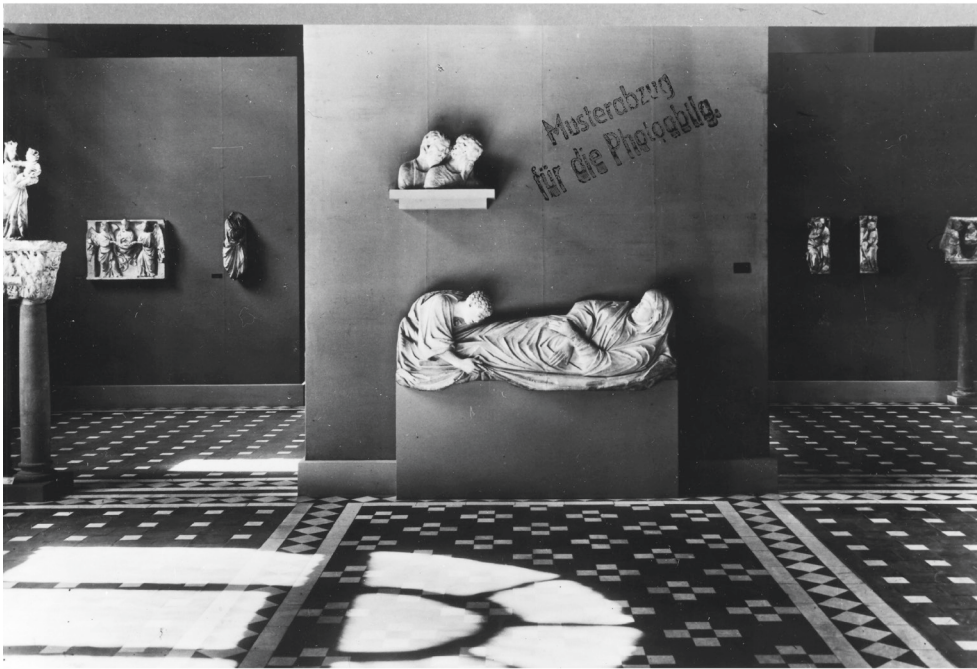


Abb. 8: Fragmente des Marientod-Reliefs in der Skulpturensammlung im Kaiser-Friedrich-Museum, Raum 23, Italienische Bildwerke des 13. und 14. Jh., Situation 1933–1939

Keller der „von den etruskisch-römischen Bildwerken ausgehenden“ „Einflüssen“ gehorchenden *Madonna della Natività* gegenüber;¹²⁷ sie ist ihm Hinweis auf eine sich im Arnolfo-Atelier entwickelnde „zweite Richtung, welche die Kunst des Mittelalters zu einem byzantinischen Barock steigert. Diese Gruppe wird in noch stärkerem Maße als die andere von der spätromantischen anonymen Tradition der Toskana gespeist.“¹²⁸ Für Metz hingegen erweist sich Arnolfo in seinem „skulpturale[n] Stil“ in der Architektur und der Skulptur „als Wegbereiter der Renaissance“.¹²⁹ Trotz der neuen Machtverhältnisse nach 1933 kam keiner der Autoren auf die Idee, Vasaris allzu durchsichtiges Konstrukt einer deutschen Herkunft von Arnolfos Vater aufzuwärmen;¹³⁰ vor allem Keller und Metz betonten stattdessen – im Sinne des nicht minder problematischen Konzepts der „Kunstlandschaft“ – das „Toskanische“ bzw. das „Florentinische“ an Arnolfos Werken.¹³¹ Das war genauso essentialistisch gemeint wie es klingt, auch wenn das Konstrukt, das ganz eindeutig auf die Vorstellung von einem quasi aus sich selbst erwachsenen Florentiner Primat in der Kunstentwicklung abhob, mit allerhand kulturhistorischen Argumenten angereichert wurde. Die kulturpolitische Bedeutung solcher Ideen manifestierte sich im Jahr des Erscheinens von Metz' Studie im Italien-Besuch Hitlers, zu dem auch der triumphale Einzug im mit Hakenkreuzen und Likatorenbündeln ausgestaffierten Florenz gehörte.¹³²

Schon bald folgten auf das neue *display* die kriegsbedingte Schließung des Museums (1939) und erneute *displacements*.¹³³ Ab September 1941 ließ die Museumsleitung einen großen Teil der Kunstwerke der Berliner Sammlungen in den Flakbunker Friedrichshain bringen,¹³⁴ wo in den Wochen nach der deutschen Kapitulation unter bis heute ungeklärten Umständen Brände ausbrachen, die zahllose Objekte zerstörten oder beschädigten,¹³⁵ unter ihnen auch Arnolfos Marientod.¹³⁶ Das Relief mit der toten Maria und Johannes war in vierzehn Teile zerfallen, die extreme thermische Spannung – im Bunker herrschten zum Teil Temperaturen um die 1000°C – hatte einige der Teile verformt, zur Abschabung von Oberflächenpartien geführt und ein Netz feiner Risse entstehen lassen.¹³⁷ Durch die Hitze waren Teile der Marmoroberfläche in Kalziumoxid, also Branntkalk verwandelt worden.

...und ihre Auferstehung

Zu diesem Zeitpunkt stand der Marientod neben anderen Objekten aus der Berliner Skulpturensammlung schon auf einer am 26. Februar 1945 fertiggestellten Kompensationsliste der von der Sowjetunion zu beschlagnahmenden Kunstwerke.¹³⁸ Nach der Bergung der brandgeschädigten Stücke aus dem Flakbunker wurden sie zwischen Oktober 1945 und Juni 1946 nach Moskau und Leningrad abtransportiert. In



Abb. 9: Relief mit liegender Madonna mit Johannes, Situation während der Restaurierung durch Paul Hofmann, 2002

den 1950er Jahren erfolgte eine restauratorische Konsolidierung mit dem damals hochmodernen Kunstharz-Festiger Polybutylmethacrylat.¹³⁹ Ende 1958 gab die Sowjetunion große Teile der Sammlungen an die DDR zurück;¹⁴⁰ auch der Marientod gelangte wieder nach Berlin. Wegen der erheblichen Schäden entschied das Museum jedoch, die Fragmente weder in der Sonderausstellung *Schätze der Weltkunst – von der Sowjetunion gerettet* (1958) noch im wiedereröffneten Bode-Museum zu zeigen, stattdessen kamen sie ins Depot. In der Fachwelt Westeuropas galt das Werk fortan als Kriegsverlust. Erst 1967 informierte ein Artikel von George S. Salmann in der Zeitschrift *The Connoisseur* darüber, dass der Marientod noch existiere, aber „damaged beyond recognition“ sei.¹⁴¹ Nach den Stationen Brandkatastrophe, Kompensationsstück und Rückgabe waren von den Berliner Lünettenskulpturen nur Trümmer übrig.

Anfang der 1970er Jahre stieß der Schweizer Kunsthistoriker Max Seidel bei seinen Forschungen zu Nicola Pisano im Depot des Bode-Museums auf die Bruchstücke. Auf seinen von der Direktorin Edith Fründt und der Mitarbeiterin Hannelore Sachs unterstützten Vorschlag setzten Wilfried Bauer, der Steinrestaurator des Bode-Museums, und weitere Museumsmitarbeiter*innen die Bruchstücke zusammen.¹⁴² 1973 publizierte Seidel die zweite „Wiederentdeckung“ der Marientod-Fragmente in einem Artikel in *Forschungen und Berichte*, dem Jahrbuch der Staatlichen Museen zu Berlin (DDR),¹⁴³ lieferte einen kurzen Abriss zum Forschungsstand und

kündigte eine umfassendere, leider nie erschienene Untersuchung an.¹⁴⁴ Am 5. November 1984 kehrte die Liegefigur in die Ausstellung zurück;¹⁴⁵ zuvor waren die Bruchstücke mit Polyester-Harz verbunden und die Oberfläche mit Aceton gereinigt worden;¹⁴⁶ die Apostelköpfe verblieben im Depot.

In Vorbereitung auf die Wiedereröffnung des Hauses nach der Ende der 1990er Jahre begonnenen Generalsanierung wurden die Marientod-Fragmente 2002 erstmalig umfassend untersucht; hierfür, für die anschließende Restaurierung und ihre Dokumentation war der Restaurator Paul Hofmann verantwortlich.¹⁴⁷ Die restauratorische Untersuchung der Berliner Stücke war wenig ermutigend: Die Schäden waren immens (Abb. 9), die früheren Festigungen mit Kunstharz hatten nicht nur die Struktur unzureichend konsolidiert, sondern auch die Verschmutzungen fixiert.¹⁴⁸ Im Zuge der Restaurierung wurden die Stücke mit Wasserdampf, Kompressen und Skalpell gereinigt und das Acrylat nahezu vollständig entfernt.¹⁴⁹ In die Risse injizierten die Restaurator*innen eine Paraloid-Lösung bzw. bei größeren Rissen eine Mischung aus Paraloid-Lösung und einem Füllstoff aus winzigen Hohlglaskügelchen (Scotchlite); anschließend wurden sie mit einem Kitt aus reversiblen Mörtel verschlossen.¹⁵⁰ Die Verbindung der vierzehn Teilstücke erfolgte mit Hilfe von Edelstahlarmierungen bzw. bei den beiden Hauptstücken mit Epoxidharz.¹⁵¹ Am Schluss der Arbeiten standen die Kittung der Fugen bzw. kleinerer Fehlstellen und die Retusche. Hier stellte vor allem die

fleckige Oberfläche eine Herausforderung dar; die Restaurator*innen trugen Acrylfarbe auf, um die Kontraste etwas zu mildern.¹⁵²

Das Hauptstück wird seit der Wiedereröffnung des Bode-Museum im Oktober 2006 auf einem ca. zwei Meter hohen Sockel präsentiert; der Ausstellungsraum erlaubt die Betrachtung aus einer Distanz von etwa vier Metern. Ursprünglich befand sich die Lünette in einer Höhe von über 7 m. Mittlerweile informiert ein zusätzliches Schild über Zerstörung, Abtransport und Restaurierung der Marientodgruppe.

Doppelt und dreifach

Noch im Jahr der Wiedereröffnung des Bode-Museums – und damit der Präsentation der restaurierten Berliner Marientodfragmente – rückte eine Ausstellung im Museo dell’Opera del Duomo das Florentiner Oeuvre Arnolfo di Cambios in den Blick der Fachwelt.¹⁵³ Im Zentrum stand die arnolfinische Domfassade, nicht nur in Form eines Modells, sondern auch in Teilrekonstruktionen im Maßstab 1:1, in die erstmals Stücke aus privaten Sammlungen einbezogen werden konnten. Die Berliner Liegefigur der Madonna, deren Zustand jede Reise ausschloss,¹⁵⁴ wurde in der Ausstellung von Bardinis Gipsabguss vertreten;¹⁵⁵ die Apostelbüsten waren dank eines neuen, eigens in Berlin angefertigten Abgusses präsent.¹⁵⁶ Kombiniert waren die Abgüsse mit dem zugehörigen Christuskopf und der ‚Seele‘ Mariens sowie dem Torrigiani-Apostel.¹⁵⁷

Die Schwerpunktsetzung der Ausstellung hatte auch einen praktischen Grund, denn sie bereitete die umfassende Neugestaltung des Museums vor. Schon Jahre zuvor hatten die Planungen für eine Erweiterung begonnen.¹⁵⁸ Der Erwerb des angrenzenden Saals des früheren Teatro degli Intrepidi ermöglichte eine 1:1-Rekonstruktion der Domfassade,¹⁵⁹ die den Zustand vor dem Abriss 1587 zeigt. Das Ergebnis ist beeindruckend: Aufbau und Wirkung der Fassade sind nunmehr vorstellbar, auch wenn die Rekonstruktion einen zeitlich begrenzten und noch dazu hypothetischen Zwischenzustand fixiert.

Die architektonische Gliederung besteht ausschließlich aus Gusselementen aus Kunststein,¹⁶⁰ erhaltene Fragmente sind nicht einbezogen. Bei den Skulpturen handelt es sich zum Teil um die Originale, zum Teil um Repliken auf Basis von 3D-Scans. Die doppelte Präsentation soll zweierlei leisten: die Wahrnehmung der Skulptur in ihrer ursprünglichen Position und die

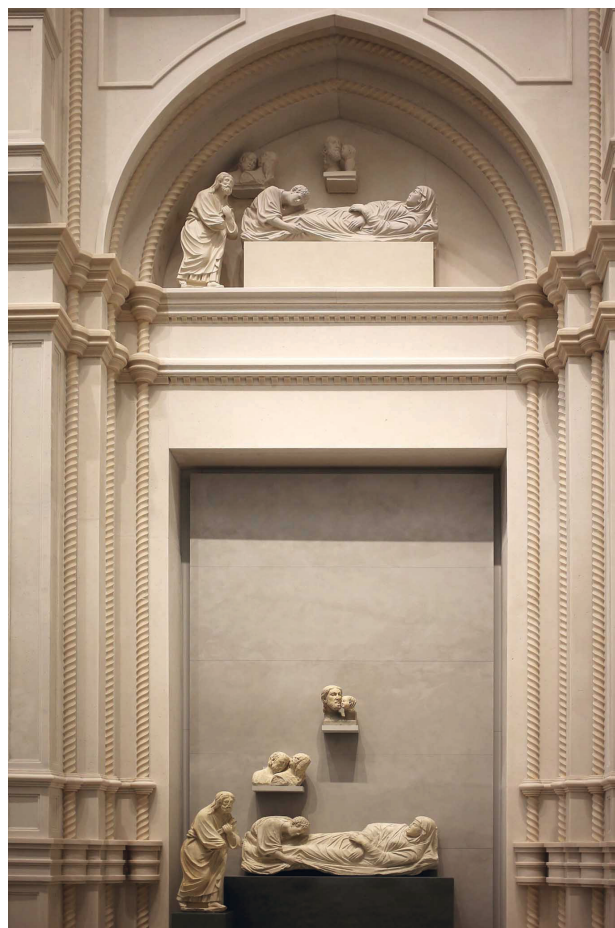


Abb. 10: Rekonstruktion des südlichen Portals der Domfassade mit Fragmenten und Abgüssen von Fragmenten der Lünetten-Skulpturen, Museo dell’Opera del Duomo, Situation 2016

Betrachtung aus der Nähe. Im Falle der Marientod-Lünette (Abb. 10) kommt eine weitere Ebene hinzu, weil deren Kernstück – die Liegefigur – als Gipsabguss bzw. über dem ‚Portal‘ als Abguss des Abgusses präsentiert wird.¹⁶¹ Die Verdopplung wird hier zur Verdreifachung bei gleichzeitiger Abwesenheit des Originals. Das *display* berücksichtigt die Folgen des *displacements* und bringt sie durch die Ausstellung des Zustands vor dem Schmuggel nach Berlin und den Kriegsschäden zugleich zum Verschwinden.

In Berlin stieß die neue Präsentation in Florenz Überlegungen zu einer Rekonstruktion des zerstörten Gesichts der Liegefigur an. Schon zuvor waren am Bode-Museum neue Konzepte im Umgang mit den allgegenwärtigen Brandschäden diskutiert und erprobt worden, wobei die in der Gipsformerei der Staatlichen Museen aufbewahrten historischen Abgüsse und Gussformen eine wichtige Rolle spielten. Mit ihrer Hilfe konnten fragmentierte Skulpturen wie beispielsweise ein Madonnenrelief von Antonio Rossellino und eine Francesco Laurana zugeschriebene Frauenbüste in

ihrer äußeren Form vervollständigt werden.¹⁶² Das Vorgehen stieß bei Denkmalpfleger*innen und Kunsthistoriker*innen auf Kritik, vor allem, weil nach der Retusche der Unterschied zwischen historischem Bestand und moderner Ergänzung nur noch schwer auszumachen ist. Da im Falle des Marientods in Berlin kein eigener Abguss zur Verfügung stand, bat das Bode-Museum im Mai 2016 in Florenz um die Daten des 3D-Scans. Ziel war es, mit Hilfe dieser Daten das Gesicht der Madonna in Kunststein zu rekonstruieren. Das Vorhaben scheiterte jedoch an überraschend hohen Kosten und praktischen Problemen, wie der Frage, wie gut eine angetragene Masse im Bedarfsfall von der entfestigten Marmoroberfläche wieder zu entfernen wäre. Durch den Verzicht auf die Rekonstruktion bleibt zumindest in den Brandschäden der Abschnitt der jüngeren Objektgeschichte ablesbar, über dessen Bewertung weitgehend Konsens herrscht. Die retuschierten Sägespuren als unmittelbare Zeugnisse der kriminellen Erwerbsgeschichte zum Sprechen zu bringen, ist praktisch und politisch die schwierigere Herausforderung.

Ansatz Objektgeschichte

Damit sind wir in der Gegenwart angekommen. Welchen Nutzen könnte die hier versuchte Objektgeschichte der Berliner Fragmente für vertiefende und stärker auf Einzelaspekte fokussierte Forschungen haben? Zwei mögliche Grundlinien lassen sich meines Erachtens benennen: Zum einen sind dies jene Forschungsperspektiven, die auf der Untersuchung größerer Zeitspannen basieren, wie die Rezeptionsgeschichte, die Erhaltungsgeschichte, die Gebrauchs- bzw. Funktionsgeschichte, auch die Translokations- und Besitzgeschichte und die zeitlich etwas kürzer bemessene Forschungshistorie, wobei die Trennlinien nicht immer scharf zu ziehen sind. All diese Perspektiven funktionieren, stellt man sich Geschichte bzw. Zeit linear bzw. als Achse vor, parallel. Die Erkenntnisse, die chronologische Perspektiven liefern, sind zwangsläufig andere als die *zeitgebundener* Analysen, wie beispielsweise eine Untersuchung des Entstehungskontexts eines Objekts, seiner Position im Oeuvre der Künstlerin oder des Künstlers, seiner Wahrnehmung in einer bestimmten Situation oder der Gründe für seine Zerstörung, um nur ein paar Ansätze zu nennen, die eher *Zeitpunkte* als *Zeitspannen* in den Blick nehmen. Sie sind aber weiterhin primär an das konkrete Objekt gebunden. Darüber hinaus kann die Erforschung der Geschichte eines Objekts, selbst wenn sie wie bei dem

hier gewählten Beispiel summarisch bleiben muss, Ansatzpunkte oder besser: Schnittstellen für weiter ausgreifende Fragestellungen liefern. Das können – wie zum Teil längst unternommen – Studien zur toskanischen Skulptur um 1300, zur Rolle von Künstlerarchitekten, zu Arnolfos Werkstattpraxis oder zur Marientod-Ikonografie sein. Denkbar wären aber auch Fragen, die von einem späteren Zeitpunkt der Objektgeschichte ausgehen oder diese schneiden: beispielsweise nach der Bedeutung der Fragmente der Domfassade in der Gartenkunst Anfang des 19. Jahrhunderts und im italienischen *Gothic Revival*, nach einer Neubewertung von Bode und Bardini im Lichte ihrer illegalen Transaktionen – immerhin sind zwei Museen nach ihnen benannt, nach einer geeigneten musealen Präsentation isolierter Stücke bzw. der Ausstellung von Bauskulptur ohne Bauwerk oder nach dem Potential des Einsatzes von Kopien und Ergänzungen im Museum. Charakteristikum aller zuletzt genannten Perspektiven ist, dass sie dank ihres thematischen Fokus' eine hohe Detail-schärfe bieten. Objektgeschichtliche Forschungen zeichnet indes aus, dass sie durch die Untersuchung größerer Zeiträume zwangsläufig multiperspektivisch und interdisziplinär sind – zumindest dann, wenn sie sich nicht in der Aufzählung von Ereignissen erschöpfen, sondern das ihnen inhärente Potential aufscheinen lassen. Das Schicksal der zersägten Jungfrau gibt dafür einiges her.

Ich danke von ganzem Herzen Lynn Catterson und Paul Hofmann für ihre bereitwilligen Auskünfte und die Bereitstellung vieler für die vorliegende Studie notwendiger Materialien. Das unvoreingenommene Teilen von Wissen und der offene wissenschaftliche Austausch waren eine wunderbare Erfahrung. Katharina Christa Schüppel danke ich für ihre klugen Hinweise und viel Geduld.

- 1 Arnolfo di Cambio und Werkstatt, Dormitio Virginis mit Johannes und Doppelbüste zweier Apostel, Marmor, SMB-PK, Skulpturensammlung im Bode-Museum, Inv.-Nr. 2827 und 2828 (<https://id.smb.museum/object/868307>, 02.09.2024)
- 2 Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus, Wien/Leipzig 1903 (https://archive.org/details/bub_gb_tbQDAAAAYAAJ_2/page/n3/mode/2up, 02.09.2024).
- 3 Ausgehend von Igor Kopytoff, The Cultural Biography of Things, in: The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective, hg. v. Arjun Appadurai, Cambridge 1988, S. 64–91, gibt es seit ca. 20 Jahren eine lebendige Diskussion über objektbiografische Forschungsansätze; einen – durchaus kritischen – Überblick bietet Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts (Morphomata 31), hg. v. Dietrich Boschung/Patric-Alexander Kreuz/Tobias Kienlin, Paderborn 2015.
- 4 Wolfgang Kemp, Masaccios „Trinität“ im Kontext, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 45–72.
- 5 Siehe u.a. Charta von Venedig (1964), v.a. Artikel 11 (<https://www.icomos.org/en/participer/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/157-thevenice-charter>, 02.09.2024)
- 6 Hierzu v. a. Robert Davidsohn, Geschichte von Florenz, Berlin 1896–1927, Bd. 2.2 (1908).
- 7 Zum Zusammenhang zwischen der Neubau-Plänen und der Regierung des *popolo* ausführlich: John M. Najemy, The Beginnings of Florence Cathedral. A Political Interpretation, in: Arnolfo's Moment, hg. v. David Friedman/Julian Gardner/Margaret Haines, Florenz 2009, S. 183–210.
- 8 Hubert, Hans W., Arnolfo di Cambio und das Monument für Bonifaz VIII. an der Florentiner Domfassade, in: Docta Manus, Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hg. v. Johannes Myssok/Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 111–112 und Anm. 6; George Dameron, Cathedral, Clergy, and Commune in the Age of Arnolfo di Cambio, in: Friedman/ Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 211–332.
- 9 Im Dokument von Juni 1296 heißt es explizit „venustus et honorabilius templum aliquo alio sit in partibus Tuscie“; Cesare Guasti, Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dall'Archivio dell'Opera Secolare e da quello di Stato, Florenz 1887, Dok. 14; siehe hierzu auch Timothy Verdon, Der Florentiner Dom im städtischen Kontext, in: Florenz!, Ausst.Kat. Bonn, Bundeskunsthalle 2013/2014, hg. v. Anna Maria Giusti/Silvestra Bietoletti/Jutta Frings, München 2013, S. 56–65, hier S. 61.
- 10 Siehe u.a. Hubert 2007 (wie Anm. 8), S. 112.
- 11 Zuerst umfassender Walter Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, Burg bei Magdeburg 1937 (Florentiner Forschungen 1), S. 81.
- 12 Hierfür wird Arnolfo in der Steuerbefreiung von 1300 gelobt („ex magnifico et visibile principio dicti operis“); Franklin Toker, Arnolfo di Cambio and the Beginnings of Artistic Identity, in: Friedman/Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 16–17.
- 13 Christus wird in der Widmung seiner Rolle als Erlöser entsprechend sogar an erster Stelle genannt; Guasti 1887 (wie Anm. 9), S. 3; siehe hierzu vor allem: Irving Lavin, Santa Maria del Fiore: il duomo di Firenze e la Vergine incinta, Rom 1999, S. 12, 47–48, 56; Lavin sieht den Kirchenbau als Materialisierung der Metapher von Maria als Kirche und als Mutter und Braut Christi; ebd., S. 42. Siehe auch Anna Benvenuti, Arnolfo e Reparata. Percorsi semantici nella dedizione della cattedrale fiorentina, in: Friedman/Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 233–251.
- 14 Zum mariologischen Programm v.a.: Timothy Verdon, Marian Themes in the Facade of Santa Maria del Fiore, in: Friedman/Gardner/Haines 2009 (wie Anm. 7), S. 283–291.
- 15 „Sopra la detta Porta veniva una vaga, e bella Cappelletta, nella quale era un'Immagine di Nostra Donna di marmo a sedere con Cristo piccolo, che con bella grazia le sedeva sopra un ginocchio, et ella aveva gli occhi lucenti, che parevano veri, perchè erano di vetro, ed era messa in mezzo da una Statua di S. Zanobi, e da un'altra di Santa Reparata, e due bellissimi Angioli aprivano un padiglione, che di panno appariva, se bene era di marmo. Sopra la Porta, che è allato alla principale dalla sinistra mano all'entrare di verso alla Via de' Martelli, in altra Cappella era scolpita la Natività di Nostro Signore con molte figure di Pastori, e di Animali. Sopra all'altra Porta, che è di verso al Campanile era con molte Statue rappresentato il Transito di Maria, la quale si vedeva morta giacere, e Cristo, che l'anima di lei strettamente teneva in braccio, e tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto.“; Francesco Settiminali, Diario fiorentino (gelegentlich auch als Memorie fiorentine), Archivio di Stato di Firenze, ms. 131, S. 424–426; hier zit. nach Francesca Pomarici, La prima facciata di Santa Maria del Fiore. Storia e interpretazione, Rom 2004, Appendix 1, S. 103–105, hier S. 103–104.
- 16 Ebd.
- 17 Franklin Toker rekonstruiert auf Grundlage zweier Manuskripte (*Ritus in ecclesia servandi*, um 1190, und *Mores et consuetudines canonice florentine*, 13. Jahrhundert) einen Kalender aller Festtage von Santa Reparata; sie unterstreichen die Bedeutung der Marienfeste für Florenz; Franklin Toker, On Holy Ground. Liturgy, Architecture, and Urbanism in the Cathedral and the Streets of Medieval Florence, Turnhout 2009, S. 56–65.
- 18 „[...] e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni, il quale spese volte era suo cammino; essendo arche [=Sarkophage] grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata, e molte altre dintorno a San Giovanni [...]“; Giovanni Boccaccio, Decamerone, 6. Tag, 9. Geschichte. Eine große Anzahl Gräber befand sich, wie archäologische Grabungen 1971 nachweisen konnten, auch zwischen Baptisterium und Santa Reparata; siehe u.a. Guglielmo Maetzke, Il cimitero alto medievale e mediavale, in: Il bel San Giovanni e Santa Maria del Fiore. Il Centro religioso di Firenze dal Tardo Antico al Rinascimento, hg. v. Domenico Cardini, Florenz 1996, S. 191–201 u. Tafel D.
- 19 Giovanni Villani, Nuova Cronica, Buch VII, Kap. 33; Giovanni Villani, Nuova cronica, hg. v. Giuseppe Porta, (Biblioteca di scrittori italiani), Bd. 1, Parma 1990, S. 257.
- 20 Stefan Weppelmann, Raum und Memoria. Giottos Berliner Transitus Mariae und einige Überlegungen zur Aufstellung der Maestà in Ognissanti, Florenz, in: Zeremoniell und Raum in der frühen italienischen Malerei, hg. v. Stefan Weppelmann, Petersberg 2007, S. 128–159.
- 21 Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino, Ausst. Kat. Florenz, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, 2005/2006, hg. v. Enrica Neri Lusanna, Florenz 2005, Kat. 2.14a (zum Abguss), S. 256–257.
- 22 Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), Kat. 2.15, S. 258–259. Zur Lünette insgesamt Enrica Neri Lusanna, „Venustus et honorabilius templum“, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 200–223, hier S. 207–211; dort auch eine Rekonstruktion der südlichen Lünette (Enrica Neri Lusanna/Silvia Moretti); ebd., S. 212.

- 23 „tutti gli Apostoli, che circondavano il corpo morto“; Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–104.
- 24 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14b (zum Abguss), Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 256–257.
- 25 Il Museo dell’Opera del Duomo a Firenze, hg. v. Luisa Becherucci/Giulia Brunetti, Venedig 1971, Kat. 12, S. 221–222; zuletzt: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.16, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 260–261.
- 26 Paul Hofmann, Tod Mariae, Inv.-Nr. 2827 – Restaurierungsbericht und Beobachtungen (unveröffentlicht), Berlin 2002, Akte im Archiv der Restaurierungsabteilung des Bode-Museums, S. 2. Laut Laura Speranza besteht die *Madonna della Natività* aus Statuario-Marmor, alle vier Engel hingegen aus einfacherem Marmor; Laura Speranza et al., Osservazioni durante il restauro di dei rilievi arnolfiani dall’antica facciata del duomo Fiorentino, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 495–501, hier S. 496.
- 27 Die Plattenstärke des Torrigiano-Apostels beträgt 25 cm, die des Christuskopfes mit der Marienseele sogar nur 14 cm; Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), Kat. 2.15, 2.16. Auf S. 217 gibt Neri Lusanna die Plattenstärke des Torrigiani-Apostels mit 26 cm an.
- 28 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 2; Paul Hofmann, Restauro del gruppo centrale del frammento della „Dormitio Virginis“ di Arnolfo di Cambio a Berlino, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 514–521, hier S. 515.
- 29 Arnolfo 2005, S. 218, 220.
- 30 Zum Apostel und der von ihr entdeckten Hand: Karen Christian, Arnolfo di Cambio’s Sculptural Project for the Duomo Façade in Florence: A study in Style and Context (Diss. New York University 1989), Ann Arbor 1990, S. 41–42. Zur Statue zuletzt: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.15., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 258–259.
- 31 Pomarici 2004 (wie Anm. 15), S. 93–94; Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 208.
- 32 Vgl. u. a. die Arca di San Domenico (1264–1267) in Bologna, an der Arnolfo als Mitarbeiter Giovanni Pisanos beteiligt war bzw. die Reste des Arnolfo zugeschriebenen Annibaldi-Grabmals (1289–1290) im Kreuzgang von San Giovanni in Laterano, Stefan Weppelmann, „Acciò il fuoco non si spenga“: Zum Ministranten mit Rauchfaß im Annibaldi-Grab des Arnolfo di Cambio, in: Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, hg. v. Johannes Myssok/Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 99–110, hier S. 99.
- 33 Die Untersuchungen der *Madonna della Natività* brachten keine eindeutigen Resultate; Laura Speranza et al., Osservazioni durante il restauro di dei rilievi arnolfiani dall’antica facciata del duomo Fiorentino, in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 495–501, hier S. 498.
- 34 Arnolfo starb zwischen 1302 und dem 8. März 1310; Carl Frey, Über das Todesjahr des Arnolfo di Cambio, in: Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften 29 (1883), S. 699–713.
- 35 Peter Metz, Die Florentiner Domfassade des Arnolfo di Cambio, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 59 (1938), S. 128–130.
- 36 Regierungsbeschluss über die Berufung Giotto zum Stadtbaumeister, Florenz, 12. April 1334, Archivio di Stato di Firenze, Provisioni Registri 26, 100v-101r, Angaben nach: Michael Victor Schwarz/Pia Theis, Giotto Pictor, Bd. 1 – Giotto’s Leben, Wien/Köln/Weimar 2004, Überrestquellen/Ernennungen, Dok. I e 2, S. 267–269. Zu Giotto’s Arbeit am Campanile: siehe u.a. Michael Victor Schwarz/Michaela Zöschg, Giotto Pictor, Bd. 2 – Giotto’s Werke, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 599–618.
- 37 Zum Fresko zuletzt ausführlich: William R. Levin, The “Allegory of Mercy” at the Misericordia in Florence: Historiography, Context, Iconography, and the Documentation of Confraternal Charity in the Trecento, Dallas 2004.
- 38 Alessandro Nani, Kopie nach Bernardino Poccetti, Florenz, Archivio dell’Opera di S. Maria del Fiore; Roberta Raoni, Kat. 2.38, in: Arnolfo 2005, S. 354–35.
- 39 Den Beginn der Abrissarbeiten dokumentiert ein Eintrag im Tagebuch des Agostino Lapini; Diario Fiorentino di Agostino Lapini, dal 252 al 1596, hg. v. Giuseppe Odoardo Corazzini, Florenz 1900, S. 257 (https://archive.org/details/diariofiorentino00lapi_0/page/256/mode/2up, 02.09.2024). Das Bedauern über die Zerstörung („[...] parendo loro che i colpi di quei martelli facessero loro spezzare il cuore.“) hielt Francesco Settimanni in seinem Tagebuch fest; Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–105, hier S. 105.
- 40 „[...] ed il restante furono tutte portate nell’opera.“; Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach: Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–105, hier S. 105.
- 41 „nel giardino de’ Riccardi in Gualfonda“; Ferdinando L. Del Migliore, Firenze, città nobilissima, Florenz 1684, Bd. 1, Teil 1, S. 15 (https://dlc.mpg.de/image/khi_escidoc_7135/39/LOG_0007/, 02.09.2024). Die Riccardi hatten den riesigen Garten 1598 von den Salimbeni Bartolini übernommen; 1808 geht er an die Stiozzi, nach Mitte des 19. Jahrhunderts schreibt Milanesi, dass der Papst in den Orti Oricellari im Besitz der „Orloff“ ist; Le opere di Giorgio Vasari, komm. und hg. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885, Bd. 1 (1878), S. 484, Anm. 1 (<https://archive.org/details/levitedepicce01vasauoft/page/484/mode/2up>, 02.09.2024); Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 13, S. 222–225; Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.1., in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 224–227.
- 42 Die Statuen landeten als Dekoration in verschiedenen Gärten, u.a. im Giardino dei Boboli, in Poggio Imperiale, im Garten der Villa di Castello, im Giardino Torrigiani und den Orti Oricellari, siehe u.a. Enrica Neri Lusanna, „Venusius et honorabilis templum“, in: Arnolfo 2005 (wie Anm. 21), S. 200–223, S. 201. Ein erstes Zeugnis liefert Leopoldo Cicognaras 1823 erschienene *Storia della scultura*: „la più parte di queste [statue, AH] vennero disperse e destinate alla decorazione de’ viali ne’ giardini di Firenze“. Die Statue von Papst Bonifaz VIII., zwei Propheten, zwei bärtige Heilige und zwei weitere Figuren seien nun „in capo ad alcuni viali del giardino una volta Riccardi, ora Stiozzi in Valfonda“, andere Statuen stünden im Garten von Poggio Imperiale; Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Prato 1823–1824, Bd. 2 (1823), Kap. 5, S. 151–152 (<https://archive.org/details/storiadellascult02cico/page/150/mode/2up?q=capo&view=theater>, 02.09.2024). Nachdem Giovanni Poggi Anfang des 20. Jahrhunderts bereits zwei Engel im Boboli-Garten entdeckt hatte, fand Pietro Toesca 1917 dort auch die Statue der Santa Reparata aus der Hauptlünette; Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze (Italienische Forschungen 2)*, Berlin 1909, S. XXXIX; Pietro Toesca, *Marmi della scuola di Niccolò Pisano*, in: *Rassegna d’arte antica e moderna* 1,5–6 (1917), S. 93–96, hier S. 94–95. Siehe hierzu auch: Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 8, S. 217–218. Zur Statue der S. Reparata zuletzt Gabriella Capecchi, Arnolfo, l’antico, e Santa Reparata, in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 68–85 und Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.10., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 246–249.
- 43 Die Orti Oricellari und der zugehörige Palast waren 1670 von Ferdinando Ridolfi erworben worden, durch Erbe gelangten sie 1747 in den Besitz der Stiozzi Ridolfi, denen sie bis 1853 gehörten; Luigi Passerini, *Degli Orti Oricellari*.

- Memorie storiche, in: *Curiosità storicoartistiche fiorentine*, Florenz 1866, S. 55–87, hier S. 84–85 (https://archive.org/details/bub_gb_jvv2fqLYj4C/page/n63/mode/2up, 02.09.2024). Bei dem Kloster handelt es sich um das 1534 durch Nonnen des bei der Belagerung von Florenz 1529 zerstörten Klosters Sant'Anna in Verzaia übernommene ehemalige Hospital Sant'Eusebio al Prato, dessen Kirche 1349 errichtet worden war. Die Klosteranlage zeigt der 1584 entstandene Florenz-Plan Stefano Buonsignoris ([https://it.wikipedia.org/wiki/Ex_monastero_di_Sant%27Anna_sul_Prato#/media/File:Pianta_del_buonsignori,_dettaglio_002_sant'anna_monastero_\(sant'anna_sul_prato\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Ex_monastero_di_Sant%27Anna_sul_Prato#/media/File:Pianta_del_buonsignori,_dettaglio_002_sant'anna_monastero_(sant'anna_sul_prato).jpg), 02.09.2024). Nach dem vom Generalverwalter der Toskana Eduard Dauchy erlassenen Dekret zur Aufhebung religiöser Einrichtungen vom 29. April 1808 wurde das Kloster im Mai/Juni 1808 aufgelöst. Den Ankauf durch Giuseppe Stiozzi Ridolfi belegt (und verklärt) eine 1817 unmittelbar nach dem Tod Giuseppe Stiozzi Ridolfis verfasste Eloge; Michele Leoni, *Elogio del Marchese Giuseppe Stiozzi Ridolfi*, Florenz 1817, S. 20–21 (https://archive.org/details/bub_gb_40ZLnUVJCBcC, 02.09.2024). In seinem 1819 erschienenen Reisebuch beschreibt Ludwig Hermann Friedländer die Gartenseite der Kirche: „Eine kahle Klostermauer, die an den Garten stößt, hat Stiozzi nicht unpassend in die gothische Vorderseite einer alten Abtei verwandeln lassen.“ Ders., *Ansichten von Italien*, während einer Reise in den Jahren 1815 und 1816 in zwei Theilen, Leipzig 1819, S. 275.
- 44 Siehe hierzu u.a. Passerini 1866 (wie Anm. 43), S. 85–86. Von der Korrespondenz zwischen Auftraggeber und Architekt in den Jahren 1807 und 1816 haben sich 15 Briefe erhalten; BNCF, *Carteggio Cambray-Digny* 52, 84. Angaben zu Zeichnungen des Architekten: Franz von Waldburg, *Die Florentiner Gartenanlagen des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1981, S. 83–87 bzw. S. 150–152.
- 45 Den ersten ‚romantischen‘ Garten in Florenz gestaltete zwischen 1801 und 1810 der Architekt Giuseppe Manetti für den Marchese Tommaso Corsi in Oltrarno (heute *Giardino Corsi Annalena*). Wenig später, im Jahr 1818–1826, gestaltete der 1814 nach Florenz gezogene böhmisch-deutsche Gärtner Joseph Frietsch im Auftrag des Großherzogs Ferdinand III. den vernachlässigten Garten von Pratolino bei Florenz um; Luigi Zangheri, *Joseph Frietsch a Pratolino* (mit deutscher Zusammenfassung), in: *Il giardino paesaggistico tra Settecento e Ottocento in Italia e in Germania*. Villa Vigoni e l'opera di Giuseppe Balzaretto, hg. v. Pier Fausto Bagatti Valsecchi, Mailand 1996, S. 121–127. Grundlegend: Waldburg 1981 (wie Anm. 44). Zum ‚englischen‘ Garten in Italien siehe u.a. Margherita Azzi Visentini, *Riflessioni sul giardino paesaggistico in Italia tra Settecento e Ottocento* (mit deutscher Zusammenfassung), in: *Bagatti Valsecchi 1996* (wie Anm. 45), S. 29–41; Gianni Venturi, *Premesse italiane al dibattito europeo sul giardino* (mit deutscher Zusammenfassung), in: *ebd.*, S. 87–94. Da Architekt und Auftraggeber Mitglieder der Florentiner Loge „Napoleone“ (nach Morolli: „Elisa“) waren, könnte auch eine Bezugnahme auf freimaurerische Ideen eine Rolle spielen, wie zumindest in der italienischen Literatur zu den Orti Oricellari immer wieder behauptet wird; siehe u.a. Paola Marsca, *Il giardino Torrigiani a Firenze*. L'invenzione romantica di un parco tra natura e allegoria, in: *Arte die giardini* 2 (1993/1994), S. 55–77; Gabriele Morolli, *Il Gigante degli Orti Oricellari*, Rom 1993, u.a. S. 64. Zur Kritik daran, jede „mystisch erscheinende Gartensituation mit rituellem Logensymbolik“, „jede Sphinx oder jede Ritterburg“ „unmittelbar auf freimaurerische Einflüsse zurückführen zu wollen“: Michael Niedermeier, *Freimaurer und Geheimbünde in den frühen Landschaftsgärten der Aufklärung*, in: *Arkadische Kulturlandschaft und Gartenkunst*. Eine Tour d'Horizon, hg. v. Richard Faber/Christine Holste, Würzburg 2010, S. 139–165; S. 152, 156.
- 46 Hirschfelds fünfbandiger *Klassiker* fand in den gebildeten Kreisen Europas rasch Verbreitung; Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779–1785; siehe hierzu Wolfgang Schepers, *Hirschfelds Theorie der Gartenkunst 1779–1785*, Worms 1980.
- 47 Ercole Silva, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Mailand 1801 (zweite Auflage 1813) (<https://archive.org/details/dellartedeigiard00silv/page/n1/mode/2up>, 02.09.2024).
- 48 U.a. der 1811 erschienene Band von Stanislas Girardin (Text), Jacques Mérimot (Stiche), *Promenade ou Itinéraire des jardins d'Ermenonville, auquel on a joint vingt-cinq de leurs principales vues*, Paris 1811 (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65673394>, 02.09.2024).
- 49 Stich von François Godefroy, 1781 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_2003-0630-91, 02.09.2024); an Rousseaus Grabmal orientierten sich u.a. das Grabmonument der Marie-Elisabeth Joly bei Soumont-Saint-Quentin und die Darstellung eines Monuments in Wilhelm Beyer, *Die neue Muse oder der Nationalgarten*, Wien 1784, Taf. 3 (<https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN684709503?ti-fy=%7B%22pages%22%3A%5B35%5D%2C%22view%22%3A%22info%22%7D>, 02.09.2024); siehe v.a. Sascha Winter, *Das Grab in der Natur*. Sepulkralkunst und Memorialkultur in europäischen Gärten und Parks des 18. Jahrhunderts, Petersberg 2018, S. 107, 129 und 155.
- 50 Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, 2. erw. Auflage, Prato 1823–1824, Bd. 2 (1823), Kap. 5, S. 151–152. Möglicherweise bringt Cicognara die beiden Gärten der Stiozzi-Ridolfi durcheinander oder seine Informationen sind zum Zeitpunkt des Erscheinens bereits veraltet.
- 51 Zuerst Georg Swarzenski, *Ein florentinisches Bildhaueratelier um die Wende des 13. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 15 (1904), S. 99–104, hier S. 100, dann Kurt Rathe, *Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Freifigur im Florentiner Trecento, Wien/Leipzig 1910, S. 27 und Harald Keller, *Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt*, Teil 1, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 55 (1934), S. 205–228 und ders., Teil 2, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 56 (1935), S. 22–43, hier Teil 1, S. 211 und 213.
- 52 Vgl. Plan in Emilio Burci, *Vedute del Giardino del Mar: Stiozzi-Ridolfi, già Orti Oricellari*, Firenze 1832 (<https://collections.vam.ac.uk/search/?q=Burci>, 02.09.2024).
- 53 Luigi Zangheri, *Giuseppe del Rosso*, in: *Storia dell'urbanistica* 3/30 (2011), S. 119–134.
- 54 Giuseppe del Rosso, *Considerazioni sulla convenienza degli ornamenti dei giardini italiani, rapporto a quelli delle altre nazioni*, in: *L'osservatore fiorentino sugli edifizii della sua patria* 14 (1831), S. 56–72 (<https://archive.org/details/losservatorefio02lastgoog/page/n163/mode/2up>, 02.09.2024); siehe hierzu: Luigi Zangheri, *Giuseppe del Rosso*, in: *Storia dell'urbanistica* 3/30 (2011), S. 119–134, hier S. 125.
- 55 Burci 1832 (siehe Anm. 52).
- 56 Falls sich der Berliner Marientod in einem Garten befunden hat, könnten hierauf vielleicht die rotbraunen Verfärbungen und die „biogenen Ablagerungen“ zurückgehen, die Paul Hofmann vor der Restaurierung beobachtet hat; vgl. Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 2–3. Einige „sehr alte“ und „grobe“ Kalkmörtelreste auf der Unterseite und im Haar des Johannes (Teil 11a, 13, 14) deuten laut Hofmann auf eine mögliche Anbringung in oder vor einer Wand hin.

- Hofmann nimmt einen Zusammenhang mit Erstaufstellung an; ebd., S. 12–14, 158.
- 57 Zu den ursprünglich zum Marientod gehörenden, einen Vorhang raffenden Engeln, heute im Museo dell'Opera del Duomo: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.8., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 240–241; zu den an der Giebelseite der ehemaligen Kirche angebrachten Engeln, Museo dell'Opera del Duomo: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.5a. und 2.5b., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 234–235. Zu einem der nach wie vor in Privatbesitz befindlichen Skulpturenpaar: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.2., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 228–229.
- 58 Bardini taucht auch im Zusammenhang mit Verkäufen aus der Sammlung Torrigiani auf, allerdings deutlich vor dem Verkauf des Marientods nach Berlin; Denise M. Budd/Lynn Catterson, *The Torrigiani Affair*, in: *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Markets*, hg. v. Denise M. Budd/Lynn Catterson, Leiden/Boston 2023, S. 73–166.
- 59 Passerini 1866 (wie Anm. 43), S. 52; der Auftrag wurde ab 1819 von Gaetano Baccani fortgeführt; Paola Maresca, *Il giardino Torrigiani a Firenze: l'invenzione romantica di un parco tra natura e allegoria*, in: *Arte dei Giardini. Storia e restauro 2/1993* (1994), S. 55–77.
- 60 Bettini sah die Figur 1950 im Innern der Villa; vorher scheint sie sich in der „Casa dell'Eremita“ im Garten befunden zu haben. Schäden durch Bewitterung deuten auf eine längere Aufstellung im Freien hin; Piera Bettini, *Tre sconosciute sculture arnolfiane*, in: *Rivista d'Arte 26* (1950), S. 185–192, hier S. 185.
Bettini verweist nebenbei auf zuerst von Poggi (Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze* (Italienische Forschungen 2), Berlin 1909, S. XLVII) publizierte Figuren, die sich vor ihrer Rückkehr in die Opera del Duomo in den ehemaligen Orti Oricellari befanden („due profeti ed apostoli nei Giardino Venturi Ginori“); ebd., S. 187; die Propheten („im Garten des Palazzo Venturi-Ginori“) sind bei Keller 1935 beschrieben und abgebildet; Keller 1935 (wie Anm. 51), S. 36 und 37, Abb. 29 und 30.
- 61 Leader Scott, *The Orti Oricellari. To Which is Appended an Enlarged Catalogue of the Antiquities in Vincigliata Castle*, Florenz 1893, S. 78 (<https://archive.org/details/ortioricellarito00scot/mode/2up>, 02.09.2024).
- 62 In der italienischen Literatur wird ihr Name als „Orloff“ angegeben; vgl. u.a. Milanese 1878 (wie Anm. 41), S. 484, Anm. 1.
- 63 Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 78–79.
- 64 „The statues, busts etc., some of which had adorned the garden from the time of Giovanni and Bernardo Rucellai, were disposed of by Count Orloff by private contract. It was the early part of 1891 that this last spoliation took place.“; Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 80.
- 65 Guido Carocci, *Gli Orti Oricellari*, in: *Arte e Storia 16* (1891), S. 127–128 (http://194.183.10.76/visualizzatore.aspx?anno=1891&ID_testata=2&ID_periodico=1857, 02.09.2024). Ippolito Ginori Venturi Lisci war seit 1882 mit Tecla Rucellai verheiratet, deren Familie die Orti Oricellari einst gehört hatten; möglicherweise hatte dies den Kauf motiviert. Siehe hierzu auch Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 79. Die Familienakten der Venturi und der Ginori Lisci: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=compare&Chiave=126934&RicProgetto=reg%2dtos> bzw. <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=80280&RicFrmRicSemplice=Ginori%20Lisci&RicVM=ricercasemplice&RicProgetto=reg%2dtos&RicSez=produttori>, 02.09.2024.
- 66 Zum Bau der Via Bernardo Rucellai: Ein kolorierter, vom städtischen Architekten Tito Gori unterschriebener Plan vom 22.08.1892 zeigt erstmals den projektierten Verlauf der neuen – hier noch namenlosen – Straße und markiert „espropriazioni occorrenti“ („notwendige Enteignungen“), *ArchiDis*; amfce 1374 (cass. 46, ins. B), (https://archivistorici.comune.fi.it/cgi-bin/easyweb/ewgettest?EW_T=M1&EW_HIL=dis/ew_menu.html&EW_HFL=dis/ew_copy.html&EW_FL=dis/limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_PY=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RM=10&EW_EP=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RP=94&EW_P=LS_EW&EW_D=DIS&EW=086069&02.09.2024). Ein weiterer, ebenfalls von Gori unterschriebener Plan vom 21.12.1893 verzeichnet bereits die neue Via Bernardo Rucellai und den Grundriss des künftigen Villino Cesaroni; *ArchiDis*, amfce 0820 (cass. 27, ins. B) (https://archivistorici.comune.fi.it/cgi-bin/easyweb/ewgettest?EW_T=M1&EW_HIL=dis/ew_menu.html&EW_HFL=dis/ew_copy.html&EW_FL=dis/limiti.html&EW4_DLL=10&EW4_DLP=10&EW4_NVR=&EW4_NVT=&EW4_NMI=&EW4_PY=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RM=10&EW_EP=KW=ORTI_AND_KW=ORICELLARI&EW_RP=94&EW_P=LS_EW&EW_D=DIS&EW=080446&02.09.2024).
- 67 So in *La Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, hg. v. Cristina Acidini Luchinat, Florenz 1995, Abb. 50–53.
- 68 So Guido Carocci in seiner Zeitschrift *Arte e Storia*: „Ora che i proprietari stanno concludendo la vendita dell'altra parte del terreno sono sorte vive lagnanze per cercare di preservare dalla distruzione questa località [...]. Esagerando lo stato della cosa, si sono accusate le autorità preposte alla tutela del patrimonio artistico di non essersi adoperate ad impedire la distruzione [sic] degli Orti Oricellari; ma, a buon conto la distruzione non è ancora avvenuta e le autorità, non ci sembra che potessero far molto trattandosi di una proprietà privata. Tutt'al più avrebbero potuto impedire l'invio all'estero di oggetti d'arte di valore che potessero esistere in quel giardino; ma siccome opere d'arte importanti non ce ne sono, così essere pure non possono che esprimere dei voti platonici.“; Guido Carocci, *Gli Orti Oricellari*, in: *Arte e Storia 16* (1891), S. 127–128 (http://194.183.10.76/visualizzatore.aspx?anno=1891&ID_testata=2&ID_periodico=1857, 02.09.2024).
- 69 Am 22. Mai 1892 befürwortete die *Commissione permanente di Belle Arti* die Aufnahme der Orti Oricellari in den *Elenco die monumenti d'importanza nazionale*. Auf Vorschlag des (mitunterzeichnenden) Bildungsministers Ferdinando Martini erfolgte am 12. Juni 1892 die Bestätigung durch König Umberto I. als Gesetz Nr. 340; *Elenco degli Edifici Monumentali in Italia*, hg. v. Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti), Rom 1902, S. 250. Das königliche Dekret ist abgedruckt in Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 86–87.
- 70 Zu Bardinis nicht selten illegalen Geschäften zwischen Schmuggel und Fälschung: Joanna Smalcerz, *Smuggling the Renaissance. The Illicit Export of Artworks Out of Italy, 1861–1909*, Leiden/Boston 2020; Kap. 4, S. 148–151 und v.a. Lynn Catterson, *Duped or duplicitous? Bode, Bardini and the many Madonnas of South Kensington*, in: *Journal of the history of collections 33/1* (2021), S. 70–92; dies., *Art Market, Social Network and Contamination: Bardini, Bode and the Madonna Pazzi Puzzle*, in: *Florence, Berlin and Beyond. Late Nineteenth-Century Art Markets and Their Social Networks*, hg. v. Lynn Catterson, Leiden/Boston 2020 (*Studies in the History of Collecting & Art Markets 9*), S. 498–552; dies., *American Collecting*, Stefano Bardini & the Taste for Trequattrocento Florence, in: *Predella 41/42* (2017), S. 317–332 (https://server.predella.it/Archivio-numeri/41-42/Monografico/Other%20Contexts%3A%20Culture%20and%20The%20Market/21%20Catterson_final).

- pdf, 02.09.2024). Angaben zur Korrespondenz Bardinis liefert Valerie Niemeyer Chini, Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento, Florenz 2009, S. 215–267.
- 71 Den Verkauf erwähnt ohne genaue Jahresangabe, aber mit eindeutiger Missbilligung: Scott 1893 (wie Anm. 61), S. 81–82. Den Showroom zeigt: Il Rinascimento da Firenze a Parigi. Andata e ritorno. I tesori del Museo Jacquemart-André tornano a casa, Ausst.Kat. Florenz, Villa Bardini, 06. September 2013–31. Dezember 2013, hg. v. Marilena Tamassia, Florenz 2023, S. 59.
- 72 Diario Fiorentino Di Agostino Lapini, dal 252 al 1596, hg. v. Giuseppe Odoardo Corazzini, Florenz 1900, S. 257, Anm. 1 (https://archive.org/details/diariofiorentino00lapi_0/page/256/mode/2up, 02.09.2024).
- 73 Wilhelm von Bode, Mein Leben, Berlin 1930, Bd. 2, S. 136.
- 74 „[...] die gewohnte Frühjahrsreise nach Italien, die besonders lohnend wurde, indem mir nach verschiedenen Richtungen, die noch schwach bei uns vertreten waren, gute Ergänzungen gelangen. So zunächst eine Reihe zusammengehöriger Propheten- und Engelsfiguren der Werkstatt Giovanni Pisanos, der Torso des Verkündigungse Engels Niccolò Pisanos von der Kanzel im Dom zu Siena (...)“, Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 136
- 75 Wilhelm Bode, Die italienische Plastik, Berlin 1891, S. 20.
- 76 Bode selbst schien 1901 wegen einer Erkrankung eingeschränkt gewesen zu sein und saß wochenlang in Venedig fest; Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 146.
- 77 Für die Suche nach Spuren Swarzenskis in Bardinis Nachlass danke ich noch einmal Lynn Catterson. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin werden einige wenige Briefe Swarzenskis an Bode und zwei Visitenkarten aufbewahrt.
- 78 Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsbericht VII (1903), S. 45–48, hier S. 45; ähnlich wiederholt in: Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 98–104, hier S. 99. Von Swarzenskis Entdeckungen in Bardinis ‚Sammlung‘ berichtet Bode in seinen Memoiren nicht; er hatte sich zwischenzeitlich mit Swarzenski, seit 1906 Direktor des Städel-Museums, überworfen; siehe u.a. SMB-ZA, NI Wilhelm von Bode, Nr. 373, Kontroverse zwischen Bode und Swarzenski über „Die städtische Sammlung plastischer Kunst im Liebighaus zu Frankfurt a.M.“, Zeitungsausschnitte (1910).
- 79 Ich habe die Marmorfiguren einschließlich der Engel, die ich den Cosmati zuschreibe, fotografieren lassen und werde sie Ihnen morgen Vormittag per Post zusenden.“; Brief Bardinis an Bode, 7. Juni 1903; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Lynn Catterson konnte im Bardini-Archiv zwei Aufnahmen auffindig machen, die beide die *Madonna della Natività* zeigen; leider besitzen die Abzüge keine Aufschrift. Während ein Foto offenbar eilig aufgenommen wurde, überblendet ist und außer der Madonna noch ein Kapitell zeigt, ist das andere sorgfältig inszeniert und mit gutem Licht aufgenommen; letzteres diente – mit retuschiertem Hintergrund – zur Bebilderung von Swarzenskis Aufsatz; Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), Abb. 1. Ich danke Lynn Catterson für die Bereitstellung der beiden Fotos.
- 80 Kunstgeschichtliche Gesellschaft, Sitzungsberichte VII (1903), S. 45–48, hier S. 46.
- 81 Ebd., S. 48.
- 82 Ebd., S. 48. Schon Swarzenskis Beschreibung der liegenden Frauen ließ eigentlich kaum eine andere Deutung zu: „Marmorfiguren 1. einer liegenden Frau (wie etwa die Gestalten Mariae oder der hl. Anna in einer Geburtsszene), 2. dieselbe Frau als Tote mit einem klagenden Jüngling (ähnlich der Mariengestalt im Tod der Jungfrau“; ebd., S. 45.
- 83 Giuseppe Richa, Notizie Istoriche delle Chiese Fiorentine, divise ne' suoi Quartieri. Del Quartiere di S. Giovanni. 2. Della Chiesa Metropolitana di Santa Maria del Fiore, Florenz 1757, S. 52–53 (https://archive.org/details/bub_gb_6STi-d-24lYC/page/n69/mode/2up, 02.09.2024).
- 84 Cicognara 1823–1824 (wie Anm. 50), Bd. 2 (1823), Kap. 5, S. 150–152.
- 85 Camillo Jacopo Cavallucci, S. Maria del Fiore: storia documentata dall'origine fino ai nostri giorni, Florenz 1881, S. 118–120 (<https://archive.org/details/siesantamariadel00cava/page/n135/mode/2up?q=rondinelli&view=theater>, 02.09.2024).
- 86 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.8., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 240–241.
- 87 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.6., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 236–237.
- 88 Settimanni (wie Anm. 15); hier zit. nach Pomarici 2004 (wie Anm. 15), Appendix 1, S. 103–105.
- 89 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 101.
- 90 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 98–104.
- 91 „Protokoll der Vorstands-Sitzung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins am Freitag, den 27. November 1903, nachmittags 2 ¼ Uhr [...] Ferner beantragt Herr Geh.rat Bode vorschussweise Erwerbung eines plastischen Werkes von einem Künstler aus der Zeit des Nicolò und Giovanni Pisano, Teile einer großen Grablegung (der Maria?) [Fragezeichen mit Bleistift nachgetragen] für [30000 geändert zu:] 36000 L. it. Auch dieser Antrag wird, wie der Herr Schatzmeister konstatiert, einstimmig genehmigt.“; SMB/ZA, III/KFMV, 3.
- 92 Ankündigung der Überweisung von € it. 36.000 „als Kaufpreis für die Skulptur der Grablegung“ durch den KFMV-Schrifführer Günterbrock an Cav. Felice Schmitz, Firma Schmitz & Turri, Florenz, Via del Proconsolo vom 30. November 1903; SMB/ZA, III/KFMV 20, Nr. 231; Bitte des KFMV-Schrifführers Günterbrock um Überweisung von € it. 36.000 durch das Bankhaus von der Heydt, Berlin vom 30. November 1903; Rechnung des Bankhauses von der Heydt wegen zweier Überweisungen nach Florenz vom 1. Dezember 1903; eine an Elia Volpi (€ it. 10.000), die andere an Cav. Felice Schmitz (€ it. 36.000), Umrechnung in Mark: 29.337,25 M; SMB/ZA, III/KFMV 10, Nr. 180; SMB/ZA, III/KFMV 10, Nr. 182.
- 93 Schottmüller war erst 1905 als „wissenschaftliche Hilfsarbeiterin“ angestellt worden, hatte die Anschaffung der Skulpturen also nicht selbst erlebt. Dennoch ist davon auszugehen, dass gerade der heikle Punkt der Provenienz mit Bode abgestimmt war.
- 94 Frida Schottmüller, Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 30 (1909), S. 291–302, hier S. 293.
- 95 Das nach dem verantwortlichen Bildungsminister Nunzio Nasi benannte Gesetz Nr. 185 (Portante disposizioni circa la tutela e la conservazione dei monumenti ed oggetti aventi pregio d'arte o di antichità) war am 12. Juni 1902 verabschiedet worden (<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/1902/06/27/002U0185/sg>, 02.09.2024). Am 10. Juni 1903 war vom Bildungsministerium eine Verschärfung (sog. *leggina catenaccio*) vorgeschlagen worden: Bis zur Fertigstellung eines verbindlichen, bis Ende des Jahres vorzulegenden Katalogs schützenswerter und nicht exportierbarer Kulturgüter sollte ein Ausfuhrmoratorium gelten; Joanna Smalcerz, Who Has the Right to Art? The Lobbying of Art Dealers against Art Protection Legislation in Post-Unification Italy, in: Medioevo tra due mondi. San Nicolò a San Gemini e le alienazioni monumentali nella prima metà del Novecento, hg. v. Francesco Gangemi/Tanja Michalsky/Bruno Toscano, Rom 2022, S. 81–101, hier S. 93. Der Vorschlag der *leggina*

- catenaccio* sorgte unter den italienischen Kunsthändlern für große Unruhe; sie intensivierten daraufhin ihre Lobbyarbeit und setzten Änderungen in ihrem Sinne durch. Die Florentiner Händler schlossen sich hierfür in einer *Commissione Esecutiva degli Antiquari Fiorentini* zusammen; ebd., S. 93–97; siehe auch Smalcerz 2020 (wie Anm. 70), Kap. 4, S. 148–151.
- 96 Die Briefe, in denen Bardini über Ausführprobleme wegen des § 35 des „Legge per la conservazione dei Monumenti“ klagt, datieren auf den 7. Juni, 9. Juli, 17. Juli 1903; SMB-ZA, IV/NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Vgl. Valerie Niemeyer Chini, Stefano Bardini e Wilhelm Bode: mercanti e connoisseur fra Ottocento e Novecento, Florenz 2009, Documenti, Nr. 351 und 352, S. 256 (mit abweichenden Signaturangaben).
- 97 „Wie ich den Zeitungen entnehme, hat unsere Regierung den Grafen Roncagli aus Bergamo wegen des Verkaufs der Gian. Bellino an Sie vor Gericht gestellt. Ich erfahre auch, dass es eine Anweisung gibt, Prozesse für alle Objekte zu eröffnen, auch für unbedeutende, die ohne Erlaubnis ins Ausland gegangen sind. In der Zwischenzeit bitte ich Sie, sich an Ihr Versprechen zu erinnern, das Sie mir gegeben haben. Ich empfehle Ihnen, die Figur nicht im Depot auszustellen, denn Ihre Freunde sind bereits zu mir gekommen, um sich nach der anderen Figur zu erkundigen, und meine Angestellten haben kein Geheimnis aus Ihrem Kauf gemacht.“; Brief Bardini an Bode, 24. Dezember 1903, Typoskript; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Zu dem Gerichtsprozess gegen den Grafen Roncalli siehe: Martin Gaier, *The Spy of Venice: Gustav Ludwig and Wilhelm Bode Between Art Market and Art Research*, in: Wilhelm Bode and the Art Market. Connoisseurship, Networking and Control of the Marketplace, hg. von Joanna Smalcerz, Leiden/Boston 2023, S. 237–261.
- 98 So 1902 in einem Zeitungsartikel; Wilhelm Bode, Die Versteigerung Guidi in Rom und der jetzige Kunsthandel in Italien, in: *Vossische Zeitung*, 23. Mai 1902; hier zit. nach Gaier 2023 (wie Anm. 97), S. 256. Gaier liefert mit Bodes ‚Bellini-Coup‘ ein anschauliches Beispiel für dessen kühles Taktieren bei der illegalen Ausfuhr von Giovanni Bellinis Auferstehung Christi 1902; ebd., S. 250–254.
- 99 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 99. Auch andere Teile des Marientods wurden lange falsch identifiziert: 1891 heißt es über den Christuskopf mit dem Kopf der Mariensee im Katalog der Opera del Duomo: „S. Cristoforo che porta Gesù Bambino [...] frammenti di un grande gruppo“, zit. nach Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 12, S. 221–222.
- 100 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), S. 99–100.
- 101 Carl Frey, Arnolfo di Cambio, in: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. v. Ulrich Thieme/Felix Becker, Bd. 2: Antonio da Monza – Bassan, Leipzig 1908, S. 143. Wiederholt u.a. von Becherucci 1971 (wie Anm. 25), Kat. 10, S. 219–220, hier S. 219. Hierzu passt auch seine Zuschreibung an die „Cosmati“; Brief Bardini an Bode, 7. Juni 1903; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904).
- 102 Fritz Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1904, S. 23 (<https://archive.org/details/geschichtedesflo00burg/page/22/mode/2up?view=theater,02.09.2024>). Burgers Irrtum kritisiert schon Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 294, Anm. 4.
- 103 Laut seinem Kalender ist Bode vom 5. bis 8. April 1904 in Florenz, schon am ersten Tag besucht er Bardini; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 104–107. Auf der Rückreise von Rom ist Bode noch einmal vom 10. bis zum 16. April 1904 in Florenz; unter seinen vielen Terminen findet sich jedoch kein Hinweis auf einen erneuten Besuch bei Bardini; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 110–115.
- 104 Da der Abguss im Museo dell’Opera del Duomo den Zustand vor der Zerteilung zeigt, kann er nur in Bardinis Werkstatt entstanden sein; möglicherweise sollte mit ihm der illegale Verkauf verborgen werden; ohne Angaben zur Herkunft des Abgusses: Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14a. und 2.14b., in: Arnolfo 2005 (siehe Anm. 21), S. 236–237. Zum Einsatz (auch historischer) Kopien, um Verkäufe zu verbergen: Denise M. Budd/Lynn Catterson, *The Torrigiani Affair*, in: *Italy for Sale. Alternative Objects – Alternative Markets*, hg. v. Denise M. Budd/Lynn Catterson, Leiden/Boston 2023, S. 73–166. Die ausgehöhlten Bereiche könnten nach der Remontage, so wahrscheinlich Bardinis Annahme, niemand sehen, weil sie die Trägerplatte verdecken würde. Dass die Skulptur zertrennt wurde, bemerkte zuerst Max Seidel, als er die Stücke im Depot des Bode-Museum untersuchte; Max Seidel, *Der Marientod des Arnolfo di Cambio*. Erhaltungszustand und Forschungsgeschichte, in: *Forschungen und Berichte 15* (1973), S. 41–44, hier: S. 41. Seidel weist darauf hin, dass „bei genauerem Hinsehen [...] diese Schnittstellen auf den (sic) alten Museumsfoto erkennbar“ seien. Damit ist wahrscheinlich die 1909 in Schottmüllers Aufsatz publizierte Aufnahme gemeint. Auf der von Swarzenski 1904 publizierten Aufnahme Bardinis fehlen die Schnittfugen hingegen. Paul Hofmanns Untersuchungen bestätigen den Einsatz einer Seilsäge (Durchmesser ca. 2 mm). Er stellte außerdem Anreißspuren fest und ordnete die Aushöhlung der Rückseite durch Ausspitzen einer „jüngeren Überarbeitung“ zu; Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 4, 147–153.
- 105 Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 293.
- 106 Bode war laut Kalender vom 1. bis 8. (?) Juni 1904 in Paris; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 164–171. Seine Reise nach Paris und London erwähnt er auch kurz in seinen Memoiren; Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 159.
- 107 „Ich hatte gehofft, Sie in Paris oder London zu finden, aber ich habe kein Glück. [...] Im Oktober schlage ich vor, nach Berlin zu fahren, aber ich bitte Sie, mit der Enthüllung der Figur, die Sie zuvor aus Paris erhalten haben, noch etwas zu warten. Das wäre zu früh!“; Brief Bardinis an Bode, 21. Juni 1904; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Vgl. auch Niemeyer Chini 2009, Nr. 367, S. 257 (mit abweichenden Signaturen). Vielleicht weil Niemeyer Chini glaubt, dass der Marientod in Florenz erworben wurde, zieht sie keine Verbindung zu Bardinis seltsamer Bitte; ebd., S. 113. In Bodes Kalender ist am 21. Juni Folgendes vermerkt: „Marmor (Guggfenheim)“, „m. Majoliken (Bard[ini])“ und „3 Majoliken (Volpi)“, jeweils mit Preisangaben, letztere mit der Notiz „ego“; SMB-ZA, NI Bode 1045, Kalender 1904, II, S. 171.
- 108 „Ich bedaure, dass ich Sie nicht in London getroffen habe, wo ich unmittelbar nach Ihrer Abreise ankam, ich hätte Ihnen gerne mündlich empfohlen, mit der Ausstellung der Marmorfigur noch zu warten; jemand hier hat davon gehört und ich habe große Angst. Ich werde Ihnen mündlich sagen, warum ich diese Empfehlung ausspreche; darum ich schlage vor, zur Eröffnung Ihres Museums eine Fahrt nach Berlin zu machen. In diesem Moment werden Sie aus den Zeitungen erfahren haben, dass es einen Prozess um den in Ascoli Piceno gestohlenen und an Morgan verkauften Piviale geben wird, und Sie werden sehen, dass es in der öffentlichen Meinung einen starken Unmut geben wird.“; Brief Bardinis an Bode, 17. Juli 1904; SMB-ZA, IV, NL Bode 0629, Bardini, Stefano, 3/3, 12/14 (1903–1904). Vgl. Niemeyer Chini 2009, Nr. 368, S. 257 (mit abweichenden Signaturen).
- 109 Inventar II Nr. 1545-3198, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst – Nachweiszeitraum der

- Zugänge 1889–1908 (Lfd.-Nr. 01545-03198), S. 373–374, Inv.-Nr. 2827 und 2828 (https://storage.smb.museum/erwerbungsbeuecher/IV_SBM-B_SLG_NC_01545-03198_LZ_1889-1908_2.pdf, 02.09.2024).
- 110 Ebd.
- 111 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), Teil 1, S. 14–16 (Liste der Dübel), 158–159 („Verwendung von quadratischen Messingdübeln (Querschnitt 15x15 mm) in Blei (Trägerplatte)“).
- 112 Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 113 Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 137.
- 114 Bode 1930 (wie Anm. 73), Bd. 2, S. 139.
- 115 Kaiser Friedrich Museum zu Berlin, hg. v. Paul Clemen, Leipzig 1904 (<https://archive.org/details/daskaiserfriedri00clem/mode/2up?view=theater>, 02.09.2024); Führer durch das Kaiser Friedrich-Museum, Berlin 1904 (https://archive.org/details/bub_gb_kgwrAAAAYAAJ/page/n1/mode/2up, 02.09.2024)
- 116 Das Kaiser Friedrich Museum, Berlin 1909, S. 14 (https://archive.org/details/daskaiserfriedri00kais_0/page/14/mode/2up, 02.09.2024). 1911 – also nach der Publikation Schottmüllers – heißt es: „Seinem [Arnolfos, AH] Kreise, wahrscheinlich ihm selber, gehört die große Marmorgruppe am Fenster „Der Tod der Maria“ an.“; hierauf folgen Bemerkungen zu den beiden Apostelköpfen und zur Herkunft von der Domfassade sowie eine kunsthistorische Einordnung; Das Kaiser Friedrich Museum, Berlin 1911 (<https://archive.org/details/daskaiserfriedri00kais/page/40/mode/2up>, 02.09.2024).
- 117 Die Materialsammlungen und Manuskripte Rathes zum Dissertationsthema werden im Institutsarchiv des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Wien aufbewahrt (<https://kunstgeschichte.univie.ac.at/institut/institutsarchiv/rathe-kurt/>, 02.09.2024).
- 118 Rathe 1910 (wie Anm. 51), S. 26.
- 119 Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 291–302. Schottmüller gibt in ihrem Aufsatz an, dass sie „erst nach der Drucklegung dieser Zeilen“ von Rathes Arbeit erfahren habe, und „dann ihre abgeschlossenen Korrekturfahnen einsehen“ durfte; ebd. S. 283, Anm. 1. Die knappe Redaktionszeit von Schottmüllers Aufsatz belegt, dass ihr neben Rathes Korrekturfahnen auch das druckfrische Buch von Giovanni Poggi, *Il Duomo di Firenze* (Italienische Forschungen 2), Berlin 1909, zur Verfügung stand; Schottmüller 1909 (wie Anm. 94), S. 291, Anm. 4.
- 120 Rathe dankte Posse jedenfalls für dessen Vermittlung; Rathe 1910 (wie Anm. 51), S. 27, Anm. 1.
- 121 Swarzenski 1904 (wie Anm. 51), u.a. S. 99. Swarzenski nimmt Vasaris Parallelisierung von Arnolfo di Cambio und Cimabue auf und adelt Arnolfo zu „dem Künstler [...], der auch Giotto entschieden beeinflusste“; ebd., S. 101; Giorgio Vasari, *Vita d'Arnolfo di Lapo architetto Fiorentino*, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, Teil 1, S. 88–96 (<https://archive.org/details/levitedepiue01vasa1568/page/88/mode/2up>, 02.09.2024); Vasari, Giorgio, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz, 1966–1997, Bd. 2, S. 47–57 (<https://vasari.sns.it>, 02.09.2024); in deutscher Übersetzung: Giorgio Vasari, *Die Leben der Bildhauer und Architekten des Duecento und des Trecento*, übers. von Victoria Lorini, komm. und eingel. von Henrike Haug, Berlin 2014, S. 17–38, hier: S. 26.
- 122 Die italienischen Publikationen zu Arnolfo aus diesen Jahren sind vergleichsweise dünn: Adolfo Venturi, *Madonna di Arnolfo di Cambio*, in: *L'Arte* 5 (1934), S. 382–383; Enzo Carli, *La giovinezza di Arnolfo di Cambio*, in: *Bollettino storico pisano* 5 (1936) und Ippolito D. Boccolini, *Il baldacchino di Arnolfo di Cambio nella Basilica di S. Paolo fuori le mura*, in: *L'illustrazione vaticana* 7 (1936), S. 829–833; Valerio Mariani, *Gli „assetati“ di Arnolfo di Cambio*, Rom 1939.
- 123 Ulrich Middeldorf, Walter Paatz, *Die gotische Badia zu Florenz und ihr Erbauer Arnolfo di Cambio*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 3 (1932), S. 492–517.
- 124 Keller 1934/1935 (wie Anm. 51).
- 125 Paatz 1937 (wie Anm. 11).
- 126 Metz 1938 (wie Anm. 35), S. 121–160.
- 127 Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 1, S. 211–213.
- 128 Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 2, S. 39. Als deren ‚Hauptwerk‘ sieht Keller die Madonna mit Glasaugen aus der Lünette des Hauptportals; ebd., Teil 2, S. 39.
- 129 Metz 1938 (wie Anm. 35), S. 159.
- 130 Im Proemio delle Vite in der Torrentiniana (1550) ist „Arnolfo“ noch selbst „Tedesco“; in der erst in die zweite Edition von 1568 aufgenommenen Vita überträgt Vasari die Herkunftsbezeichnung auf Arnolfos Vater Jacopo bzw. Lapo; Giorgio Vasari, *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani: da Cimabve in sino à tempi nostri*, Florenz 1550, Proemio delle vite, S. 122 (https://archive.org/details/gri_vitedepivecc01vasa/page/122/mode/2up?q=arnolfo+tedesco, 02.09.2024); Giorgio Vasari, *Vita d'Arnolfo di Lapo architetto Fiorentino*, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, Teil 1, S. 88–96 (<https://archive.org/details/levitedepiue01vasa1568/page/88/mode/2up>, 02.09.2024); Vasari, Giorgio, in: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, Florenz, 1966–1997, Bd. 2, S. 47–57; hier S. 51 (<https://vasari.sns.it>, 02.09.2024); in deutscher Übersetzung: Vasari 2014 (wie Anm. 121), S. 17–38, hier S. 23, 24.
- 131 Keller und Paatz argumentieren sogar explizit gegen Vasari; Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 1, S. 213; Paatz 1937 (wie Anm. 11), S. 47. Keller und Metz stellen das „Toskanische“ heraus; Keller 1934/1935 (wie Anm. 51), Teil 1, S. 212 und Teil 2, S. 39; Metz 1938 (wie Anm. 35), S. 148, 149.
- 132 Siehe hierzu u.a. Ralph-Miklas Dobler, *Bilder der Achse: Hitlers Empfang in Italien 1938 und die mediale Inszenierung des Staatsbesuches in Fotobüchern*, Berlin/München 2015.
- 133 Zum Schicksal der Berliner Sammlungen zuletzt ausführlich: Kulturelles Gedächtnis. Kriegsverluste deutscher Museen. Wege und Biografien (Studien zu kriegsbedingt verlagerten Kulturgütern 3), hg. v. Britta Kaiser-Schuster, Wien/Köln 2021.
- 134 Regine Dehnel, *What Happened in the Friedrichshain Flak Bunker in May 1945?*, in: *Predella* 50 (2021), S. 121–137, hier S. 123.
- 135 Anastasia Yurchenko, *Der sowjetische Sturmangriff auf Berlin und das Schicksal der Kunstsammlungen*, in: Kaiser-Schuster 2021 (wie Anm. 133), S. 293–334, hier S. 319–328; Dehnel 2021 (wie Anm. 134), S. 123–125.
- 136 Arnolfo di Cambio wird in einem Bericht von führenden Mitgliedern sowjetischer Kunstkomitees von Ende Mai 1945 genannt; РАЛИ, фонд № 962, опись 6, ед. хр. 1357, 258–260: *Отчет комиссии Комитета по делам искусств в Берлине об осмотре музеев Берлина*; The State Hermitage Museum. *The Displaced Art. 1945–1958: Archival documents*, hg. v. Anna Nikolayevna Aponasenko, St. Petersburg 2014, Dok.-Nr. 13, S. 149–150, hier S. 149; Angaben nach Dehnel 2021 (wie Anm. 134), S. 134, Anm. 17.
- 137 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 6; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515; Gerhard Kunze und Sebastian Röhl, *Untersuchung und Teilrestaurierung der Trauernden*

- Apostel (aus der Gruppe Tod Mariae, Inv. 2828) von Arnolfo di Cambio (unveröffentlicht), Akte im Archiv der Restaurierungsabteilung des Bode-Museums.
- 138 Staatsarchiv der Russischen Föderation (GARF) (im Bestand Akinscha/Koslow): Akte 79, Fundus 7021, Inventar 116, Akte 291, S. 7; Angaben und Abbildung in Anastasia Yurchenko, *Between Lost and Found. Notes on Historical Aspects of Transition of Art Objects from the Berlin Sculpture Collection During and After WWII*, in: *Predella 50* (2021), S. 139–175, hier S. 157 (Zusammenstellung Yurchenko) und Taf. CXXXVI (Dokument).
- 139 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 8; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 140 Anastasia Yurchenko, *Die Rückführung der Kunstwerke aus deutschen Sammlungen*, in: *Kaiser-Schuster 2021* (wie Anm. 133), S. 492–513.
- 141 George S. Salmann, *Masterpieces of Sculpture Lost in Berlin*, in: *The Connoisseur 166* (1967), S. 22–27, hier S. 23 (<https://archive.org/details/connoisseurillus166lond/page/22/mode/2up?view=theater>, 02.09.2024). Zur Illustration hatte man auf eine Vorkriegsaufnahme zurückgegriffen. Seine Informationen hatte Salmann u.a. von Peter Metz, 1955–1966 Direktor der West-Berliner Skulpturensammlung, und Edith Fründt, seit 1966 Direktorin des Bode-Museums; ebd. S. 27. Auf Salmanns Artikel machte Knuth in seinem Beitrag zum Katalog zur Arnolfo-Ausstellung 2005 aufmerksam; Michael Knuth, *I frammenti della „Dormitio Virginis“ di Arnolfo di Cambio a Berlino*, in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 508–513, S. 511 (dort irrtümlich als „Salman“).
- 142 Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 511.
- 143 Seidel 1973 (wie Anm. 104), S. 41–44.
- 144 Seidel 1973 (wie Anm. 104), S. 44, Anm. 39.
- 145 Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 511, Abb. 4.
- 146 Laut einer undatierten, vermutlich späteren Notiz von Michael Knuth in der Objektakte.
- 147 Hofmann 2002 (wie Anm. 26). Eine Zusammenfassung der Maßnahmen liefert Hofmann 2005 (wie Anm. 28). Die Gesamtleitung hatte der damalige Chefrestaurator der Skulpturensammlung Bodo Buczynski inne, Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 511.
- 148 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 8–9; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 149 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 18 (und in der Maßnahmenbeschreibung zu den einzelnen Teilen); Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 515.
- 150 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 18 (und in der Maßnahmenbeschreibung zu den einzelnen Teilen); Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 516.
- 151 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 20–25; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 516.
- 152 Hofmann 2002 (wie Anm. 26), S. 29; Hofmann 2005 (wie Anm. 28), S. 517.
- 153 Arnolfo 2005 (wie Anm. 21).
- 154 Knuth 2005 (wie Anm. 141), S. 512.
- 155 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14a., in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 256–257.
- 156 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.14b., in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 256–257.
- 157 Enrica Neri Lusanna, Kat. 2.15., 2.16., in: *Arnolfo 2005* (wie Anm. 21), S. 258–261.
- 158 Jeremy Warren, *The New Museo dell’Opera del Duomo in Florence*, in: *The Burlington Magazine 158/1358* (Mai 2016), S. 327–330, hier S. 327 (<https://www.jstor.org/stable/43858760>, 02.09.2024).
- 159 Warren 2016 (wie Anm. 158), S. 327. Zur Fassadenrekonstruktion: Timothy Verdon, *The New Museo dell’Opera del Duomo*, in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 18/2 (September 2015), S. 265–286, hier S. 265–273; Giuseppe Lo Presti, *L’evocazione di un’architettura perduta/Evoking a lost architecture*, in: *L’architettura ritrovata/Rediscovered architecture*, hg. v. Giorgio Bencini/Marco Salucci, Florenz 2016, S. 80–93; Paolo Bianchini, *Il cammino per il grande modello della facciata arnolfiana/Working Towards the Large Model of Arnolfo di Cambio’s Façade*, in: ebd., S. 94–99.
- 160 Siehe u.a. Laura Stiatesi, *Esperienze dell’antico in una moderna bottega/Experiences of the Past in a Modern Workshop*, in: *Bencini/Salucci 2016* (wie Anm. 159), S. 103–105. Die in der Opera Laboratori Fiorentini hergestellten Elemente bestehen hauptsächlich aus Kunstharz-gebundenen Mineralen, Karbonat-Komponenten und Alabaster-Mehl; verantwortlich waren die Bildhauer*innen Niccolò Niccolai und Laura Stiatesi.
- 161 Zur Anfertigung des Abgusses, wenn auch weitgehend frei von Informationen: Niccolò Niccolai, *Copiare: un modo straordinario di conoscere le opere d’arte/Copying: a Great Way to Learn About Works of Art*, in: *Bencini/Salucci 2016* (wie Anm. 159), S. 106–109.
- 162 Antonio Rossellino, *Madonna mit Kind, Marmor/Kunststeinergänzung, retuschiert, SMB-PK Skulpturensammlung im Bode-Museum, Inv.-Nr. 1709: o. A., Die Restaurierung des Madonnenreliefs von Antonio Rossellino*, in: *Chapuis/Kemperdick 2015*, (wie Anm. 134), S. 102–109; Francesco Laurana (zugeschr.), *Büste einer jungen Frau, Marmor/Kunststeinergänzung, retuschiert, SMB-PK Skulpturensammlung im Bode-Museum, Inv.-Nr. 260_1; https://id.smb.museum/object/869246* (02.09.2024).

Inszenierungen weiblicher Heiliger am ehemaligen Hochaltarretabel des Zisterzienserinnenklosters Lichtenstern

Der Altaraufsatz aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern, um 1465/70 gefertigt und heute im Landesmuseum Württemberg bewahrt, ist für die Frage nach visuellen und materiellen Kulturen weiblicher Heiligkeit insofern von Interesse, als das Bildprogramm neben der im Zentrum stehenden Gottesmutter weitere weibliche Heilige – Maria Magdalena sowie Ursula mit den begleitenden 11.000 Jungfrauen – vor Augen führt. Dabei werden unterschiedliche Präsentationsformen, Erzählweisen und materielle Ausgestaltungen für die Visualisierung der Heiligen verwendet. Der vorliegende Beitrag untersucht, ob und wie die Variation der Gestaltungsweisen verschiedenen Funktionen der Heiligendarstellungen Rechnung trug und den Betrachtenden unterschiedliche Rezeptionsweisen ermöglichte. Ferner wird in einem Exkurs skizziert, welche Überlegungen das Team des Landesmuseums Württemberg nach der mehrjährigen Restaurierung des Lichtensterner Altarretabels bei seiner Integration in die Schausammlung geleitet haben.

Das Lichtensterner Altarretabel und sein Weg ins Landesmuseum Württemberg

Das Hochaltarretabel aus dem ehemaligen Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern¹ – in den Löwensteiner Bergen zwischen Heilbronn und Schwäbisch Hall gelegen – ist mit heute noch ca. 2,70 m Höhe und 3,50 m Breite bei geöffneten Flügeln der monumentalste Altaraufsatz der Mittelaltersammlung des Landesmuseums Württemberg (Abb. 1, 2).² Es wurde 1863 vom württembergischen Landeskonservator Konrad Dietrich Haßler (1803–1873), der das Altarretabel wiederum 1858 von der Stiftungspflege der aufgelösten Pfarrei Lichtenstern gekauft hatte, für die erst im Jahr zuvor gegründete „Königliche Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale“ erworben.

Beim Lichtensterner Hochaltarretabel handelt sich um einen charakteristischen spätmittelalterlichen wandelbaren Flügelaltar mit einem im südwestdeutschen Raum typischen Bildprogramm.³ Über der Predella mit der Darstellung Christi im Kreis der Apostel erhebt sich der von einem Drehflügel- und einem

Standflügelpaar begleitete Schrein. Im geöffneten Zustand erblicken die Betrachtenden im Zentrum die Marienkrönung als Skulpturengruppe, flankiert von zwei stehenden Heiligenfiguren, und auf den Flügelbildern sechs gemalte, christologisch-mariologische Szenen (Abb. 1). Im geschlossenen Zustand zeigen die Drehflügel sechs „Schmerzen Mariens“ und die Standflügel die Kirchenväter Gregor und Hieronymus, von denen der links positionierte Kardinal von der knienden Figur der Stifterin des Altaraufsatzes begleitet wird (Abb. 2). Auch die Schreintrückseite ist, wie für ein Hochaltarretabel üblich, bemalt und zeigt eine nurmehr fragmentarisch erhaltene Darstellung des Gebets am Ölberg. Nicht erhalten ist das in einer Quelle aus dem Jahr 1768 folgendermaßen erwähnte Gesprenge oberhalb des Schreins: „auf diesem altar ist oben an der spitze die Creuzigung Christ in bildHauer arbeit vorgestellt“⁴. Demnach war der Altaraufsatz ursprünglich durch eine stärkere Höhenentwicklung geprägt und das Bildthema des Gesprenge, vermutlich eine dreifigurige Kreuzigungsgruppe, war als zentraler Teil seines Gesamtprogramms stets sichtbar.

Ein Glücksfall für die Rekonstruktion des früheren Kontexts des Altaraufsatzes und die zeitliche Einordnung des Objektes ist es, dass sich dessen Auftraggeberin, Äbtissin Margarete von Stein, auf dem linken Standflügel darstellen ließ.⁵ Margarete von Stein stand vermutlich von 1444 bis 1469, eventuell auch bis 1473, dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern vor.⁶ Aufgrund des künstlerischen Stils des Lichtensterner Retabels lässt sich dieses gegen Ende ihrer Amtszeit um 1465/70 datieren. Die Stifterin kniet mit ihrem Wappen, das im Schild auf goldenem Grund drei schwarze gestürzte Wolfsangeln zeigt,⁷ und dem Äbtissinnenstab betend zu Füßen des hl. Hieronymus.⁸ Ihr immerwährendes Gebet spiegelt ihre mit der Altarstiftung verbundene Hoffnung auf ewiges Gebetsgedenken als Beitrag zum eigenen Seelenheil, gleichzeitig setzte sich die Auftraggeberin mit der Darstellung ein markantes Denkmal auch im irdischen Umfeld.⁹

Das Altarretabel mit dem über dem Schrein aufragenden Gesprenge dominierte den Chorraum der Kirche des Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern und



Abb. 1: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Lichtensterner Altarretabel (geöffneter Zustand)

bildete in der recht zurückhaltend ausgestalteten Kirche einen prächtigen Blickpunkt am liturgischen Zentrum.¹⁰ Es ist ein eindruckliches Zeichen der Frömmigkeit, aber auch der wirtschaftlichen Potenz seiner Stifterin.

Der Flügelaltar kann aufgrund der Provenienz und der formalen Gestaltung der Schreinarbeit nach Niederschwaben beziehungsweise Württembergisch Franken lokalisiert werden. Charakteristisch für Altaraufsätze aus dem Raum um Heilbronn und Schwäbisch Hall ist ein niedriger Figurenpodest, der aus einem durchgängig unter den Figuren verlaufenden Maßwerkstreifen besteht.¹¹ Eine überzeugende Zuordnung von Tafelmalerei und Skulpturen zu einem künstlerischen Zentrum oder einer Werkstatt steht noch aus, wobei Schwäbisch Hall oder Heilbronn als mögliche Standorte der ausführenden Werkstatt am plausibelsten erscheinen. Julius Baum datierte das Altarretabel um 1465 und lokalisierte es nach „Niederschwaben“. Alfred Stange schrieb die Tafelbilder der „Werkstatt des Lichtensterner Altars“ zu, die er um 1470 im fränkisch-schwäbischen Grenzgebiet tätig

und auch für die Flügelbilder des Hochaltarretabels in der Katharinenkirche von Schwäbisch Hall sowie für die Tafelbilder des Altaraufsatzes in Oppenweiler verantwortlich sah. Der von Alfred Stange konstruierte Werkstattzusammenhang ist aufgrund der stilistischen Unterschiede der drei Werke zurückzuweisen. Auch die von Alfred Miller vorgeschlagene Lokalisierung der Schreinskulpturen nach Ulm scheint aufgrund der fehlenden direkten Vergleichsstücke nicht überzeugend.¹² Das Altarretabel gehört, geht man von der Entstehung im regionalen Umfeld des Aufstellungsortes aus, zu den frühesten überlieferten Flügelaltären aus Niederschwaben oder Württembergisch Franken. So setzte die lokale Produktion von Retabeln, die dem für den Lichtensterner Altaraufsatz verwendeten Typus folgen, in Württembergisch Franken und Niederschwaben vergleichsweise spät ein. Ein ähnlich wie das Lichtensterner Retabel gegliedertes Werk liegt erst mit dem wenig früher, wohl um 1460/65 gefertigten Hochaltarretabel der Pfarrkirche St. Jakobus in Oppenweiler vor.¹³



Abb. 2: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Lichtensterner Altarretabel (geschlossener Zustand)

Das Bildprogramm des Altarretabels mit besonderem Fokus auf der Präsentation der dargestellten weiblichen Heiligen

Den Höhepunkt des anspruchsvollen Bildprogramms bildet die an hohen Feiertagen sichtbare, im Schrein dargestellte Krönung Mariens durch Christus und Gottvater, deren nahezu lebensgroße Figuren den Betrachtenden nicht nur durch das dargestellte Sujet, sondern auch durch die Farbfassung einen Blick in den Himmel suggerieren. Geprägt ist die Skulpturengruppe vom Farbklang der hellen, realitätsnah gestalteten Inkarnate und einer eher abstrahierenden Gewandgestaltung, die vom dominierenden Gold sowie ergänzenden blauen Partien geprägt ist.

Die ursprüngliche Wirkung und Materialität lassen sich dabei, insbesondere wegen der Empfindlichkeit des Azurits, auch nach der Restaurierung leider nur noch erahnen: Die Gestaltung setzte auf den Kontrast zwischen mattem, leuchtendem Blau,¹⁴ das fast pudrig, samtig wirkte, und dem hochglänzenden Blattgold. Es entstand – verstärkt durch den Kerzenschein – eine sicher beindruckende Farbwirkung mit einer ganz

eigenen optischen Qualität. Die Farbigeit, die durch einen ungewöhnlich hohen Anteil von glänzendem Gold geprägt ist, unterstrich die Transzendenz des Dargestellten, indem farbsymbolisch die himmlische, göttliche Sphäre assoziiert und darüber hinaus durch den Gold-Blau-Zweiklang die Kostbarkeit betont wurde. Darüber hinaus wurde durch die kontrastierende Materialität der Oberflächen der Gewandpartien und der Inkarnate die Aufmerksamkeit auch auf haptische Eigenschaften gelenkt, womit assoziativ neben dem Sehsinn auch der Tastsinn angesprochen wurde.

Flankiert werden die knienden bzw. sitzenden Figuren der Krönungsgruppe von zwei maßstäblich kleiner gegebenen, stehenden Heiligen. Der links positionierte Mönch in Zisterziensertracht kann als Bernhard von Clairvaux – neben der Gottesmutter zusammen mit dem hl. Benedikt einer der Patrone der Lichtensterner Klosterkirche – identifiziert werden.

Rechts von der Krönungsgruppe steht Maria Magdalena mit ihrem Attribut, dem Salbgefäß, in Händen (Abb. 3). Auffällig ist, dass die Heilige als einzige der Schreinfliguren durch ihre Körper- und Kopfwendung



Abb. 3: Stuttgart, Landesmuseum
Württemberg, Maria Magdalena,
Schreinskulptur des Lichtensterner
Altarretabels

und den Blick direkt mit dem Raum außerhalb des Retabels Kontakt aufnimmt.

Die Hinwendung zu den Betrachtenden wird dadurch unterstützt, dass Maria Magdalena einen goldglänzenden Mantel mit blauem Innenfutter trägt, der sie mit der Krönungsgruppe verbindet, gleichzeitig aber durch die weiteren Kleidungsbestandteile einen stärkeren Bezug zur zeitgenössischen, spätmittelalterlichen Erfahrungswelt erhält. Ihr Gewand ist als kostbarer Brokatstoff in Gold mit rotem Blütenmuster angelegt, außerdem trägt sie eine weiße Haube. Zur Imitation der von Goldfäden geprägten Seidenstoffe

wurde seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Tafel- und Fassmalerei sogenannter Pressbrokat verwendet, der – ähnlich wie das Azurit – besonders empfindlich und daher nach über 500 Jahren nicht mehr in seiner ursprünglichen Wirkung erfahrbar ist.¹⁵

Die Wirkung des rot-goldenen glänzenden Gewandes war sicherlich beeindruckend, vor allem wenn die Glanggold-Partien im Schein der Altarkerzen reflektierten. Brandspuren von Kerzen, die im Zuge der jüngsten Restaurierung unter älteren Übermalungen freigelegt wurden, zeugen von seitlichen, dicht neben dem Schrein flackernden Lichtquellen. Sie befanden

sich vor den Flügelbildern auf der Höhe des Hauptes Mariens bzw. auf Brusthöhe der übrigen Figuren im Schrein.

Auch bei der Figur Maria Magdalenas wurde also durch die Ausgestaltung der Farbfassung die Materialität besonders betont, wodurch die Heilige den Betrachtenden quasi multisensorisch und damit besonders eindringlich nähergebracht werden sollte. Die sinnliche Ansprache wird wieder über die Stofflichkeit der Gewänder sowie über das von der Heiligen gehaltene geöffnete Salbgefäß erreicht, das per se als Objekt und über die Hände Maria Magdalenas Berührung assoziieren lässt. Verbunden mit dem Blick in den Kirchenraum und der modischen Haube über dem offenem Haar sollte Maria Magdalena die zeitgenössischen Betrachtenden wohl besonders unmittelbar ansprechen und ihnen als Identifikationsfigur dienen. Zu denken ist wohl vor allem an die im Kloster lebenden Nonnen, die zu bestimmten Anlässen direkten Zugang zum Hochaltar hatten, galt doch die strenge Trennung der Klausur von der ‚äußeren Kirche‘ insbesondere für die von der Nonnenempore zu verfolgende Messfeier, während zu anderen Zeiten der Bereich vor dem Hauptaltar für die Nonnen zugänglich sein konnte.¹⁶ Für eine besondere Verehrung Maria Magdalenas im Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern spricht ein Brevier mit im mittleren 14. Jahrhundert nachgetragenen Offizien der hl. Magdalena (mit Miniatur), der hl. Katharina und der 11.000 Jungfrauen, das vermutlich ursprünglich aus Kloster Lichtenstern stammt. Eine zweite Handschrift, für die ebenfalls eine Herkunft aus Lichtenstern angenommen werden kann, liegt mit einem Gebetbuch zu großen Heiligenfesten aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vor, in dem Maria Magdalena ebenfalls als eine von mehreren Heiligen – u.a. neben Bernhard von Clairvaux und Benedikt sowie der hl. Ursula – aufgeführt ist.¹⁷

Die Marienkrönung im Schrein spielt inhaltlich mit sechs mariologisch-christologischen Szenen auf den Retabelflügeln zusammen. Dargestellt sind Episoden der Heilsgeschichte: die Verkündigung an Maria (links oben), die Geburt Jesu (rechts oben), die Anbetung der Könige (Mitte links), Christi Auferstehung (Mitte rechts) sowie Himmelfahrt (rechts unten) und die Ausgießung des Hl. Geistes (links unten).¹⁸ Damit werden den Rezipierenden bei geöffnetem Retabel im Schrein und auf den Flügelbildern sieben freudvolle Ereignisse aus dem Leben Mariens vorgeführt. Die Verehrung der Freuden Mariens war ab dem 13. Jahrhundert, insbesondere auch im Zisterzienserorden, verbreitet, wobei die Zahl der Ereignisse bis ins späte 15. Jahrhundert

schwankte. Zunächst wurden fünf Ereignisse memoriert (Geburt Jesu, Auferstehung, Christi Himmelfahrt, Herabkunft des Hl. Geistes, Himmelfahrt Mariens), dann wurde die Auswahl um zwei Episoden (Verkündigung, Heimsuchung) auf die Siebenzahl erweitert. Bildliche Darstellungen der Freuden Mariens variieren auch im 15. Jahrhundert in Anzahl und genauer Auswahl der freudvollen Szenen. Wie im Lichtensterner Altaraufsatz findet sich teilweise die Anbetung der Könige in der Zusammenstellung und die Marienkrönung konnte an die Stelle der Himmelfahrt Mariens treten.¹⁹

Die Szenen der Flügelinnenseiten stehen vor Goldgrund und sind in knappe Bildkulissen, teils auch mit Landschaftsausblicken, integriert. Den Betrachtenden wird das Geschehen nicht illusionistisch vor Augen geführt, sondern die Bilder transportieren zuvorderst die wesentlichen Inhalte der Ereignisse. So findet beispielsweise die Verkündigung an Maria nicht in einem realitätsnah dargestellten Innenraum statt – eine ab dem mittleren 15. Jahrhundert verbreitete Option –, sondern der Schauplatz ist durch einzelne motivische Versatzstücke wie Fliesenboden und Betpult lediglich angedeutet.²⁰ Diese Darstellungsweise legt nahe, dass die Bilder eher zum Memorieren der bekannten heilsgeschichtlichen Ereignisse anregen, als eine tiefere Identifikation und ein durch besondere Elemente der Bildbetrachtung ausgelöstes emotionales Mitfühlen anstoßen sollten. Sie scheinen auf eine andere Rezeption als die mehrere Sinne ansprechende Gestaltung des Figureschreins angelegt, möglicherweise auch an andere Betrachtende, eventuell an die an einzelnen Gottesdiensten des Klosters teilnehmenden Laien, gerichtet zu sein.

Die an den meisten Tagen des Jahres sichtbare Ansicht des Retabels mit geschlossenen Flügeln ergänzt die Szenenauswahl der sogenannten Feiertagsseite sinnfällig, indem sie für Maria leidvolle Momente thematisiert: Die Flügelaußenseiten zeigen mit Simons Weissagung des Leids Mariens im Rahmen der Darbringung (rechts oben), der Flucht nach Ägypten (links oben), der Suche nach dem zwölfjährigen Jesus im Tempel (Mitte rechts), der Gefangennahme (Mitte links) und der als Pietà bzw. Vesperbild ausgebildeten Beweinung Christi (rechts unten) fünf „Schmerzen Mariens“.²¹ Ergänzt werden diese durch ein weiteres Andachtsbild, die Schmerzensmutter mit von fünf Schwertern durchbohrtem Herzen (links unten). Die zentrale Darstellung des Marienschmerzes, die Kreuzigung Christi, war wie oben skizziert als plastische Arbeit im Gesprenge zu sehen.



Abb. 4: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Beweinung / Pietà, unteres rechtes Bildfeld der Außenseite des Lichtensterner Altarretabels

Die Außenansicht des Retabels ruft nicht allein heilsgeschichtliche Ereignisse bildlich in Erinnerung, sondern scheint explizit als Anregung zur mitfühlenden Meditation über die Leiden Mariens konzipiert worden zu sein. Den Auftakt des Zyklus bildete – anders als auf der Flügellinnenseite, wo die Szenenfolge links oben beginnt und damit einem weiter verbreiteten Schema folgt – die rechts oben gezeigte Szene, in der Simeon Maria voraussagt, dass ein Schwert ihre Seele durchdringen wird (Lk 2, 35). Das Erinnern dieser Prophezeiung bietet sich für den Beginn der Beschäftigung mit den Schmerzen Mariens nicht nur wegen der üblicherweise angenommenen Stellung innerhalb des chronologischen Ablaufs der Ereignisse an. Im Bildprogramm des Lichtensterner Altarretabels stellt die Szene darüber hinaus Bezüge zur abschließenden Darstellung der Schmerzensmutter, welche das Motiv des Schwertes im Herzen Mariens explizit vor Augen führt, im diagonal gegenüberliegenden Bildfeld links unten sowie zu der den Altaraufsatz bekrönenden Kreuzigung Christi her. Die Wanderung des Blicks verläuft demnach bei einer chronologischen Lesart von rechts oben nach links unten und jeweils nach Registern. Dabei bieten

insbesondere die erste Szene sowie die abschließende Schmerzensmutter Anknüpfungspunkte zur Kreuzigung im Gesprenge. Überdies wäre dieses zentrale Ereignis des Marienschmerzes im zeitlichen Ablauf zwischen den Szenen des mittleren und des unteren Registers zu memorieren.

Die Ausrichtung der Außenansicht auf das Mitleiden tritt am eindringlichsten bei den beiden Szenen hervor, die den im Kirchenraum vor dem Retabel platzierten Betrachtenden am nächsten stehen: Die Darstellungen der Beweinung und der Schmerzensmutter bieten sich in ihrer überzeitlichen Konzentration auf den Schmerz der Mutter für die in der Frömmigkeit der Zisterzienserinnen zentrale *Compassio* in besonderer Weise an. So ist die Beweinung (Abb. 4), anders als die vier weiteren, jeweils durch begleitende Figuren szenisch angereicherten mariologischen und christologischen Szenen, als Pietà bzw. Vesperbild allein auf die Darstellung Mariens mit ihrem toten Sohn konzentriert. Die Gottesmutter sitzt dabei an einem Weg, hinter dem sich eine weite Seenlandschaft ausbreitet. Zu Füßen des Toten steht am linken unteren Bildrand ein Salbgefäß aus



Abb. 5: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Ursulaschiff, Außenseite des rechten Predellenflügels

Keramik, das wie auch die im Bildzentrum platzierte Hand Mariens auf dem Körper Christi die Berührung des Leichnams assoziieren lässt. Klingen hier demnach das räumliche und das haptische Empfinden an, so lenkt die Darstellung der Schmerzensmutter mit den das Herz durchdringenden Schwertern die Aufmerksamkeit explizit auf den körperlich empfundenen seelischen Schmerz der Gottesmutter. Die Flügelaußenseiten boten mit diesen multisensorischen Assoziationen den Betrachtenden unterschiedliche Anknüpfungspunkte für eine intensive, sinnliche Vergegenwärtigung des Marienschmerzes. Adressatinnen waren sehr wahrscheinlich die Zisterzienserinnen, denen auch die mit Blick zur Schmerzensmutter betende Äbtissin auf dem Standflügel als Vorbild dienen konnte.

Die Predella weist eine ungewöhnliche Gestaltung auf: So war die obere Hälfte der Predella mit zwei quereckigen Flügeln aufklappbar gestaltet, während die untere Hälfte über keine entsprechende vordere Öffnungsmöglichkeit verfügte. Diese Öffnungsmöglichkeit mit zwei schmalen Flügeln wurde im Zuge der zwischen 2017 und 2021 erfolgten Restaurierung des Altarretabels reaktiviert. Sie war sehr wahrscheinlich um 1861 während der ersten, vom Vorbesitzer Konrad Dietrich Haßler veranlassten Restaurierung unter Entfernung aller Spuren verschlossen worden. In zeitgenössischen Unterlagen zum Erwerb der Sammlung Haßler findet sich im Rahmen des Eintrages zu „VI. Der Steinische Altar“ folgende Beschreibung der Predella: „Leider hat aber die rechte Seite sehr gelitten, weil, wohl ursprünglich schon, um das [gestrichen: Allerheiligste] Reliquien aufzubewahren, die Tafel zerschnitten und zum Oeffnen eingerichtet war, wodurch in Folge des Gebrauchs 5 Köpfe fast ganz zu Grunde gegangen waren und nun im Styl des Ganzen hergestellt sind.“²² Während die im geschlossenen Zustand der Predella sichtbare Darstellung von Christus im

Kreis der Apostel ein verbreitetes Sujet an dieser Stelle des Altaraufsatzes ist, fehlen direkte Vergleichsbeispiele für die horizontal zweigeteilte Binnenstruktur. In Gdańsk (Danzig, Polen) sind Predellen aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert überliefert, die ebenfalls eine horizontale Gliederung aufweisen und so bei einer Öffnung den Blick auf Teilbereiche der Predella ermöglichen. Diese Predellen verfügen jedoch nicht über zwei quereckige Flügel, die nach außen aufgeklappt werden, sondern die obere Hälfte des vorderen Predellenabschlusses kann an Scharnieren nach unten geklappt werden. Teilweise sind sogar durch eine horizontale Dreiteilung zwei unterschiedliche Klappungen möglich.²³

Auf jedem der ehemaligen Predellenflügel ist auf der Innenseite ein Schiff aus der Flotte der hl. Ursula dargestellt. Der linke Flügel unterscheidet sich stilistisch deutlich vom rechten (Abb. 5), der wiederum enge Bezüge zu den anderen Teilen des Retabels hat. Aufgrund des Stils, insbesondere auch der Kleidung der Figuren, muss die Malerei des linken Flügels deutlich später – wohl in den 1520er Jahren – entstanden sein. Mutmaßlich wurde der linke Flügel in dieser Zeit ersetzt, vermutlich aufgrund einer massiven Beschädigung, die im Zusammenhang mit der Plünderung des Klosters im sogenannten Bauernkrieg 1525 stehen könnte. Das Kloster wurde am 13. April 1525 von einem Bauernhaufen unter der Führung von Jakob „Jäcklein“ Rohrbach geplündert und entging nur knapp seiner Zerstörung durch einen Brand. Neben Lebensmitteln und Hausrat wurde auch „Gotzzierde“ mitgenommen.²⁴

Interessant ist, dass sich in beiden Ursulaschiffen im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Darstellungen nur ursulinische Jungfrauen befinden und somit keine weiteren vornehmen Personen, wie sonst häufig

Papst Cyriacus und Bischof Pantalus, einbezogen sind. Die im Kloster lebenden Nonnen konnten sich so vermutlich in besonderer Weise mit der Heiligen-Gemeinschaft identifizieren.

Aufgrund der Motivik ist anzunehmen, dass im Predellenfach bei geöffneten Flügeln Ursula-Reliquien ausgestellt waren. Dabei scheinen die in der Predella präsentierten Gegenstände mit Kerzen oder Lampen beleuchtet worden zu sein, worauf zahlreiche kleine Brandlöcher am Predellendeckbrett hindeuten. Offensichtlich strebte man eine hervorgehobene Inszenierung des Predelleninhaltes an und stellte dafür Sicherheitsbedenken hinten an.

Der Zisterzienserorden spielte bei Verbreitung von Kult und Reliquien der hl. Ursula eine wichtige Rolle und gerade in Zisterzienserinnenklöstern sind häufig diese Heilige und die sie begleitenden 11.000 Jungfrauen besonders verehrt worden. Eine Ursula-Verehrung lässt sich beispielsweise in den Zisterzienserinnenklöstern Kirchheim am Ries, wo es im Frauenchor einen Ursula und ihren Begleiterinnen geweihten Altar gab, oder auch in Lichtenthal (Baden-Baden) nachweisen, das der Straßburger Ursula-Bruderschaft angehörte und auf dessen 1496 datiertem Altaraufsatz aus dem Frauenchor (heute Kloster Lichtenthal, Klosterkirche, Fürstenkapelle) im geschlossenen Zustand die hl. Ursula samt Gefolge dargestellt ist.²⁵ Für Lichtenstern ist derzeit keine Quelle mit einem Nachweis entsprechender Reliquien bekannt, allerdings haben sich sehr wahrscheinlich aus dem Kloster Lichtenstern stammende Handschriften erhalten, die eine ausgeprägte Ursula-Verehrung bezeugen. In einem Brevier des 14. Jahrhunderts findet sich neben Offiziums nachträgen zu Maria Magdalena ein Reimoffizium zu den 11.000 Jungfrauen.²⁶ In einem lateinischen Gebetbuch zu den großen Heiligenfesten aus dem frühen 16. Jahrhundert sind die gleichen Hymnen- und Reimoffiziumsteile zu Ursula und den 11.000 Jungfrauen enthalten, die bereits in der älteren Handschrift aufscheinen, und zusätzlich wurden an einer anderen Stelle des Gebetbuchs weitere Ursula-Gebete nachgetragen.²⁷

Rätselhaft ist weiterhin, warum nur der obere Teil der Predella zu öffnen ist, und so auch bei geöffneten Flügeln unterhalb des Reliquienfaches ein Streifen mit der unteren Hälfte der Apostelbüsten sichtbar blieb. Sollten die Apostel gleichsam als Basis für die in der Predella in Reliquien anwesenden Heiligen und für die ihnen nachfolgenden Gläubigen optisch präsent gehalten werden? Oder wurde bei einer temporären Öffnung der untere Bereich der Predella durch Tücher verdeckt, um so die Aufmerksamkeit ganz auf die im Fach

präsentierten Reliquien und die begleitenden Darstellungen der Ursula-Schiffe zu lenken? So oder so deutet das Fehlen von Vergleichsstücken darauf hin, dass die für den Lichtensterner Altaraufsatz gewählte Lösung höchst spezifisch war und daher in der Nordwürttembergischen bzw. Württembergisch-Fränkischen Altarbaukunst nach heutigem Kenntnisstand einzigartig geblieben ist.

Die Predella zeugt davon, dass Urheber und Auftraggeberin des Lichtensterner Altarretabels nicht wie wenige Jahrzehnte später agierende Akteur*innen auf einen Katalog von Gestaltungsmöglichkeiten zurückgreifen konnten, aus dem Ausgestaltung und Bildprogramm eines Altarretabels für den jeweiligen Kontext maßgeschneidert zusammengestellt werden konnten. Vor diesem Hintergrund erscheint das Werk noch einmal deutlicher als ambitionierter Auftrag, der am liturgischen Zentrum der Klosterkirche verschiedene Funktionen erfüllen und Rezeptionsangebote an unterschiedliche Betrachtende machen sollte. Das Lichtensterner Hochaltarretabel ermöglichte nicht nur die eher knappe visuelle Vergegenwärtigung zentraler Ereignisse der Heilsgeschichte entlang des Kirchenjahres, sondern bot auch verschiedene Sinne aktivierende Ausgangspunkte für die persönliche Andacht bzw. Compassio und war überdies auf die temporäre Inszenierung von Reliquien zugeschnitten. Dabei fokussiert das Bildprogramm weibliche Heilige, die als Identifikationsfiguren angeboten werden. Das Lichtensterner Hochaltarretabel war demnach als Multifunktions-Objekt konzipiert, das die unterschiedlichen Nutzungszusammenhänge in der Klosterkirche berücksichtigte und dabei einen deutlichen Schwerpunkt auf die weibliche Perspektive der Zisterzienserinnen legte.

Exkurs. Die Präsentation des Altarretabels im Landesmuseum Württemberg seit 2021

Das Team des Landesmuseums Württemberg entschied sich im Vorfeld der Aufstellung des Altarretabels nach der von der Ernst von Siemens Kunststiftung großzügig geförderten Restaurierung²⁸ dafür, den linken Predellenflügel nicht wieder einzubauen, sondern die Tafel mit zu den Betrachtenden gewandter Ursula-Seite unterhalb der Predella anzubringen (Abb. 6). Damit wird – erläutert durch ein zusätzliches Objektschild – zumindest punktuell thematisiert, dass ein über 500 Jahre altes Objekt nicht nur von seiner Entstehungszeit erzählt, sondern darüber hinaus Spuren späterer Ereignisse birgt. Überdies signalisiert die Teilöffnung



Abb. 6: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg, Präsentation des Lichtensterner Altarretabels seit 2021

der Predella, dass das untere Bauteil des Altaraufsatzes nicht nur konstruktive Funktion hatte und einen Teil des Bildprogramms trug, sondern darüber hinaus zur Aufbewahrung und Präsentation von liturgischen Gegenständen und Reliquien diente.

Außerdem erprobt das Landesmuseum Württemberg im Zusammenhang mit der Neuaufstellung des Lichtensterner Altarretabels ein neues Vermittlungsformat, das auf digitales Geschichtenerzählen mittels einer Virtual-Reality-Anwendung setzt.²⁹ Anlass war die Beobachtung, dass die stark vom christlichen Glauben geprägten Bild- und Lebenswelten des Spätmittelalters vielen Besuchenden zunehmend fremd sind. Bedeutung und Kontexte mittelalterlicher Objekte erschließen sich in der musealen Präsentation, die Objekte in Vitrinen oder auf Podeste gestellt und professionell ausgeleuchtet zeigt, nicht intuitiv, vielmehr müssen sie durch zusätzliche Informationen rekonstruiert werden.

Der Virtual-Reality-Film „Heilige und Halunken. Eine VR-Reise ins Mittelalter“³⁰ ermöglicht den Gästen im Museum wie auch Online-Besuchenden ins Spätmittelalter einzutauchen. Der 360°-Film spielt in möglichst realitätsnah rekonstruierten spätmittelalterlichen Räumen, in denen reale Darsteller*innen agieren. Die Zuschauer*innen werden so in eine andere Welt

versetzt, Kulturgeschichte wird für sie lebendig. Der Film ist dabei nicht dokumentarisch, sondern als zwölfminütiger kurzer Spielfilm konzipiert, der dem Bedürfnis der Besuchenden, im Museum auch gut unterhalten zu werden, durch eine fiktive Krimihandlung rund um die Fertigung des Altarretabels und den Raub einer Ursula-Reliquie nachkommt.

Der immersive, suggestive Charakter einer Virtual-Reality-Anwendung knüpft nicht allein an die zeitgenössische Populärkultur an, in der im weitesten Sinne ‚mittelalterliche‘ Settings beliebt sind, sondern schlägt in gewisser Weise auch eine Brücke zu einigen der im Ausstellungsbereich „Christliches Mittelalter“ des Landesmuseums Württemberg ausgestellten Exponate, die teils an Feiertagen wie etwa die Figur eines Himmelfahrts-Christus (WLM 12157) in aufwändige, synästhetische Inszenierungen integriert waren. Was früher ein auf Rädern gezogener hölzerner Palmesel (WLM 10790) leistete, bietet – unter anderen Vorzeichen, nämlich denen der Kultur- statt der Religionsvermittlung – heute zumindest teilweise ein 360°-Film.

Der Virtual-Reality-Technik stellt eine lohnende Ergänzung zur Präsentation der Originale dar, mit denen im Landesmuseum Württemberg die Medienanwendung

eng verschränkt ist. Nicht nur das Lichtensterner Altarretabel bindet als ‚Protagonist‘ des Filmes die virtuell gezeigte Handlung an die analoge Sammlung, darüber hinaus sind in der Ausstattung der im Film gezeigten Räume verschiedene Anknüpfungspunkte an Objekte der Schausammlung zu entdecken. Beispielsweise verweist eine im Film vom Werkstattinhaber zur Abstimmung mit der Auftraggeberin genutzte Visierung des Altarretabels auf ein entsprechendes Exponat im angrenzenden Ausstellungsbereich des Landesmuseums, den berühmten Riss des Ulmer Hochaltarretabels (E 743). Auf diese Art und Weise hoffen wir, die popkulturelle Mittelalteraffinität nutzen zu können, um eine nachhaltige Faszination für originale Artefakte und deren Objektgeschichte(n) anzustoßen.

- 1 Einführung zum Kloster Lichtenstern: Maria Magdalena Rückert, Zisterzienserinnenabtei Lichtenstern, in: Wolfgang Zimmermann/Nicole Priesching (Hg.), *Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart*, Ostfildern 2003, S. 323–325 (<http://www.kloester-bw.de/?nr=116>, 25.01.2024).
- 2 Zum Lichtensterner Altaraufsatz (Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. WLM 261) wurde noch keine ausführlichere kunsthistorische Studie veröffentlicht. Museumsintern liegen detaillierte Vorarbeiten von Karl Halbauer für die Publikation in einem geplanten Bestandskatalog der Skulpturen aus Württembergisch Franken sowie die im Zuge der Restaurierung des Altarretabels in den Jahren 2017 bis 2021 erfolgten Untersuchungen und Erkenntnisse vor. Über das Restaurierungsprojekt sowie zum ausgehend vom Lichtensterner Altarretabel entwickelten Kulturvermittlungsprojekt informieren über 20 Blog-Beiträge des Museumsblogs (<https://blog.landmuseum-stuttgart.de/tag/lichtenstern/>, 24.01.2024).
Erstmals wurde das Altarretabel in den 1840er Jahren als bemerkenswertes Kunstwerk in der Literatur erwähnt. Julius Baums Katalogeintrag im *Skulpturenkatalog der königlichen Altertümersammlung* kann als maßgebliche, wenngleich äußerst knappe Gesamtdarstellung gelten. Vgl. Carl Grüneisen, *Übersichtliche Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben*. Sendschreiben an Herrn Prof. Dr. Franz Kugler in Berlin, in: *Schorns Kunstblatt* 98 (1840), S. 420; *Denkmale des Alterthums und der alten Kunst im Königreich Württemberg*. Zusammengestellt von dem k. statistisch-topographischen Bureau, hg. v. Christoph Friedrich Stälin, in: *Württembergische Jahrbücher für Statistik und Landeskunde* 1 (1841), S. 234f.; Julius Baum, *Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts*, Stuttgart/Berlin 1917 (*Kataloge der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart* 3), Kat. 202, S. 202f., Taf. 12.
- 3 Alle den Lichtensterner Altaraufsatz prägenden Bildthemen, mit Ausnahme der Ursulaschiffe auf den Innenseiten der Predellenflügel, zählen zu den an vergleichbarer Stelle üblichen Darstellungen, wobei die meisten erhaltenen Vergleichsstücke später datieren. Vgl. Sibylle Setzler, *Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik*, in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausst.Kat. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1993, Stuttgart 1993, S. 344–355.
- 4 *Württembergische Landesbibliothek*, Cod. hist., fol. 91, Bl. 45v (Ferdinand Wilhelm Pistorius, *Monumenta des Frauen closters zu Lichtenstern*. Aus bewährten Historicis und alten bey der amtsregistratur noch vorhandenen fragmentis, auch in Stein eingehauenen Denckmahlen, bey müßigen stunden zusammengetragen, 1768).
- 5 Zu Äbtissin Margarethe von Stein von bzw. zu Arnegg vgl. Christa-Maria Mack, *Die Geschichte des Klosters Lichtenstern von der Gründung bis zur Reformation*, Göppingen 1975 (*Göppinger Akademische Beiträge* 91), S. 133f.
- 6 Margarete von Stein lässt sich seit 1444 als Äbtissin nachweisen und starb laut der Inschrift auf ihrer Grabplatte 1473. In dieser ist auch vermerkt, dass sie dem Kloster 25 Jahre als Äbtissin vorstand, was für eine Amtszeit bis 1469 spricht. Pistorius 1768 (wie Anm. 4), Bl. 38v.
- 7 Das Stammwappen der Familie vom Stein (Stain), die in Württemberg verschiedene Zweige ausbildete, ist geprägt durch die im Schild gezeigten drei gestürzten Wolfsangeln. Die Helmdecke ist schwarz-gold, auf dem Helm eine goldene aufgerichtete Wolfsangel, beide Spitzen mit einem Pfauenwedel besteckt. Siehe: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, neu hg. v. Otto Titan von Hefner,

- Bd. 2, Abteilung 5: Die Wappen des Württemberger Adels, Nürnberg 1857, Taf. XV.
- 8 Die Gebetshaltung entspricht dem Typus von Stifter*innendarstellungen, wie sie auf Altarretabeln oder Epitaphien im 15. Jahrhundert zunehmend anzutreffen sind, allerdings handelt es sich um ein frühes Beispiel im südwestdeutschen Raum. Zu Stifterbildern im Spätmittelalter vgl. Wolfgang Schmid, *Zwischen Tod und Auferstehung. Zur Selbstdarstellung städtischer Eliten des ausgehenden Mittelalters im Spiegel von Stifterbildern*, in: *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Ausst.Kat. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum und Köln, Schnütgen-Museum 1994, hg. v. Peter Jezler, Zürich 1994, S. 101–116. Zur Situation in Ulm, wo Stifter*innendarstellungen auf Altarretabeln erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts häufiger auftreten, vgl. Eva Leistenschneider, *Der Stifter ist im Bild. Altar- und Kunststiftungen in der Ulmer Kunst um 1500*, in: *Sigrid Hirbodian/Sabine Holtz/Petra Steymans-Kurz (Hg.), Zwischen Mittelalter und Reformation. Religiöses Leben in Oberschwaben um 1500*, Stuttgart 2021 (*Oberschwaben. Forschungen zu Landschaft, Geschichte und Kultur* 6), S. 131–150.
 - 9 Einführend zur Ausstattung von Kirchen in Frauenklöstern durch Stifter*innen vgl. Jeffrey F. Hamburger, *Die „äußere Kirche“. Offen für Laien*, in: *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Ausst.Kat. Essen, Ruhrlandmuseum, und Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2005, München 2005, S. 348f.
 - 10 Zur Baugeschichte des Zisterzienserinnenklosters vgl. Claudia Mohn, *Mittelalterliche Klosteranlagen der Zisterzienserinnen. Architektur der Frauenklöster im mitteleuropäischen Raum*, Petersberg 2006 (*Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege* 4), Kat. Nr. A 17, S. 170–173.
 - 11 Vgl. Karl Halbauer, „Ein höchst vollendetes Schnitzwerk“. Das Hochaltarretabel der Öhringer Stiftskirche, in: *Anna Morah-Fromm/Gerhard Weilandt (Hg.), Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters, Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag*, Stuttgart/Ulm 2000, S. 245–267, bes. S. 260. In der Sammlung des Landesmuseums Württemberg entsprechen beispielsweise die allerdings erst um 1505 entstandenen Retabel aus Mistlau (WLM 1034) und aus Anhausen (E 1676) dem für Lichtenstern verwendeten Retabeltypus mit besagtem niedrigen Podest sowie einem Paar Drehflügeln und Standflügeln. Vgl. Karl Halbauer (Bearb.), *Die mittelalterlichen Skulpturen, Bd. 3: Stein- und Holzskulpturen sowie Tonplastiken 1400–1530, Niederschwaben und außerschwäbische Gebiete, Teil 1: Schwäbisch Hall*, Stuttgart 2000, Kat. 4, S. 25–46; Kat. 6, S. 58–74.
 - 12 Vgl. Baum 1917 (wie Anm. 2), Kat. 202, S. 202f., Taf. 12; Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 8: Schwaben in der Zeit von 1450 bis 1500*, München/Berlin 1957, S. 113; Alfred Stange, *Kritisches Verzeichnis der Deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 2: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar*, hg. v. Norbert Lieb, München 1970, Nr. 1052; Wolfgang Deutsch, *Der Hochaltar der Haller Katharinenkirche. Geschichte und Herkunft*, in: *Württembergisch Franken* 69 (1985), S. 127–220, bes. S. 174; Albrecht Miller, *Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik*, Kempten 1969, S. 9.
 - 13 Abgebildet in: Adolf Schahl [Bearb.], *Die Kunstdenkmäler in Baden-Württemberg. Die Kunstdenkmäler des Rems-Murr-Kreises*, 2 Bde., München/Berlin 1983, Bd. 2, S. 689. Im Raum Schwäbisch Hall lassen sich einzelne früher datierte flämische Importwerke nachweisen, darunter das Riedener Altarretabel aus der Sammlung des Landesmuseums Württemberg (WLM 6651), deren Form sich vom Lichtensterner Retabel unterscheidet. In Niederschwaben gibt es nur einzelne frühere, allerdings ebenfalls völlig anders gestaltete Retabel, etwa den 1385 datierten, sog. Mühlhausener Altar, heute Staatsgalerie Stuttgart, und Lukas Mosers Magdalenenaltar von 1431 in Tiefenbronn.
 - 14 Zur Verwendung von Azurit, basischem Kupfercarbonat, im Spätmittelalter vgl. Beate Fücker, *Materialität im Kontext. Studien zur Kunsttechnik spätmittelalterlicher Tafelmalerei aus Bayern, Österreich und Südtirol am Germanischen Nationalmuseum, Ausgewählte Ergebnisse des kunsttechnologischen Forschungsprojektes*, Heidelberg 2023, S. 126 (<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1264>, 22.01.2024).
 - 15 Ulrike Palm, *Das Pressbrokat – eine aufwändige Verzierungs-technik der Gotik*, in: *LMW-Blog, Stuttgart 2020* (<https://blog.landeshmuseum-stuttgart.de/das-pressbrokat-eine-aufwaendige-verzierungs-technik-der-gotik/>, 25.01.2024). Zur Technik der Pressbrokatalagen vgl. auch Hans Westhoff/Roland Hahn/Annette Kollmann et al. (Bearb.), *Graviert, gemalt, gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1996, bes. S. 26–28; Fücker 2023 (wie Anm. 14), S. 101–113.
 - 16 Vgl. Gisela Muschiol, *Zeit und Raum – Liturgie und Ritus in mittelalterlichen Frauenkonventen*, in: *Ausst.Kat. Essen/Bonn 2005* (wie Anm. 9), S. 40–51, bes. S. 45f.; zu spätmittelalterlichen Zisterzienserinnenklöstern vgl. Carola Jäggi/Uwe Lobbedey, *Kirche und Klausur – Zur Architektur mittelalterlicher Frauenklöster*, ebd., S. 88–103, bes. S. 96–98.
 - 17 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 89. Vgl. Virgil Ernst Fiala/Wolfgang Irtenkauf, *Codices breviarii (Cod. brev. 1-167)*, Wiesbaden 1977 (*Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, R. 1, 3*), S. 113–115; Peter Burkhardt (Bearb.), *Die gotischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Vom späten 13. bis zum frühen 15. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart 2005, Kat. 104, S. 152f., Abb. 399–404. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 40. Vgl. Fiala/Irtenkauf 1977 (wie Anm. 17), S. 57–59.
 - 18 Die Positionierung der letzten beiden Szenen im unteren Register weicht von der Leserichtung der ersten vier Szenen ab, da diese nicht von links nach rechts und in Registern von oben nach unten, sondern von rechts nach links zu lesen sind. Eine solche Variabilität in der Anordnung von Bildfeldern lässt sich auch bei anderen Werken des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts feststellen. Auch die Lichtensterner Flügelaußenseiten folgen nicht der am weitesten verbreiteten Leserichtung von links nach rechts.
 - 19 Die gleiche Auswahl freudvoller Ereignisse findet sich unter der Überschrift „das sint die sibem freud gemalt“ in einem um 1440 in Bayern entstandenen Gebetbuch (*Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 117, fol. 23v–29v* (<https://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00093816-1;24.01.2024>)). Auch die Flügelreliefs des 1477–1489 entstandenen Krakauer Altars von Veit Stoß zeigen die gleichen Episoden, allerdings ergänzt um die im Schrein dargestellten Szenen des Todes und der Himmelfahrt der Gottesmutter, während die Marienkrönung im Gesprenge dargestellt ist. Ich danke Dr. Karl Halbauer für den Hinweis auf die Werke mit verwandter Szenenauswahl.
 - 20 Zu den Darstellungstypen der Verkündigung im deutschsprachigen Raum vgl. Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Göttingen 2000, insbes. S. 41–56; zum Lichtensterner Altarretabel vgl. ebd., S. 396, Anm. 762; Katalogteil, S. 167, Nr. SC12.
 - 21 Die fünf dargestellten Szenen gehören bis auf die Gefangennahme Jesu zu den Ereignissen, die als „Sieben Schmerzen Mariens“ zusammengefasst werden. Die Gefangennahme

- mit dem Verrat des Judas und der Malchus-Episode steht hier anstelle der (nichtbiblischen) Szene der Begegnung Mariens mit Jesus auf dem Kreuzweg. Sie scheint, auch wenn Maria nicht Teil der Szene ist, wie diese stellvertretend für die Erinnerung an die Passionsgeschichte zu stehen.
- 22 Hauptstaatsarchiv Stuttgart, A 20 a Bü 168, fol. 5v–6r (<http://www.landesarchiv-bw.de/plink/?f=1-984920-6>, 24.01.2024).
 - 23 Vgl. Weronika Grochowska, *Ze studiów nad gotyckimi nastawami ołtarzowymi w Gdańsku. O specyfice konstrukcji, ikonografii i funkcji gdańskich predell*, in: *Porta Aurea* 14 (2015), S. 5–31 (<https://doi.org/10.11588/diglit.43438#0011>, 26.01.2024).
 - 24 Ich danke Anja Katharina Frisch für den Hinweis auf die Danziger Predellen. Vgl. Mack 1975 (wie Anm. 5), *Regesten*, S. 269; Moritz von Rauch (Bearb.) *Urkundenbuch der Stadt Heilbronn. Bd. 4, Stuttgart 1922 (Württembergische Geschichtsquellen 20)*, S. 325f. Der linke Predellenflügel könnte bei der gewaltsamen Öffnung der Predella durch die Aufständischen beschädigt und nach der Rückkehr der Nonnen ins Kloster ersetzt worden sein.
 - 25 Zur Ursula-Verehrung in Lichtenthal vgl. Konrad Krimm, *Die Markgrafen von Baden und ihr Hauskloster im 15. und 16. Jahrhundert*, in: *750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal. Faszination eines Klosters, Ausst. Kat. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 1995, Sigmaringen 1995*, S. 71–83, bes. S. 77; *Deutsche Inschriften Online, Stadt Baden-Baden und Landkreis Rastatt DI 78, Nr. 127* (Ilas Bartusch, 2009), in: www.inschriften.net (urn:nbn:de:0238-di078h017k0012708; 23.01.2024).
 - 26 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 89. Vgl. Anm. 17.
 - 27 Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 40. Vgl. Anm. 17.
 - 28 Neben den in Anm. 2 erwähnten Blog-Artikeln informiert auch die Homepage der Ernst von Siemens Kunststiftung zum Restaurierungsprojekt: Wolff Lipinski/Elisabeth Krebs, *Restaurierung des Hochaltarretabels aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern* (<https://www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de/objekt/restaurierung-des-hochaltarretabel-aus-dem-zisterzienserinnenkloster-lichtenstern-2.html>, 24.01.2024); Ingrid-Sibylle Hoffmann/Elisabeth Krebs, *Restaurierung des Hochaltarretabels aus dem Zisterzienserinnenkloster Lichtenstern* (<https://www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de/objekt/restaurierung-des-hochaltarretabel-aus-dem-zisterzienserinnenkloster-lichtenstern.html>, 24.01.2024).
 - 29 Ausführlicher dazu: Ingrid-Sibylle Hoffmann/Katharina Wilke, *2 x 360°. Museumsobjekte und Virtual Reality (VR). Ein neuartiges Kulturvermittlungsprojekt des Landesmuseums Württemberg*, in: *Update – Museen im digitalen Zeitalter. Museumskunde* 84 (2019) – Online-Erweiterung (<https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2020/04/final-wilke-hoffmann-1.pdf>; 24.01.2024).
 - 30 Online sind über die Homepage des Landesmuseums Württemberg (<https://www.landesmuseum-stuttgart.de/ausstellungen/vr-reise-ins-mittelalter>, 26.01.2024) und auf youtube sowohl der zwölfminütige Film für die Einzelbesucher*innen als auch eine kürzere und inhaltlich auf die Bedürfnisse von Schüler*innen abgestimmte Version abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=Ggzr-CRGsJg> (Langfassung); <https://www.youtube.com/watch?v=N7rkxif1O1A> (Schulklassenversion).

Entscheiden(de) Nuancen? Die Vihlin-Miniaturen und die Inszenierung der Muttergottes

Die Vihlin-Miniatur im Landesmuseum Württemberg und ihr Zwilling in der Fürstlich Hohenzollernschen Hofbibliothek

Im Landesmuseum Württemberg in Stuttgart befindet sich eine blattgroße Miniatur auf Pergament (52,2 cm hoch und 34,5cm breit), die darstellt, wie eine Gruppe von Ordensfrauen, ein Pater sowie ein Priester einen Altar verehren (Abb. 1). Sie wird auf die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert datiert.¹

Die Szene ist auf einer steilen Bühne angelegt, die als Rasenfläche gestaltet ist und am Horizont mit einem in dunklem Blau gehaltenen Himmel zusammentrifft. Ein Priester kniet vor einem mittig positionierten, mächtigen Altar und scheint die Heilige Messe zu zelebrieren. Hinter dem Altar schwebt gleichsam eine thronende Maria mit Kind, die von einer baldachinartigen, mit Krabben besetzten Architektur umrahmt wird. Vier Nonnen knien im Vordergrund am Boden. Rechts von ihnen kniet ein Mönch. Ein breiter mehrfarbiger Rahmen, dessen äußere Bahn ein Perlstab-Muster aufweist, fasst die Komposition ein. Mit Ausnahme der unten rechts abgebildeten Person geben sich die restlichen dargestellten Personen durch Spruchbänder als Mitglieder einer Familie namens *Vihlin* zu erkennen. Aufgrund von Quellenbelegen kann nachgewiesen werden, dass diese Familie zwischen 1299 und 1404 in Herrenberg ansässig war.² Die Stadt liegt etwa 20 Kilometer westlich von Tübingen. Ebenso wie in den urkundlichen Quellen sticht in der Miniatur unter allen bekannten Familienmitgliedern der zentral dargestellte Priester hervor (Abb. 2). Er ist anhand seines Spruchbandes als *Syfridus Vihli* zu identifizieren. *Vihli* war von 1366 bis etwa 1388 als Dekan des Landkapitels Herrenberg tätig.³ Bei den am unteren Bildrand knien den Klosterfrauen handelt es sich – wie sich erneut von den Spruchbändern ablesen lässt – um *katherin vihlin*, *hayl die elt[er] vihlin*, *Gerdrut vihlin* und *hayl die junger vihlin*. Diese Nonnen sind zwischen 1368 und 1404 als Konventualinnen im Kloster Maria-Reuthin nahe Calw belegt.⁴ Der Pater rechts unten (Abb. 3) gibt sich durch sein Spruchband als *Frater Götzo d' Mengen* zu erkennen. Er steht nach bisherigem Kenntnisstand in keiner familiären Beziehung zur Familie Vihlin.⁵

Ein zweites Exemplar der Vihlin-Miniatur, gleichsam eine Zwillingsoberlieferung, fand sich vor wenigen Jahren in der Fürstlich Hohenzollern'schen Hofbibliothek in Sigmaringen (Abb. 4).⁶ Dieses Pergamentblatt ist um wenige Zentimeter höher und breiter als das Stuttgarter, weist aber im Wesentlichen dieselben Motive auf. Stoff und Thema der Malerei gleichen sich ebenso, wie die Komposition der Sigmaringer Miniatur mit jener in Stuttgart im Großen und Ganzen übereinstimmt. Am unteren Rand der Darstellung (Abb. 5) sind *katherin vihlin*, *hayl die elt[er] vihlin*, *Gerdrut vihlin* und *hayl die junger vihlin* zu sehen. Rechts von ihnen kniet *Frater Götzo d' Mengen* und im Zentrum des Bildes zelebriert *Syfridus Vihli* die Heilige Messe.

Bis vor wenigen Jahren war der Forschung die Existenz der Parallelüberlieferung in Sigmaringen nicht bekannt. Aus diesem Grund wurde die Stuttgarter Variante bislang mit Fragestellungen konfrontiert, die von einer unikalen Überlieferung ausgingen. Da diese Annahme inzwischen widerlegt ist, wie im Folgenden aus der Darlegung des Forschungsstandes hervorgeht, eröffnet sich in Bezug auf die Malereien ein anderer, deutlich differenzierterer Problemkomplex. Der Bogen spannt sich dabei von der ausstehenden Klärung der Provenienzen über den jeweiligen Überlieferungskontext und die Datierung bis hin zur Originalitätsfrage. Stellt die eine Miniatur eine Kopie der anderen dar? Gab es eine gemeinsame Vorlage? Bei den Bildern handelt es sich nämlich nicht um zwei identische Varianten von ein und derselben Darstellung. Vielmehr bestehen zwischen ihnen bei allen offensichtlichen Gemeinsamkeiten formale Differenzen. Diese lassen bei einer ikonographisch-ikonologischen Untersuchung verschiedene Deutungen der Bildinhalte zu. An dieser Problematik setzt der vorliegende Beitrag an, wenn er auf die Inszenierungen der Muttergottes fokussiert. Insbesondere soll der Umstand erörtert werden, dass hier zwei verschiedene Marientypen dargestellt sind. Jene der Sigmaringer Miniatur lässt sich dabei eindeutig identifizieren. Daher soll dafür ein erster Blick



Abb. 1: Familie Vihlin bei der Messe, WLM Inv. Nr. 7796



Abb. 2: Familie Vihlin bei der Messe, Detail Syfridus Vihlin, WLM Inv. Nr. 7796

in die Typengeschichte unternommen werden. Der Beitrag erhebt mithin nicht den Anspruch, Fragen zu den Bildern abschließend zu beantworten. Die Erklärungsbedürftigkeit in Bezug auf die Zwillingsoverlieferung, eine ikonographische Analyse der Bildinhalte oder gar die Frömmigkeitsgeschichtliche Verortung der Bilder bleibt dabei unberührt und soll an anderer Stelle geleistet werden.⁷ Doch zunächst möchte ich den Forschungsstand in Kürze vorstellen und die Miniaturen anschließend einer Quellenkritik unterziehen.

Zum Forschungsstand

Die Stuttgarter Vihlin-Miniatur ist in der Mediävistik bekannt, seitdem sie 1879 von der Königlichen Altertümersammlung in Stuttgart erworben und in verschiedenen Sammlungskatalogen und Museumsführern des Landesmuseums Württemberg dokumentiert wurde.⁸ Eines besonderen Forschungsinteresses durfte sie sich mit der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts erfreuen. Friedrich Gand hat die Temperamalerei offenbar erstmals 1964 in seiner Zulassungsarbeit als Schwarz-Weiß-Fotografie abgebildet.⁹ In der Schwesternliste seiner 1973 im Druck erschienenen Dissertation wies Gand unter dem Eintrag Nummer 74 über



Abb. 3: Familie Vihlin bei der Messe, Detail Götz von Mengen, WLM Inv. Nr. 7796

„Gertrud Vihlin von Herrenberg“ erneut auf das Bild hin, da dieses Getrud „gemeinsam mit ihren Schwestern, ihrer Nichte [...], einem Mönch und ihrem Bruder“ zeige.¹⁰ Somit war es Friedrich Gands Verdienst, die Nonnen als Mitglieder des Klosters Maria-Reuthin bei Wildberg (Calw) identifiziert zu haben.

Kenntnisse über die soziale Herkunft der *Vihlins* sind demgegenüber Roman Janssen zu verdanken. Er erbrachte den Nachweis, dass es sich hierbei um eine Patrizier- und Klerikerfamilie aus Herrenberg handelte.¹¹ Besonders galt sein Interesse Siegfried Vihlin, dem Dekan des Landkapitels Herrenberg und Kirchherr der dortigen Stadtkirche. In mehreren Arbeiten gelang es Janssen, die landes- und vor allem stadtgeschichtliche Bedeutung der Familie und des Dekans zu erhellen und zu konturieren. Die Miniatur diente ihm dabei nicht nur zur Illustration, sondern vielmehr als Beleg seiner Erkenntnisse.¹²

An die Forschungen von Gand und Janssen knüpfte Peter Rückert an.¹³ Auch er betrachtete die Miniatur aus der Perspektive des Historikers. Daher galt sein Interesse ebenfalls vorrangig den namentlich genannten Personen. Anhand dieser Angaben erprobte er die propografische Zweckmäßigkeit der Online-Datenbank der Württembergischen Regesten. Zudem bot Rückert



Abb. 4: Familie Vihlin bei der Messe, Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek und Sammlungen, Sigmaringen Hs. 32, Vorderdeckel Innenseite

in dieser Darlegung erstmals einen konkreten Vorschlag zur Herkunft des dargestellten Mönchs, Götz von Mengen, an. Aufgrund der Ortsangabe im Namen des *fraters* sah er in ihm ein Mitglied der Wilhelmiten von Mengen.¹⁴

Mit Kirsten Fasts und Heribert Meurers 1983 erschienenen Detailbetrachtung gotischer Kunst begann das kunsthistorische Interesse an der Vihlin-Miniatur im Landemuseum Württemberg.¹⁵ Zu einer gewissen

Popularität auf dem Gebiet der Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern gelangte die Miniatur Anfang der 2000er Jahre, als sie ebenso im „Württembergischen Klosterbuch“ wie im Katalog zur Ausstellung „Krone und Schleier“ ganzseitig abgedruckt wurde.¹⁶ In letzterem lieferte Jeffrey Hamburger erstmals eine kunsthistorische Interpretation der Darstellung, nachdem sie bislang fast ausschließlich aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive beleuchtet wurde.¹⁷ Seit 2014 habe ich mich im Rahmen meiner wissenschaftlichen



Abb. 5: Familie Vihlin bei der Messe, Detail Nonnen und Mönch, Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek und Sammlungen, Sigmaringen, Hs. 32, Vorderdeckel Innenseite

Qualifizierungsarbeit und anlässlich der Entdeckung der Zwillingsoberlieferung mit der Stuttgarter Vihlin-Miniatur beschäftigt.¹⁸ Jüngst kam schließlich Stephen Mossman im Rahmen einer Untersuchung über die Handschriften aus dem Kloster Maria-Reuthin auf die Miniatur zu sprechen.¹⁹

Die Sigmaringer Vihlin-Miniatur blieb in der Forschungstradition zum Stuttgarter Vihlin-Bild bis heute unerklärlicherweise unbekannt. Dabei hat der in kunstwissenschaftlichen Kreisen seiner Zeit nicht unbekannt Friedrich August Lehner bereits im Jahr 1872 auf die Sigmaringer Miniatur hingewiesen, mithin noch vor dem Bekanntwerden des Stuttgarter Zwillingso. Er kam darauf im Katalog der Handschriftenbestände zu sprechen, die das Fürstlich Hohenzollern'sche Museum in Sigmaringen beherbergte. Das Museum wurde fünf Jahre zuvor eröffnet, und Lehner hatte sich die Mühe gemacht, dessen Sammlungsgut, darunter zahlreiche Kodizes, zu verzeichnen. Auf diese Weise entstand ein vielbändiger Inventarkatalog, welcher in der in- und ausländischen Museumsbranche mit Sicherheit zur Kenntnis genommen wurde.²⁰ Mitte der 1950er Jahre machten Franz Haug und Johann Adam Kraus, die sich in ihrer Arbeit vorwiegend mit Themen aus der Grafschaft Zollern beschäftigten, in einer Urkundenedition des Dominikanerinnenklosters Stetten im Gnadental erneut eine Beschreibung der Miniatur publik.²¹ Wie aber die bisherige Vihlin-Forschung von der Sigmaringer Miniatur keine Kenntnis hatte, genauso wenig kannten umgekehrt Lehner sowie Haug und Kraus den Stuttgarter Zwilling. Somit hat

man bis 2015 sage und schreibe 142 Jahre aneinander vorbei gearbeitet – ein Kuriosum der Forschungsgeschichte. Es hatte die wissenschaftsgeschichtlich ungewöhnliche Situation zur Folge, dass zu einem Bildwerk – in diesem Fall zur Vihlin-Miniatur der Hofbibliothek – fast anderthalb Jahrhunderte lang keine Forschungsliteratur entstanden ist.²²

Provenienz, Überlieferungskontext und Datierung

Die Stuttgarter Miniatur liegt als Einzelblatt vor. Ihre Provenienz ist nicht gesichert. Es besteht die Annahme, dass sie mit dem Dominikanerinnenkloster Maria-Reuthin bei Wildberg (Landkreis Calw) zusammenhängt, da die Vihlin-Nonnen dort Konventualinnen waren. Das Eingangsbuch des Landesmuseums Württemberg scheint diese Vermutung zu verifizieren.²³ Demnach erwarb die „Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthümerdenkmale“ in Stuttgart (aus der das württembergische Landesmuseum hervorging) beim Stuttgarter Kunsthändler und Antiquar Heinrich Gottlieb Gutekunst eine *Buchdecke, in fol., mit Meßingbeschläge[n]*, die im Innern eine Pergamentmalerei nebst einer Stiftungsurkunde, aus dem 14. Jahrh[undert] enthielt und für die am 28. Mai 1879 ein Preis von 110 Mark entrichtet wurde.²⁴ Der Eintrag liefert neben einer Beschreibung des Bildes den Hinweis, dass die Malerei an die Innenseite der [Buch-]Decke angeklebt war. Anschließend wird die beigelegte *Stiftungsurkunde* beschrieben und aus ihr zitiert: „[...] Auf der andern Innenseite der Decke eingeklebt die Urkunde über die

Stiftung des Buches: „Allen den die an disem buch singend oder lesend im(m)er me öweklich sol zuwißend sin daz die ersamen gaistlichen frowen und schwöstem unseres ordens die vychlinen hayl gerdrut kathrin und hayli ir schwöster to[c]hter ... dis buch gestümt und gegolten habend ... disem irem closter ze nucz'... ‚Ez ist och denselben vorgenan(n)ten frowen den vychlinen in vnserem capitel von allen frowen für sich vnd alle ihr nachkomen gelobt und verhaißen daz sy im(m)er me sullent bitten und für ir vatter und ir muter und ihm bruder pfaffe Sifriden kirchherren und techan zu Herrenberg und für ir vettern pfaffe Walthern und pfaffe Cu(o)nrud und alle ir vordern und nachkomen. Diß buch ist geschriben dez Jarez da man zalt von cristi gepurd dreizehnhundert iar nüntzig und Se[c]hs Jar an Sant Johans tag ze sunwende' [...].“²⁵ Aus diesen Informationen wird im Hauptbuch geschlussfolgert: „[...] Hienach wurde das Buch von 3 Schwestern Vilhin [!] und einer Nichte derselben Frauen eines Klosters zu Herrenberg [!], in dem genannten Jahr [1396] für ihr Kloster gestiftet.“ Über die Frage, inwiefern *Pergamentmalerei* und *Stiftungsurkunde* zusammenhängen, sind in der Literatur dagegen Unstimmigkeiten festzustellen. Sie rühren von der unklaren Datierung der Miniatur her. Die Geschichtswissenschaft datierte sie auf der Grundlage der genannten Urkunde vom 24. Juni 1396 ins ausgehende 14. Jahrhundert.²⁶ Seitens der Kunstgeschichte berief man sich auf stilistische Kriterien, welche „eine Entstehung im frühen 15. Jahrhundert“ wahrscheinlicher machen.²⁷ Jeffrey Hamburger brachte die Miniatur deshalb eher, doch ohne restlos überzeugt zu sein, mit einer Stiftung der Vihlin-Nonnen im Jahre 1404 in Verbindung. Diese Stiftung galt jedoch einem den heiligen Johannes Evangelisten, Johannes Baptisten und den Unschuldigen Kindern gewidmeten Altar – ein Umstand, der mit dem Marienmotiv der Miniaturen kaum vereinbar ist. Mithin sind die überlieferten Daten mit der stilgeschichtlichen Einordnung nicht in Einklang zu bringen. Hinzu kommt, dass zum Überlieferungsträger, der im Hauptbuch des Landesmuseums Württemberg genannten Buchdecke, nichts bekannt ist.

Die Sigmaringer Vihlin-Miniatur bietet demgegenüber eine andere Ausgangslage. Zunächst hat sie nicht als Einzelblatt die Zeiten überdauert. Denn sie klebt im Spiegel des vorderen Deckels eines gut erhaltenen, mittelalterlichen Antiphonars für Dominikanerinnen.²⁸ Es ist mit zahlreichen farbig gemalten Vögeln und Drachen, Drölerien und portraithaften Federzeichnungen von Dominikanerinnen reich ausgestattet. Große Initialen sind teils mit blauem, rotem, dunkelgrünem und goldfarbenem Knospenfleuronné (Rosetten und Knospenreihen) ausgemalt, während die Besatzmotive

sowohl Keilformen als auch Kreissegmente aufweisen und in Parallelfäden auslaufen. Lehner datierte das Buch im Handschriftenkatalog ohne Begründung ins 15. Jahrhundert.²⁹ Indessen sprach sich Jeffrey Hamburger, den ich im Sommer 2015 anhand einer Reihe von Fotoaufnahmen um eine Beurteilung gebeten habe, dafür aus, den Buchblock, das heißt die 369 beschriebenen Pergamentblätter, ins 14. Jahrhundert zu datieren. Es sei unvorstellbar, dass das Manuskript im späten 15. Jahrhundert entstanden sei.³⁰ Anhaltspunkte lieferten zum einen das sparsam gehaltene Fleuronné der Initialen. Zum anderen weise das Antiphonar zahlreiche der erwähnten Nonnenköpfe auf, schrieb Hamburger. Die von Hamburger so genannten „portraits of nuns“ sind individualisiert, ansonsten aber nicht näher personalisiert.³¹ Dieser Datierungsvorschlag galt indes weder der Vihlin-Miniatur noch dem Einband. Letzterer dürfte rund hundert Jahre jünger sein. Zu diesem Ergebnis kam eine Untersuchung der Blindstempel, die der Einband aufweist. Gerd Brinkhus, ehemals Abteilungsleiter an der Universitätsbibliothek Tübingen, konnte den Einband der Werkstatt des Klosters Hirsau zuordnen.³² Die Werkstatt war zwischen 1478 und 1516 tätig. Brinkhus schloss es aus, dass die Werkstatt früher tätig war. Stephen Mossman bestätigte dies nun.³³ Im Unterschied zum Buchblock, zum Einband und auch im Unterschied zur Stuttgarter Miniatur, steht ein Datierungsvorschlag zur Vihlin-Miniatur im Antiphonar der Fürstlichen Hofbibliothek jenseits meiner eigenen Abhandlungen³⁴ bislang aus.

Somit bietet die Sigmaringer Miniatur im Vergleich mit jener in Stuttgart zwar eine komfortablere Überlieferungssituation. Die Bedingungen zu ihrer Erforschung vereinfachen sich dadurch aber nicht. Immerhin lässt sich die Provenienz des Buches sicher beantworten. Denn Friedrich August Lehner teilte die Herkunft des Antiphonars mit. Es stammte aus dem 1802 aufgelassenen Dominikanerinnenkloster Stetten im Gnadental. Diese Zuordnung kann als glaubwürdig eingestuft werden.³⁵

Die Inszenierung der Muttergottes

Mit Blick auf die Komposition und hinsichtlich der Auswahl der Motive sind die Bilder kongruent. Bemerkenswerte Unterschiede zeigen sich indessen bei näherer Betrachtung. Divergenzen bestehen insbesondere in der Art und Weise, wie das Christuskind in Beziehung zu seiner Mutter steht. Die Stuttgarter Miniatur (Abb. 6) zeigt ein locker und ungezwungen auf den Knien seiner Mutter sitzendes Kind mit blondem Haarschopf und



Abb. 6: Familie Vihlin bei der Messe, Detail Mariendarstellung, WLM Inv. Nr. 7796

blauem Kreuznimbus, das spitzbübisch blickend den Kopf zur linken Seite neigt, nach links unten blickt und dabei die Arme weit ausbreitet. Die Mutter, in grünem Untergewand und blauem, rot gefüttertem Mantel, welcher zugleich ihren Schleier bildet, umfasst den nackten Knaben mit der linken Hand, während die rechte den Arm des Christuskindes berührt. Zwischen Mutter und Kind gibt es ansonsten nur wenige körperliche Berührungspunkte. Dagegen sucht der kleine Christus der Sigmaringer Miniatur den Kontakt zur bekrönten Maria regelrecht (Abb. 7). Anstatt sich körperlich von ihr loszumachen, legt der nackte, kreuznimbierte und gleichfalls nach links unten blickende Knabe den Arm um den Hals seiner Mutter; er klammert sich regelrecht an ihr fest. Maria, in ein blaues Untergewand und einen gleichfarbigen Mantel gekleidet, trägt das Christuskind,

indem sie es mit der linken Hand von unten stützt und mit der rechten am Bein festhält. Der Knabe steht dadurch mehr in der großen Schüsselfalte, die Marias Mantel im Schoß ausbildet, als dass er dort sitzt.

Aus dem weiten Feld der Marienikonographie lässt sich insbesondere für die Sigmaringer Verbildlichung der thronenden Muttergottes ein bestimmter Marienotypus identifizieren, derjenige der Eleusa. Der Bildtypus der Maria, die ihr Kind hält, geht nach dem zeitgenössischen Verständnis auf den Evangelisten Lukas († 63 n. Chr.) zurück. Die *Vita des hl. Apostels und Evangelisten Lukas* berichtet, „er [Lukas] habe als erster das Bild gemalt, wie die hl. Gottesgebärende das Kind, unseren ewigen Herrn Jesus Christus, in den Armen hält [...]“⁴³⁶ In Mittelalter und Früher Neuzeit war die Vorstellung verbreitet, Maria habe dem Evangelisten



Abb. 7: Familie Vihlin bei der Messe, Detail Mariendarstellung, Fürstlich Hohenzollernsche Hofbibliothek und Sammlungen, Sigmaringen Hs. 32, Vorderdeckel Innenseite

Lukas Modell gegessen.³⁷ Bei dem Marienbild, das Lukas der Legende zufolge gemalt hat, soll es sich um eine Hodegetria (Ὁδηγήτρια) gehandelt haben. Mit Ausbreitung der Lukaslegende wurden dem Evangelisten immer mehr Gnadenbilder zugeschrieben. Unter diesen Mariendarstellungen zeichnete sich der Typus der Eleusa durch eine besonders barmherzige und fürsorgliche Bildsprache aus. Die zeitliche und räumliche Herkunft des Eleusa-Typus sind ebenso unbekannt wie seine ursprüngliche Gestalt.³⁸ Zwei Artefakte, die diesen Typus zeigen, sind ein Elfenbeinrelief, ägyptischen oder syrischen Ursprungs, aus dem 7./9. Jahrhundert (Baltimore/USA, The Walters Art Gallery), und die so genannte *Vladimirskaia* – eine qualitativ hervorragende byzantinische Ikone des frühen 12. Jahrhunderts, die in der Staatlichen Tretjakov-Galerie in Moskau aufbewahrt wird. Um 1130 datiert außerdem die Enkaustikmalerei auf einer Säule in der Geburtskirche zu Bethlehem. Das Darstellungskonzept von Elfenbeinrelief und

Säulenfresko sah – im Unterschied zur *Vladimirskaia* – eine thronende Ganzkörperfigur vor, die den Christusknaben auf dem linken Arm trägt. Karl Kolb führte die thronenden Eleusa-Darstellungen in der westlichen Kunst in erster Linie auf die Enkaustik in der Geburtskirche zurück.³⁹ In der deutschen Kunst finden sich die ersten Darstellungen einer thronenden Eleusa mit Kind im linken Arm auf einem um 1160 datierten Tragalter, der zum Welfenschatz gehörte (Berlin, Kunstgewerbemuseum)⁴⁰ sowie auf dem seit 1172 belegten Siegel des Damenstifts SS. Maria und Clemens in Schwarzrhodorf, Westfalen.⁴¹ Mit der Eleusa des Tragaltars teilt die Vihlin-Maria in Sigmaringen tatsächlich bemerkenswerte kompositionelle Ähnlichkeiten, allerdings auch Unterschiede: Nicht zuletzt ist das Jesuskind der Vihlin-Miniatur nackt.

Die Entkleidung des Christuskindes erfolgte mit dem Übergang vom hohen zum späten Mittelalter. Marienbilder des 12. und 13. Jahrhunderts haben noch in aller Regel einen bekleideten Christus bei sich; der Bildtypus ist dabei gleichgültig, wie zahlreiche Beispiele belegen. Verwiesen sei auf die Trumeaufigur am Paradiesportal des Paderborner Doms (um 1250), auf die ebenfalls aus Stein gehauene Maria mit Kind in St. Maria im Kapitol, Köln, vom Anfang des 13. Jahrhunderts, oder auf eine um 1250 datierte, stilistisch mit der Säulenmalerei in der Geburtskirche vergleichbare Miniatur einer thronenden Maria, die sich in der *Historia minor* des Fratres Mathias Parisiensis (London, British Library, MS Royal 14 C vii, fol. 6a) findet. Mit dem 14. Jahrhundert, als dieser Typus insbesondere in der italienischen Malerei Verbreitung fand,⁴² findet sich das nackte Jesuskind immer häufiger.⁴³ Als Beispiel für den Übergang vom bekleideten zum nackten Christuskind ist ein böhmisches Diptychon aus dem zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts zu nennen (Karlsruhe, Kunsthalle). Eine der Tafeln zeigt den Schmerzensmann, die andere die Muttergottes. Das Kind, das sich an sie drückt, ist nur noch locker von einem weißen Tuch umwickelt. Arme, Beine und der Oberkörper sind bereits sichtbar.⁴⁴ Ein frühes Beispiel aus dominikanischem Kontext stellt die um 1365 datierte Illustration einer Passage im *Exemplar* Heinrich Seuses (ca. 1297–1366) dar, die von der ewigen Weisheit handelt. Zu sehen ist der sitzende Pater, in dessen Körper eine thronende Maria Eleusa mit linksseitig gehaltenem, nacktem Christuskind erscheint.⁴⁵ Um 1400 ist das Kind in der Regel unbekleidet und befindet sich im linken Arm seiner Mutter. Zu den zahlreichen Beispielen, die dies belegen, dürfen auch die Vihlin-Miniaturen gezählt werden.⁴⁶

Einen flüchtigen Blick werfen wir abschließend auf die Tatsache, dass das Kind auf der linken Seite der Mutter sitzt. Denn dieser Umstand ist bezeichnend für die Frömmigkeitsgeschichte der Dominikanerinnen. Sein Ursprung ist in der Deutschen Mystik, zu der die süddeutschen Dominikanerinnen bedeutend beitragen, zu suchen. So bezeugen die so genannten Nonnenbücher des frühen 14. Jahrhunderts immer wieder die *erbarmhertzkeit*⁴⁷ Mariens. Diese trat beispielsweise zur Trostspende zutage. Das Kirchberger Schwesternbuch überliefert folgende Szene, die Schwester Elisabeth niederschrieb: „Ainest was sie [Schwester Williburg] auch gar ser betruht. Das clagt sie von ganzem herczen vnserer frawen. Da kam vnser fraw vnd pracht ir herczen liebes kint, vnsern herren Jesum Christum, vnd drucket irs an ir hercz. An der selben stund ward ir pasz Vnser her tet ir vnczellich vil gnad vnd

besunder gutes vncz an ir end, des ich nicht vol schreiben kann.“⁴⁸ In Elisabeths bildhafter Sprache hat Maria sich zwischen Christus und Williburg, von der hier die Rede ist, geschoben. Ihre Aufgabe ist es, den Schwestern das Mensch gewordene Wort (Joh 1,14), das heißt Christus selbst, im wahrsten Sinne des Wortes nahe zu bringen: „vnd [sie] drucket irs an ir hercz.“ Der Typus der Eleusa musste die erste Wahl sein, wenn es darum ging, diese innerliche Einstellung zur marianischen Doppelrolle als Mittlerin und als Mutter eines Kindes zu visualisieren. Er entbehrt der oft frontal-axial ausgerichteten, statuenhaften Haltung der Marienplastiken des Hohen Mittelalters völlig. Die „Humanisierung des Gottesbildes“ ist vielmehr eine zentrale Kategorie in der dominikanischen Frauenmystik.⁴⁹ Darstellungen von Maria, „die das göttliche Kind am Arm und im Schoß hält oder ans Herz drückt“, stellen innerhalb dieses Frömmigkeitshorizontes „[e]ine bildliche Erlebnisform der mystischen Vereinigung mit dem Jesuskind“ dar.⁵⁰ In diesem Feld der Frömmigkeitsgeschichte scheinen auch die Mariendarstellungen der Vihlin-Miniaturen verortet werden zu müssen.

Zusammenfassung

Die vorausgegangenen Ausführungen haben versucht einen Beitrag zum Verständnis zweier mittelalterlicher Miniaturen zu leisten, welche an prominenter Stelle Mariendarstellungen aufweisen. Nach der Darlegung der bislang völlig parallel, aber getrennt verlaufenden und deshalb bemerkenswerten Forschungsgeschichte dieser Bilder wurden die Werke quellenkritisch untersucht. Anschließend konnte gezeigt werden, dass die frömmigkeitsgeschichtlichen Wurzeln der Mariendarstellung auf der Sigmaringer Vihlin-Miniatur wohl in der Deutschen Mystik zu suchen sind. Diese Vermutung legt auch ein Blick auf Bedeutung und Kontexte der Eleusa als für das Sigmaringer Blatt gewähltem Madonnentyp nahe. Inwiefern die vorgeschlagene frömmigkeitsgeschichtliche Verortung auch für die Zwillingenüberlieferung im Württembergischen Landesmuseum zutrifft, die sich eines anderen Marientypus bedient, muss an dieser Stelle (neben zahlreichen anderen Fragen) vorerst offenbleiben.


- 1 Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. WLM 7796: Messe in der Herrenberger Kirche St. Marien (<https://bawue.museum-digital.de/object/342>, 23.01.2024).
- 2 Roman Janssen, Die Viheli – eine Patrizier- und Klerikerfamilie des 14. Jahrhunderts, in: ders./Oliver Auge (Bearb.), Herrenberger Persönlichkeiten aus acht Jahrhunderten, Herrenberg 1999 (Herrenberger Historische Schriften 6), S. 33–38.
- 3 Janssen 1999 (wie Anm. 2), S. 35.
- 4 Friedrich Gand, Maria-Reuthin. Dominikanerinnenkloster und Hohenberger Grablage, Göppingen 1973 (Göppinger Akademische Beiträge 82), S. 64.
- 5 Die Literatur vermutete in ihm den Beichtvater der Schwestern und ordnete ihn dem Wilhelmitenklöster in Mengen nahe Sigmaringen zu. Vgl. Jeffrey F. Hamburger, Kat. 425, in: Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Ausst.Kat. Essen/Bonn, Ruhrlandmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2005, München 2005, S. 485, und Peter Rückert, Die Datenbank der Württembergischen Regesten und ihre prosopographischen Auswertungsmöglichkeiten, in: Sigrid Schmitt/Sabine Klapp (Hg.), Städtische Gesellschaft und Kirche im Spätmittelalter. Kolloquium Dhaun 2004, Stuttgart 2008 (Veröffentlichungen des Instituts für geschichtliche Landeskunde an der Universität Mainz 62), S. 5–15, hier S. 13–15. Meine Forschungen, die bezüglich des Fraters Götz von Mengen an anderer Stelle publiziert werden sollen, haben diese Annahmen widerlegt. Vgl. Yvonne Arras, (Familie Vihelin)². Neue Erkenntnisse und offene Fragen zu einem dominikanischen Stifterinnenbild, Vortrag auf dem Jahrestreffen des Arbeitskreises Geistliche Frauen des europäischen Mittelalters (AGFEM), 20. bis 22. März 2015, Tagungshaus Weingarten der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart (vgl. den Tagungsbericht von Pina de Luca und Tjark Wegner, Aktuelle Forschungsdiskurse und -projekte VII: Arbeitskreis geistliche Frauen im europäischen Mittelalter [AGFEM], 20.03.2015 – 22.03.2015 Weingarten, in: H-Soz-Kult [17.06.2015] (<http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-6026>, 22.07.23); dies., Stetten im Gnadental und Maria-Reuthin. Sozial- und ordensgeschichtliche Dimensionen zum Verständnis des doppelten Vihelin-Bildes, Vortrag vor dem Hohenzollerischen Geschichtsverein, 22. September 2015, Hohenzollerisches Landesmuseum Hechingen; dies., Bildstiftungen mit Stifterinnenabbildungen als Symptom einer Anti-Observanzmentalität süddeutscher Dominikanerinnen, Vortrag auf der vom Arbeitskreis Geistliche Frauen des europäischen Mittelalters (AGFEM) organisierten internationalen Tagung „Reforms in female religious communities in the Middle Ages/Reformen geistlicher Frauengemeinschaften im Mittelalter“, 22. bis 25. März 2017, Tagungshaus Weingarten der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart.
- 6 Fürstlich Hohenzollerische Hofbibliothek und Sammlung (FHH), Hs. 32.
- 7 Die Ergebnisse meiner wiederholten und intensiven Beschäftigung mit den Miniaturen in den vergangenen Jahren (vgl. Anm. 5) sollen im Rahmen einer größeren Arbeit publiziert werden.
- 8 Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.), Führer durch die mittelalterliche Abteilung, Stuttgart 1949, S. 14; Gesellschaft zur Förderung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart e.V. (Hg.), Führer durch das Württembergische Landesmuseum Stuttgart. Kunstgeschichtliche Sammlungen, bearb. v. Hermann Lempeler, Stuttgart 1959, S. 14.
- 9 Friedrich Gand, Das Kloster Reuthin unter den Grafen von Hohenberg, Zulassungsarbeit (masch.), Tübingen 1964 (unveröffentlicht, Exemplar in der Bibliothek des Instituts für Geschichtliche Landeskunde und Historische Hilfswissenschaften der Universität Tübingen unter der Signatur ZuAr 2), S. 44. Teile der Zulassungsarbeit sind gedruckt in ders., Maria-Reuthin und die Grafen von Hohenberg, in: Schwäbische Heimat 25.1 (1974), S. 6–17, hier ohne Abbildung der Miniatur. Auf meine Erkundigung sagte Dr. Friedrich Gand, ihn habe Prof. Dr. Wolfgang Irtenkauf, seinerzeit Leiter der Handschriftenabteilung der Württembergischen Landesbibliothek, auf das Bild hingewiesen.
- 10 Gand 1973 (wie Anm. 4), S. 64.
- 11 Roman Janssen, „Unsere Liebe Frau von Herrenberg“ im Mittelalter, in: ders./Harald Müller-Baur, Die Stiftskirche in Herrenberg 1293–1993, Herrenberg 1993 (Herrenberger Historische Schriften 5); Janssen 1999 (wie Anm. 2), mit Abbildung auf S. 37.
- 12 Janssen 1993 (wie Anm. 11); Janssen 1999 (wie Anm. 2); Roman Janssen, Mittelalter in Herrenberg, Ostfildern 2008 (Herrenberger Historische Schriften 8 / Stadtgeschichte Herrenberg 1), S. 70, 80–90 (über eine lateinische Predigt des Dekans Syfridus Vihelin von 1366, mit Edition in deutscher Übersetzung), S. 82f. (ein Einschub über die fragliche Miniatur mit Abbildung derselben auf S. 83) sowie S. 108–110.
- 13 Rückert 2008 (wie Anm. 5).
- 14 Zum Wilhelmitenklöster Mengen vgl. Christoph Rieber, Benediktinerhospiz Mengen, in: Klöster in Baden-Württemberg (<http://www.kloester-bw.de/?nr=706>, 10.02.2024).
- 15 Kirsten Fast/Heribert Meurer, Kunst im Detail. Die Kunst der Gotik, Stuttgart 1983, S. 32.
- 16 Roman Janssen, Reutin. Dominikanerinnen, in: Wolfgang Zimmermann/Nicole Priesching (Hg.), Württembergisches Klosterbuch. Klöster, Stifte und Ordensgemeinschaften von den Anfängen bis in die Gegenwart, Ostfildern 2003, S. 394–395, hier S. 395. Die Online-Ausgabe verzichtet auf eine Abbildung der Miniatur. Vgl. ders., Dominikanerinnenkloster Reutin. Geschichte, in: Klöster in Baden-Württemberg (<http://www.kloester-bw.de/?nr=834>, 23.12.2023); Hamburger 2005 (wie Anm. 5), S. 485.
- 17 Jeffrey F. Hamburger/Robert Suckale, Zwischen Diesseits und Jenseits – Die Kunst der geistlichen Frauen im Mittelalter, in: Ausst.Kat. Essen/Bonn (wie Anm. 5), S. 20–39, hier S. 31f.
- 18 Hierzu vgl. die in Anm. 5 genannten Vorträge.
- 19 Stephen Mossman, The Literary Culture of Dominican Women in Late Medieval Germany. Reutin near Wildberg on the Nagold, in: Nigel F. Palmer/Peter Rückert/Sigrid Hirbodan (Hg.), Württemberg als Kulturlandschaft. Literatur und Buchkultur aus Klöstern und Höfen, Berlin 2022 (Kulturtopographie des alemannischen Raumes 12), S. 157–282.
- 20 F[RIEDRICH] A[UGUST] LEHNER, Fürstlich Hohenzollern'sches Museum zu Sigmaringen. Verzeichnis der Handschriften, Sigmaringen 1872, S. 27f., Nr. 32. Das Fürstliche Museum war in der zeitgenössischen Museumsbranche aufgrund seiner außerordentlichen Bestände sehr anerkannt und Lehner dort bestens vernetzt.
- 21 Franz Haug/Johann Adam Kraus, Urkunden des Dominikanerinnenklosters Stetten i[m] Gnadental bei Hechingen 1261–1802, Gammertingen 1957 (Beilage zu Hohenzollerische Jahreshefte 15 [1955] und 17 [1957]), S. 311.
- 22 Die von mir seither erarbeiteten Erkenntnisse (wie Anm. 5) wurden bislang noch nicht schriftlich publiziert.
- 23 Landesmuseum Württemberg, Hauptbuch II. Hieraus die folgenden Zitate. Vielen Dank an Dr. Ingrid-Sibylle Hoffmann für die großzügigen Auskünfte.
- 24 Wer seitens der Staatssammlung für diese Neuwerbung verantwortlich war, geht aus dem Hauptbucheintrag nicht hervor. In den 1870er und 80er Jahren waren Prof.


- Dr. Adolf Haakh (1815–1881) und der Kunsthistoriker und Archäologe Eduard Paulus (1837–1907) dort in Führungspositionen tätig; Haakh seit 1873 als Inspektor und seit 1879 als deren Vorstand, Paulus ab 1873/75 als Konservator der Sammlung. Aufgrund seiner nicht zuletzt durch die Bearbeitung der „Kunstdenkmäler“-Bände für Württemberg geschulten Kenntnisse von kunsthistorisch relevanten Relikten könnte Paulus den Ankauf der Buchdecke zumindest protegiert haben.
- 25 Die Auslassungspunkte entsprechen der Vorlage. Vgl. Landesmuseum Württemberg, Hauptbuch II. Hier zitiere ich aus einer Edition von Helmut Werner und Karl Halbauer, WLM, 26.11.1997, die mir Dr. Ingrid-Sibylle Hoffmann dankenswerterweise zur Verfügung stellte.
- 26 Janssen 1999 (wie Anm. 2), S. 38.
- 27 Hamburger 2005 (wie Anm. 5), S. 485.
- 28 Das Buch ist in der Fürstlich Hohenzollern'schen Hofbibliothek unter der Signatur Hs. 32 verzeichnet. Es misst 58,5 x 38 x 17 cm, wiegt über 20 kg und enthält 369 mit großen Noten beschriebene Pergamentblätter.
- 29 Lehner 1872 (wie Anm. 20), S. 27f., Nr. 32. Haug und Kraus schlossen sich diesem Vorschlag an. Vgl. Haug/Kraus 1957 (wie Anm. 21), S. 311.
- 30 Auf die besagte Nachfrage meinerseits schrieb Prof. Dr. Jeffrey Hamburger in einer E-Mail vom 18. August 2015 unter anderem: „The photographs clearly indicate that the manuscript must be fourteenth century. It is inconceivable that it be late 15th century.“ Mossman 2022 (wie Anm. 19), S. 215f., bestätigte diesen Datierungsvorschlag nun.
- 31 Die Württembergische Landesbibliothek verwahrt ein Antiphonarium de Sanctis, das höchstwahrscheinlich aus dem Kloster Kirchberg stammt und ganz ähnliche Nonnenköpfe enthält (WLB Cod. mus. I 66); vgl. Clytus Gottwald, *Codices musici* (Cod. mus. fol. I 1-71), Wiesbaden 1964 (Die Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart 1,1), S. 126f., der aber die Provenienz des Buches nicht kennt. Vgl. hierzu Gertrud Schmid, *Kunstwerke von Kloster Kirchberg*, masch. Stuttgart 1966, S. 53–57, mit Abb. S. 58 (= Hauptstaatsarchiv Stuttgart J 2 Nr. 610,1). Aus diesem Grund finden das hier diskutierte Antiphonar (Fürstlich Hohenzollern'sche Hofbibliothek Hs. 32) und der Cod. mus. I 66 der WLB jetzt auch Erwähnung in Jeffrey Hamburger/Eva Schlottheuber/Margot Fassler et al., *Liturgical Life and Latin Learning at Paradise bei Soest, 1300–1425*, 2 Bde., Münster 2016, Bd. 1, S. 185.
- 32 Dies teilte mir Dr. Gerd Brinkhus am 18. Februar 2015 in einer E-Mail dankenswerterweise mit, nachdem ich ihn um seine Beurteilung gebeten hatte. Die Stempel sind nachzusehen in der Einbanddatenbank: <http://www.hist-einband.de>; es handelt sich um jene mit den Ziternummern s004124, s004112 und s004110. Zur Hirsauer Bibliotheksgeschichte siehe Felix Heinzer, *Buchkultur und Bibliotheksgeschichte Hirsaus*, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Hirsau St. Peter und Paul 1091–1991*, Teil 2, Stuttgart 1991 (Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters 10/2), S. 259–296.
- 33 Mossman 2022 (wie Anm. 19), S. 215f.
- 34 Vgl. Arras 2015a; Arras 2015b; Arras 2017 (alle wie Anm. 5).
- 35 Unmittelbar nach dem Begräbnis der letzten noch lebenden Klosterfrau, die am 10. Januar 1867 verstorben war, wurde die Kirche zur Verhütung von Diebstählen verriegelt. Im selben Jahr eröffnete das von Fürst Karl Anton von Hohenzollern (1811–1885) gegründete Museum in Sigmaringen und die wiedererrichtete Burg Hohenzollern wurde eingeweiht. 1868 suchten Museumsdirektor Carl Freiherr von Mayenfisch und Konservator Friedrich August Lehner im Kloster gezielt Objekte für die Sammlungen aus. Unter anderem die Chorbücher scheinen es spätestens Anfang 1869 verlassen zu haben. Vgl. Haug/Kraus 1957 (wie Anm. 21), S. 310, 376f. – Franz Haug und Johann Adam Kraus stellten indes in Frage, ob das Buch seit jeher im Besitz des Klosters war; vgl. ebd., S. 311. Stephen Mossman teilt diese Bedenken, wenn er annimmt, dass das Buch ehemals Maria-Reuthiner Provenienz war, aber im Zuge der Reformation nach Stetten kam. Das Kloster Maria-Reutin wurde seinerzeit aufgelöst, Stetten nicht. Vgl. ders. 2022 (wie Anm. 19), S. 168.
- 36 Zitiert aus der Vita des hl. Apostels und Evangelisten Lukas nach Ioann B. Sirota, *Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche*. Versuch einer Systematisierung, aus dem Russischen übersetzt von Philomena Musebrink, Coelestin Patock OSA und Hannelore Tretter, Würzburg 1992 (Das östliche Christentum NF 38), S. 19. – Die griechischen Quellen bei Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899 (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur NF 3), S. 267**–280**.
- 37 Der Ursprung der Legende vom Marienmaler Lukas ist unbekannt. Die dem Griechen Andreas von Kreta (7./8. Jh.) zugeschriebenen Auskünfte gelten als die frühesten Zeugnisse über Lukasbilder. Vgl. die luzide Zusammenfassung von Claudia Andratschke, *Vom Lukas-Bild zur Pictura-Allegorie. Die Ikonographie und Theorie der Malerei in der niederländischen Kunst der frühen Neuzeit*. Diss. Tübingen 2010 (URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-51209>), S. 1–13.
- 38 Eine neue Studie zum Typus der Eleusa fehlt offenbar. Das Folgende nach Michael Alpatoff/Victor Lasareff, Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 46 (1925), S. 140–155; Karl-August Wirth, *Elëusa*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 10 Bde., Stuttgart, ab Bd. 3 München 1937–2015, Bd. 4 (1957), Sp. 1297–1307; Maurice Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'Art Français*, Paris o. J. [1964]; Karl Kolb, *Elëusa*. 2000 Jahre Madonnenbild, Tauberbischofsheim 1968; Ronald G. Kecks, *Madonna und Kind*. Das häusliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts, Berlin 1988 (Frankfurter Forschungen zur Kunst 15), S. 54–57; N. Schmuck, *Eleusa*, in: Remigius Bäumer/Leo Scheffczyk (Hg.), *Marienlexikon*, 6 Bde., München 1988–1994, Bd. 2 (1989), S. 318–321; Gregor Martin Lechner, *Marienverehrung und Bildende Kunst*, in: Wolfgang Beinert/Heinrich Petri (Hg.), *Handbuch der Marienkunde*, 2 Bde., 2. Aufl., Regensburg 1996, hier Bd. 1, S. 20; Karl Kolb, *Typologie der Gnadenbilder*, in: Beinert/Petri, *Handbuch* (wie Anm. 38), Bd. 2, S. 449–482, hier S. 457ff.
- 39 Kolb 1968 (wie Anm. 38), S. 89.
- 40 Vgl. Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528 (Deutsche Inschriften 35), Stadt Braunschweig I, Nr. 12 (Andrea Boockmann), in: www.inschriften.net (urn:nbn:de:0238-di035g005k0001205).
- 41 Landesarchiv NRW Abteilung Rheinland, AA 0498 / Schwarzrheindorf, Urkunden, Nr. 2. Vgl. Hanns Peter Neuheuser, *Zugänge zur Sakralkunst. Narratio und institutio des mittelalterlichen Christgeburtbildes*, Köln 2001, S. 810, Anm. 3777; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 6. Aufl., München 2004, S. 368 mit Abb. 200 auf S. 371.
- 42 Curt H. Weigelt, Über die ‚mütterliche‘ Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts, in: *Art Studies* 6 (1928), S. 195–221; Belting 2004 (wie Anm. 41), S. 391–414, hier S. 394.
- 43 Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 4.2, Gütersloh 1980, S. 191.
- 44 Maria und Kind erscheinen hier als „Pelagonitissa“ genannte Variante der Eleusa. Ein weiteres Beispiel aus dem

- sienesischen Raum, das die Eleusa zeigt, deren Kind nur noch teilweise bekleidet ist, bei Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981, S. 54, 57. Er diskutiert die Bilder allerdings unter anderen Aspekten.
- 45 Vgl. Straßburg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, ms. 2929, fol. 8v.
- 46 Die rechtsseitige Variante hat sich in der Eleusa-Typengeschichte der Frühen Neuzeit schließlich durchgesetzt. Den Ausgangspunkt bildete dabei Lucas Cranachs Gemälde „Mariahilf“ (Innsbruck, St. Jakob, 1537), das eine immense Popularität erlangte. Vorläufer finden sich im Werk Hans Holbeins d. Ä. (Madonna mit Kind, Tafelmalerei, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 205 sowie Gossenbrot-Madonna, Tafelmalerei, 1499, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum), bei Martin Schaffner (Maria mit Kind und zwei Engeln, Tafelmalerei, um 1500, Béziers, Musée Fabrégat, Inv.-Nr. 278) und bei Dürer (Maria mit Kind und Engeln, Federzeichnung, 1485, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz).
- 47 Zitiert aus Ruth Meyer, *Das ‚St. Katharinentaler Schwesternbuch‘. Untersuchung, Edition, Kommentar*, Tübingen 1995 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 104), S. 139: „Ach, muoter aller erbarmhertzkeit, jch ermanen dich, ob ich dir ie keinen dienst getet, das du mich erfroewest jn miner hertzlichen betruebt.“ Hier zitiert nach Carola Jäggi, *Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert*, Petersberg 2006 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 34), S. 325, Anm. 276.
- 48 Zitiert nach Sabine Jansen, *Der Kirchberg-Corpus. Überlieferung und Textgeschichte vom 15. bis zum 19. Jahrhundert*, Diss. Köln 2005 (<http://kups.ub.uni-koeln.de/1596/1/Dissjansen.pdf>, 09.10.2015), S. 159f.
- 49 Christian Folini, *Katharinental und Töss. Zwei mystische Zentren in sozialgeschichtlicher Perspektive*, Zürich 2007, S. 369f.; Friedrich August Lehner, *Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten*, 2. Aufl., Stuttgart 1886, spricht in diesem Kontext von „Versinnlichung der Idee der Menschwerdung“ (S. 333) und der „Manifestation der Menschwerdung Gottes“ (S. 335).
- 50 Marzena Górecka, *Das Bild Mariens in der Deutschen Mystik des Mittelalters*, Bern 1999 (Deutsche Literatur von den Anfängen bis 1700; 298), S. 417.

Autorinnen und Autoren

Yvonne Arras wurde nach dem Studium der Kunstgeschichte, Komparatistik und Romanistik an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 2018 zum Dr. phil. promoviert. Von 2014 bis September 2017 war sie Mitarbeiterin im Landesarchiv Baden-Württemberg, Abteilung Staatsarchiv Sigmaringen, und von Oktober 2017 bis 2022 Leiterin des Stadtarchivs und der Museen in Balingen. Seit 2023 ist sie Abteilungsleiterin im Kulturamt der Stadt Leinfelden-Echterdingen. Sie ist Co-Founderin und CEO der Museums- und Archivberatungsagentur FACHWERK – Museum Texte Konzeption (seit Ende 2013).


Paul Bellendorf studierte Werkstoffwissenschaften in Erlangen und anschließend Denkmalpflege in Bamberg, wo er auch im Gebiet der Restaurierungswissenschaft promovierte. Er arbeitete drei Jahre am Fraunhofer-Institut für Silicatforschung in Würzburg, Außenstelle Bronnbach, als Leiter des Fachbereichs „Umweltmonitoring und Kulturgüterschutz“. Anschließend war er sechs Jahre lang Leiter der Abteilung „Umwelt und Kulturgüterschutz“ bei der Deutschen Bundesstiftung Umwelt. Seit Oktober 2018 ist er Professor für Restaurierungswissenschaft an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg.  0000-0002-6130-9672

Chiara Croci is currently lecturer in medieval art at the University of Lausanne. After a PhD on late Antique monumental art in Campania (Universities of Lausanne and Münster, 2016), she was PI of the project “Rome aux siècles ‘obscur’. Les lumières de la communication visuelle, V–XI siècles”, funded by the SNSF (2020–2024).  0000-0002-0461-9244

Albert Dietl schloss sein Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Klassischen Philologie und der Geschichtlichen Hilfswissenschaften in München und Wien 1992 mit der Promotion in München ab. Nach Lehrtätigkeiten in Göttingen und Basel erfolgte 2004 die Habilitation an der Universität Regensburg, an der er seit 2007 eine Professur innehat. Sein Interesse gilt den Bildkünsten des Mittelalters, der Epigraphik und der Ikonographie.

Clara Forcht, M.A., studierte Kunstgeschichte und Kulturgutsicherung in Bamberg und Berlin. Sie arbeitet als Wissenschaftliche Assistentin in der Abteilung Gerhard Wolf am Kunsthistorischen Institut in Florenz (Max-Planck-Institut) sowie an einem Promotionsprojekt zur landschaftlichen Verwurzelung mittelalterlicher Bilder.

Ingrid-Sibylle Hoffmann betreut seit 2014 als Sammlungsleiterin am Landesmuseum Württemberg das Referat Kunst und Kunsthandwerk des Mittelalters. Zuvor war sie an der Neuen Pinakothek, am Hessischen Landesmuseum Darmstadt sowie an der Universität Trier tätig und leitete die städtische Galerie Stihl Waiblingen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Altartafel, Funktionen spätmittelalterlicher Artefakte, mittelalterliche Objekte in Kunstkammern sowie das Ausstellen mittelalterlicher Kunst seit dem 19. Jahrhundert.


Andreas Huth hat in Berlin und Potsdam Restaurierung sowie Kunst- und Bildgeschichte studiert und war als freiberuflicher Restaurator tätig. 2016 wurde er an der FU Berlin mit einer Arbeit zu den Florentiner Sgraffito-Dekorationen promoviert; anschließend arbeitete er an der TU Berlin. 2023 wurde er auf die Professur für Kunstgeschichte unter besonderer Berücksichtigung der künstlerischen Techniken an die Universität Bamberg berufen.  0000-0001-7527-1073


Mathilde Painset, an accomplished art historian, earned her Bachelor’s and Master’s in Art History with honors from the University of Lille (France), specializing in medieval reliquaries and feminist art history. Active in academic research, she presented at multiple international conferences and published findings. She is pursuing a Bachelor’s in Art Conservation at ENSAV La Cambre (Brussels, Belgium), combining research, restoration, and museum roles.

Leander Pallas studierte Archäologie, Geschichte und Denkmalpflege in Bamberg und ist seit März 2021 als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Restaurierungswissenschaft am Kompetenzzentrum Denkmalwissenschaften und Denkmaltechnologien der Universität Bamberg tätig. Sein Aufgabenbereich umfasst die

Betreuung von 3D-Scannern sowie zahlreicher weiterer nicht-invasiver Technologien und Geräte. Sein Forschungsschwerpunkt liegt auf der Kombination verschiedener zerstörungsfreier Technologien, um neue Ansätze für den Erhalt von Kulturgut zu entwickeln.

 0000-0003-2427-2150

Katharina Christa Schüppel ist Kunsthistorikerin. Am Lehrstuhl für Mittelalterliche Kunstgeschichte der Otto-Friedrich-Universität Bamberg forscht sie im Heisenberg-Programm der DFG zu „Mittelalterlichen Madonnenskulpturen in performativen Kontexten: Gold, Silber und andere Metalle“. Sie ist Mitglied des MSCA Doctoral Network „StoryPharm: Storytelling as Pharmakon in Premodernity and Beyond“. Der Fokus ihrer Forschungen liegt auf Objekt- und Materialgeschichten insbesondere mittelalterlicher Artefakte: gezeichnet, gemalt oder plastisch geformt.  0000-0001-5622-5696

Judith Utz promovierte im Jahr 2022 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über die Materialität und Medialität der süditalienischen Exultet-Rollen. Die Dissertation wurde durch die Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte und das Deutsche Historische Institut in Rom gefördert. Nach Stationen an den Universitäten in Heidelberg, Salzburg und Bamberg arbeitet sie aktuell an der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz.  0000-0001-5131-0795

Hendrik A. Wagner ist wissenschaftlicher Mitarbeiter der Abteilung für Alte Geschichte an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seit seinem Studium der Altertumswissenschaften und Grundlagen des Christentums an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und insbesondere seit seiner Doktorarbeit über die spätantike Senatsaristokratie (Millennium-Studien 91, 2021) beschäftigt er sich mit Fragen der Elitendistinktion, Soziologie und religiösen Transformationsprozessen in der Spätantike. Dabei liegt ein Schwerpunkt auf dem Wandel vom senatorischen Adelsbild hin zu christlichen Adels- und Heiligenbildern. Überdies forscht er zum Anthropophagiemotiv in der Antike und der Geschichtsästhetik und zur Authentizitätsfiktion in Videospielen.

Abbildungsnachweis

Einleitung: Abb. 1: mediathèques-grandpoitiers.fr, document du domaine public, publié sous licence ouverte Etalab

Beitrag Hendrik A. Wagner: Abb. 1: Biblioteca Apostolica Vaticana; Abb. 2: Dale Kinney, *First-Generation Diptychs in the Discourse of Visual Culture*, in: Gudrun Bühl/Anthony Cutler/Arne Effenberger (Hg.), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden 2008 (Spätantike-Frühes Christentum-Byzanz B 40), Abb. 2; Abb. 3: Josef Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten Roms vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i.Br. 1916 = Gerhard Steigerwald, *Die frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom*, Regensburg 2016, Abb. 45

Beitrag Mathilde Painset: Abb. 1: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France; Abb. 2: © Ministère de la Culture (France), *Médiathèque du patrimoine et de la photographie*, diffusion GrandPalaisRmn Photo; Abb. 3–4: Gemeinfrei; Abb. 5–6: Foto Mathilde Painset

Beitrag Katharina Christa Schüppel: Abb. 1, 3, 6–7, 9: © Domenico Ventura; Abb. 2: Luisa Covello, *Ipotesi ricostruttiva dei sistemi di accesso della Basilica Onoriana di Sant'Agnese fuori le mura*, in: *Augustinianum* 58 (2008), S. 531, Abb. 3; Abb. 4: Guglielmo Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Rom 1967, Bd. 2, Tafelteil, o.S.; Abb. 5: Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, Bd. 2, Rom 1699, Tafel 35 (<https://diglib.uni-heidelberg.de/diglit/ciampini1699bd2>); Abb. 8: Foto Katharina Christa Schüppel 2018

Beitrag Chiara Croci: Abb. 1–3: © Domenico Ventura; Abb. 4: Fabrizio Bisconti, *Vetri dorati e arte monumentale*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 74 (2001–2002), S. 177–193, Abb. 9; Abb. 5–7: Gemeinfrei

Beitrag Albert Dietl: Abb. 1: Neda Parmegiani/Alberto Pronti, *L'area archeologica del periodo Classico*, in: Carlo La Bella/Anna Lo Bianco/Patrizia Marchetti et al., *Santa Cecilia in Trastevere*, Rom 2007, S. 35; Abb. 2: Albert Dietl/Paula Wettstein; Abb. 3–8: Biblioteca Apostolica Vaticana

Beitrag Judith Utz: Abb. 1–2, 6–7: *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Ausst.Kat. Montecassino, Abbazia di Montecassino 1994, hg. v. Guglielmo Cavallo/Giulia Orofino/Oronzo Pecere, Rom 1994, S. 263, 110f., 373, 432; Abb. 3: Joachim Poeschke,

Mosaiken in Italien, 300–1300, München 2009, Tafel 93; Abb. 4–5: Mit freundlicher Genehmigung des Museo Diocesano di Bari, Arcidiocesi di Bari-Bitonto; Abb. 8: Foto Lina Sabino, cortesia di Valentino Pace

Beitrag Clara Forcht: Abb. 1–2, 4, 6: © Dommuseum Hildesheim; Abb. 3: Foto Clara Forcht; Abb. 5: Gemeinfrei

Beitrag Paul Bellendorf/Leander Pallas/Katharina Christa Schüppel: Abb. 1: Museu Frederic Marès, Barcelona, © Foto: ArtWorkPhoto.eu; Abb. 2–3, 7: Foto Katharina Christa Schüppel 2022; Abb. 4: © Conseil départemental de la Creuse - G. Thévenot 2009; Abb. 5: Dinh-Image Maker/CCRP66 pour le Département des Pyrénées-Orientales; Abb. 6: Ludwig Mory, *Schönes Zinn. Geschichte, Formen und Probleme*, 5., durchgesehene Auflage, München 1975, o.S.; Abb. 8a–b: Leander Pallas/KDWT Bamberg

Beitrag Andreas Huth: Abb. 1: Foto Berlin, Bode-Museum (Skulpturensammlung)/Antje Voigt; CC BY-SA 4.0; Abb. 2: Enrica Neri Lusanna, *„Venustus et honorabilis templum“*, in: Arnolfo. *Alle origini del Rinascimento fiorentino*, Ausst.Kat. Florenz, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore 2005/2006, hg. v. Enrica Neri Lusanna, Florenz 2005, Abb. 11; Abb. 3, 6, 9: Foto Paul Hofmann 2002; Abb. 4: Neri Lusanna 2005, S. 258; Abb. 5: Emilio Burci, *Vedute del Giardino del Mar. Stiozzi-Ridolfi, già Orti Oricellari*, Florenz 1832 (der Scan wurde freundlicherweise vom Kunsthistorischen Institut in Florenz - Max-Planck-Institut angefertigt und dem Verf. für die Publikation zur Verfügung gestellt); Abb. 7: Foto und Kartierung Paul Hofmann 2002; Abb. 8: Foto ZA 2.18./01039; Abb. 10: Foto Niccolò Luca-relli; Bearbeitung Andreas Huth; <https://www.artribune.com/arti-visive/archeologia-arte-antica/2016/12/arnolfo-di-cambio-tino-di-camaino-duomo-firenze/>

Beitrag Ingrid-Sibylle Hoffmann: Abb. 1–6: Stuttgart, Landesmuseum Württemberg

Beitrag Yvonne Arras: Abb. 1–3, 6: Foto Yvonne Arras; Abb. 4–5, 7: Foto Reiner Löbe



University
of Bamberg
Press

Zwei- und dreidimensionale Bilder weiblicher Heiliger sind hoch komplexe religiöse Objekte. Sie begegnen in unterschiedlichsten materiellen und performativen Settings. Im Lauf ihrer Objektbiografie befinden sie sich in permanenter Veränderung. Auf differenzierte Weise verhandeln sie weibliche Rollenmuster.

Ausgewählte Fallstudien – Agnes, Cäcilia, Maria und viele mehr – lassen die vielfältigen Facetten der visuellen und materiellen Kulturen weiblicher Heiligkeit sichtbar werden. Im Fokus stehen spätantike und mittelalterliche Artefakte. Von besonderem Interesse sind Fragen der Materialität und Performativität: Was bedeutete es, das Bild einer Heiligen auf Pergament, als Tafelmalerei, in Stein, Metall, Holz oder anderen Materialien zu realisieren? In welche Praktiken des Objekthandelns war es eingebunden – im multisensorischen Kirchenraum und darüber hinaus? Wer erzählt – und für wen?



ISBN 978-3-98989-053-4



www.uni-bamberg.de/ubp/