

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 23 (1963-1964)

Heft: 4

Artikel: Die Marienkrönung der Kathedrale von Lausanne und die
verschiedenen Typen der Marienkrönung im 12. und frühen 13.
Jahrhundert

Autor: Suter-Raeber, Regula

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164938>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Marienkrönung der Kathedrale von Lausanne

und die verschiedenen Typen der Marienkrönung im 12. und frühen 13. Jahrhundert

Von REGULA SUTER-RAEBER

(Tafeln 45–48)

Der «Portail peint» an der Marienkathedrale von Lausanne stellt den Ikonographen vor ein schwieriges, bisher ungelöstes Problem¹. Zwar kann die Darstellung des um 1230 entstandenen Tympanons² sicher als eine Krönung Mariä gedeutet werden: Maria steht, demütig und ungekrönt, rechts der Mandorla, in der Christus in Frontalstellung majestätisch thront. Ehrfürchtig, die Hände anbetend gefaltet, blickt sie zu ihrem Sohn empor, der, die Mitte des Tympanonfeldes einnehmend, die ganze Darstellung beherrscht. Zwei Engel stützen die Mandorla; ein dritter steht auf einer Wolke links von Christus und reicht ihm mit verhüllten Händen eine Krone dar, die der Gottessohn, mit der rechten Hand die Mutter segnend, mit der Linken ergreift. – Handelt es sich also im Lausanner Tympanon fraglos um eine Darstellung, wo Christus im Begriffe steht, Maria die himmlische Krone aufzusetzen, so zeigt die Form, in der das geschieht, ikonographisch einen Typus, der von dem im 12. und frühen 13. Jh. üblichen entschieden abweicht. Der in der kunstwissenschaftlichen Literatur übliche Begriff «Marienkrönung» impliziert nämlich für jene Epoche folgende Darstellungen³: entweder wird die neben Christus thronende Gottesmutter von ihrem Sohn oder von einem Engel gekrönt, oder sie empfängt, bereits gekrönt, den Segen Christi. Diese zweite Variante wird auch als «Triumph Mariä» bezeichnet, weil sie, im Gegensatz zur ersten, nicht den Akt der Krönung wiedergibt, sondern Maria in ihrer göttlichen Pracht als Himmelskönigin zeigt.

Handelt es sich nun tatsächlich in der Lausanner Marienkrönung um einen Ausnahmefall der grossen Regel? Die folgende Untersuchung soll den Nachweis erbringen, dass dem nicht so ist, dass auch sie einem bestimmten Schema verpflichtet ist, für welches Beispiele namhaft gemacht und Vorstufen nachgewiesen werden können. Als «Krönung der stehenden Maria», wie ich ihn nennen möchte, stellt sich dieser Typus neben den bekannten, der im Gegensatz dazu als «Krönung der thronenden Maria» zu bezeichnen wäre.

¹ E. BACH, *La Cathédrale de Lausanne*, Les Monuments d'Art et d'Histoire du Canton de Vaud (Bâle 1944) II, 179 ff. – E. M. BLASER, *Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne* (Basel 1918). – J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz* (Frauenfeld 1947) II, 108 ff.

² M. GRANDJEAN: *A propos de la construction de la Cathédrale de Lausanne*, in: Genava 1963, 261 ff., im speziellen 267 und 273, Anm. 57.

³ M. AUBERT, *Monographie de la Cathédrale de Senlis* (Paris 1910), 62 ff. – A. CONAN, *Le Couronnement de la Vierge*, in: Direction des Musées de France, positions des thèses, 232. – A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural programs of Chartres Cathedral* (Baltimore 1959), 56 ff. – K. KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst* (Freiburg im Breisgau 1928) I, 570 ff. – E. MÂLE, 1. *L'Art religieux du XIIe siècle en France* (Paris, 3. Auflage 1928), 435 ff. 2. *L'Art religieux du XIIIe siècle en France* (Paris 1925), 256 ff.; 3. *The early Churches of Rome*, übersetzt von D. Buxton, (Chicago 1960), 140 ff. – L. RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien* (Paris 1957), II/2, 621 ff. – J. VANUXEM, *Les Portails détruits de la Cathédrale de Cambrai et de St-Nicolas d'Amiens*, in: Bulletin Monumental 103 (1945), 89 ff. – P. WILHELM, *Die Marienkrönung am Westportal von Senlis*, Diss. (Hamburg 1941). – G. ZARNECKI, *The Coronation of the Virgin on a capital from Reading Abbey*, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institute 13 (1950), 1 ff.

Doch erschöpft sich das Thema der Marienkrönung im 12. Jh. nicht mit diesen beiden Typen; bei meinen Forschungen sind mir noch drei weitere Variationen begegnet, wovon die eine, die «Krönung der himmelfahrenden Maria-Sponsa», ebenfalls eine Neuschöpfung des 12. Jh. zu sein scheint, während die beiden andern in der Tradition des 10. und 11. Jh. stehen⁴. Davon soll anschliessend an die Untersuchungen über die Krönung der stehenden und der thronenden Maria die Rede sein.

I. DIE «KRÖNUNG DER STEHENDEN MARIA»

a) Krönung Mariä

Dass es sich bei der Marienkrönung in Lausanne (Tafel 45a), wo der Akt der Krönung an der stehenden Maria vollzogen werden wird, weder um einen Einzelfall noch um eine Bildschöpfung des 13. Jh. handelt, beweisen zwei Illustrationen in Handschriften des 12. Jh.: Auf fol. 16 ro des Ms. 44 der P. Morgan Library in New York⁵, um 1170 entstanden, heben vier Engel eine Mandorla empor, in welcher rechts Christus, gekrönt und nimbiert, auf einem lehnlosen Stuhl thront (Tafel 46b). Das Haupt des frontal Sitzenden ist leicht gegen Maria geneigt und sein Blick ist auf die Krone gerichtet, die er eben seiner Mutter aufsetzt. Maria steht, auffällig klein, zu seiner Rechten und hebt ihre Hände bittend und anbetend zu ihm empor.

Sehr ähnlich ist die Krönung Mariä gegen das Ende des 12. Jh. auf fol. 199 ro des Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg wiedergegeben⁶. Christus und Maria werden hier allerdings nicht durch eine Mandorla ausgezeichnet, Maria tritt vielmehr an der Spitze eines Zuges von Jüngern vor Christus hin, neigt bescheiden ihr Haupt und empfängt die Krone des ewigen Lebens vom thronenden Christus. Christus und Maria halten je eine Schriftrolle in Händen, deren Text in der Nachzeichnung jedoch nicht mehr erhalten ist (Tafel 46a).

Mit dem erbrachten Nachweis, dass das Schema der Marienkrönung von Lausanne einem bestimmten, seit der zweiten Hälfte des 12. Jh. auftretenden Typus der Marienkrönung zugehört, ist noch nicht abgeklärt, weshalb gerade auf diesen relativ seltenen Typus zurückgegriffen wurde. Nur eine Untersuchung seiner Wurzeln und seiner typologischen und inhaltlichen Vorstufen kann seine Wahl für die Darstellung in Lausanne verständlich machen.

b) Vorstufen

Im frühen Mittelalter gibt es viele Darstellungen, wo Heilige, Kaiser und Päpste durch eine Krönung geehrt und erhöht werden⁷. Zur Wiedergabe dieses Ereignisses bildeten sich drei Haupt-

⁴ Absichtlich ist in diesem Artikel nur von der Krönung Mariä nach ihrem Tode die Rede. Die Krönung der Madonna mit dem Kind müsste in einem anderen Zusammenhang untersucht werden.

⁵ J. PORCHER, *Medieval French Miniatures* (New York o. d. [1960]); auf Seite 44 schreibt er das Ms., das aus der Bibliothek von St-Martial in Limoges stammt, einem Künstler der Chartres-Scheiben oder einem seiner Schüler zu. Er datiert die Illuminationen «wahrscheinlich ein wenig später als die Scheiben von Chartres (1150–60)».

⁶ HERRADE DE LANDSBERG, *Hortus Deliciarum*, ed.: A. Straub und G. Keller (Strassburg 1901), pl. XLII, Text p. 34. Die Herausgeber sehen in der weiblichen Figur allerdings ein Symbol der Kirche, die Ekklesia, und nicht Maria: «Les apôtres qui par leurs prédications, leurs fatigues et leurs souffrances ont formé l'église, ont l'honneur de présenter à leur Maître la réunion de tous les fidèles sous les traits d'une digne épouse que le Christ se plaît à couronner» (p. 34). – Aus dem Kontext geht nicht hervor, ob Ekklesia oder Maria dargestellt ist: Vor unserem Bild finden sich Illustrationen zur Apostelgeschichte, nach ihm beginnt die Wiedergabe des Kampfes zwischen den Tugenden und Lastern. Ebenso einleuchtend wie die Erklärung der weiblichen Figur als Ekklesia scheint mir in diesem Zusammenhang ihre Deutung als Maria zu sein, als Maria, die von den Aposteln zu Christus geführt wird. Paulus geleitet Maria zu Christus hin, und Maria leistet in ihrer Eigenschaft als Mutter Christi Fürbitte. Diese Deutung wird bestärkt einerseits durch die Verwendung eines Schemas, das im übrigen für die Krönung Mariä reserviert ist, und andererseits durch die Tatsache, dass im 12. Jh. die Krönung der Ekklesia nie im Bild festgehalten wird (Siehe: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* II, col. 1116: «Braut», und IV, col. 1200: «Ekklesia».) Wie weiter unten gezeigt wird, sind Maria und Ekklesia sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst in der 2. Hälfte des 12. Jh. so sehr zu einer Einheit verschmolzen, dass es im Grunde nicht mehr von Bedeutung ist, ob in dieser Illustration das Gewicht mehr auf Maria oder mehr auf die Ekklesia gelegt wird.

⁷ WILHELM, (vgl. Anm. 3) 40 ff.

typen aus, wobei der folgende am häufigsten vorkommt: Christus, in einer Mandorla thronend oder stehend, setzt dem demütig sich Neigenden oder Knienden die Krone aufs Haupt⁸. In einer zweiten Variante wird die Krone oder der Kranz des ewigen Lebens dem Auszuzeichnenden von oben aus der Hand Gottes dargereicht⁹, während in der dritten die Krönung des Erwählten durch Engel gezeigt wird¹⁰. Gemeinsam ist allen drei Typen, dass sie die Distanz zwischen dem Krönenden und dem gekrönt Werdenden scharf betonen.

Typologisch sind die drei obenerwähnten Krönungen der stehenden Maria durchaus diesen Heiligen-, Kaiser- und Papstkrönungen vergleichbar; hier wie dort handelt es sich um das Schema des thronenden Christus, der die neben ihm Stehenden krönt. Die Annahme, diese im 10. und 11. Jh. so beliebte Darstellung der Kaiserkrönung habe den Marienkrönungstypus beeinflusst, mag im ersten Augenblick um so überzeugender erscheinen, als der Kaiser im Osten «mediator» zwischen Menschheit und Christus genannt wird – eine Epitheton, das sonst nur zur Charakterisierung Mariä gebraucht wird¹¹. Desgleichen könnte man in der Übertragung der Kaiserkrönungsformel auf die Marienkrönung eine ähnliche Entwicklung vermuten wie sie im frühen Mittelalter stattgefunden hat, wo die ursprünglich für die Kaiserdarstellungen geprägten Typen zur Wiedergabe christlicher Inhalte umgearbeitet worden sind¹².

Mir scheint jedoch, es liege der Marienkrönung ein anderes Vorbild zugrunde, und zwar ein Vorbild, das bereits auf die Hauptpersonen der Krönung, Christus und Maria, hinweist und auch die Aussagen der späteren Marienkrönung wenigstens teilweise in sich trägt. Mag auch der Typus der Heiligen-, Kaiser- und Papstkrönungen das Schema Marienkrönung angeregt haben, seine Wurzeln hat es in Darstellungen der Fürbitte Mariä, welche ihrerseits in einem bestimmten Zusammenhang mit Deesisdarstellungen stehen.

Schon früh finden sich Darstellungen, wo Maria in besonderem Masse als *Fürbitterin* charakterisiert wird. So erscheint z. B. auf einer Illumination des Sakramentars von Worms im 10. Jh.¹³ die Zweiergruppe Christus–Maria in folgender Weise: Der nimbierte Christus thront frontal auf einer Bank; sein Blick ruht auf Maria, welche, ebenfalls nimbiert, zu seiner Rechten steht; ihre rechte Hand ist bittend erhoben, in ihrer Linken trägt sie ein Buch. Eine im obersten Viertel der Illumination angebrachte Inschrift erklärt die Darstellung: «Aurea stella maris, regalis virgula floris, supplicat hic genito virgo Maria suo, ut clemens famulus gratissima dona salutis dignetur ferre, matris honore suae» (Tafel 46c). Maria ist hier als die fürbittende Vermittlerin gekennzeichnet – es sind die gleichen Eigenschaften, die im 12. Jh. bei ihrer Krönung hervorgehoben werden.

In einen größeren Zusammenhang einbezogen, tritt Maria sodann als alleinige Fürsprecherin in einer Weltgerichtsdarstellung auf: Auf den Fresken der Westapside von St. Georg in Reichenau-Oberzell (11. Jh.)¹⁴ steht sie hoheitsvoll neben dem richtenden, frontal thronenden Christus und weist mit ihrer Rechten empfehlend auf die nachfolgenden Apostel. Den Maria entsprechenden Platz zur Linken Christi nimmt ein Engel mit Kreuz ein.

Eine direktere Vorstufe der Marienkrönung im P. Morgan Ms. 44 und am «Portail peint» in Lausanne darf das um 1120/25 entstandene Marien tympanon der Kirche Notre-Dame in La Charité-sur-Loire genannt werden (Tafel 47b). Der in der Mandorla thronende, in Dreiviertelansicht

⁸ Der Typus wurde im Osten im 7. Jh. geprägt. Beispiel: Krönung des Romanos IV und seiner Gemahlin Eudoxia auf einer Elfenbeintafel der Bibliothèque Nationale in Paris. – Beispiel im Westen: Krönung Heinrichs II. und seiner Gemahlin Kunigunde im Perikopenbuch Heinrichs II. München, Cod. lat. 4452. Cim. 57, fol. 2. Ende 10. Jh.

⁹ Zum Beispiel Krönung Kaiser Ottos durch Christus im Aachener Evangeliar der Reichenauerschule, im Aachener Domschatz.

¹⁰ Zum Beispiel Krönung Basils II. in einem griechischen Psalter (Venedig, Marc, graec. 17, fol. 1). Zwei von der Seite herbeifliegende Engel belehnen den Kaiser mit Krone und Lanze.

¹¹ E. KANTOROWICZ, *Laudes regiae* (Berkeley und Los Angeles 1946), 81.

¹² A. GRABAR, *L'Empereur dans l'Art Byzantin* (Paris 1936), 198.

¹³ Paris, Ars. 610, fol. 25 vo. – 3. Viertel des 10. Jh.

¹⁴ *Die Kultur der Abtei Reichenau* (München 1925): J. SAUER, *Die Monumentalmalerei der Reichenau*, 927. Abh. p. 951, pl. 13.

nach rechts gewendete Christus nimmt die Mitte des Tympanonfeldes ein. Er segnet die zu seiner Linken schwebende, im Profil gegebene, nimbierte Maria, die ihre Arme im frühchristlichen Fürbittegestus gegen Christus geöffnet hat. Hinter ihr ist das Fragment eines knienden Mönches zu erkennen. Links der Mitte stehen zwei gegen Christus blickende Engel, wovon der äussere einen Kreuzstab trägt. Unter ihnen, zwischen stark zerstörten Sträuchern mit langen Blättern, welche die untere Partie des Tympanons völlig überziehen, sind noch einmal die Fragmente zweier Mönche feststellbar. Wie ich früher schon dargelegt habe¹⁵, steht die Darstellung in engem Zusammenhang mit der Illumination des Wormser Sakramentars. Wie dort bilden Maria und Christus, einander zugewandt und in ein stummes Zwiegespräch vertieft, eine in sich geschlossene Gruppe (Tafel 47a). Doch ist die Darstellung hier um zwei Erzengel und um die Menschen, welchen die Fürbitte Mariä gilt, erweitert^{15a}.

Auch im 12. Jh. spielt die fürbittende Maria in Weltgerichtsdarstellungen eine hervorragende Rolle. Ähnlich wie in Reichenau/Oberzell vermittelt im Jüngsten Gericht des Tympanons von Conques Maria zwischen Christus und den um ewige Seligkeit flehenden Menschen¹⁶. Sie führt, die Hände bittend ineinandergelegt und zum frontal thronenden Christus emporschauend, die Menschenschar von links gegen Christus hin. – Ungefähr gleichzeitig erscheint Maria im Weltgericht des Gislebertus an der Westfassade der Kathedrale von Autun¹⁷. Ihre Beziehung zu Christus ist jedoch nicht mehr so eng wie in den eben aufgezählten Beispielen: sie thront frontal, mit erhobenen Händen, links der Mandorla des richtenden Christus; unter ihr drängen sich die Apostel, an Wuchs viel länger als Maria, gegen Christus hin. – Noch einmal klingt dies Thema in den Fresken des Baptisteriums von Riva San Vitale am Ende des 12. Jh. nach. Eine Weltgerichtsdarstellung nimmt die Nordapsis ein; die Ostapsis dagegen weist eine Darstellung der Himmelfahrt Mariä auf. B. Brenk¹⁸ hat überzeugend dargelegt, dass auch hier Maria in der Rolle der Fürbitterin auftritt und eng mit dem Gerichtsgeschehen verbunden ist.

Sämtlichen aufgezählten Beispielen ist gemeinsam, dass Maria, wenn nicht die einzige, so doch die Hauptfürbitterin vor Christus ist. Es gibt nun allerdings im Abendland zur gleichen Zeit – zwar wesentlich seltener – auch Darstellungen, in welchen Johannes der Täufer der Maria als gleichwertiger Fürbitter gegenübersteht. Diese Dreiergruppe Christus, Maria und Johannes wird *Deesis* genannt, obwohl die wörtliche Übersetzung des griechischen *δέησις* «Gebet, demütige Bitte» ist und nichts über Person und Anzahl der Handelnden aussagt¹⁹. Der Typus der Deesis wurde im Osten geprägt und findet sich dort seit dem 5. Jh. Im Gegensatz zu Italien, das die Deesis

¹⁵ R. RAEBER, *La Charité-sur-Loire*, Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unter spezieller Berücksichtigung der Skulpturen, Diss. (Bern 1964), 121 ff., Abb. 55, 56.

^{15a} D. KOEPLIN wies mich freundlicherweise auf eine Miniatur aus dem «libro de los testamentos» in der Kathedrale von Oviedo hin, die, zur gleichen Zeit wie das Tympanon von La Charité entstanden (1126–1129), die gleiche Grundidee verkörpert: Im oberen Teil des Blattes thront Christus in der Mandorla, die Rechte segnend erhoben, mit der Linken das Buch des Lebens umfassend, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, zwei Seraphim, zwei Engeln und den 12 Aposteln. Die Mitte der unteren Bildhälfte nimmt der kniende, die Hände flehend erhobene «Adefons rex castus» mit seinem Waffenträger ein. Links steht Maria, ihm zugewandt; mit ihren Händen weist sie fürbittend auf ihn und auf Christus – sie ist auch hier die Mittlerin. Und schliesslich tötet Michael auf der linken Blattseite einen langschwänzigen Drachen.

¹⁶ CH. BERNOULLI, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Diss. (Basel 1956), 63, Abb. pl. 25. – Um 1130.

¹⁷ D. GRIVOT und G. ZARNECKI, *Gislebertus, Sculpteur d'Autun* (Trianon presse 1960), Abb. B. – Um 1130.

¹⁸ B. BRENK, *Die romanische Wandmalerei in der Schweiz*, Diss. (Bern 1963), 112 ff., fig. 8, 9. Bei dieser Gelegenheit möchte ich Beat Brenk für seine verschiedenen Hinweise und Anregungen, die er mir in Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit gab, danken.

¹⁹ *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte III*, coll. 1198 ff. Hier wird der Begriff Deesis ausschliesslich für die Dreiergruppe Christus, Maria und Johannes verwendet. In der kunstwissenschaftlichen Literatur kann jedoch auch die Dreiergruppe Christus, Maria und ein fürbittender Heiliger Deesis genannt werden (z. B. RÉAU, (vgl. Anm. 3), II/2, 732, oder WILHELM, (vgl. Anm. 3) 26 f.). Ferner wendet man den Begriff Deesis auch dann an, wenn Maria allein bei Christus Fürbitte leistet (WILHELM [vgl. Anm. 3], p. 27) und schliesslich subsumiert man unter «Grosser Deesis» diejenigen Darstellungen, in welchen sich zu Maria und Johannes noch weitere Fürbittende wie Engel, Heilige oder Apostel gesellen (RDK, s. oben). Der «Index of Christian Art» in Princeton bezeichnet sämtliche Varianten als Deesis. – Ich werde mich der Übersichtlichkeit wegen an die Definition des Reallexikons halten.

seit dem 7. Jh. kennt und darstellt, tritt sie nördlich der Alpen erst in ottonischer Zeit auf byzantinischen Elfenbeinskulpturen auf. Als selbständige Komposition kommt die Deesis im Norden im 11. Jh. nicht mehr vor; die zwei einzigen erhaltenen Belege zeigen sie erweitert oder kombiniert mit andern ikonographischen Themenkreisen:

Aus fol. 3 ro eines Ms. von Stavelot, das die Werke des Gregor von Nazianz enthält²⁰, treten, um die Deesis angeordnet, als weitere Fürbitter die Erzengel Gabriel und Raphael, welche über Maria und Johannes die Mandorla Christi halten, und die Apostel und Gregor zu Füßen Christi auf; die letzteren umgeben den Schreiber des Ms., welchem die Fürbitte aller gilt. Inschriften verstärken hier die Gesten der Fürbittenden. Über Maria und Johannes lauten sie: «Poscit cum matre hoc Baptistatus» und «huic miserere Deus», und unter Maria heisst es im speziellen: «Supplicat hinc cum precibus». Zwischen den schwebenden Engeln präzisiert eine Inschrift: «Angelus huic Gabriel subvenit et Raphael» und die Apostel sagen: «Hoc cuncti oramus: misere ei deus» (Tafel 48a).

Die zweite erhaltene Deesisdarstellung des 11. Jh. ist mit einer *Maiestas-Domini*-Darstellung gekoppelt: Auf dem Apsisfresko der Schlosskapelle von Les-Allinges in Burgund²¹ thront Christus in der Mandorla, umgeben von den vier Evangelistensymbolen, zwischen Maria und Johannes.

Bis in die zweite Hälfte des 12. Jh. verschwindet der Typus der Deesis im Westen, tritt dann aber schlagartig in den verschiedensten Gebieten auf und hält sich bis ins 15. Jh. Aber als Einzelgruppe kommt die Deesis auch jetzt nicht vor. Wie in Les-Allinges kann sie mit der *Maiestas-Domini* kombiniert werden – zum erstenmal 1166 in der Apsis von St. Patrokus in Soest²² – oder aber sie wird integrierender Bestandteil von Weltgerichtsdarstellungen; Beispiele dafür finden wir im P. Morgan Ms. 44 um 1170, im Bamberger Psalterium der Staatlichen Graphischen Sammlung in München ebenfalls um 1170, im Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg um 1190 und vor allem von 1190 an auf den Weltgerichtstympana der französischen Kathedralen (Laon, Paris, Chartres, Amiens, Reims).

Die hier in chronologischer Folge namhaft gemachten Darstellungen zeigen das Folgende auf: Bis ins dritte Drittel des 12. Jh. ist Maria fast ausschliesslich alleinige Fürbitterin bei Christus; nur zweimal steht ihr Johannes der Täufer als gleichwertiger Fürsprecher gegenüber. Christus und Maria *mediatrix* kommen als Einzelgruppe (Wormser Sakramentar) oder in einen grösseren Zusammenhang einbezogen (La Charité) vor. Ferner kann die *Maria mediatrix* in Weltgerichtsdarstellungen eine zentrale Stellung einnehmen (Reichenau, Conques, Autun). Dabei ist allerdings zu sagen, dass hier das Verhältnis Christus–Maria weniger eng ist als in den beiden erstgenannten Beispielen. Maria ist wohl in Blick und Gestik auf Christus ausgerichtet, doch thront dieser frontal, ohne eine direkte Beziehung mit seiner Mutter aufzunehmen; es handelt sich nicht um eine in sich geschlossene Gruppe. – Ein weiteres Ergebnis dieses Überblickes lautet: Bis ins dritte Drittel des 12. Jh. ist Maria alleinige Fürbitterin in Weltgerichtsdarstellungen. Plötzlich und unvermutet wird ihr dann Johannes der Täufer bei der Fürbitte beigegeben. Die Deesis ist und bleibt nun wichtiger Bestandteil der Weltgerichtsdarstellungen; dies ist besonders überraschend, wenn man bedenkt, dass die beiden vereinzelt Deesisdarstellungen des 11. Jh. nicht in Zusammenhang mit dem Weltgericht standen. Ähnlich wie die *Koimesis*²³ scheint die ebenfalls ursprünglich byzantinische Deesis um 1170 in Nordeuropa neu entdeckt, mit Freuden aufgegriffen und von nun an nicht mehr aufgegeben worden zu sein.

c) *Gebalt des Marienkrönungstypus*

Auf fol. 16 ro im P. Morgan Ms. 44 steht die demütig den Kopf neigende und die Hände fürbittend ineinanderlegende Maria neben Christus. Darin schliesst sie sich an die oben aufgezählten

²⁰ Bruxelles, Bibliothèque Royale, II, 2570, fol. 3 ro. Opera Gregorii Nazianzi.

²¹ P. DESCHAMPS und M. THIBOUT, *La peinture murale en France* (Paris 1951), 47 ff., pl. 8.

²² *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, (vgl. Anm. 19) col. 1200.

²³ Der byzantinische Typus der Darstellung des *Marientodes* – man nennt ihn *Koimesis* – tritt zum erstenmal im Westen am Tympanon von Senlis auf.

Beispiele der Fürbitte Mariä an. Bestätigt wird diese Feststellung durch eine Illustration des Weltgerichtes im gleichen Manuskript²⁴, wo Maria, in entsprechender Tracht und Gestik zusammen mit Johannes beim richtenden Christus Fürbitte leistet. Im besonderen ist jedoch diese Marienkrönung an die Fürbittendarstellungen von Worms und La Charité, in welchen Christus und Maria eine in sich geschlossene Gruppe bilden, anzureihen, denn Maria ist hier zu Christus in die Mandorla eingetreten, ist dadurch noch inniger mit ihm verbunden als bisher, und wird gekrönt.

Auf der gleichen Entwicklungsstufe steht die Marienkrönung im Hortus Deliciarum. Es erübrigt sich, länger auf diese einzugehen, da ein Vergleich mit der Marienkrönung im P. Morgan Ms. 44 nur Übereinstimmungen in den wesentlichen Teilen aufweist. Die Krönung wird allerdings nicht in der Mandorla vollzogen und hinter Maria drängt sich ein Zug von Aposteln, welcher Maria bei ihrer Fürbitte unterstützt.

Mit der Einsicht, dass der Ursprungsort des Typus «Krönung der stehenden Maria» typologisch und inhaltlich in den Darstellungen der Fürbitte Mariä liegt, kann auch die Wahl des Schemas für das Marienportal von Lausanne erklärt und der ganze Skulpturenzyklus des «Portail peint» gedeutet werden. Mit dem Marientympanon von La Charité verbindet die Tatsache, dass die nimbierte Maria fürbittend neben der Mandorla steht und von Christus gesegnet wird. Doch wird hier zusätzlich die Krönung der Maria einbezogen, und damit steht Lausanne nicht nur im Typus, sondern auch seinem Gehalte nach dem P. Morgan Ms. 44 und dem Hortus Deliciarum nahe. Neu und einmalig ist in Lausanne jedoch, dass das Schema der Krönung der stehenden Maria mit ihrem Tod in Zusammenhang gebracht wird (Tafel 45b).

Die Sturzskulpturen des «Portail peint» mit der Wiedergabe des Todes Mariä und ihrer Auferweckung sind in enger ikonographischer und stilistischer Anlehnung an die Portalskulpturen der Marienkirche von Senlis entstanden²⁵. Dort ist die Marienkrönung dem Typus «Krönung der thronenden Maria» verpflichtet. Weil ferner in Lausanne neben den Sturzskulpturen auch einige Säulenfiguren dem Programm von Senlis entnommen sind, ist es in hohem Masse verwunderlich, dass sich die Tympanondarstellung von Lausanne nur inhaltlich, nicht aber dem Typus nach derjenigen von Senlis angleicht. Von den Säulenfiguren erinnern an das Programm von Senlis: Simeon, Johannes der Täufer, Moses, Jeremia, David, Jesaia²⁶, welche am linken Gewände ihren Platz haben²⁷; als Vorläufer Christi treten diese alttestamentlichen Figuren immer an Marienkrönungsportalen auf. Anders verhält es sich dagegen mit den sechs Figuren des rechten Gewändes, welche Vertreter des Neuen Testaments sind. Die Identität der vier an das Portal anschliessenden Figuren mit Petrus, Paulus, Johannes Evangelista und Matthäus ist gesichert. E. Bach²⁸ will in den zwei restlichen Lukas und Markus erkennen, wobei er seine Annahme aber nur mit dem Argument, auf Johannes und Matthäus müssten notwendigerweise die zwei weiteren Evangelisten folgen, begründen kann. Johannes und Matthäus treten jedoch auch in der Reihe der Apostel auf, so z. B. an den Gewänden des mittleren Südportals in Chartres (vor 1220)²⁹; folglich könnte es sich auch in Lausanne um die Darstellung von sechs Aposteln und nicht von zwei Aposteln und den vier Evangelisten handeln. Weder der eine noch der andere Zyklus trat jemals an einem Marienkrö-

²⁴ MÄLE (vgl. Anm. 3/1), Abb. p. 407.

²⁵ AUBERT (vgl. Anm. 3). – WILHELM (vgl. Anm. 3). – Zur Datierung siehe W. SAUERLÄNDER, *Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch (1958), 115 ff., im speziellen 134 f. – Abb. siehe M. AUBERT, *French Sculpture at the beginning of the Gothic Period (1140–1225)*, Pantheon, Florenz 1929), pl. 56 f.

²⁶ BACH (vgl. Anm. 1), 193 ff.

²⁷ Die Attribute der Vorläufer Christi stimmen mit denjenigen der Christophoren in Senlis und in den Werken seiner ikonographischen Nachfolge nicht in allem überein. Moses trägt z. B. in Senlis nicht nur die Gesetzestafeln, sondern auch den Stab mit der ehernen Schlange, ein Attribut, das bei Gewändefiguren nur zwischen 1170 und 1215 verwendet wird und für den in Senlis geprägten Christophorenzyklus typisch ist. Siehe W. SAUERLÄNDER, *Sens and York*, in: J. of the British Archeological Association (1958), 57 f.

²⁸ BACH (vgl. Anm. 1) 186.

²⁹ L. GRODECKI, *The transept portals of Chartres Cathedral*, in: The Art Bulletin (1951), 156 ff.

nungsportal auf. Apostel als Gewändefiguren kommen zum erstenmal am Westportal von Sens vor, auf dessen Tympanon sich das Jüngste Gericht ereignet (Ende 12. Jh.) und sind von da an fester Bestandteil des ikonographischen Programms von Gerichtsdarstellungen an den hochgotischen Portalen (Westfassade der Kathedrale von Paris; Chartres-Süd, usw.)³⁰. Erkennen wir dagegen an dem Gewände von Lausanne die beiden Apostelfürsten und die vier Evangelisten, so würde auch dieser Zyklus auf einen Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht hinweisen. An der Galluspforte in Basel sind die Gewändestatuen der vier Evangelisten mit Szenen des Jüngsten Gerichtes verknüpft³¹, und auch der Engelspfeiler in Strassburg zeigt die Kombination von Darstellungen entsprechenden Inhalts³². Am Westportal von Notre-Dame in Paris stehen die Evangelistensymbole neben den Aposteln direkt unter dem Weltgericht; sie sind an den Gewänden, neben der Tür und neben den Strebepfeilern, als Konsolen von Diensten ausgearbeitet, angebracht³³. – Nicht nur der Figurenzyklus am rechten Gewände des Lausanner Portals, sondern auch die Trumeaufigur, ein hl. Michael³⁴, und die Ältesten, welche die Archivolten des Portals zieren – es sind hier nur 20 anstatt 24 eingebaut – mahnen an den Tag des Weltgerichtes. Michael, der Seelenwäger – sein ehemaliges Attribut, die Waage, ist zerstört – hat hier den Platz eingenommen, der an anderen Marienkrönungsportalen der Maria reserviert ist. Die sonst in den Archivolten übliche Wurzel Jesse ist durch die Ältesten verdrängt worden. Am Westportal von St-Denis rahmen die Ältesten in den Bogenläufen ein Weltgericht; sie werden jedoch auch, wie z. B. in Moissac oder in Chartres-West, zur *Maiestas Domini* in Beziehung gebracht.

Die Untersuchung des ikonographischen Programms des «Portail peint» führt also zu folgendem Resultat: Die Christophoren des linken Gewändes, die Tod- und Auferweckungsszenen des Sturzes, die Tracht Christi und der Gehalt des Tympanons, nämlich die Krönung Mariä, sind im Skulpturenzyklus von Lausanne Komponenten, die an andern Marienkrönungsportalen den wichtigsten Bestandteil der Darstellung bilden. Die Statuen des rechten Gewändes dagegen, seien es nun sechs Apostel oder die beiden Apostelfürsten und die vier Evangelisten, kommen seit Ende des 12. Jh. in Zusammenhang mit Weltgerichtsdarstellungen vor, ebenso der hl. Michael und die 24 Ältesten. Und nun müssen wir auf eines der Ergebnisse, das wir bei der Untersuchung der Fürbittendarstellungen gewonnen haben, zurückgreifen: Wir haben dort festgestellt, dass Maria bis 1170 alleinige Fürbitterin beim Christus des Weltgerichtes ist. Sie steht in fast allen erhaltenen Beispielen zur Rechten des frontal in der Mandorla thronenden Christus und vollzieht mit ihren Händen einen Fürbittegestus – d. h. in Lausanne entsprechen Anordnung von Christus und Maria, ihr Verhältnis untereinander und die Charakterisierung der Maria als fürbittende Mediatrix genau dem Fürbittetypus der romanischen Gerichtsdarstellungen. Somit bilden die beiden Hauptfiguren nicht nur das Zentrum der Krönungsdarstellung, sie spielen gleichzeitig auch auf das Weltgericht an. Bezeichnenderweise wurde nicht der «moderne» Fürbittetypus, die *Deesis*, gewählt, sondern man zog es vor, den veralteten mit neuem Leben zu erfüllen, da dieser ja bereits auf die beiden Hauptfiguren zugeschnitten und schon früher für Krönungsdarstellungen verwendet worden war.

Es ist ein komplexer Inhalt, der dem Skulpturenzyklus in Lausanne zugrunde liegt. Marien- und Weltgerichtszyklen, welche im 12. und 13. Jh. zu den Kardinalthematika der Portalplastik gehören, haben sich hier miteinander verbunden. Wohl wird dem mariologischen Teil des Programms grösste Wichtigkeit beigemessen, denn die Szenen, deren Hauptgegenstand Maria ist, nehmen Tympanon- und Sturzfelder ein und werden dadurch in den Mittelpunkt des Portalschmuckes gerückt. Weil aber das Portal gleichzeitig ein Gerichtsportal ist, wird die Rolle der Maria als Fürbitterin stark betont. Man bediente sich zur Verdeutlichung dieser ihrer Eigenschaft eines seltenen Typus

³⁰ SAUERLÄNDER (vgl. Anm. 27), 57.

³¹ J. GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz* (Frauenfeld 1936) I, 212 ff.

³² J. WALTER, *La Cathédrale de Strasbourg*, Petites monographies des grands édifices de la France (Paris 1933), 54 f.

³³ W. SAUERLÄNDER, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Westportale von Notre-Dame in Paris*, Marburger Jahrbuch (1959), 33 ff.

³⁴ BACH, (vgl. Anm. 1) 188.

der Marienkrönung, welcher schon lange die Fürbitte Mariä ausgedrückt hatte; er war jeweils bei Krönungsdarstellungen verwendet worden, in welchen Maria als Mediatrix charakterisiert werden sollte. Dass in Lausanne Maria in erster Linie Vermittlerin zwischen Christus und den Menschen und erst in zweiter Linie Himmelskönigin ist, zeigt sich noch einmal in dem sicher bewusst vollzogenen Verzicht auf die Wiederaufnahme des Marienkrönungstypus von Senlis, welcher die himmlischen Regenten nebeneinander thronend zeigt. In Lausanne haben sich Marienkrönungs- und Weltgerichtsvorstellung auf einmalige Art und Weise vermischt und sich zur neuen, inhaltsreichen Aussage eine adäquate ikonographische Form geschaffen.

Eine Verbindung der beiden Themata Verherrlichung Mariä und Jüngstes Gericht findet sich nicht nur an den Skulpturen des «Portail peint» in Lausanne; sie lässt sich bereits einige Jahrzehnte früher in den Schriften eines der bedeutendsten Bischöfe von Lausanne, in den Marienhomilien des Amadeus von Lausanne (Bischof von 1143–1159) nachweisen. In der 8. Homilie³⁵ spricht er vom Weltgericht und vom Erscheinen des Richters Christus zusammen mit seiner frommen Mutter. Die Patriarchen und Propheten, die Apostel, Märtyrer und Confessoren werden an diesem Tage im Lichte der Gerechtigkeit glänzen und «gaudebunt intuentes illud singulare diadema, quod in die solemnitatis et laetitiae, in die assumptionis et gloriae, dilectissimae Genitrici Christus impressit, memorans illud diadema, quo eum illa in die desponsationis coronaverat (Cant., III). ... Denique omnis sexus et aetas, omnis ordo et dignitas beatissimam praedicabunt, et populus innumerabilis acclamabit illi in júbilo, meritis eius et precibus salvatus, et in dextra pio coronatus a Domino. In quorum numero, et ex quorum collegio nos esse contingat, o clemens, o pia, o dulcis Maria, ut cum dies erit irae, tribulationis et angustiae, non pro reatu puniamur, sed pro te, Domina, digni inveniamur misericordia eius qui ascendit ad Patrem, ... Dominus noster Jesus Christus ...» Die gekrönte Maria ist auch hier Fürbitterin, Vermittlerin und Retterin der Menschheit am Tage des Gerichtes. Dies Gedankengut, das lange bevor das Portal gebaut wurde, in Lausanne belegt werden kann, hat nun am «Portail peint», an der Maria geweihten Kathedrale, auf grossartige Weise seinen plastischen Ausdruck gefunden³⁶.

2. DIE «KRÖNUNG DER THRONENDEN MARIA»

Um zu präzisen Aussagen sowohl über den Typus der Krönung der stehenden Maria wie auch über die hier zu behandelnde «Krönung der thronenden Maria» zu gelangen, scheint es mir nötig, in diesem Kapitel streng zwischen den Darstellungen der Krönung Mariä und solchen der bereits gekrönten Maria (= «Triumph Mariä») zu scheiden.

a) Krönung Mariä

Zur Entstehung dieses im 12. Jh. am weitesten verbreiteten Typus der Marienkrönung scheint England einen wichtigen Beitrag geleistet zu haben. Wie G. Zarnecki dargelegt hat³⁷, zeigen ein Kapitell der Abtei Reading (um 1140 zu datieren) und das Tympanon der Kirche von Quenington (um 1150 zu datieren) zum erstenmal die Krönung Mariä in dem in der Einleitung beschriebenen Schema: Christus hat seine rechte Hand erhoben und setzt seiner auf der gleichen Bank neben ihm thronenden Mutter die Krone auf das Haupt. Eine fragmentarische Verkündigung an Maria auf der einen Seite des Kapitells von Reading lässt darauf schliessen, dass die Marienkrönung hier von Jugendszenen Christi umschlossen war. In Quenington dagegen wird das Paar von den vier Evangelistensymbolen und zwei Seraphim gerahmt. Da sich die beiden Krönungsdarstellungen bis ins Detail entsprechen, es aber unwahrscheinlich ist, dass der Meister des Tympanons von Quening-

³⁵ MIGNE, *Patrologia Latina* 188, coll. 1346 f.

³⁶ Amadeus von Lausanne ist nicht der einzige Vertreter dieses Gedankengutes in seiner Zeit. Bei Petrus von Celles († 1180) finden wir die gleichen Ausführungen wieder (*Patrologia latina* 202, col. 857): «Cum ad iudicium venero, occurre cum patrocinio sancta Maria; non periclitabitur iudicium, cui Maria praestaverit suffragium.»

³⁷ ZARNECKI (vgl. Anm. 3), Abb. siehe pl. Ia, c, d, und pl. IIIa.

ton das Bild des qualitativ zweitklassigen Kapitells kopiert habe, nimmt G. Zarnecki, sicher mit Recht, ein gemeinsames, uns jedoch unbekanntes Vorbild an; dabei bleibt natürlich im dunkeln, welches Land für die Bildschöpfung verantwortlich war. – Erst gegen Ende des 12. Jh. hat die Krönung Mariä in England wieder einen bildlichen Niederschlag gefunden: auf fol. 33 vo des Huntingfieldpsalters³⁸ wird – als letzte und vollendetste Blüte eines Jessebaumes ausgebildet – in einem spitzovalen Medaillon die thronende Maria von Christus gekrönt.

In Frankreich, Deutschland und Spanien datieren die Marienkrönungen dieses Typus aus relativ später Zeit: erst um die Wende des 12. zum 13. Jh. treten sie, in allen Ländern zugleich, auf. So z. B. in einem nordfranzösischen Psalter der Bibliothèque Nationale in Paris, im Psalter der hl. Elisabeth in Cividale, im Missale des Hainricus Sacrista in der P. Morgan Library in New York, am Westportal der Kathedrale von Ciudad Rodrigo³⁹ und am Portal der Kirche von Kaisersberg im Elsass⁴⁰. Meist handelt es sich in diesen Beispielen um die Wiedergabe der Krönungsszene allein; wird diese jedoch bereichert, so werden ihr Szenen des Todes und der Auferstehung Mariä beigefügt. – Kurz nach 1200 kann man an der Kathedrale von Paris⁴¹ eine leichte Variation des Grundthemas beobachten: Maria thront in der üblichen Weise neben Christus, der seine Rechte segnend erhoben hat; gekrönt wird sie jedoch von einem schwebenden Engel. Bei Verwendung des gleichen Typus ist hier die Funktion des Krönens auf eine andere Person übertragen worden.

b) Gekrönte Maria («Triumph Mariä»)

Der eben definierte Typus, welcher zur Wiedergabe der Krönung der thronenden Maria dient, tritt beinahe gleichzeitig in Italien auf, im Apsismosaik von S. Maria in Trastevere (1140–48), steht dort jedoch nicht für den Akt der Krönung. Die neben Christus sitzende Maria ist bereits gekrönt, und ihr Sohn legt liebevoll seinen Arm um ihre Schulter⁴². Die Inschriften auf dem Buch Christi «Veni, electa mea, et ponam in te thronum» und der Rolle Mariä «Laeva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur me» weisen hin auf das im Hohenliede begründete, bräutliche Verhältnis Mariä und Christi. Der Text des von Jesaias gehaltenen Phylakters dagegen «Ecce Virgo concipit et pariet filium» und die unter dem königlichen Paar angebrachten Szenen der Jugend Christi betonen, dass die Theotokos neben ihrem Sohn im Himmel thront. Maria-Braut und Maria-Mutter sind hier ganz offensichtlich zu einer einzigen Darstellung zusammengeschmolzen.

Der Typus der bereits gekrönten, thronenden Maria findet seine schönste Entfaltung in Frankreich, wo er seit der 2. Hälfte des 12. Jh. häufig – und meistens mit Darstellungen des Todes Mariä verknüpft – vorkommt⁴³: an einem Glasfenster in Angers (1160/70), am Portal der Kirchen in Senlis (1175 vollendet), Mantes (1180 vollendet)⁴⁴, Laon (kurz nach 1190)⁴⁵, Chartres-Nord (kurz nach 1220)^{46, 47}. Dass in all diesen Beispielen die Betonung nicht auf der Krönung Mariä liegt, sondern dass hier in erster Linie die Erhöhung der Himmelskönigin über die Irdischen und ihre Gleichordnung mit Christus angedeutet ist, zeigt in aller Deutlichkeit das Portal von Senlis, das Vorbild der nachfolgenden französischen Portalskulpturen: der Akt der Krönung wird im Sturz

³⁸ New York, P. Morgan Library, ms. 43, fol. 33 vo. – Abb. siehe: *Public library of New York, Catalogue of exhibition 1934*, pl. 34.

³⁹ Diese Beispiele nach ZARNECKI (vgl. Anm. 3), 9 f.

⁴⁰ Abb. siehe: R. KAUTZSCH, *Der romanische Kirchenbau im Elsass* (Freiburg i. Br. 1944), pl. 42.

⁴¹ Zur Datierung siehe: SAUERLÄNDER (vgl. Anm. 33) 17 ff.

⁴² MÂLE (vgl. Anm. 3/3). – WILHELM (vgl. Anm. 3) 31 ff.

⁴³ MÂLE (vgl. Anm. 3/3).

⁴⁴ SAUERLÄNDER (vgl. Anm. 25).

⁴⁵ W. SAUERLÄNDER, *Beiträge zur Geschichte der frühgotischen Skulptur*, in: *Z. f. Kunstgesch.* (1956), 1 ff., im speziellen 20.

⁴⁶ GRODECKI (vgl. Anm. 29).

⁴⁷ Absichtlich wird hier nicht auf die zerstörten Marienportale und deren Beschreibung vor der Zerstörung eingegangen. Die Darstellungen auf dem Glasfenster des Suger in der Kathedrale von Paris und am Portal der Kathedrale von Cambrai werden darin «Triomphe de la Vierge» genannt, ohne dass dabei auf weitere Details eingegangen würde. Ob die Krönung der thronenden Maria oder die bereits gekrönte, thronende Maria dargestellt war, kann deshalb nicht mehr beurteilt werden.

an der auf dem Totenbett liegenden, eben auferweckten Jungfrau vollzogen; d. h. zur Darstellung des eigentlichen Krönungsaktes bedient man sich eines völlig anderen Schemas als des im Tympanon angewandten⁴⁸!

Aus dem eben Dargelegten geht hervor, dass das Schema «Thronender Christus und Maria» primär für die Gleichordnung der beiden steht und somit Ausdruck für die höchste Ehrung der Himmelskönigin Maria ist; erst sekundär und beiläufig, so scheint es, wird mit dieser Formel auch der Akt der Krönung wiedergegeben. Ausser in England, wo ein besonders inniges Verhältnis zur Marienkrönung zu beobachten ist, wird der Krönungsakt erst gegen das Ende des 12. Jh. in das Schema eingeflochten. Ähnliches konnten wir schon beim Typus «Krönung der stehenden Maria» feststellen, welcher ebenfalls erst seit der 2. Hälfte des 12. Jh. zur Darstellung der Krönung adaptiert wurde.

Innerhalb der beiden Krönungstypen ist dies nicht die einzige parallele Entwicklung: in S. Maria di Trastevere, in der Abtei Reading und in La Charité – in den Beispielen der ersten Jahrhunderthälfte – werden beide Typen mit den Jugendszenen Christi kombiniert, im Gegensatz zur nachfolgenden Zeit, wo in Senlis, Mantes, Lausanne – um nur einige Beispiele zu nennen – die Marienkrönung von Szenen des Marientodes begleitet wird.

c) Vorstufen

Eine letzte gemeinsame Tendenz der beiden Marienkrönungstypen ist bei der Wahl des jeweiligen Vorbildes zu erkennen. Es scheinen beiderorts ähnliche Überlegungen massgebend gewesen zu sein, denn auch beim Typus «Krönung der thronenden Maria» griff man nicht auf Formeln, welche den Krönungsakt im allgemeinen veranschaulichen, zurück; ausschlaggebend war vielmehr auch hier ein Schema, das dem spezifischen Inhalt dieses Typus der Marienkrönung Rechnung trägt.

Den Typus zweier nebeneinander thronenden Personen kann man bis in die Antike zurückverfolgen. Im spätrömischen Reich prägte man Münzen mit dem Bilde zweier den Thron teilender Kaiser, und das gleiche Schema verwendete man zur Wiedergabe von Aposteln und Heiligen⁴⁹. Auf offiziellen Münzen erscheint in Byzanz das Bild der thronteilenden Kaiser und Kaiserin seit dem 6. Jh., und seit dem 10. Jh. lassen sich die Herrscher der mazedonischen Dynastie oft neben der personifizierten Nike thronend darstellen⁵⁰. Im Westen wird im 10. Jh. das Schema zur Illustration der Binität oder der Trinität umgearbeitet und steht meistens zu Beginn des 109. Psalms⁵¹. Ferner bedient man sich des gleichen Schemas zur Charakterisierung des königlichen Paares Salomon und Saba, so zum Beispiel gegen das Ende des 11. Jh. in einem Manuskript der «De Fide» des Ambrosius⁵² – König und Königin sitzen hier allerdings auf separaten Stühlen. Schliesslich kann das Schema auch das Verhältnis Christi zu Ekklesia deutlich machen, z. B. in einem Reichenauer Manuskript des 10. Jh.⁵³ oder an einem Kapitell des Kreuzganges in St-Etienne in Toulouse⁵⁴, wo die gekrönte Ekklesia zu seiten Christi sitzt (um 1130).

Die Darstellung in Toulouse trägt bereits die gleichen Züge wie der «Triumph Mariä» in S. Maria di Trastevere – was die Ableitung dieses Marienkrönungstypus von den eben aufgezählten Beispielen bestätigt. Man schloss sich in Trastevere an Vorbilder an, in welchen seit langer Zeit die Gleichberechtigung zweier Personen ausgedrückt, der Krönungsakt jedoch noch nie veranschau-

⁴⁸ Von der Krönung Mariä im Totenbett wird im 4. Kapitel die Rede sein.

⁴⁹ E. KANTOROWICZ, *The Quinity of Winchester*, in: *The Art Bulletin* (1947), 77.

⁵⁰ KATZENELLENBOGEN, (vgl. Anm. 3) 57, und seine Literaturangaben in Anm. 5 und 6.

⁵¹ KANTOROWICZ, (vgl. Anm. 49), 74, Anm. 7.

⁵² Alençon, Ms. 11, fol. 1 vo. – Abb. siehe: PORCHER (vgl. Anm. 5), pl. XI.

⁵³ Sakramentar aus Petershausen, Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Sal. IXb, fol. 40 und 41, Abb. siehe *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte II*, coll. 1111–1112, Abb. 1.

⁵⁴ Kapitell der klugen und törichtigen Jungfrauen. Abb. siehe: P. MESPLÉ, *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes* (Paris 1961), fig. 37.

licht worden war⁵⁵; diese Vorbilder waren nie auf Christus und Maria bezogen⁵⁶. War es bei der Verwendung des 1. Typus jeweils ein Anliegen gewesen, auf die Fürbitte Mariä und ihre Mittlerrolle hinzuweisen und war diese Haupteigenschaft Mariä schon bei der Wahl des Vorbildes ausschlaggebend, so bestimmt auch hier das, was dem Inhalt dieses Typus in erster Linie inhärent ist, nämlich das Betonen der Herrschaft der Himmelskönigin Maria neben Christus, die Wahl des Vorbildes. Wie beim 1. Typus ist auch hier dem 12. Jh. das Aufzeigen des Krönungsaktes erst sekundär wichtig.

3. DIE «KRÖNUNG DER HIMMELFAHRENDEN MARIA/SPONSA»

Entsprechend dem vorhergehenden Kapitel ist es auch hier angebracht, die Darstellung der Krönung Mariä und der bereits gekrönten Maria voneinander zu trennen.

a) *Krönung Mariä*

In einem Missale aus Stammheim⁵⁷, um 1150/60 entstanden, zeigt eine Illumination Maria und Christus in enger Umarmung in einer Mandorla gen Himmel fahren. Christus, ein zweites Mal im selben Bilde als Halbfigur erscheinend, hält die himmlische Krone über das Haupt Mariä und empfängt sie mit den Worten des Hohenliedes: «Tota pulchra es, amica mea, veni coronaberis». Die Illustration des Ereignisses ist vor allem deshalb aufschlussreich, weil die Eigenschaften, dank welcher Maria erhöht und gekrönt wird, durch Nebenfiguren präzisiert werden. Sämtliche Inschriften ihrer Phylaktere beziehen sich auf die Sonderstellung Mariä. Christus in der Mandorla spricht zu seiner Mutter die tröstlichen Worte: «Non veni solvere legem, sed adimplere». Die Engel, Propheten, Heiligen, Könige, welche das wunderbare Geschehen rahmen, charakterisieren Maria in mannigfacher Art und Weise. «Hec est preciosior sole» (Weisheit 7,29) und «ista est preciosa inter filias Jerusalem» (HL 2,13) singen links und rechts des Paares zwei Engel. Moses mahnt unter dem einen Engel: «Honora patrem et matrem» (II 20,12) und sein Gegenüber, der Psalmist, sagt: «Intende, prospere procede et regna» (44,5). Die Stimme Salomons ist in den Worten des Hohenliedes «Quae est ista qui ascendit per desertum» (3,6) vernehmbar und Hieronymus, der vermeintliche Verfasser des weit herum bekannten und am Tage der Assumptio so oft vorgelesenen Briefes an Paula und Eustochium, verkündet: «Gloriosa semper Virgo Maria celo ascendit». Und schliesslich lautet die Inschrift im Medaillon des Papstes Gregor: «Hec est que nescunt thoru in delicto». Die Texte sind entweder auf Maria, die Mutter Christi, oder auf Maria, die Braut Christi, zugeschnitten – darin entspricht Maria vollkommen der Maria in S. Maria di Trastevere. Zusätzlich beziehen sich die Texte jedoch auch auf ihre Himmelfahrt und Krönung; so ist es nicht verwunderlich, dass als Ausdruck dieses komplexen Inhaltes ein Bild entstand, welches nicht mit der in Trastevere ausgearbeiteten Form übereinstimmt, sondern sowohl den Eigenschaften Mariä als auch den Ereignissen gerecht wird: als die ihm gleichgeordnete Braut führt Christus seine Mutter in den Himmel und krönt sie zur Himmelskönigin (Tafel 48b).

b) *Gekrönte Maria*

Ein Manuskript in Hildesheim, das zur gleichen Gruppe wie das Stammheimmissale gehört und 1159 vollendet war⁵⁸, weist in der Initiale F zu Beginn einer Assumptiomesse ein engumschlun-

⁵⁵ Die nebeneinander thronenden Personen können allerdings von einer dritten, in ihrer Mitte schwebenden, gekrönt werden, sei es von der Victoria oder von Christus. Siehe: KANTOROWICZ, l. c. Anm. 49, 77. Diese Art der Krönung kann jedoch nicht als Vorstufe für die Marienkrönung gewertet werden, denn bei dieser ist im 12. Jh. von entscheidender Bedeutung, dass Christus die Maria krönt, d. h. dass die eine der beiden thronenden Figuren die andere krönt.

⁵⁶ In der «Quinity» of Winchester sitzt Maria nicht neben Gott und Christus, wie KANTOROWICZ, (vgl. Anm. 49) 74, annimmt. Die Faltengebung des Gewandes weist deutlich darauf hin, dass sie steht – was ja auch im Hinblick auf die Ableitung der Gruppe Maria-Kind-Taube von der stehenden Dreiergruppe im Utrechtsalter logisch ist.

⁵⁷ Missale des Henricus Presbiter de Midel, in der Sammlung des Grafen zu Fürstenberg-Stammheim, 12. Bild. – A. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen* (Berlin-Leipzig 1930), 88, datiert das Ms. in die Jahre zwischen 1150–1160.

⁵⁸ Missale des Ratman, Hildesheim, Domschatz 37. Abb. siehe: BOECKLER (vgl. Anm. 57) pl. 84.

genes Paar auf, das in einer Mandorla über dem leeren Sarg Mariä schwebt. Haltung und Gesten des Paares sind gleich denjenigen im oben besprochenen Manuskript, doch sind hier Christus und Maria gekrönt. Im Vergleich zum Stammheimmissale scheint die Auferstehung und Himmelfahrt Mariä eine grössere Rolle zu spielen als ihre Brautschaft, denn der Sarg nimmt einen bedeutenden Teil der Illumination ein und weist nachdrücklich auf das historische Geschehen hin. Im Text jedoch werden die Übereinstimmung zwischen Maria und der Braut des Hohenliedes dargelegt, und somit erklärt sich, dass jene Formel, welche dem Liebesverhältnis Christi und Mariä so bedekten Ausdruck gibt, auch zur Wiedergabe der Himmelfahrt Mariä Verwendung findet. Der Gehalt der Darstellung ist letztlich der gleiche wie im Stammheimmissale – nur wird hier das Resultat der Krönung, und nicht der Akt gezeigt. Somit weist dieser 3. Typus der Marienkrönung eine Parallele zum Typus «Krönung der thronenden Maria» auf: in ein Schema, das zur Veranschaulichung der bräutlichen Muttergottes eigens geschaffen wurde, kann eine Krönung Mariä eingeschoben werden, ohne dass sich dabei die Grundstimmung des Inhalts ändern würde.

Es sind mir nur diese beiden Beispiele der mit Christus engverbundenen, himmelfahrenden Maria-Sponsa bekannt. Solange keine weiteren Darstellungen im gleichen Schema namhaft gemacht werden können, ist es fraglich, ob diese einem ausgeprägten Typus der Marienkrönung angehören. Ebenso gut könnte es sich um Sonderfälle und nicht um Vertreter einer bestimmten Gruppe handeln.

c) Vorstufen

Wie wir gesehen haben, wird bei dieser 3. Krönungsformel Maria mit der Braut des Hohenliedes identifiziert. So erstaunt es nicht, dass die direkten Vorbilder dieses Schemas Illustrationen zu Beginn des Hohenliedes sind. In einem Lectionarium matutinale von Ellwangen aus dem 1. Drittel des 12. Jh.⁵⁹ werden von der Initiale O des Hohenliedtextes zwei engumschlungene, ungekrönte Figuren umschlossen. Die Inschrift neben der weiblichen Gestalt lautet: «sponsa · ecclesia», diejenige neben der männlichen Figur: «Christus · sponsus». Wären die beiden Figuren nicht durch die Inschriften gekennzeichnet, so könnte man in ihnen genau so gut Christus und Maria vermuten, da sie den beiden oben aufgezeigten Beispielen bis ins Detail entsprechen. – Die gleiche Darstellung findet sich etwa 50 Jahre später an der entsprechenden Stelle in der Handschrift 37 (255, f. 12) in Admont⁶⁰; hier jedoch steht die Ekklesia gekrönt neben ihrem Bräutigam.

In diesem Zusammenhang ist es interessant, darauf hinzuweisen, dass nicht nur hier, sondern auch in den beiden andern Marienkrönungstypen Anlehnungen an die Sponsus-Sponsa- und Christus-Ekklesia-Schemata zu konstatieren sind. Weiter oben habe ich bereits gezeigt, dass Christus und Maria in S. Maria di Trastevere ein Ebenbild des thronenden Paares Christus und Ekklesia an einem Kapitell des Kreuzganges von St-Etienne in Toulouse sind. Das gleiche gilt auch für den Typus «Krönung der stehenden Maria». Hier dient die Formel, auf Christus und Ekklesia angewandt, als Verzierung des Initialen O zu Beginn des Hohenliedes und nimmt damit den gleichen Platz ein wie die für die himmelfahrende Maria vorbildliche Sponsus-Sponsa-Gruppe. Beispiele finden sich im Codex A.I.47 in der staatlichen Bibliothek zu Bamberg⁶¹, oder in der Bibel von St. Vaast⁶²; im deutschen Beispiel ist die Ekklesia gekrönt, im französischen nicht. – Da seit Beginn des 12. Jh. mindestens in der überkommenen Literatur – worauf ich später noch kurz eingehe – nicht mehr streng zwischen Maria, Sponsa, Ekklesia abgegrenzt wird, sondern im Gegenteil die Übergänge fließend geworden sind und die Identität zwischen Maria und der Braut Christi einerseits, und

⁵⁹ Stuttgart, Landesbibliothek, cod. 55, fol. 180 vo. – Abb. siehe: K. LOEFFLER, *Schwäbische Buchmalerei* (Augsburg 1928), 77, und pl. 45a.

⁶⁰ Admont, Benediktinerstift, cod. 37, fol. 12 ro. – Abb. siehe: P. BUBERL, *Die Illuminierten Handschriften in Steiermark. I. Teil: Die Stiftsbibliotheken zu Admont und Vorau* (Leipzig 1911), 65 und fig. 70.

⁶¹ Bamberg, Staatliche Bibliothek, Cod. A.I. 47, fol. 5a. Reichenauer Schule des 10. Jh. – Siehe: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II*, col. 1117.

⁶² Arras, Bibliothèque de la ville, 559, II, fol. 141 vo. Abb. siehe: H. SWARZENSKI, *Monuments of romanesque Art* (Chicago 1954), pl. 73.

Maria und der Kirche Christi andererseits bis ins kleinste Detail belegt werden, ist es verständlich, dass auch eine Angleichung sämtlicher Typen stattgefunden hat. Bezeichnenderweise werden sogar die Paare des Alten Testaments, welche Präfigurationen Christi und Mariä sind – z.B. Salomon und Saba, Esther und Ahasver –, in den drei für die Marienkrönung fruchtbaren Schemata wiedergegeben⁶³. Es ist jedoch zu betonen, dass die Darstellung des Krönungsaktes nur dann in das Schema eingefügt wird, wenn dieses auf Christus und Maria bezogen wird – die höchste Auszeichnung widerfährt nur der historischen Maria.

4. WIEDERAUFNAHME DER KRÖNUNGSDARSTELLUNGEN DES 10. JAHRHUNDERTS

Im Gegensatz zu den Heiligen-, Kaiser- und Papstkrönungen wurde die Krönung Mariä bis zum 12. Jh. sehr selten bildlich wiedergegeben. Nur zwei Krönungsdarstellungen sind bekannt – sie bilden eine verschwindende Minderheit neben den zahlreichen Illustrationen anderer Marienszenen im 10. und 11. Jh.

Schon in jener Zeit wurden für die Aussage der Krönung neue, der Maria angemessene Schemata ausgearbeitet. Eines davon scheint – soweit nach dem Denkmälerbestand zu schliessen ist – in England im 10. Jh. geprägt worden zu sein⁶⁴: Maria, auf dem Totenbett liegend, wird von trauernden Frauen beklagt; mit Hilfe einer der Frauen hat sie ihren Oberkörper leicht aufgerichtet; ihr Blick ist auf die Hand Gottes, welche oben die Krone des ewigen Lebens über der Auferweckten hält, gerichtet⁶⁵. – In leichter Abwandlung dieses Schemas wird die *Krönung Mariä auf dem Totenbett* auch im 12. Jh. dargestellt. Im Sturz von Senlis⁶⁶ umgeben Engel das Bett Mariens und erwecken sie zum ewigen Leben. Nicht die göttliche Hand streckt ihr die Krone entgegen, sondern ein Engel ist der Überbringer des himmlischen Zeichens. Er steht wie die andern Engel am Lager Mariens, beugt sich weit über sie vor und wird im nächsten Augenblick das Haupt der Mutter Gottes mit der Krone zieren. Diese Art der Krönung ist ganz einmalig im 12. Jh. Obwohl – wie wir wissen – das Portal von Senlis stilistisch und ikonographisch einen entscheidenden Einfluss auf die Marienportale des späten 12. und frühen 13. Jh. ausgeübt hat und die Auferweckung Mariä von Senlis an einzelnen Orten beinahe wörtlich kopiert worden ist⁶⁷, nahm man doch nie mehr das eine wichtige Motiv, die Krönung Mariä auf dem Totenbett, auf. Wollte man mit dieser Eliminierung wohl bewusst ein altertümliches Element beseitigen?

Das zweite Beispiel einer Marienkrönung im 10. Jh. stammt aus dem Kloster Prüm in Deutschland⁶⁸. Die *Krönung* wird hier an der *himmelfahrenden Seele Mariä* vollzogen: Christus übergibt die Seele einem Engel; dieser führt sie himmelwärts, der Hand Gottes entgegen, aus welcher sie ein rotes Diadem empfängt. – Einen vereinzelt Nachfolger hat auch dieses Schema der Krönung Mariä im 12. Jh.⁶⁹ Am Epiphaniportal in Pontaubert⁷⁰ schweben zwei Engel, die kostbare Last

⁶³ In einem byzantinischen Manuskript steht die diademgeschmückte Königin Saba neben dem ebenfalls gekrönten, thronenden Salomon (Paris, Bibliothèque Nationale, gr. 923, fol. 327 vo.) – Abb. siehe: A. GRABAR, *Les miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale* [Paris 1939], 6 f. fig. 8f.). – Vgl. auch das in Anm. 52 zitierte Beispiel, wo Saba neben Salomon thronet. – In einer Bibel der 2. Hälfte des 12. Jh. (Bibliothèque Nationale, ms. lat. 116, fol. 65. Abb. siehe: PORCHER (vgl. Anm. 5), pl. XXXIX) steht Esther zur Linken des thronenden Ahasver. Beide sind gekrönt.

⁶⁴ WILHELM (vgl. Anm. 3), 50 ff. – ZARNECKI (vgl. Anm. 3), 12.

⁶⁵ Bibliothek des Herzogs von Devonshire in Chatsworth, Benedictionale des hl. Aethelworld, fol. 102 vo. Abb. siehe: ZARNECKI (vgl. Anm. 3), pl. III, 3.

⁶⁶ Lit. und Abb. siehe Anm. 25.

⁶⁷ Neben Lausanne ist der Lettner von Vezzolano eine sehr getreue Kopie. Abb. siehe: R. JULLIEN, *L'Eveil de la sculpture italienne, La Sculpture romane dans l'Italie du Nord* (Paris 1949), Album pl. 87, 1.

⁶⁸ Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 9448, fol. 60 vo. Das Manuskript entstand in Prüm zur Zeit der Äbte Hilderich († 993) und Stephan († 1001). – Abb. siehe: PH. LAUER, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale* (Paris 1927), 116 ff., pl. 44, 1.

⁶⁹ An der «Porte romane» in Reims ist nicht die Krönung der Seele Mariens in den Archivolten dargestellt, sondern, wie L. PILLION (*Gazette des Beaux Arts*, 1904, pp. 177–199) überzeugend nachgewiesen hat, die Seele des verstorbenen Abtes.

⁷⁰ R. DE FLEURY: *La Sainte Vierge* (Paris 1864), t. I, pl. LXVIII.

der Seele Mariä in einem Tuch in ihrer Mitte tragend, gen Himmel; ein dritter, von oben kommend, trägt die Krone in den Händen. Im Vergleich zum Beispiel des 10. Jh. ist hier wiederum eine Übertragung der Funktion des Krönens von Gott/Christus auf einen Engel zu beobachten, im übrigen sind sich die beiden Darstellungen stark angeglichen.

Diese beiden Sonderfälle der Marienkrönung im 12. Jh. wurden mehr der Vollständigkeit halber erwähnt. Sie sind neben den Neuformulierungen des Themas «Marienkrönung» nur von geringer Wichtigkeit, denn bei ihnen handelt es sich im Sinne des 12. Jh. nicht um moderne Schöpfungen, sondern um Relikte einer älteren Zeit, die noch einmal mit Leben erfüllt werden.

ZUSAMMENFASSUNG

Nachdem die Krönung Mariä im frühen Mittelalter nur selten zur Darstellung gelangt war, steht sie im 12. Jh. ganz plötzlich im Mittelpunkt des Interesses. Die Schöpfungskraft des 12. Jh. zeigt sich in besonders hohem Masse an diesem Thema, wurden doch nicht weniger als drei verschiedene Schemata erfunden, um der Grundstimmung der jeweiligen Marienverherrlichung oder -krönung gerecht zu werden. Rechnet man die beiden Beispiele, welche auf die im 10. Jh. geprägten Typen zurückgreifen, dazu, so kommt man zu der stattlichen Anzahl von 5 Marienkrönungsformeln, die im 12. Jh. nebeneinander auftreten. – Das Verbindende der fünf Schemata besteht darin, dass sowohl im 10. wie auch im 12. Jh. die für die Krönungsdarstellungen im allgemeinen verwendeten Typen keinen Einfluss auf die im Entstehen begriffenen Marienkrönungsformeln ausübten. Da jeder Formel eine Aussage über eine bestimmte Eigenschaft Mariä inhärent ist, wurden vielmehr diejenigen Schemata vorbildlich, in welchen – meist auf eine andere Person bezogen – der entsprechende Gehalt bereits vorhanden war. Die neugeschaffenen drei Typen sollen in erster Linie folgenden Gedanken Ausdruck verleihen: Im Typus «Krönung der stehenden Maria» betont man die Mittlerrolle Mariä, ihre Fürbitte bei Christus für die Menschen; typologisch wurzelt diese Krönung in Fürbittendarstellungen Mariä, welche oft in Zusammenhang mit Weltgerichtsdarstellungen stehen. Der Typus «Krönung der thronenden Maria» steht dagegen für die Herrschaft der Himmelskönigin Maria, für ihre Gleichordnung mit Christus. Bezeichnenderweise war das Schema der gleichberechtigt nebeneinander thronenden Paare Ausgangspunkt dieses Typus. Und schliesslich wird in der Formel «Krönung der himmelfahrenden Maria» das Gewicht auf die Brautschaft der Mutter Christi gelegt. Seine Vorstufen sind die Darstellungen der Paare Christus-Sponsa und Christus-Ekklesia. Die drei Typen sind primär nicht zur Wiedergabe der Krönung Mariä ausgebildet worden. Das dringlichste Anliegen bei ihrer Schaffung war die Verherrlichung der fürbittenden, oder der thronenden Königin, oder der bräutlich-himmelfahrenden Maria zu zeigen. In die geprägten Typen wurde der Krönungsakt erst relativ spät eingeschoben; er bedeutet jeweils eine nochmalige Auszeichnung, eine Sublimierung der Mutter Christi.

Auch in den Schriften des 12. Jh. ist in noch nie dagewesener Häufigkeit von Maria die Rede⁷¹; in dieser aufblühenden Marienverehrung ist wohl die Schöpfungskraft für neue Typen der Marienverherrlichung begründet. Die Predigten, Hymnen, Briefe und theologischen Abhandlungen erhellen ferner auch die oben beobachteten gemeinsamen Grundzüge und Tendenzen der Typen. Es muten uns z. B. die Angleichungen der Christus-Ekklesia-, Christus-Sponsa- und Christus-Maria-Typen nicht mehr fremd an, wenn wir wissen, dass Rupert von Deutz zwischen 1110 und 1119 und Honorius Augustodunensis⁷² das ganze Hohelied marianisch gedeutet haben, nachdem vorher nur einzelne Stellen auf Maria bezogen worden waren. Ekklesia, Sponsa und Maria verschmelzen in den Schriften zu einer Einheit, und das findet seinen Ausdruck wiederum in der bildenden Kunst. – Die Tatsache, dass in der ersten Jahrhunderthälfte die Verherrlichung oder Krönung Mariä durchgehend von Szenen aus der Jugend Christi begleitet, in der zweiten Jahr-

⁷¹ RAEBER (vgl. Anm. 15) 132 f.

⁷² J. BEUMER, *Die marianische Deutung des Hoheliedes*, in: Z. für kathol. Theol. (1954), 412.

hunderthälfte dagegen von Szenen des Todes Mariä untermalt wird, spiegelt ebenfalls theologisches Gedankengut des Jh. Um die Wende des 11. zum 12. Jh. beschäftigt die Theologen – vor allem Anselm von Canterbury und seine Schule – die Menschwerdung Christi und in diesem Zusammenhang wird Maria, die Theotokos, gepriesen und über alle Sterblichen erhöht; dank ihrer Gottesmatterschaft kann sie Fürbitte für die Sterblichen einlegen. Die Ereignisse aus der Kindheit Christi, welche diese Eigenschaft Mariä in besonderem Masse betonen – z. B. die Verkündigung an Maria oder die Geburt Christi – werden nun konsequenterweise auch in der bildenden Kunst mit der Marienverherrlichung verbunden⁷³. Mit fortschreitender Zeit wird von den Theologen mehr und mehr auf die Einheit Christi und Mariä aufmerksam gemacht; Bernhard von Clairvaux, Richard von St. Victor, Amadeus von Lausanne und Pierre von Blois haben vor allen auf die Parallelen hingewiesen⁷⁴. Ihre Eigenschaft als Mittlerin behält Maria bei, jedoch ohne dass diese in Zusammenhang mit ihrer Matterschaft gebracht würde. Die Fragen der Mariologie werden nun selbständig behandelt, das Interesse gilt der Person Maria, ihrem irdischen Leben, ihrem Tod, ihrem Aufstieg in den Himmel und ihrer Krönung. Deshalb verdrängen nun an den Kirchenportalen Darstellungen des Todes Mariä die Szenen aus der Jugend Christi. Schönster Ausdruck der zunehmenden Verehrung Mariä ist doch wohl, dass nun in Kirchenliedern, theologischen Schriften und in der bildenden Kunst die Handlung der Krönung bunt geschildert wird. Sie ist am Ende des 12. Jh. eines der beliebtesten und mit besonderer Anteilnahme und Ehrfurcht behandelten Themata.

Dass die Marienkrönung in Lausanne nicht als Sonderfall, sondern als Vertreter eines bestimmten Marienkrönungstypus zu werten ist, ist im Verlaufe dieser Abhandlung wiederholt bewiesen worden: Der Typus «Krönung der stehenden Maria» – fassbar in mindestens drei Beispielen – spiegelt die gleichzeitigen theologischen Anschauungen wieder und durchläuft die gleiche Entwicklung wie der bisher bekannte, von mir «Krönung der thronenden Maria» benannte Typus; er wählt die jenem entsprechenden Vorbilder, wird mit entsprechenden ikonographischen Themata kombiniert und wird schliesslich in der gleichen Zeit zur Wiedergabe der Krönung Mariä umgearbeitet. Um sowohl diesem Typus der Marienkrönung als auch den obenerwähnten vier weiteren Darstellungsarten der Marienkrönung im 12. und frühen 13. Jh. gerecht zu werden, muss der heute in der Kunstwissenschaft verwendete Begriff «Marienkrönung» neu definiert werden. Er sollte von nun an Ausdruck für den Krönungsakt in irgendeiner Form sein, währenddem die spezifischen Eigenheiten der einzelnen Typen zusätzlich hervorzuheben wären, sei es nun in der hier vorgeschlagenen oder in einer anderen Terminologie.

⁷³ H. COATHALEM, *Le parallélisme entre la Sainte Vierge et l'église dans la tradition latine jusqu'à la fin du XII^{me} siècle*, *Analecta Gregoriana* (1954) LXXIV, 74.

⁷⁴ COATHALEM (vgl. Anm. 73) 94. – WILHELM (vgl. Anm. 3), 10.



a



b

a b Kathedrale von Lausanne, «Portail Peint». Tympanon und Sturz.

R. SUTER-RAEBER: DIE MARIENKRÖNUNG DER KATHEDRALE VON LAUSANNE



a



b

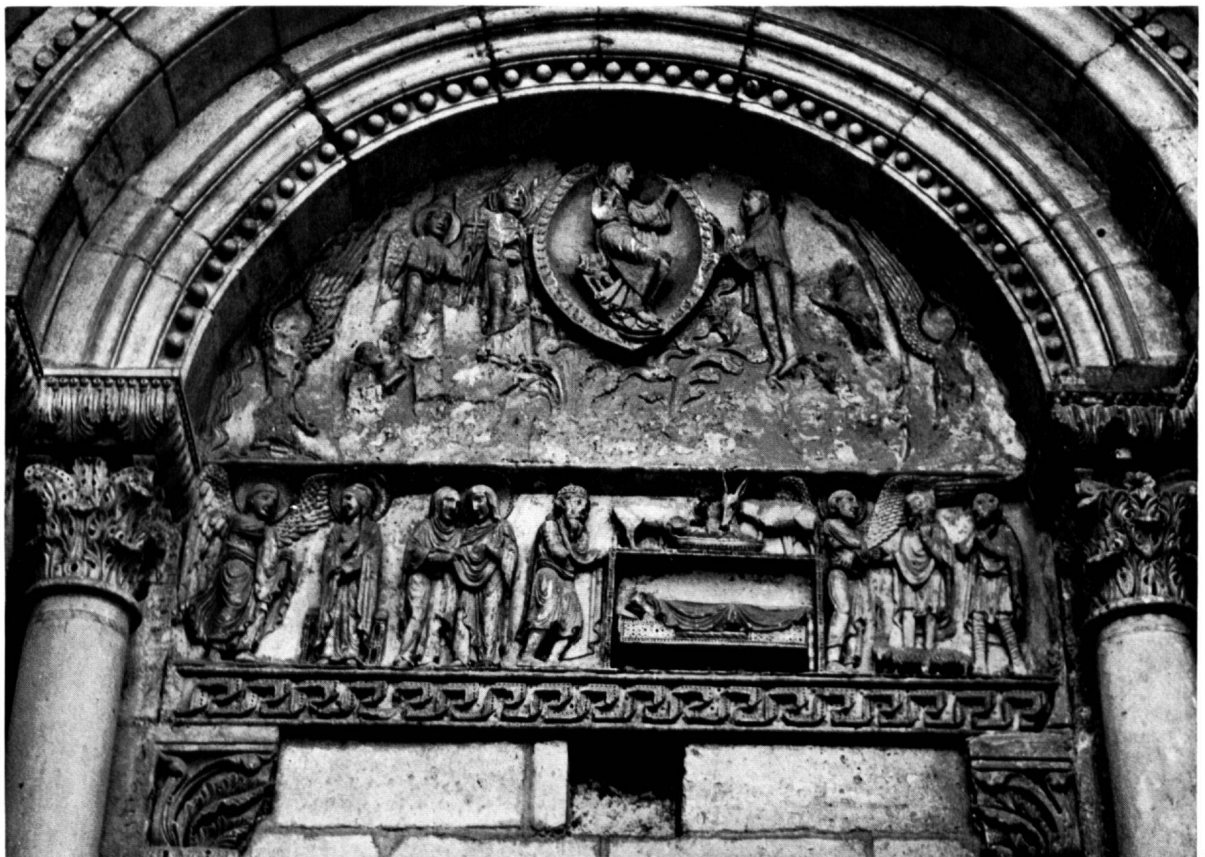


c

a Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg. Bibliothèque de la ville, Strasbourg (fol. 199 ro). – b Ms 44. P. Morgan-Library. New York (fol. 16 ro). – c Sakramentar von Worms. Bibliothèque de l'arsenal, Paris (Ars. 610, fol. 25 vo).

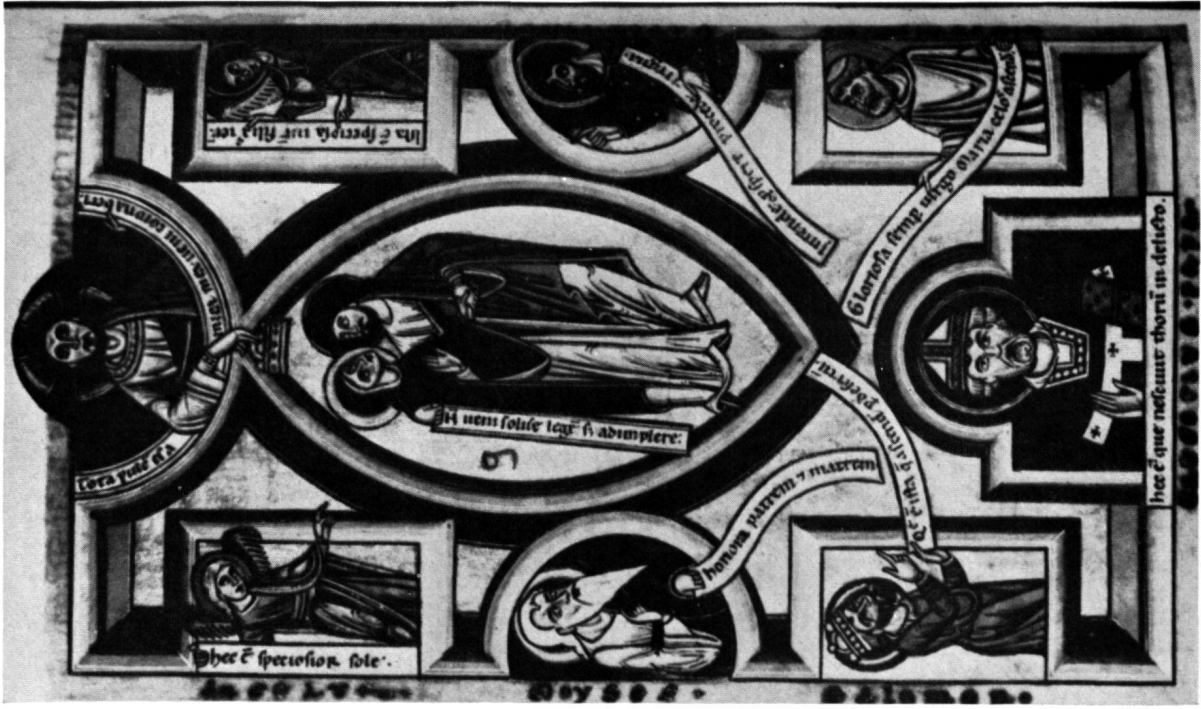


a

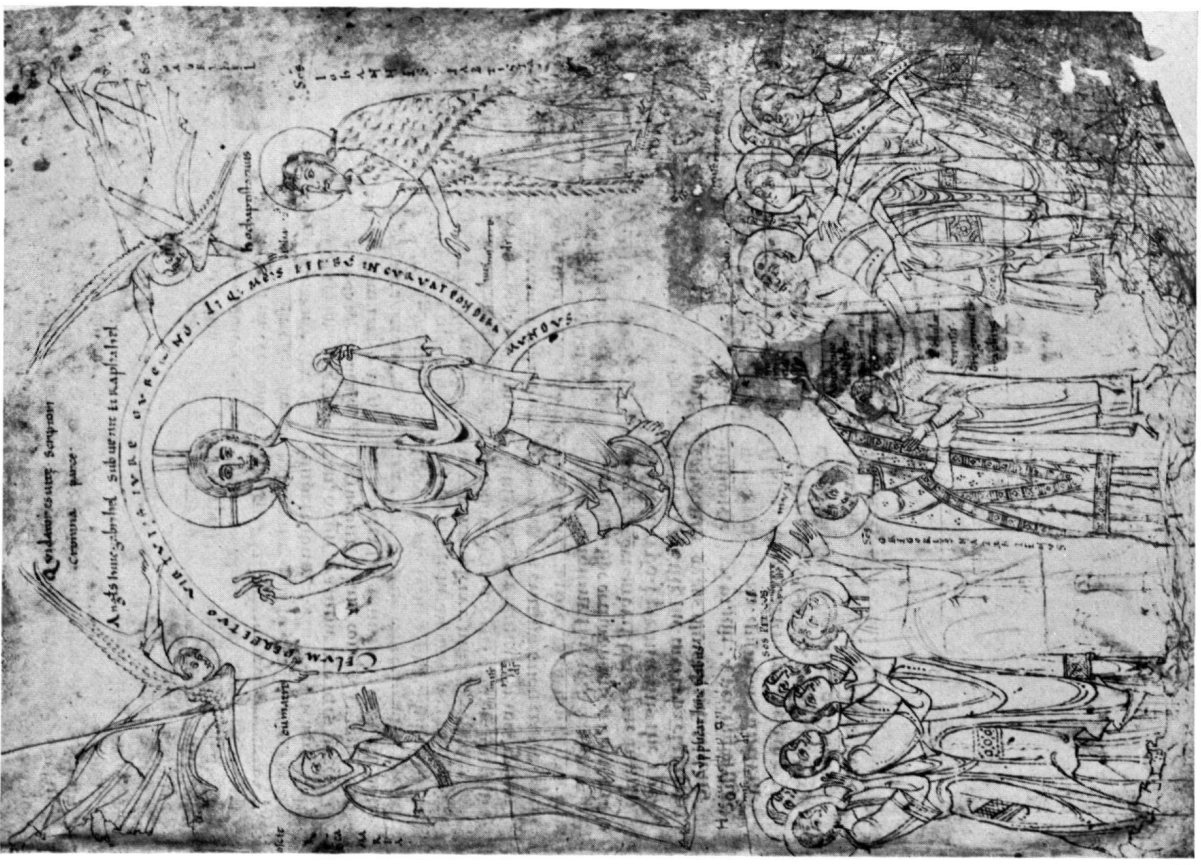


b

a, b Kirche Notre-Dame in La Charité-sur-Loire. Ausschnitt und Gesamtansicht des Marienportals.



b



a

a Opera Gregorii Nazianzi. Bibliothèque Royale, Bruxelles (II, 2570, fol. 3 ro). – b Missale. Sammlung Fürstenberg Stammheim.

R. SUTER-RAEBER: DIE MARIENKRÖNUNG DER KATHEDRALE VON LAUSANNE