

Dipinti romani tra Giotto e Cavallini

Rom, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, 8. April – 29. Juni 2004

Die Ausstellung *Tra Giotto e Cavallini* stellt sich der keineswegs leichten Aufgabe, anhand weniger überlieferter Werke die Standards zu definieren, die in der römischen Tafel- und Wandmalerei in den Jahren von etwa 1270 bis ins frühe 14. Jh. gesetzt wurden. Fixpunkte sind Giotto und Pietro Cavallini. Hinzu kommen zwei weitere namentlich bekannte Meister, Filippo Rusuti und Iacopo Torriti. Bei diesen vier Namen handelt es sich jedoch, wie Tommaso Strinati im Katalog der Ausstellung formuliert, lediglich um die 'Spitze des Eisbergs'. Eine Vielzahl von Werkstätten, die Spezialisten für Tafel- und Wandmalerei beschäftigten oder auch Mosaiken ausführten, waren im Rom des späten 13. Jh.s tätig. Eine zusätzliche Auftragssteigerung ist aus Anlaß des Heiligen Jahres 1300 anzunehmen. Die erhaltenen Werke sind nur ein Bruchteil dieser Produktion und keineswegs als repräsentativ zu betrachten.

Ziel der Ausstellung war es, die stilistische Entwicklung der Jahre bis etwa 1330 nachzuvollziehen, die sich verkürzt als eine Phase des Übergangs von spätbyzantinischen Formen und Stilmitteln hin zu einer größeren Natürlichkeit und Realitätsnähe der Darstellung beschreiben läßt. Im Laufe des 14. Jh.s wird der Höhepunkt dieser Entwicklung bereits wieder überschritten, schematisierte Formen werden in zunehmend abstrakter Weise wiedergegeben. In diesem Zusammenhang wird häufig nach dem Einfluß toskanischer, genauer gesagt Florentiner Werkstätten auf die stadtrömische Produktion gefragt (vgl. die Diskussion um die eventuelle toskanische Beeinflussung von Kat.Nr. 2, Madonna mit Kind, Rom, Ss. Cosma e Damiano, ca. 1265-75, zuletzt von Paola Mangia Renda, *Il culto della Vergine nella Basilica romana dei Ss. Cosma e Damiano*, *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte* 8-9,

1985-1986, 323-364, und Francesca Pasut, *Ornamental Painting in Italy 1250-1310. An Illustrated Index*, Firenze 2003, überzeugend einer römischen Werkstatt mit Bezug auf das Umfeld Latium / Byzanz zugeschrieben).

Andere methodische Ansätze traten hinter das stilgeschichtliche Interesse zurück. Fragen, die sich dem geschichtlichen Hintergrund (Interregnum, päpstlicher Hof in Italien, Heiliges Jahr 1300, Avignon) widmen, wurden in den Begleittexten und auch im Katalog kurz angeschnitten, aber nicht in Zusammenhang mit den einzelnen Werken. Ebenso wurden die innerkirchlichen und liturgischen Entwicklungen der Zeit ausgeklammert: eine bewußte Entscheidung der Kuratoren Tommaso Strinati und Angelo Tartuferi, auf die im Katalog explizit verwiesen wird.

Entsprechend waren die Realien nur mit einem Siegel aus dem franziskanischen Konvent S. Maria in Aracoeli in Rom (Kat.Nr. 7, frühes 14. Jh.), möglicherweise der einzige erhaltene Reflex des verlorenen Apsisfreskos von Pietro Cavallini, vertreten. Auch der Acheiropoieton-Charakter der Salvator-Ikone des Lateran (Sancta Sanctorum) – gezeigt wurde eine Kopie aus der Kirche S. Biagio in Palombara Sabina – und die liturgische Funktion des Originals, die eindeutig auf die formale Gestaltung der Kopie (Kat.Nr. 11) wirkt, traten hinter stilkritischen Überlegungen zurück.

So blieben die liturgischen Quellen ungenannt, mit deren Hilfe sich eine Verehrungspraxis rekonstruieren läßt, die das kleine Fenster in der Silberverkleidung der Ikone auf Höhe der Füße Christi erklärt, das auch der Kopist des frühen 14. Jh.s wiedergibt (so das Küssen der Füße der Christusfigur durch den Papst und dessen Hof bei der Auferstehungsfeier in der Laurentiuskapelle des Lateran am Ostermorgen, das im *Liber Politicus* des Benedikt von St. Peter aus den Jahren 1140-43 und im *Ordo Romanus* des Cencius Camerarius (1192) beschrieben wird (Le Liber Politicus de Benoit, chanoine et chantre de Saint-Pierre / Benedicti



Abb. 1 Madonna aus S. Maria in Gradi in Viterbo. Viterbo, Museo Civico (Kat. S. 51)

Beati Petri Canonici Liber Politicus ad Guidonem de Castello tunc Cardinalem Sancti Marci, postmodum factum est Celestinus secundus, in: Paul Fabre, *Le Liber Censusum de l'Eglise Romaine*, Bd. II [Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 2^e Série, 6, 2], Paris 1905, 152; Ordo Romanus des Cencius camerarius, Romanus Ordo de Consuetudinibus et Observantiis, presbyterio videlicet scolarum et aliis Romanae Ecclesie in precipuis sollempnitatibus, in: Paul Fabre / Louis Duchesne, *Le Liber Censusum de l'Eglise Romaine*, Bd. I [ebd., 2^e Série, 6, 1], Paris 1910, 297. Zur Salvatorikone des Lateran in Auswahl: Gerhard Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte der römischen Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990; Sible De Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, 2 Bde., Città del Vaticano 1994, Bd. I, 196f.; Serena Romano, L'acheropita lateranense: storia e funzione, in: *Il Volto di Cristo*, a cura di Giovanni Morello / Gerhard Wolf, catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni 2000-

01, Milano 2000, 39-41). Möglicherweise kann auf diese Weise der Zeitpunkt der Einfügung des Fensters in die Silberverkleidung des Originals – die Ikone erhielt ihre Silberverkleidung erst während des Pontifikats Innozenz' III. (1198-1216) – konkretisiert werden.

Das Hauptaugenmerk lag natürlich auf den Werken der Tafelmalerei. Im ersten Raum der Ausstellung sah man die bereits genannte Marienikone aus Ss. Cosma e Damiano in Rom (Kat.Nr. 2), dann das wohl früheste Werk der Ausstellung, eine Madonna mit Kind, begleitet von zwei Engeln, aus S. Maria in Gradi in Viterbo (?) (Abb. 1; Kat. Nr. 1, Viterbo, Museo Civico, 1260-70?), und die beidseitig bemalten Flügel des Marienbildes aus Grottaferrata, das der Abtei der Tradition nach von Papst Gregor IX. (1227-41) geschenkt wurde. Die beiden Flügel sind spätere Ergänzungen (Kat.Nr. 3, Grottaferrata, Museo della Basilica di S. Nilo), sie werden ins späte 13. Jh. datiert; Luciano Bellosi schrieb sie 1985 Rusuti zu (*La pecora di Giotto*, Torino 1985).

Ein Höhepunkt der Ausstellung waren die beiden monumentalen Tafelkreuze aus Trevi (Kat.Nr. 8, Raccolta d'arte di S. Francesco, ursprünglich S. Pietro a Pettine) und aus der römischen Kirche S. Tommaso in Cenci (Kat.Nr. 6, heute Museo Nazionale di Palazzo Venezia, spätes Duecento, zwischenzeitlich in S. Maria in Aracoeli). Leider wurden beide Kreuze so gehängt, daß für den Betrachter nur die Vorderseiten sichtbar waren – wie erkenntnisreich das Studium auch der Rückseiten sein kann, zeigt das Beispiel des aus Silber getriebenen Kreuzifixes des Domes in Vercelli: Auf dem freiliegenden Holz der rückwärtigen Kreuzbalken wurde eine vollständige cinquecenteske Bemalung mit den Leidenswerkzeugen Christi sowie mit weiteren mit der Kreuzigung zusammenhängenden Symbolen gefunden (s. Paula Astrua, Un inatteso rinvenimento di tessili medievali, in: *Capolavori restaurati di arte tessile*, eds. Marta Cuoghi Costantini / Jolanda Silvestri, catalogo della mostra, Ferrara, Casa Romei 1991, o. O. [Bologna] 1991, 155-157).

Im Katalogtext wird zumindest im Fall des Kruzifixes aus Trevi auf die Bemalung der Kreuzrückseite verwiesen. Welche Schlüsse sich daraus für Umfeld und Verwendung monumentaler Kruzifixe ziehen lassen, bleibt eine offene Frage. Die freie Aufstellung monumentaler Kruzifixe auch im musealen Raum wird dennoch bereits vielerorts und auch in Fällen, in denen lediglich das hölzerne Gerüst der Kreuzrückseite zu sehen ist, praktiziert.

Aber bereits die Vorderseiten beider Kruzifixe bieten Anlaß zur Diskussion (die leider weder anhand der begleitenden Texte in der Ausstellung noch in den Katalogtexten geführt wird). So erweist sich das Kruzifix aus Trevi bei näherer Betrachtung in seiner heutigen Form keineswegs als ein Werk des frühen 14. Jh.s. Für die ursprüngliche Bemalung der Kreuzbalken mag diese Datierung durchaus zutreffen – unter der heute sichtbaren Figur des Gekreuzigten zeichnet sich vom Hüftbereich an die ursprüngliche Bemalung ab. Bei der aktuellen Christusfigur handelt es sich aber um einen deutlich späteren Typ, der offenbar für eine Aufhängung in größerer Höhe mit nach vorn geneigtem Kopf konzipiert ist: Kopf und Nimbus neigen sich aus der Fläche des Kreuzbalkens heraus nach vorn, auch die sehr weichen Gesichtszüge sind untypisch für einen Gekreuzigten der Zeit um 1300. Im Beinbereich ist eine deutliche Verkürzung erkennbar. Die ursprüngliche Figur hatte dagegen deutlich breitere Hüften und Beine.

Das zweite Tafelkreuz, aus S. Tommaso in Cenci, besitzt zwei ikonographische Besonderheiten. Beide sind Teil der Gestaltung des oberen Kreuzendes, an dem sich in der Regel eine Darstellung der Himmelfahrt oder – in einer reduzierten Form – die Büste des auferstandenen Christus befindet. Das Kreuz aus S. Tommaso zeigt den auferstandenen Christus in Ganzfigur, auf einem kostbaren Thron sitzend, und mit den ungewöhnlichen Begleitfiguren Johannes und Nikodemus (?). Mir ist kein weiterer Fall des Auftretens der Nikodemus-Figur an einem gemalten Kruzifix bekannt, ebensowenig der eines auf die beschriebene Weise außerhalb einer Mandorla thronenden Christus am oberen Ende des senkrechten Kreuzbalkens.

Drei Christusköpfe illustrierten die stilistische Entwicklung der römischen Malerei im Laufe des 14. Jh.s. Zwei Köpfe, Fragmente größerer



Abb. 2 *Madonna mit Kind*, dat. 1325. Anagni, Museo della Cattedrale (Kat. S. 83)

Darstellungen, befinden sich im Museo Nazionale di Palazzo Venezia (Kat.Nr. 10, *Maestro della Madonna Altieri?*, um 1310?) und im Collegio Teutonico di S. Maria in Campo-santo (Kat.Nr. 14, s. u.). Im gleichen Zusammenhang werden die bereits genannte Kopie der Salvator-Ikone des Lateran aus Palombara Sabina und die *Madonna mit Kind* aus Anagni (Abb. 2; Kat.Nr. 12, Anagni, Museo della Cattedrale, inschriftlich datiert 1325) präsentiert,



Abb. 3 Trinität, abgenommenes Fresko. Rom, Museo di Roma a Palazzo Braschi (Kat. S. 87)

die von Angelo Tartuferi im Katalog der Ausstellung Cavallini selbst zugeschrieben wird (s. auch ders., *Un libro sul Cavallini e l'orgoglio filologico*, *Arte Cristiana* 82, 1994, 320-332). Die gesamte Reihe orientiert sich an der stilistischen Entwicklung im Werk Cavallinis. Problematisch ist der Christuskopf des Campo Santo Teutonico (Kat.Nr. 14), der die Reihe als Beispiel für die Cavallini-Nachfolge im späten 14. Jh. abschließt. Bereits die Ausstellungsbeschriftung setzte hinter die Datierung der Tafel ein Fragezeichen. Im Katalog erscheint sie als Werk eines Römers aus der 2. Hälfte des 14. Jh.s (so Strinati). Strinatis Beschreibung des Stils als hyperrealistisch (S. 27, vgl. auch S. 25 »...quasi si trattasse di un maestro rinascimentale che imita una pittura medievale«) trifft zu und wirft die Frage nach dem Alter der Tafel auf.

Als Beispiel einer Cavallini-Imitation des frühen 19. Jh.s (?) wird im Katalog der Ausstellung ein unveröffentlichtes Werk vorge-

stellt, eine scheinbar fragmentarisch erhaltene und in eine Metallverkleidung eingelassene Ikone, bestehend aus vier pyramidenförmig angeordneten Medaillons mit den Gesichtern der Madonna, des Christkinds und zweier Engel (Kat.Nr. 16). Das vermutlich römische Werk – Vorbild kann eine Ikone vom Typ der Madonna della Clemenza in S. Maria in Trastevere gewesen sein – befindet sich heute in einer Seitenkapelle der Abteikirche Farfa. Eine Restaurierung und eingehende Untersuchung des Werkes steht bislang aus.

Anders als der Ausstellungstitel vermuten ließ, wurden die genannten Künstler nicht monographisch behandelt. So findet auch die mögliche Tätigkeit Cavallinis als Bildhauer, über die in mehreren Publikationen der 1970er bis 90er Jahre gemutmaßt wurde, keine Erwähnung (Paul Hetherington, *Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979, mit generellen Zweifeln an der Tätigkeit Cavallinis als Bildhauer; Alessandro Parronchi, *Cavallini, »discepolo di Giotto«*, Firenze 1994, 69-74; Alessandro Tomei, *Pietro Cavallini*, Milano 2000, 147f. In allen drei Fällen mit Bezug auf das hölzerne Kruzifix in S. Paolo fuori le Mura).

Der Bogen zu Giotto wird mit der Trinitätsdarstellung der Sammlung Bastianelli geschlagen, einem weiteren Höhepunkt der Ausstellung (Abb. 3; Kat.Nr. 13, abgenommenes Fresko, Museo di Roma a Palazzo Braschi, Mitte 14. Jh., Herkunft unbekannt): Drei Personen mit identischen Gesichtszügen sind zu einer anthropomorphen Gestalt in frontaler Haltung auf einem kostbaren Thron vereint. Die drei Gesichter sind entlang einer imaginären vertikalen Linie übereinander angeordnet, ihre Größe nimmt nach unten hin ab. Die kleineren Figuren nehmen auf dem Schoß der jeweils größeren Platz und werden von dieser umarmt. In ikonographischer Hinsicht handelt es sich um einen einzigartigen Fall, da zwar weitere italienische Trinitätsdarstellungen in anthropomorpher Gestalt existieren, die Personen jedoch stets nebeneinander und

nicht übereinander angeordnet werden (im Katalog genannt: Trinitätsfresko in Vallepietra sul Monte Autore). Der eventuelle Einfluß der Werke Giotto auf den hieratischen Aufbau und dennoch sanften Ausdruck des Bildes wird angesprochen, bleibt aber wie bereits im Fall der *croce dipinta* aus S. Tommaso in Cencivage und tritt hinter direkter erkennbaren römischen Strömungen zurück.

Die Trinität ist eines von fünf Werken der Wandmalerei, die am Ende der Ausstellung gezeigt wurden: außer der Trinität zwei erzählende Szenen und ein hl. Laurentius aus S. Agnese fuori le Mura (Kat.Nr. 15, Musei Vaticani, spätes 13. Jh.) sowie die in technischer Hinsicht aufschlußreiche Vorzeichnung für die Darstellung Gottvaters als Schöpfer aus der ersten Szene des alttestamentlichen Zyklus in der Oberkirche der Basilika S. Francesco in Assisi (Kat.Nr. 4, Assisi, Museo-Tesoro della basilica di S. Francesco, Torriti zugeschrieben, letztes Viertel des 13. Jh.s). Die Fresken aus S. Agnese illustrieren beispielhaft die künstlerische Vielfalt innerhalb der einzelnen, in etwa gleichzeitig tätigen Werkstätten und eine weitreichende Toleranz gegenüber unterschiedlichen stilistischen Akzenten zwischen diesen (s. Serena Romano, I cicli a fresco di S. Agnese fuori le mura, in: *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, catalogo della mostra, Roma

1989, 245-258; dies., *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma 1992, 35-46).

Die vom Umfang her kleine Ausstellung gab der Auseinandersetzung mit den einzelnen Objekten den Vorzug vor dem breiten Überblick, was vor allem den beiden monumentalen Kruzifixen zugute kam. Daß man bei der Wandmalerei exemplarisch arbeitete, war unvermeidlich. Der Katalog schließt diese Lücke mit Hinweisen etwa auf das Kreuzigungsfresko in S. Balbina (um 1280?), den bei Restaurierungsarbeiten gefundenen Freskenzyklus in der Kapelle Sancta Sanctorum (70er Jahre 13. Jh.) oder den Jahreszeitenzyklus im gotischen Saal über der Silvesterkapelle bei Ss. Quattro Coronati (vgl. Andreina Draghi, Il ciclo di affreschi rinvenuto nel Convento dei Ss. Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura romana del Duecento, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 22, 1999, 115-166; dies., Il ciclo di affreschi nel salone gotico del complesso dei Ss. Quattro coronati a Roma, *Studi Romani* 47, 1999, 442-444). Thematisch handelt es sich um die erste Ausstellung ihrer Art in Rom und um einen weiteren Schritt auf dem Weg zu einem *Catalogue raisonné* der mittelalterlichen römischen Tafelmalerei (Strinati und Tartuferi).

Katharina Christa Schüppel

Adam Elsheimer und sein römischer Kreis

Studententag, organisiert von Stefan Gronert und Andreas Thielemann, in der Bibliotheca Hertziana, Rom, 26. und 27. Februar 2004

Zwölf Kunsthistoriker fanden sich in Rom zum Austausch über Werk und Wirkung des deutschen Wahlrömers Adam Elsheimer (1578-1610) zusammen, mehr als acht Jahre nach dem Elsheimer-Kolloquium im Städel

(18./19.11.1995). Der bedeutsame Einfluß von Elsheimers kleinem Œuvre in Ikonographie und Stil auf Werke prominenter Künstler wie Paul Bril, Rubens und Rembrandt fasziniert die Forschung seit Jahrzehnten. Mit der