

„Wir sind die Neuen“: Drei Beiträge zur Lateran-Forschung

Nadja Horsch

Ad astra gradus. Scala Santa und Sancta Sanctorum in Rom unter Sixtus V. (1585–1590).
München, Hirmer Verlag 2014.
384 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-7774-8071-8. € 112,00

Andreas Matena

Das Bild des Papstes. Der Lateransalvator in seiner Funktion für die päpstliche Selbstdarstellung. Paderborn, Schöningh Verlag 2016. 430 S., Ill.
ISBN 978-3-506-77279-4. € 59,00

Kirsten Lee Bierbaum

Die Ausstattung des Lateranbaptisteriums unter Urban VIII.
Petersberg,
Michael Imhof Verlag 2014.
368 S., zahlr. Abb.
ISBN 978-3-86568-835-4. € 59,95

Als Sixtus V. die verbliebenen Bauten des spätantik-mittelalterlichen Lateranpalastes bis auf wenige Reste abreißen ließ, schuf er nicht nur eine neue Umgebung für die Bischofskirche des Papstes, sondern er legte in gewisser Weise den Grundstein für die spätere Lateranforschung und zog eine bis heute andauernde Kritik auf sich. Seine Umgestaltung des Campus Lateranensis war allerdings alternativlos, denn der alte Palast wäre auch dann nicht mehr nutzbar gewesen, wenn er sich in besserem Zustand befunden hätte: Er galt als ungesund, er

lag ungünstig und war unschön – ein uneinheitliches Konglomerat von Bauten. Die Zeremonien, auf die er zugeschnitten war, fanden kaum mehr statt oder waren in den Vatikan verlegt, der die Nachfolge des funktionalen Papstpalastes von Avignon angetreten hatte. Schon die Päpste des 15. Jahrhunderts waren weder willens noch in der Lage, das voravignonesische nicht-liturgische Zeremoniell wiederaufleben zu lassen. Der Teilnehmerkreis hatte sich verändert, und die langen anstrengenden Zeremonien hätten den Päpsten weder für die Regierung Zeit gelassen noch für ihre persönliche Frömmigkeitspraxis. Aber das Traditionssargument wog schwer, auch wenn das theologische Traditionsprinzip – Lebensprinzip des Papsttums – sich nicht auf konkrete Mauern stützen konnte, sondern auf einen inhaltlichen Überlieferungszusammenhang.

Dennoch: Der Lateran war ein Geschenk Kaiser Konstantins, und die Basilika war und blieb die römische Bischofskirche. Sixtus V. versuchte daher, den Palast zu retten. Möglicherweise wollte er anfänglich sogar den päpstlichen Amtssitz hierher zurückverlegen (Horsch, 119; unter Bezug auf Manfred Luchterhandt, Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell, in: Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff [Hg.], 799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Leo III. in Paderborn. Beiträge zum Katalog der Ausstellung Paderborn 1999*, Mainz 1999, 109–122). Das war nicht möglich. Sixtus sah das ein, konnte aber die chaotische Situation des Laterans nicht einfach belassen, war sie doch der Würde des Papsttums nicht zuträglich. Wer die auf 1534/35 zu datierenden Zeichnungen Maarten van Heemskercks anschaut (Abb. 1), wird Sixtus' Entscheidung nicht für völlig unverständlich halten. Ein Museum des mittelalterlichen Papsttums war 1586 nicht denkbar.

Die Päpste des 16. Jahrhunderts nahmen zwar Bezug auf die christliche Antike, reformierten aber

gleichzeitig ihre Repräsentationsformen, die sachlicher und dadurch eindrucks voller werden sollten. Dieser Reformwille fand Ausdruck vor allem in der neuen Peterskirche, die mit den Mitteln einer antikennahen Baukunst imperiale Gravitas vor Augen stellt. In der gegenreformatorischen Hochphase des späten 16. Jahrhunderts, als die Reste der alten Peterskirche sukzessive verschwanden, konnte der nur aus heutiger Sicht pittoresk wirkende alte Lateran keinen Bestand haben. Er entsprach nicht dem herrschenden Reformwillen. Sixtus V. ersetzte ihn durch einen Bau im neuen „stilo grande“. Cornelius Gurlitt schrieb 1887 von den „mächtigen Verhältnissen“, der „königlichen Ruhe der Gesimslinien“ sowie von der „Sicherheit, mit der [...] die Fenster in ununterbrochener Reihe angeordnet wurden“ (*Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart 1887, 216f.). Nicht zu vergessen ist hier der souveräne Umgang mit den antiken Formen.

Der alte Lateran ist dank Sixtus V. ein unerschöpflicher Forschungsgegenstand, der gerade deshalb so viel Aufmerksamkeit auf sich zieht, weil viele Fragen unbeantwortbar bleiben. Dabei geriet manchmal das Erhaltene etwas aus dem Blick. Denn trotz allem ist von dem, was einst das bauliche Zentrum der römischen Kirche war, mehr erhalten als von jeder anderen vergleichbaren Anlage: Die Basilika wurde nicht angetastet, auch nicht das Baptisterium. Und selbst der Palast verschwand nicht völlig. Einige Mauern integrierte man in den Neubau, bewahrt wurden Reste vom Triklinium Leos III., die erst im 18. Jahrhundert reduziert und verändert wurden. Erhalten blieb die Kapelle „ad Sancta Sanctorum“, der wohl wichtigste sakrale Kern des Laterans. So mancher fortschrittliche Kurienbeamte hätte die Kapelle wahrscheinlich trotzdem gerne abgerissen, doch dafür war der „heiligste Ort der Welt“, wie die Inschrift über dem Altar besagt, zu prominent. Zur Zeit Sixtus' V. präsentierte sie sich – wie heute noch – in der Gestalt, die ihr Nikolaus III. (1277–1280) gegeben hatte. Sixtus ließ winzige Restaurierungen durchführen und beließ ansonsten alles,

wie es war. Seither gab es nur kleinere Stiftungen, z. B. Wandbehänge oder 1698 eine Altargarnitur (Giovanni Marangoni, *Istoria dell'antichissimo Oratorio, o Cappella di San Lorenzo [...] comunemente appellato Sancta Sanctorum. E della Celebre Immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, che ivi conservasi [...]*, Rom 1747, 34), die das fortdauernde Interesse der Kommune belegt. Ende des 19. Jahrhunderts erhielt dann Hartmann Grisar von Leo XIII. die Erlaubnis, „in der sonst fast ganz unzugänglichen Kapelle große Photographien“ anzufertigen (*Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz [...]*, Freiburg i. Br. 1908, 1). Pius X. persönlich gestattete 1905 die weitere Erforschung der Reliquien. Kurze Zeit später legten Grisar und sein Gegenspieler Philippe Lauer ihre grundlegenden Arbeiten zu Kapelle und Reliquienschatz vor. Das hatte Auswirkungen. Auf Bildern der Zwischenkriegszeit sind die barocken Ausstattungselemente verschwunden, und seit der 1996 beendeten Restaurierung präsentiert sich die Kapelle in geradezu klinischem Zustand.

SIXTUS V. UND SEINE HIMMELSLEITER

Das Interesse an der Kapelle hatte sich seit dem 19. Jahrhundert auf den mittelalterlichen Bau konzentriert, auf seine möglichen spätantiken Ursprünge sowie auf die Reliquiare. Sixtus V. und seine Künstler wurden lange nur am Rande erwähnt, und zwar negativ. Generell wurde die römische Kunst des späten 16. Jahrhunderts kaum geschätzt. Einen Wendepunkt markierte erst die Ausstellung „Roma di Sisto V. Le arti e la cultura“, die 1993 im Palazzo Venezia stattfand und deren von Maria Luisa Madonna herausgegebener Katalog ein umfassendes Bild der gesamten Kunstepoche entwarf. Die Ausstellung, an der vatikanische Einrichtungen kaum beteiligt waren, wurde in feinsinnigeren kurialen Kreisen – zu Recht – als Affront wahrgenommen, denn hier wurde jene tridentinisch-gegenreformatorische Grandezza vor Augen gestellt, von der sich die moderne päpstliche Stilunsicherheit unvorteilhaft unterscheidet. In die Reihe der bedeutenden Veröffentlichungen, die seither die sixtinischen Kunstprojekte erschlossen haben, reiht sich nun die 2014 gedruckte

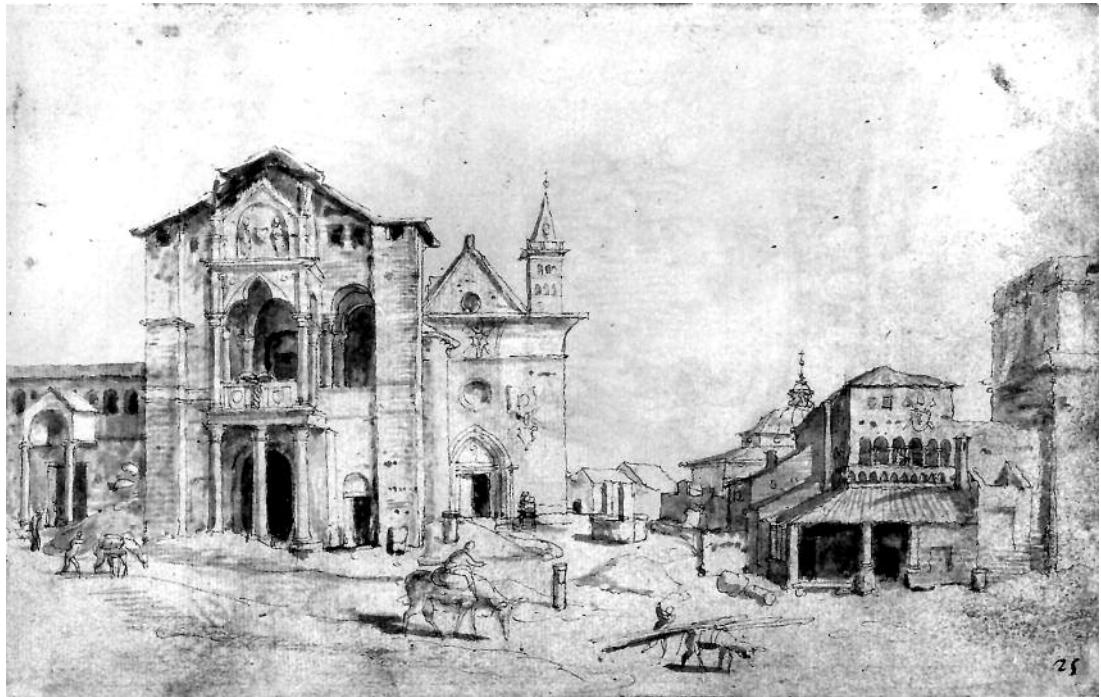


Abb. 1 Maarten van Heemskerck, Ansicht des Campus Lateranensis, Westhälfte, 1534–35. Federzeichnung, Skizzenbuch. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 79, D2, fol. 12v (Horsch 2014, Abb. 27a, S. 269)

Dissertation von Nadja Horsch ein, in der die Geschichte der Zusammenführung von Kapelle und Scala Santa erstmals umfassend dargestellt ist. Zwar liegt der Schwerpunkt auf dem Pontifikat Sixtus' V., tatsächlich aber untersucht sie die gesamte Geschichte der Kapelle. Der erste Teil der Arbeit behandelt Kapelle und Scala Santa im Kontext des alten Laterans (20–93). Der umfangreichere zweite Teil widmet sich der Zeit Sixtus' V. und gibt einen kurzen Ausblick auf die Rezeptionsgeschichte.

Die Verfasserin vertritt eine Frühdatierung der Kapelle, wofür sie u. a. auf die Oration „Aufer a nobis“ verweist (56), die seit dem 6. Jahrhundert bezeugt ist und die die Begriffsverbindung „ad Sancta Sanctorum [...] introire“ enthält. Am besten versteht man diese Formulierung, die zum Stufengebet des traditionellen lateinischen Ritus gehört, wenn man ihren Ursprung in einem Begleitgebet zum Betreten der Kapelle „ad Sancta Sanctorum“ sieht. Aber auch unabhängig davon erweisen die Quellen die jetzige Kapelle als Nachfolgerin älterer größerer Anlagen. Anschließend wird die Geschichte der Scala Santa im alten Palast behandelt. Sie war ohne Zweifel dessen Haupttreppe, auch

wenn die Quellen von ihr wenig wissen. Es bleibt auch im Dunkeln, wie die Annahme entstand, diese Treppe sei identisch mit der vom Jerusalemer Amtssitz des Pontius Pilatus – und deshalb eine Passionsreliquie. Als solche steht sie im Zentrum des zweiten Hauptteils (95–240). Die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts nachweisbare Verehrung der Treppe verhinderte eine normale Benutzung, weshalb schon Gregor XIII. Nebentreppen anlegen ließ. Das verbesserte die Situation, war aber nicht ideal.

Als Sixtus V. die Teile des Palastes beseitigte, die durch die Blockade der Treppe am meisten betroffen waren, sicherte er die Benutzbarkeit des neuen Palastes und konnte gleichzeitig ein Heiligtum schaffen, indem er die Treppe an die alte Kapelle translozierte. Dadurch wurden auch die sakralen und die nicht-sakralen Funktionen deutlicher getrennt. Sixtus selbst hat nach Beendigung der Bauarbeiten seine Intentionen in der Bulle „Cum singularem rerum“ niedergelegt, die Nadja Horsch teilweise ediert (331f.), übersetzt und analysiert, wodurch sie insbesondere für die Baugeschichte eine solide Basis gewinnt. Besonderen Wert legt sie auf die bautypologische Einordnung

der Architektur Fontanas. Tatsächlich ist die Fassade der Scala Santa ein ebenso gelungenes Beispiel für den „stilo grande“ Sixtus’ V. wie die Fassaden des Palastes und der Benediktionsloggia. Zwischen diesen nimmt die Scala Santa hinsichtlich ihrer Instrumentierung eine Mittelstellung ein: „Zum einen wird hier der alte Lateranpalast memoriert, der der sixtinischen Neukonzeption weichen mußte, zum anderen spielt die Architektur auf den Jerusalemer Palast des Pilatus an.“ (157) Diese architekturikonographische Zwischenstellung verlangte eine stärkere Instrumentierung als beim neuen Palast, erlaubte aber, den Formenapparat der antiken Ordnungen freier einzusetzen als bei der Benediktionsloggia, die Sixtus an die Basilika verlegt hatte. Signalhaft wird Fontanas gestalterische Souveränität bei den Triglyphen deutlich, deren akzentuierende Verwendung keinem Lehrbuch folgt: „Die Triglyphen sind nicht gut verteilt, und zu weitläufig“, urteilte deshalb der strenge Johann Jacob Volkmann in seinen *Historisch-kritischen Nachrichten von Italien* (Bd. 2, Leipzig 1770, 188).

Nach der Architektur wendet sich die Verfasserin der Freskenausstattung zu (161–219). An dieser Stelle kann nur die herausragende Qualität der ikonographischen Analyse benannt werden, in der besonders typologische Aspekte betont werden. Abschließend gibt Horsch eine Gesamtdeutung der sixtinischen Anlage als „Himmelsleiter“ – „ad astra gradus“. Es darf ein uneingeschränkt positives Fazit gezogen werden. Die Verfasserin beherrscht ihr Thema, sie arbeitet objekt- und quellennah. Der Dokumentenanhang, die ikonographischen Schemata sowie die hervorragenden Register erleichtern ihre Benutzung. So sieht ein Standardwerk aus.

DER CHRISTUSGLEICHE PAPST?

Im Zentrum der Kapelle „ad Sancta Sanctorum“ steht auf dem Altar eine Salvatorikone, die bereits 1747 Giovanni Marangoni in der genannten *Istoria dell’antichissimo Oratorio* behandelt hat. 1907 veröffentlichte Joseph Wilpert erstmals einen Aufsatz

über dieses Bild (L’acheropita ossia l’immagine del Salvatore nella Cappella della Sancta Sanctorum, in: *L’arte* 10, 1907, 161–177 u. 247–262). Eine bedeutende Rolle spielt es 1990 in Gerhard Wolfs Dissertation *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Wolf legte 2000 zusammen mit Giovanni Morelli auch den einschlägigen Ausstellungskatalog *Il volto di Cristo* vor, und er berücksichtigte das Bild 2002 nochmals in seiner Habilitationsschrift *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. Weitere Untersuchungen aus dem Umfeld des erwähnten Katalogs wären zu nennen. In der Zwischenzeit wird eine Replik des Bildes sogar für die postmodern umgeformte Papstliturgie herangezogen. Die ältere Geschichte des Bildes ist also gut bekannt, die neuere hätte hingegen durchaus Stoff für eine Untersuchung geboten. Andreas Matena hat dennoch in seiner 2016 publizierten theologischen Dissertation versucht, erneut die ältere Geschichte zu behandeln. Erstaunlich sind zunächst die Doppelungen. So ist das Kapitel „II. 5 Die Laurentiuskapelle vom 8. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts“ (260–262) über weite Strecken wortwörtlich identisch mit dem Kapitel „IV. Die Generierung und Legitimation päpstlicher Auctoritas“ (359ff.). Die faktische Verdoppelung dieses Kapitels steht nicht isoliert da, denn die Arbeit weist insgesamt zu viele Redundanzen auf, etwa wenn die Reliquienlade Leos IV. bei fast jeder Erwähnung als Neuigkeit eingeführt wird (28, 48, 49, 52, 54, 80, 101, 112, 260).

Im Rahmen einer theologischen Dissertation zur Salvatorikone gab es nur die Möglichkeit einer Neuinterpretation der Quellen. Doch dafür fehlten dem Verfasser die Sprachkenntnisse. Das belegen Schreibungen wie „domus non manu-factum“ (107), „das vultus“ (z. B. 114) oder „cum imaginem“ (171). Mehrfach beruhen Interpretationen auf falsch verstandenen Texten. Auf Seite 106 heißt es: „Zum anderen ist [...] die Nähe des Papst zum Christusbild festzuhalten: Es ist Leo IV., der *sancta praecedentes icona* zur Kirche des hl. Hadrian auf dem Forum bringt.“ Der Verfasser kann nicht verstanden haben, was er hier geschrieben hat, denn die zitierte, von Louis Duches-

ne herausgegebene Edition des *Liber pontificalis* enthält mit „praecedentes“ einen Druckfehler, der die gesamte Stelle unübersetbar macht: „[...] tunc praefatus et universalis papa a patriarchio cum hymnis et cantis spiritualibus, sancta praecedentes icona, ad basilicam sancti Adriani martyris, sicut ut mos est, propriis pedibus cum clero perrexit.“ (Le „*Liber Pontificalis*“. Texte, introduction et commentaire, Bd. 2, Paris 1892, 110, vgl. 135, Anm. 10.) Nun können nicht alle Handschriften eine unverständliche Formulierung aufweisen, die durch Weglassung nur eines Buchstabens heilbar ist.

Ein Blick in die im Internet zugängliche Handschrift Paris BnF, ms. Latin 2268 zeigt auf Blatt 84 recto den unverdächtigen *Ablativus absolutus* „[s]an]c[t]a p[re]cedente icona“, den schon Lodovico Antonio Muratori hat (*Rerum Italicarum Scriptores Ab Anno Aerae Christianae Quingentesimo ad Millesimumquingentesimum...*, Bd. 3, Mailand 1723, 233) und übrigens auch Nadja Horsch (318). Der Satz heißt überetzt: „[...] der genannte universale Papst zog dann, wie es Brauch ist, zu Fuß zusammen mit dem Klerus unter Hymnengesang und geistlichen Liedern, wobei die heilige Ikone voranging, vom Patriarchium [d. h. vom Lateran] zur Basilika des heiligen Märtyrers Hadrian.“ Die für Matenas Argumentation entscheidende Nähe des Papstes zum Bild kann man aus diesen Worten nicht herauslesen. Ähnliches gilt für die Wendung „ante suam altare“ (Matena, 316 u. 356, vgl. 318; zit. nach Bernhard Schimmelpfennig, Die Krönung des Papstes im Mittelalter. Dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. [3.9.1458], in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54, 1974, 192–270, hier 266 [Nr. 40]). Der Verfasser überetzt „vor seinem Altar“ (356), weil ihm die Zuordnung des Papstes zum Altar der Kapelle wichtig ist; tatsächlich heißt es aber „ante altare suam facit orationem“ – „vor dem Altar verrichtet er sein Gebet“.

Es gibt aber nicht nur Sprachprobleme. Unsicher ist der Verfasser auch auf liturgischem Gebiet. So segnet Christus mit der „linken“ Hand (100). Solche Details wären schlicht zu übergehen, wenn sie nicht ebenfalls Ausgangspunkte von Interpretationen wären. Beispielsweise hält der Verfasser die

rote Kasel, die Nikolaus III. auf seinem Dedikationsbild trägt, für ein rotes *Pluviale* bzw. den roten päpstlichen Mantel (237 u. 246f.), der zwar ein wichtiges Herrschaftszeichen ist, der aber nicht dargestellt ist und den man aufgrund der ikonografischen Tradition, die vom liturgischen Gebrauch abweicht, auch nicht erwartet hätte.

T

exte, die erhebliche Detailprobleme aufweisen, können meist auch mit ihren Thesen nicht überzeugen. Seine Hauptthese präsentiert der Verfasser gleich zu Beginn: „Der Papst gewinnt seine *auctoritas*, in dem sich seine Gestalt der *imago Christi* angleicht. Dieses ist der erste Teil der These, der in der folgenden Arbeit nachgegangen werden soll. Ihr zweiter Teil lautet: Im päpstlichen Rom zwischen dem 7./8., eventuell bereits früher, und dem Beginn des 14. Jahrhunderts, glich sich der Papst nicht einem abstrakten ‚Bild‘ Jesu Christi an, sondern einem konkreten, das sich in seinem päpstlichen Palast befand. Diese Strategie einer Angleichung lässt sich nicht nur im Sinne einer Selbstvergewisserung nachweisen, sondern auch als Außenendarstellung; dementsprechend wird für diese zwei Seiten ein und derselben Medaille der Begriff der Selbstdarstellung verwendet. Es wird also behauptet werden, dass sich Überlegungen über den Papst als *imago Christi* in nuce bereits zwischen dem 7. und 8. Jahrhundert finden lassen [...].“ (15)

Dem Rezessenten erscheint das nicht plausibel, weil ihm der Hinweis fehlt, wie diese Angleichung hätte stattfinden können. Es könnte nur die Übernahme mindestens eines anschaulichen Merkmals sein, am besten eines, das dem konkreten Bildwerk allein zukommt, denn eine unschauliche Angleichung an ein konkretes Bildwerk ist logisch unmöglich. Hätte der Papst den gleichen Bart tragen sollen? Dieselbe Haartracht? Dieselbe Kleidung? Hätte das Bild nicht ein „Alleinstellungsmerkmal“ besitzen müssen? Das Motiv des Thronens (z. B. 125) reicht nicht aus, zumal es längst zur Tradition des Christusbildes gehörte, wie man in S. Pudenziana sieht. Welche Vorstellung von Mimesis steht im Hintergrund der These? Setzt diese nicht sogar voraus, der „mittelalterliche

Mensch“ und ganz besonders der „mittelalterliche Papst“ hätten sich grundsätzlich irrational verhalten und seien abstraktem Denken nicht zugänglich gewesen. Der Papst als „Vicarius Christi“ wäre nur denkbar gewesen, wenn er irgendwie ausgesehen hätte wie Jesus Christus.

UNZEITGEMÄSSE THESEN Bildung

Da die Päpste ihr Aussehen nicht einem Bildwerk angeglichen konnten, wäre zu fragen, ob wenigstens ihre Darstellungen sich an der Salvatorikone orientieren. Die Kapelle liefert dafür den besten Gegenbeweis, denn auf der Epistelseite oberhalb des Altars befindet sich ein Wandbild des thronenden Christus, der ungefähr dem Bildformular der Ikone entspricht, die damals allerdings schon nicht mehr sichtbar war. Auf der Evangelenseite befindet sich das erwähnte Dedicationsbild mit der Darstellung des knienden bartlosen Papstes, der keine Ähnlichkeit mit Christus aufweist. Die postulierte Angleichung hätte aber nicht nur jeden einzelnen Papst der Ikone angeglichen, sondern die Päpste auch untereinander alle ähnlich gemacht. Das kann niemand im Ernst annehmen; aber immerhin hätten zumindest in Rom viele, wenigstens ältere Papstdarstellungen gemeinsame, von der Ikone abgeleitete Merkmale aufweisen müssen. Zur Falsifizierung genügt es, Gerhart B. Ladners Handbuch durchzublättern. Der Verfasser kennt dieses epochale Werk und nahm es sowohl in sein Quellen- als auch in sein Literaturverzeichnis auf, aber er würdigte die von Ladner dokumentierte Vielfalt der Papstikonographie nicht. Es gab nicht einmal eine gemeinsame Barttracht.

Die These des Verfassers ist nicht nur empirisch widerlegbar, sie dürfte auch auf einer unerlaubten Rückprojektion moderner Bildpraktiken beruhen. Während heute die Bilder von Kunstwerken ebenso wie von öffentlichen Persönlichkeiten überall verfügbar sind und sich jeder, der eine gewisse physiognomische Disposition aufweist, mit Hilfe kosmetischer Mittel und entsprechender Kleidung dem Aussehen einer Filmfigur angleichen kann, um die Be- oder Verwunderung seiner Zeitgenossen zu erregen, wäre dergleichen im Mittelalter sinnlos gewesen. Selbst wenn sich

ein Papst tatsächlich einem bestimmten Bildwerk angeglichen hätte, so wäre das unbemerkt geblieben. Jahrhunderte vor der Epoche der Reproduktionsgraphik waren selbst öffentlich zugängliche Bilder nur wenigen Personen bekannt – ein gutes Bildgedächtnis vorausgesetzt. Die Salvatorikone wurde außerdem nur zu seltenen Gelegenheiten wie der einmal im Jahr stattfindenden nächtlichen Mariä-Himmelfahrts-Prozession gezeigt und wurde schon im Mittelalter im wahrsten Sinne des Wortes unsichtbar. Als man sie im frühen 13. Jahrhundert verdeckte, gab es nur noch Farbreste. Weithin unbekannt war aber auch das Aussehen selbst höchster Amtsträger. Noch Pius IX. erreichte unerkannt Gaëta, nachdem er die weiße mit einigen schwarzen Soutane vertauscht hatte.

D

em Verfasser ist die Problematik seiner These wohl nicht entgangen. Jedenfalls spielt sie in der Abhandlung eine geringere Rolle, als man nach der zitierten Ankündigung vermutet hätte. Schnell wird aus der „Angleichung“ eine „personale Beziehung“ zwischen der Kapelle bzw. der Ikone und dem Papst. Auf diese Weise ergab sich für den Verfasser die Möglichkeit, die Geschichte von Kapelle und Ikone anhand der Sekundärliteratur nachzuzeichnen. Das ist streckenweise gut gelungen, aber andere Passagen lesen sich nur mit Mühe: „Es ist also festzuhalten, dass die unter Innozenz III. so massiv festgestellte Veränderung in Struktur, Funktion und Bedeutung der Kapelle unter Honorius weitergeführt wurde, wenn auch nur in geringerem Maße durch eine Reliquiarstiftung (die nicht einmal eine der Hauptreliquien der Kapelle traf), vor allem aber auch literarisch durch das Festschreiben einer wohl nicht erfolgten habenden Restaurierung. Dazu kam auch die monumentale Rezeption des Christusbildes in S. Paolo fuori le mura.“ (207) Mit Bedauern legt man das Buch aus der Hand.

IN ROM, UM ROM ODER UM ROM HERUM?

Sixtus' V. Neugestaltung des Campus Lateranensis machte die im Osten gelegene Scala Santa zum Gegenstück des im Westen befindlichen Baptiste-

riums. Gestiftet wurde es bereits unter Kaiser Konstantin, wohl zwischen 314 und 326, und präsentiert sich bis heute weitgehend in der Gestalt, die es durch Sixtus III. (432–440) erhielt. Noch im 5. Jahrhundert wurde es um drei Kapellen erweitert und blieb in dieser Form ungefähr elfhundert Jahre bestehen, bis Sixtus V. die wichtigste dieser Kapellen, das Oratorium Sanctae Crucis, abreißen ließ, weil es seiner neuen Straßenführung im Wege stand. Zuvor war es deshalb ausnahmsweise zu Protesten gekommen. Das Baptisterium selbst blieb unberührt. Es war intakt und wurde für die Osterliturgie benötigt, die immer noch ungefähr wie in der Spätantike gefeiert wurde, auch wenn einige begleitende nicht-liturgische Zeremonien außer Gebrauch gekommen waren. Außerdem schien der Bau den konstantinischen Ursprung der päpstlichen Herrschaft zu beweisen. Es wäre unklug gewesen, ihn abzureißen. Er verdiente vielmehr eine sorgfältige Behandlung, wie sie ihm Urban VIII. (1623–1644) rund 40 Jahre später zuteilwerden ließ. Es ging auch ihm um das Ideal des päpstlichen „stilo grande“, das schon Sixtus V. verfolgt hatte. Wie konnte man spätantike oder mittelalterliche christliche Bauten dem als allgemeingültig erachteten klassischen Regelwerk anpassen, um eine Synthese zu erreichen, die die Größe der römischen Kirche erlebbar macht?

Der Lateran zeigt die verschiedenen Möglichkeiten, die es gab und zu denen nicht nur das Ersetzen, sondern auch das substanzschonende Restaurieren gehörte – wie beim Baptisterium geschehen. Es ist damit ein Beispiel jener römischen Denkmalpflege, die ihren Höhepunkt im 18. Jahrhundert erlebte und die Anja Buschor in einer maßgeblichen Arbeit untersucht hat (*Kirchenrestaurierungen in Rom vor dem Hintergrund der päpstlichen Kunst- und Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Phil. Diss. Bonn 1987). Der moderne Begriff Denkmalpflege sei hier verwendet, weil sowohl die Bewahrung der Substanz eine Rolle spielte als auch die Erhaltung des Erinnerungswerts. Hinsichtlich der Ziele herrschten damals jedoch spezifische Vorstellungen. Es wurde kein idealer spätantiker Bau nacherschaffen,

wie im 19. Jahrhundert etwa beim Wiederaufbau von St. Paul, sondern es wurde der „stilo grande“ der Päpste sozusagen in die Vergangenheit übertragen. Das war nur dank einer souveränen Interpretation des Regelwerks möglich. Gerade römische Architekten, die täglich unterschiedliche, keineswegs lehrbuchmäßige antike Bauten vor Augen hatten, neigten kaum dazu, die Regeln Vignolas zu verabsolutieren. Vielleicht die besten Vergleiche bietet die Liturgie. In der 1570 erschienenen Neuausgabe des *Missale Romanum* ist zwar kaum Neues enthalten, aber die unklassischen mittelalterlichen Sequenzen sind fast alle getilgt, und bei der Neuausgabe des Breviers bemühte sich Urban VIII. persönlich, die prosodischen Regeln der klassischen Latinität auf die Hymnen anzuwenden.

Das spätantike Lateranbaptisterium wurde als solches oft untersucht, wobei Urban VIII. kaum berücksichtigt worden ist. Hingegen hat die Kunstgeschichtsschreibung seine Restaurierung zwar nicht übersehen, sie aber nur bruchstückhaft rekonstruiert und nicht in einen kultur- oder ideengeschichtlichen Zusammenhang gestellt. Kirsten Lee Bierbaum betritt daher in ihrer 2014 gedruckten Dissertation Neuland. Hervorzuheben ist ihr Archivstudium, dem sich etwa die beispielhafte Transkription des schlecht lesbaren Visitationsberichts von 1624 verdankt (313f.). Ebenso überzeugend ist ihre Kenntnis der Guidenliteratur. Das alles macht sie ihrem Ziel zunutze, Urbans Arbeiten am Baptisterium in den „römischen Konstantinsmythos“ einzubetten. Diesem ist Teil A ihrer Abhandlung (25–85) gewidmet, der auf die Tauffrage zugespielt ist: Wo wurde Konstantin getauft? In Rom oder nicht in Rom? Das Thema war wegen der Konstantinischen Schenkung nicht unbedeutend, spielte aber realpolitisch keine Rolle mehr. Tatsächlich kannte schon die *Legenda aurea* Überlieferungen von einer Taufe außerhalb Roms. Umgekehrt gab es im 17. Jahrhundert noch Argumente für eine römische Taufe: die Parteilichkeit der schriftlichen Zeugnisse und nicht zuletzt das Baptisterium selbst.

DER BEITRAG URBANS VIII.

Teil B behandelt das „Lateranbaptisterium unter Urban VIII.“ (87–261). Am Beginn steht ein Überblick zur älteren Baugeschichte (87–101) und eine Beschreibung des Zustandes vor Urbans Restaurierung (101–105), woran sich das Kapitel anschließt: „Die Restaurierung: Chronologie, Personal und Auftraggeberschaft“ (105), beginnend mit der Chronologie (105–109). Basis dieses Kernstücks der Arbeit ist ein Rechnungsbuch des Lateranarchivs, das noch nicht vollständig ausgewertet war. Die ältesten Belege stammen von 1624, die jüngsten von 1645, dem Jahr nach Urbans Tod. Doch bevor man im Sommer 1624 an die Arbeit ging, nahm der Papst im April persönlich an einer Visitation teil. Schon 1625 war die Holzdecke fertig. Ab 1629 restaurierte man mit größter Sorgfalt die unteren Säulen und erneuerte die oberen. 1635 erfolgten die Hauptarbeiten an der von Bernini entworfenen Innenkuppel. 1637 prägte man die Medaille zur Fertigstellung. Wem übrigens Urbans Eingriffe zu drastisch erscheinen, dem sei Anm. 240 auf S. 120 empfohlen: „So ist beispielsweise die barocke Taufanlage [...] nicht mehr erhalten, sondern inzwischen durch ein Plastikbehältnis [...] ersetzt. Das schwere Bronzeziborium setzte der antiken Wanne derartig zu, dass diese bei der Restaurierung der 60er Jahre zur Stabilisierung mit Beton ausgegossen wurde.“

Die Ausstattung des Baptisteriums wird im lateranensischen Rechnungsbuch nur zum Teil dokumentiert. Doch bevor sich die Verfasserin ihr zuwendet, behandelt sie die Lebensläufe Urbans VIII. und Andrea Sacchis, der ab 1636 die Ausstattungsarbeiten leitete. Man könnte die Übersicht verlieren, gäbe es nicht wieder ein Kapitel zur Chronologie (169–171). Anschließend geht es um die Gemälde, die Sacchi und seine Mitarbeiter ausführten, unter ihnen Andrea Camassei und Carlo Maratta. Wie üblich, sieht die Verfasserin Bezüge zur Bildertheologie, wobei Andrea Gilio da Fabriano etwas zu hoch taxiert wird, denn er war in Wirklichkeit ein fast unbekannter Kryptoprotestant, der gerade mal den Zensurbehörden auffiel (vgl. Christian Hecht, *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin ³2016, v. a. 432–444). Für Sacchi viel wichtiger als irgendwelche Bildertheologen, die sich ja um Kunsttheorie ausdrücklich nicht kümmerten (ebd., v. a. 406), waren Raffael und die Werke der antiken Reliefkunst, die die Verfasserin ausführlich behandelt.

hannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren, Berlin ³2016, v. a. 432–444). Für Sacchi viel wichtiger als irgendwelche Bildertheologen, die sich ja um Kunsttheorie ausdrücklich nicht kümmerten (ebd., v. a. 406), waren Raffael und die Werke der antiken Reliefkunst, die die Verfasserin ausführlich behandelt.

Der kurze Teil C beschreibt die lateranensische Taufliturgie (265–306). In nachtridentinischer Zeit war das Baptisterium besonders für Konvertitentaufen beliebt, die in Folge der Mission unter Juden und Muslimen nicht selten waren. Die Verfasserin bemüht sich sogar um eine Gesamtdarstellung der Tauftheologie, was vielleicht nicht nötig gewesen wäre. Aber sie wollte eine Folie für die Interpretation von Sacchis Johanneszyklus gewinnen. Die Originale, die sich oberhalb der zweiten Säulenstellung befanden, werden heute im Depot verwahrt und sind an Ort und Stelle durch Kopien ersetzt. Problematisch war es, diese Gemälde in einem Bereich anzubringen, wo man sie kaum sieht und wo sie der Witterung ausgesetzt waren, weil es Schwierigkeiten gab, die Kuppel abzudichten. Wie die Verfasserin sicher zu Recht vermutet, hingen die Bilder ursprünglich entgegengesetzt zur heutigen Leserichtung.

Am Ende ihrer Arbeit findet man u. a. einen Quellenanhang, ein Personenregister sowie ein Orts- und Sachregister. Hat man das Konzept des Buches verstanden, das die Arbeiten Urbans VIII. in einen umfassenderen kunst- und ideengeschichtlichen Kontext stellt, dann kann man nur eine ausgesprochen positive Bilanz ziehen: Kirsten Lee Bierbaum ist ein interessantes, anregendes und nicht zuletzt ein schönes Buch gelungen.

PROF. DR. CHRISTIAN HECHT

Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen Nürnberg,
Schlossgarten 1 – Orangerie, 91054 Erlangen,
christian.hecht@fau.de