

Sancta Sanctorum

Mailand, Electa o. J. [1995]. 302 S. mit zahlr. Abb., Lit. 165.000.

Bei der im Frühjahr 1995 unter großer öffentlicher Anteilnahme zum Abschluß gebrachten Restaurierung der römischen Sancta-Sanctorum-Kapelle handelt es sich um die kunsthistorisch wohl wichtigste Restaurierung seit der Sixtinischen Decke. Die Initiative, das päpstliche Oratorium beim Lateranpalast als eines der wenigen *disiecta membra*, welche die schonungslose Erneuerung der mittelalterlichen Residenz unter Sixtus V. (1585-90) überlebt haben, in seinem ursprünglichen Gewand wiedererstehen zu lassen, ging auf Carlo Pietrangeli, den Generaldirektor der Vatikanischen Museen, zurück. Pietrangeli, für die italienische Kunstgeschichte in wissenschaftlicher wie auch in administrativer Hinsicht seit einem halben Jahrhundert von maßgeblicher Bedeutung, verstarb wenige Wochen nach dem Ende der Kampagne. Gedacht sei an dieser Stelle aber ebenso des allzu früh dahingegangenen Fabrizio Mancinelli, der den Arbeiten an der Kapelle in ihren entscheidenden Phasen als *Direttore dei lavori* vorstand. Eine Vielzahl von Forschern, deren Bemühen um den Vatikan und die römischen Kirchen kreist, hat in Mancinelli einen stets kooperationswilligen und unbürokratischen Helfer verloren. Die Leitung des Restauratorenteams lag dann bei Bruno Zanardi, der durch seine Tätigkeit in Assisi bereits als hervorragender Kenner der Wandmalerei des späten Duecento ausgewiesen war.

Bei der Wiederherstellung ging es zunächst darum, die marmornen Wandverkleidungen wie auch die Mosaiken der Altarnische zu reinigen und in ihrem Bestand zu sichern. Die spektakulärsten Eingriffe gelangen jedoch bei den Fresken im Gewölbereich der Kapelle, wo unter der aus dem frühen Cinquecento stammenden Übermalung eine vergleichsweise gut erhaltene ältere Farbschicht hervortrat,

wie sie bislang nur an der Südwand des Raumes zu erahnen war. Dabei stellte sich heraus, daß die Maler des 16. Jh.s mit dem vorgefundenen Bestand erstaunlich behutsam verfahren waren. Zwar hatten sie das flächige Rahmensystem durch eine scheinarchitektonische Pilastereinfassung ersetzt (*Abb. 3*) und die Bildarchitekturen dahingehend aktualisiert, daß sie diese dem italienischen Baustil des Quattrocento angeglichen und in eine konsequente Linearperspektive gebracht hatten, um darüber hinaus auch einzelne Figuren und Gewandmotive »nachzubessern«, doch blieben die Figurenkonstellationen als ganzes und somit auch die ikonographischen Vorwürfe unberührt.

Nichtsdestoweniger scheint der Ertrag dieser Restaurierung enorm. Über Raumauffassungen, gemalte Architektur, Gewandstil sowie Gestik und Mimik der dargestellten Protagonisten, Kriterien somit, die der Kunsthistoriographie zur italienischen Malerei um 1300 von jeher als entscheidende Anhaltspunkte gedient haben, läßt sich erst jetzt ein verbindliches Urteil fällen. Angesichts einer viel zu großen Zahl im Strom der Stilgeschichte fluktuierender Denkmäler, welche das Umfeld dieser Fresken bestimmt, liefert die Datierung der Sancta Sanctorum zudem einen der wenigen Fixpunkte. Die selbstbewußte Stiftungsszene auf der Ostwand des Oratoriums, eine Inschrift an der bronzenen Altartür und auch die Chronik des Ptolemaeus von Lucca bezeugen übereinstimmend eine umfassende Erneuerung der Kapelle durch Papst Nikolaus III. (1277-80) aus der römischen Familie Orsini. Wir befinden uns damit am Anfang jener imposanten Reihe römischer Kirchendekorationen, welche der Stadt während der zwei Jahrzehnte vor Avignon durch die Werke eines Torriti, eines

Cavallini und wohl auch des jungen Giotto sowie zahlreicher namentlich unbekannter Meister zu einer weitreichenden Bedeutung verhalf und sie über die Oberkirche von S. Francesco in Assisi an der Genese einer neuen, ja, *der* neuzeitlichen Wandmalerei teilhaben ließ.

Der hier anzuzeigende Band lag pünktlich zur Neuweihe der restaurierten Kapelle vor. Seine Konzeption geht, was dem Titelblatt nicht zu entnehmen ist, weitgehend auf Fabrizio Mancinelli zurück. Die Ausstattung des Buches, seine üppige Zahl von Farbproduktionen, die chromatische Treue dieser Aufnahmen, die plastische Wirkung der Makrofotografien wie auch die Präzision und Anschaulichkeit der mannigfachen Diagramme, all dies läßt sich nur als vorbildlich bezeichnen. Schon das verlegerische Niveau wird diese Publikation zu einem Standardwerk machen. Wer die Kapelle nicht aus eigener Anschauung kennt, mag es allerdings bedauern, daß die Illustrationen keine Bauaufnahmen des Oratoriums umfassen. Ein Gesamteindruck von Architektur und Verteilung der Ausstattung ist an Hand der hier publizierten Innenfotografien nur schwer zu gewinnen. Für Grundriß und Schnitte sollte man deshalb die ältere Veröffentlichung von A. Petrignani, *Il Santuario della Scala Santa*, Rom 1941, 32-33, hinzuziehen.

Fast ein Drittel der vorliegenden Neuerscheinung nehmen die Restaurierungsberichte in Anspruch. Den diesbezüglich aufschlußreichsten Beitrag steuerte Bruno Zanardi bei, der nicht nur den Erhaltungszustand und die angewandten Konservierungsmethoden dokumentiert, sondern auch wichtige Beobachtungen zur Arbeitsweise der Malerwerkstatt mitteilt. Demzufolge lassen sich dem Malgrund noch heute drei Varianten der Vorzeichnung entnehmen, Ritzungen auf dem Putz, Konturangaben in Sinopefarbe und Kordelspuren. Des weiteren setzt Zanardi die Benutzung von *sagome*, von Detailschablonen, voraus. Seit den Untersuchungen von Maria Nimmo und Carla Olivetti zu den Sylvester-Fresken aus Quattro Coronati (*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeol. e Storia dell'Arte*, s. III, 8-9, 1985-86, 399-411) hat das angesprochene Verfahren in der italienischen Forschung erhebliche Beachtung gefunden. Für die Sancta Sanctorum gehen Zanardi und auch Maria Andaloro bei der Behandlung der Mosaiken

davon aus, daß solche Schablonen aus Papier oder Pergament gleichsam als Schattenriß ausgeschnitten oder als Leerformen in größere Blätter eingesetzt wurden, um auf diese Weise Einzelmotive wie Köpfe, Gliedmaßen und Gewandpartien schnell und sicher, zudem einem einheitlichen Maßstab entsprechend auf den Putz zu bringen. Da es sich bei den *sagome* dieser Annahme zufolge um reine Konturmodelle handelte, ließ die Binnenzeichnung erhebliche Variationsmöglichkeiten zu. Drehung und Seitenverkehrung der Schablonen wirkten dem Eindruck der Stereotypie weiterhin entgegen. So wäre für die gemalten Kopfprofile der Heiligen Stephanus, Laurentius und Petrus dasselbe Modell benutzt worden (Zanardi; vgl. *Abb. 1, 3 und 4*), ja, Maler und Mosaizisten hätten ihre Schablonen mitunter nur ausgetauscht (Andaloro).

Die zur Entwicklung dieser These zusammengestellten Bildvergleiche überzeugen mal mehr, mal weniger. Es ist daher zu begrüßen, wenn Zanardi die hier postulierte Vorgehensweise anhand einer umfangreichen Aushebung von Schriftquellen abzusichern sucht, was allerdings nicht recht gelingen will. Seine Fundstellen, die von Theophilus Presbyter über Villard de Honnecourt bis weit in die Neuzeit hineinreichen, teilen dem Leser zwar einiges über frühe Kopier- und Pausenmethoden mit, doch wird das für die Sancta Sanctorum vorausgesetzte Arbeitsverfahren erst 1765 in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert mit unmißverständlicher Eindeutigkeit beschrieben. Daß die in den mittelalterlichen Quellen aufscheinenden *patroni* und Valentin Boltz' *Patronenpapyr* (1549) bereits dem im 18. Jh. als *patronage* bezeichneten Übertragungsmodus dienten, bleibt Hypothese. Es sei deshalb auch nicht verschwiegen, daß Zanardi die Bedeutung von Kartons offenbar unterschätzt, denn ihre Rolle als Hilfsmittel der Freskomalerei vermochte sich nicht erst im 16. Jh. durchzusetzen. (Vgl. J. Shearman, in *Master Drawings*, 30, 1992, 5-8.) Was die technischen Fragen der mittelalterlichen Malerwerkstätten



Abb. 1 Rom, Sancta Sanctorum (Südwand), Martyrium des hl. Petrus (Musei Vaticani, Neg. XXXV.26 1/3)

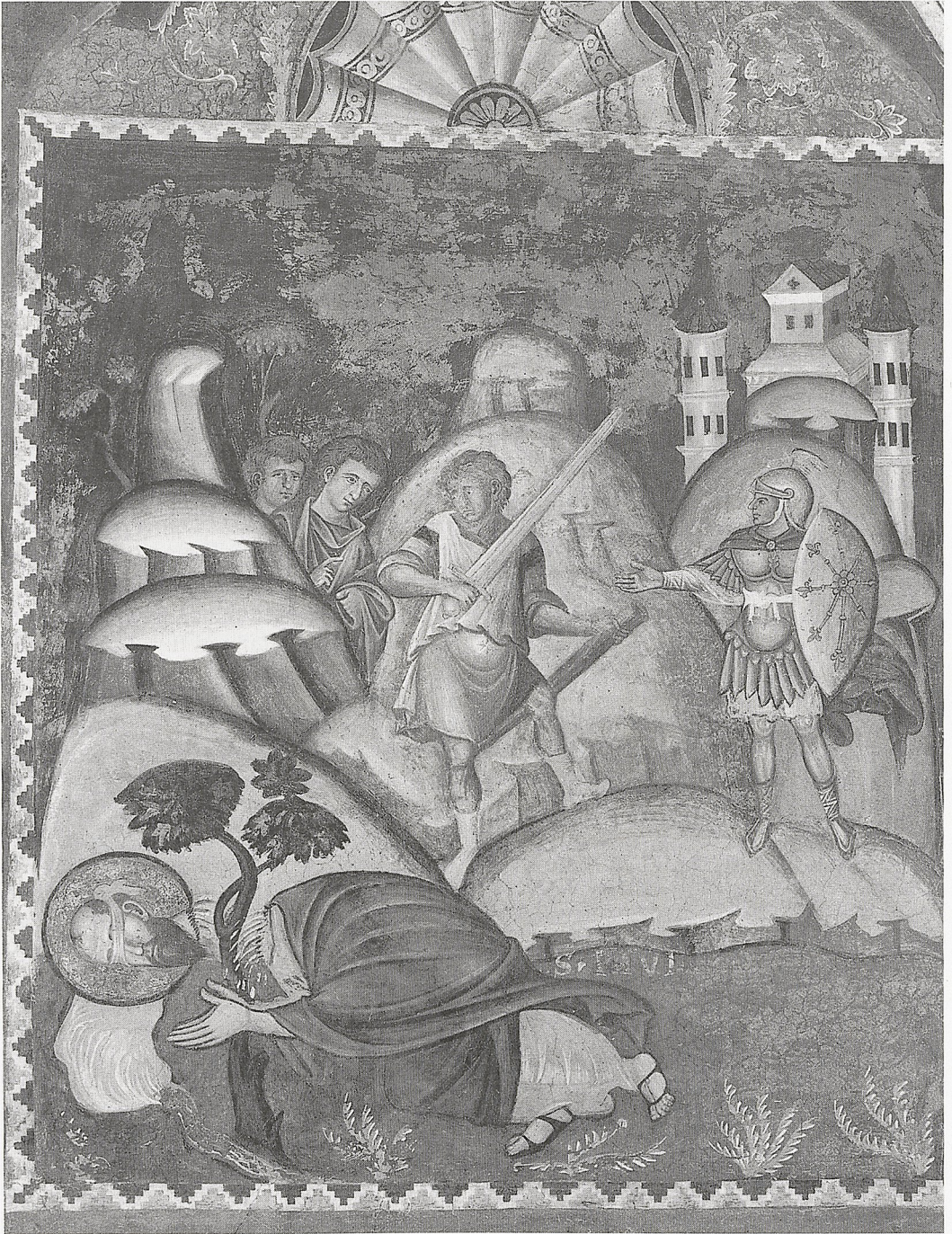


Abb. 2 Rom, Sancta Sanctorum (Südwand), Martyrium des hl. Paulus (Musei Vaticani, Neg. XXXV.26 1/6)

betrifft, dürfte das letzte Wort somit noch nicht gesprochen sein.

Von kunsthistorischer Seite nehmen sich Julian Gardner, Serena Romano und Maria Andaloro der Ausstattung des 13. Jh.s an. Allein Gardner hatte sich bereits in älteren Arbeiten mit der Kapelle auseinandergesetzt. Andere seit langem mit dem Oratorium vertraute Autoren wie etwa Jens Wollesen, von dem zwei wichtige Aufsätze zur Sancta Sanctorum stammen (*Römisches Jahrb. für Kunstgeschichte*, 18, 1979, und 19, 1981), wurden, aus welchen Gründen auch immer, nicht um ihre Mitarbeit gebeten. Das ist bedauerlich, denn ein verstärkter internationaler Austausch hätte dem vorliegenden Band wohl keinen Schaden getan.

Gardner untersucht die von einem Magister Cosmatus signierte Architektur der Kapelle und betont noch einmal die Nähe des mit Kreuzrippengewölben und einer umlaufenden Dreipaßarkatur ausgestatteten Raumes zu dem gotischen Querhaus von S. Francesco in Assisi, das einer genuin französischen Formensprache freilich näher steht.

Vielleicht hätte sich das hybride, traditionell römische mit fremden Formen verschmelzende Vokabular der Sancta Sanctorum noch genauer beschreiben lassen. Wenn für die den Ecken des Raumes eingestellten Stützen keine Spoliensäulen verwendet, diese vielmehr aus runden Einzelstücken zusammengesetzt wurden, so sagt das über die eingeschränkte Verfügbarkeit antiker Baumaterialien wohl nur wenig aus. Eher zeugen die besonderen Ecklösungen von der Nachahmung aufgemauerter Dienste. Nur so erklärt sich auch das durchgehende, die Stützen einbeziehende Sockelgesims. Erst die aus der Wand sich lösenden antikisierenden Kompositkapitelle betonen den Säulencharakter dieser Eckgebilde und reihen die Sancta Sanctorum in eine Tradition römischer Kleinarchitekturen mit freistehenden, das Gewölbe tragenden Ecksäulen ein, die sich von den *cubicula* der Katakomben über die Zenokapelle von S. Prassede bis ins hohe Mittelalter hinein verfolgen läßt. Ähnliche, jedoch unvermittelte Gegensätze treten uns in den Kapitellformen der Blendarkaden entgegen. Neben den herkömmlichen, der Antike nachempfundenen Typen der Cosmaten sind hier gotische Knospenkapitelle auszumachen, wie sie sich ausgehend von den Zisterzienserbauten schon während der ersten Hälfte des 13. Jh.s auf der Apenninenhalbinsel verbreitet hatten.

Von seiner früheren typologischen Assoziation der Sancta Sanctorum mit den zweigeschossigen Palastkapellen (von einer *cappella »doppia«* spricht auch A. M. Romanini in ihrer Einführung dieses Buches!) rückt Gardner glücklicherweise ab. In Obergeschossen untergebrachte Palastkapellen — um nichts anderes geht es hier — dürfte es im Mittelalter hundertfach gegeben haben. (Die grundlegende Abhandlung von G. Streich, *Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters. Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrensitzen*, Sigmaringen 1984, scheint den hier vereinten Autoren nicht bekannt geworden zu sein.) Dennoch hält Gardner daran fest, das lateranensische Oratorium mit Vergleichsbeispielen nördlich der Alpen, namentlich mit der dem hl. Nikolaus geweihten Sainte Chapelle in Verbindung zu bringen. Von den unüberbrückbaren architektonischen Gegensätzen einmal abgesehen, sei hier nur soviel eingewandt: Ein Nikolaus-Oratorium gab es seit Calixtus II. (1119-24) auch im Lateranpalast. Für eine vorbildliche Weihe an seinen Namenspatron mußte Nikolaus III. somit nicht nach Frankreich schauen. Wenn der Orsinipapst in seiner Privilegienbestätigung für die königliche Kapelle in Paris die bewundernden Worte aus der Bulle Innozenz' IV. wiederholt, so verrät dies noch nichts über seine persönliche Nähe zu dem französischen Bau. Vielmehr entsprechen die Zitate aus den Verlautbarungen der Vorgänger einer allgemeinen Kanzleiepflogenheit. Auch der Reliquienbesitz ergibt für die beiden Kapellen keinen wirklichen gemeinsamen Nenner, denn die Sainte Chapelle war in erster Linie für die Dornenkrone berühmt, weniger für ihre Kreuzreliquie, welche letztere auch in der Sancta Sanctorum nur eine von vielen Kostbarkeiten ausmachte. Von einer liturgischen Vergleichbarkeit der beiden Sakralräume zu sprechen, verbietet sich schließlich schon deshalb, weil die liturgische Funktion der Sancta Sanctorum wie auch der übrigen lateranensischen Palast-oratorien noch immer einer grundlegenden

Untersuchung harrt. (Einzelne Anhaltspunkte jetzt bei S. de Blaauw, *Cultus et decor*, Città del Vaticano 1994.) Tatsächlich hätte die vorliegende Publikation die Gelegenheit geboten, auch einen Liturgiehistoriker zu Worte kommen zu lassen, doch wurde diese Gelegenheit nicht genutzt.

Mit den Mosaiken der Kapelle setzt sich Maria Andaloro auseinander. Ihr wortreicher, den Leser über manchen Umweg führender Aufsatz teilt vor allem technische Beobachtungen mit. Die Wiederverwendung weißer Mosaiksteinchen, die innere Chronologie der – auf recht kleinem Raum – voranschreitenden Arbeiten, das Problem, ob von einem entwerfenden *pictor imaginarius* ein ausführender Meister, ein *pictor musivarius*, unterschieden werden sollte, dies sind Fragen, denen die Autorin sich widmet. Zur Zuschreibung der Dekoration, die seit Wollesen überwiegend im Sinne der Torriti-Werkstatt, bzw. jener Werkstatt, aus der Torriti hervorging, gelöst worden ist, äußert sie sich nicht. Sogar das grundlegende Problem, woher diese Werkstatt, der seit den unbeholfenen, unter Gregor IX. (1227–41) an der Peterskirche ausgeführten Arbeiten ja die erste größere Mosaikausstattung verdankt wird, ihr technisches *know how* besaß, bleibt ausgeklammert. Wie die viel zitierten Beispiele Montecassino, Venedig, Palermo und die römische Kirche St. Paul v. d. M. lehren, ging eine Erneuerung der Mosaikunst im italienischen Mittelalter selten ohne byzantinische oder zumindest italo-byzantinische Hilfestellung vonstatten. Für die Sancta Sanctorum ist ein entsprechender Anstoß zu vermuten. Um letztendlich byzantinisches Werkstattgut handelt es sich etwa bei den flatternden, scheinbar unter Verwendung derselben Schablonen erstellten Gewandmotiven, und nicht die starren, den Kreuzestondo tragenden Karyatiden des lateranensischen Oratorium S. Crucis dürften für das Hauptmotiv der kleinen Apsis den Ausschlag gegeben haben, sondern die dynamisch gestaltete Himmelfahrtsikonographie des Ostens, wobei die

dort übliche Darstellung des Thronenden wohl nur der beengten Räumlichkeit wegen auf die Christusbüste verkürzt worden ist.

Von Serena Romano stammt der wichtigste Beitrag des hier zu besprechenden Buches, er ist den wiederhergestellten Wandmalereien gewidmet. Eingefaßt von reichen Ornamentformen erscheinen in den Gewölbelinetten acht hochformatige Historienbilder. Im Osten über dem Altar auf zwei *quadri* verteilt tritt Nikolaus III. vor Christus, um ihm das Modell seiner Kapelle zu überreichen. Auf der Südwand schließen sich die Martyrien der Apostelfürsten Petrus und Paulus (*Abb. 1 und 2*), im Westen die der heiligen Diakone Stephanus und Laurentius (*Abb. 3 und 4*) an. Mit dem Tod der hl. Agnes und dem Schenkungswunder des hl. Nikolaus endet der Zyklus auf der Nordseite des Raumes. Das – wie S. Romano zu Recht betont – konservativ-römische Bildprogramm gibt keine größeren Rätsel auf. Höchste Beachtung verdienen dagegen die stilistisch formalen Lösungen.

Die Autorin beginnt mit einer Analyse der Ornamentik. Aufgrund ihrer souveränen Kenntnis des einschlägigen Materials kann sie nachweisen, daß die verwendeten Schmuckformen (die den Amphoren entwachsenen Ranken, die Mischgebilde aus Pflanzen und Delfinen, das Fächermotiv oberhalb der Bilderrahmen), die allesamt dem antiken Formenschatz entstammen, von der römischen Malerei des Mittelalters zwar schon früher aufgegriffen wurden, in der hier anzutreffenden Stringenz jedoch auf eine neue Auseinandersetzung mit der Antike schließen lassen. Das gesamte Wandsystem mit den figurlichen *pinakes*, den *quadri riportati* auf rotem Grund, scheint schließlich den Bilderwänden des Dritten Stils nachempfunden und steht der Kunst des Altertums somit sehr viel näher als die später aufgetragene Rahmung der Renaissance (*Abb. 3*). – Es bleibt indes hervorzuheben, wie sehr das Dekorationssystem auf die architektonischen Vorgaben Rücksicht nimmt. Das ungewöhnliche Hochformat der



Abb. 3 Rom, Sancta Sanctorum (Westwand), Martyrium des hl. Stephanus (mit Übermalungen der Renaissance) (Musei Vaticani, Neg. XXXV.26 2/2)



Abb. 4 Rom, Sancta Sanctorum (Westwand), Martyrium des hl. Laurentius (Musei Vaticani, Neg. XXXV.26 2/3)

Tafelbilder, neben denen die Rankenornamente doch ein wenig als Lückenfüller erscheinen, ergibt sich allein aus den steil aufsteigenden Lünettensegmenten. Wie problematisch eine solch »schwimmende« Verankerung der figürlichen Darstellungen im Wandgefüge und auch die von der nochmaligen Rahmung herrührende Verkleinerung des eigentlichen Bildfeldes wirken mußten, wird aus der geringen Nachfolge dieser durch und durch experimentellen Lösung ersichtlich. Spätestens seit 1290 — davon zeugt nicht nur der Obergaden in Assisi, sondern auch das wichtigste stadtrömische Denkmal in der Sancta-Sanctorum-Nachfolge, die neue Ausmalung der Barbara-Kapelle bei Quattro Coronati — ging man dazu über, der *historia* das gesamte Lünettenfeld zu überlassen.

Auch S. Romano hat die Gelegenheit, den Freskenbestand vom Gerüst aus untersuchen zu können, genutzt, um einige Beobachtungen zu einer Händescheidung innerhalb der Malerwerkstatt beizusteuern. Beachtung verdient das Qualitätsgefälle, das sich gerade in den Ornamentmotiven mit zunehmender Entfernung von der Altarwand nachweisen läßt. Zu klären bliebe noch, inwiefern die schwindende Sorgfalt zugleich eine zeitliche Folge innerhalb der Ausstattungskampagne spiegelt.

Im dritten Teil ihres Aufsatzes bemüht sich die Autorin von den Tafelbildern ausgehend um eine stilgeschichtliche Verortung der Werkstatt, und gerade hier überzeugen ihre bisweilen ungeordneten und zu widersprüchlichen Aussagen führenden Überlegungen — bei aller Bewunderung, die man ihrer breitgefächerten Denkmälerkenntnis zollen muß — am wenigsten. Gewiß wird man zustimmen, daß in der Kapelle traditionelle und zukunftssträchtige Gestaltungselemente verschmelzen, doch ist mit einem Agglomerat von Stilquellen und »Einflüssen«, das von der *tradizione classica e paleocristiana* (worin deren Wirkung besteht, bleibt allerdings dunkel) über die karolingischen Terenzmanuskripte, die französische und die süditalienische Buchmalerei des 13. Jh.s sowie die gleichzeitige byzantinische Kunst auf dem Balkan bis hin zur stadtrömischen Wandmalerei der Mitte des Duecento

reicht, zu wenig geklärt. Die Zahl der Vergleiche ufert schlichtweg aus, ohne daß die Autorin zu einer klaren Linie fände. Ähnliches gilt, was die Wirkung der Dekoration betrifft: Cavallini, Torriti, der Maler von S. Saba wie auch der in Assisi tätige Maestro della Cattura und der Maler des 'Baus der Arche' (ebendort), sie alle scheinen Züge aufzuweisen, die in der päpstlichen Kapelle angelegt sind. Wenn diesen Gegenüberstellungen etwas Beliebiges anhaftet, so deshalb, weil die Autorin stets nur mit Detailvergleichen, mit Gesichtern und Einzelfiguren, arbeitet, aber keine umfassende Stilanalyse vorlegt. Entschuldigung ließe sich einräumen, daß der hier veröffentlichte Text zum Abschluß finden mußte, noch bevor die Restaurierungsgerüste abgebaut waren, der Blick auf das ganze somit schon aus technischen Gründen schwerfiel.

Immerhin, anders als A. M. Romanini, die sich in ihrem Geleitwort zum Echo einer Vermutung macht, die Altmeister Longhi lange vor der Restaurierung (!) geäußert hat, und von einer »indiscutibile connessione che esiste tra questi affreschi e quelli cimabueschi del transetto della Basilica Superiore di Assisi« spricht, distanziert sich S. Romano von der Cimabue-These mit wünschenswerter Klarheit. Tatsächlich könnte der Gegensatz augenfälliger kaum sein. Mal parataktisch gereiht, mal zu unübersichtlichen Massen geballt, agieren Cimabues pathosgeladene Figuren auf schmalen Raumbühnen oder in abstrakt hierarchischen Konstellationen. Der Faltenwurf greift immer wieder auf rein graphische Werte zurück. Das Querhaus in Assisi verdeutlicht somit, wie weit die Sancta-Sanctorum-Werkstatt den italobyzantinischen Stil der Toskana, Vasaris *maniera greca*, hinter sich gelassen hat. Spielt man die gängigen Kriterien der Stilgeschichte an den römischen Fresken durch, so lassen sich — thesenartig — folgende Ergebnisse auflisten.

Die in Abb. 35-37 vorgenommene Gegenüberstellung läßt erkennen, daß der *Faltenstil* in seinen »fortschrittlichsten« Ausprägungen gerade nicht mit dem byzantinischen *volume style* zu vergleichen ist, sondern deutlich über diesen hinausgeht. Bewirken die rahmenden

Faltenbahnen in Sopoćani noch immer eine ornamentale Verselbständigung der einzelnen Glieder, so zeichnet sich die Paulus-Figur auf der Ostwand der Kapelle durch eine übergreifende organische Logik aus. Mittels starker Glanzlichter und feiner Abschattierungen wird hier ein neues Maß an plastischer Modellierung erreicht. Von hierher führt ein direkter Weg zum Figurenstil Cavallinis, des Franziskusmeisters und Giottos.

Serena Romano betont zu Recht die Neuartigkeit der raumschaffenden, die Figuren umschließenden *Bildarchitekturen*, gegenüber denen der durch Grimaldis Kopien bekannte Apostelzyklus am Portikus von Alt-St. Peter — auch ihn hat man ins Pontifikat Nikolaus III. datiert — sehr viel konventioneller anmutet. Man darf die Bedeutung dieser Errungenschaft aber noch stärker akzentuieren: zumal das Haus des 'Nikolauswunders' verkörpert den ältesten bis heute bekannt gewordenen Vertreter jener rückwändig und an den Seiten geschlossenen Bauten, denen dann die Vorderwand zu fehlen scheint, so daß der Betrachter auch das Innere dieser Räume wahrnimmt. Panofsky hat für diese Gebilde den treffenden Begriff der »Puppenhäuser« geprägt. Während des ganzen Trecento und noch weit darüber hinaus gehörten sie zum Standardrepertoire von Malerei und Reliefkunst.

Als zukunftsfruchtig ist ebenso die *Raumauffassung* der Malereien einzustufen. Allein an der Nordwand wird noch stark in der Tradition des Streifenraumes mit parataktisch gereihten Figuren operiert, wie die römische Malerei der Jahrhundertmitte sie in ihrer extremen Auffassung — man denke an das Sylvester-Oratorium von Quattro Coronati — gekannt hatte. Süd- und Westwand lassen dagegen die Absicht erkennen, Vorder- und Mittelgrund durch aus der Tiefe heraus agierende Figuren und sogar durch schräg in den Bildraum gestellte Objekte miteinander zu verschleifen.

Kompositionen und *narrative Strukturen* werden in der vorliegenden Untersuchung nicht gewürdigt, was angesichts der Aufmerksamkeit, welche die Mediävistik — zumindest im angelsächsischen und im deutschen Bereich — den mittelalterlichen Erzähltechniken während der letzten Jahre gewidmet hat, verwundert. Zunächst fällt auf, daß der Maler dem Hochformat der Rahmen mit einem stark vertikalisierten Bildgeschehen zu begegnen sucht. Des weiteren wäre Julian Gardners Feststellung von 1973, daß ein deutliches Bemühen um *formal balance* die Wände der Kapelle auszeichne, zu vertiefen gewesen. Tatsächlich schließt nicht nur das auf zwei *quadri* verteilte Stifterbild die beiden Lünentensegmente zur kompositorischen Einheit zusammen, auch die Heiligendarstellungen auf West- und Nordwand sind als spiegelverkehrte Pendants aufgefaßt, läuft die narrative Bewegung doch jeweils von den Seiten auf das Fenster zu, das gleichsam als Symmetrieachse zwischen den einander entgegengesetzt konzipierten Handlungen steht. Eine solche narrative Verklammerung ist sogar für die Südwand festzustellen. Wer sind die nimbierten römischen Soldaten zur Lin-

ken von Petri Kreuz (*Abb. 1*)? Doch wohl die Heiligen Martinianus und Processus, die sich als Kerkermeister des Apostels im mamertinischen Gefängnis von ihm bekehren ließen. Aber auch die Schergen des hl. Paulus sollen der legendären Überlieferung nach bei dessen Martyrium zur Einsicht gefunden haben. Zu ihnen dürfte der erschreckt zurückfahrende Schwerträger (*Abb. 2*) gehören. Beide Darstellungen rufen folglich auf der dem Fenster abgekehrten Seite des Märtyrers eine Bekehrungsepisode in Erinnerung.

Seit etwa 1290 wird die narrative Vereinheitlichung von Jochen, Kapellenwänden und Apsisbögen zu einem dauerhaften künstlerischen Thema. Eine spiegelsymmetrische, über drei Register sich entfaltende Anlage von erstaunlicher Stringenz begegnet dem Betrachter im dritten Joch der Nordwand des Langhauses von Assisi. Der übergreifende Betrachterstandpunkt in der Mitte des Joches wird dort bekanntlich noch durch das scheinarchitektonische Rahmensystem und, was die Franziskus-Legende betrifft, auch durch die Ausrichtung der Bildarchitekturen unterstrichen. Eine Tendenz zur kompositionellen Ausponderierung liegt ebenso bei den Auftakts- und Abschlußmosaiken vor, mit denen Torriti und Cavallini ihre Marienzyklen in S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere rahmen. Die achsensymmetrische Spiegelung von Eingangs- und Endszene erfolgt hier über den gesamten Apsisbogen hinweg. Pendantsituationen zu Seiten von Fenstern, ähnlich der Sancta-Sanctorum, sind schließlich in den Privatkapellen des Trecento immer wieder anzutreffen. Faßt man die Beurteilungskriterien somit um einiges weiter, als die hier anzuzeigende Publikation es tut, so wird man S. Romanos Urteil, daß die römische Kunst fortan *neben* Assisi als zweite Wurzel der Trecentomalerei zu gelten habe, ein zu hohes Maß an Bescheidenheit attestieren müssen. Die Restaurierung der Sancta-Sanctorum-Fresken lehrt vielmehr, daß Rom noch *vor* dem großen Franziskus-Heiligtum die vielbeschworene Erneuerung der Malerei in die Wege leitete.

Zukünftige Untersuchungen werden sich eindringlich mit den stilistischen Vorbildern und Ursprüngen der Sancta-Sanctorum-Werkstatt auseinandersetzen müssen. Nur wenig sei hier angedeutet. Wollesen hatte schon 1981 darauf hingewiesen, daß der Modellieretechnik des Meisters sehr viel ältere, im plastischen Illusionismus antiker Malkunst geschulte Darstellungen zugrundeliegen. Die hier angezeigte Richtung weiterhin einzuschlagen, hätte sich auch anlässlich der Restaurierung gelohnt.

Tatsächlich bedarf es wesentlich früherer Vorbilder, um die Raumauffassung der lateranensischen Fresken in ihrer genuinen Form zu greifen. Räumliche Tiefenschichtungen und die Überbrückung solcher Raumschichten durch eine Interaktion der *dramatis personae*, aber auch schräg in die Tiefe geordnete Objekte und Architekturen waren zumindest dem Vierten Stil geläufig. Noch in der frühchristlichen Kunst lebten sie weiter. Für die Vermittlung älterer Stilkonzepte spielten die römischen Apostelbasiliken während des ganzen Mittelalters bekanntlich eine entscheidende Rolle. Die Malereien von St. Paul sind uns durch die Kopien des Seicento vertraut. Zu den ehemals dort befindlichen Bildern, die eine recht hohe Chance haben, noch aus dem 5. Jh. zu datieren, gehören die Darstellungen der über Ägypten verhängten Plagen an der Nordwand des Langhauses. Fünf der sechs durch die Nachzeichnungen überlieferten Szenen (S. Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jh.s nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien / München 1964, Nr. 622-626) eignete ein gemeinsames Kompositionsmuster, denn einheitlich konfrontierten sie die links ins Bild tretenden Gestalten von Moses und Aaron mit dem thronenden Pharaos rechts. In der Mitte zwischen den Antagonisten dann das eigentliche Strafgeschehen. Zum Schema dieser Malereien gehörte des Weiteren die zweischichtige Raumanlage, bei der Moses und Pharaos die vordere Aktionsbühne beherrschen, Aaron hingegen, bis zur Brust von einer Erdscholle verdeckt, das dramatische Geschehen aus der Tiefe heraus zu beobachten scheint. Eine ähnliche nach hinten entrückte Zuschauergestalt begegnet uns im 'Paulus-Martyrium' der Sancta Sanctorum (Abb. 2). Die Vermutung, daß gerade dieses Fresko auf der Auseinandersetzung mit einer für uns nicht mehr unmittelbar

greifbaren Vorlage aus frühchristlicher Zeit beruht, liegt somit nahe. Übrigens sind die Malereien der Basilica Ostiense von jeher mit der römischen Kunst des späten Duecento in Verbindung gebracht worden, denn seit den späten siebziger Jahren, d. h. seit dem Pontifikat Nikolaus' III. sorgten sich verschiedene Äbte um eine Erneuerung der Langhausfresken. Nach Ghiberti führte die Cavallini-Werkstatt den wesentlichen Anteil dieser Arbeiten aus.

Für den ideologischen Hintergrund einer solchen retrospektiven Haltung trägt Alessandro Tomei im vorliegenden Band noch einmal die bekannten Daten und Äußerungen des Papstes zusammen. Vielleicht ist es nicht einmal nötig, dem Orsini eine grundlegende, von imperialen Ansprüchen getragene Renovatioabsicht zu unterstellen. Erinnert sei vielmehr daran, daß die einer zunehmenden Durchsetzung mit Franzosen anheim fallende Kurie während der zwei Jahrzehnte vor Nikolaus überwiegend außerhalb Roms residiert hatte. Erst der Orsinipapst führte sie an den Tiber zurück. Die römische Tradition des Papsttums in den Blick zu rücken, mochte für Nikolaus somit auch aufgrund der Verhältnisse an seinem eigenen Hofe geraten scheinen.

Trifft die These, daß antik-altchristliche Vorbilder für die Maler der Sancta Sanctorum eine ausschlaggebende Rolle spielten, den Sachverhalt, so hätte die Ausgestaltung der Kapelle eine erstaunliche Ballung von Innovationsimpulsen bewirkt: die epochale Gestalt der malerischen Ausstattung ging auf die römische Tradition zurück. Byzantinische bzw. italobyzantinische Werkstätten standen dagegen hinter der hier ansetzenden Erneuerung der Mosaikkunst. Gotischen, letztlich also französischen Vorbildern ist die Architektur verpflichtet.

Ingo Herklotz