

JENS T. WOLLESEN

EINE „VOR-CAVALLINESKE“ MOSAIKDEKORATION IN
SANCTA SANCTORUM

Der Zugang zur Laurentius-Kapelle oder Sancta Sanctorum ist nur ausnahmsweise gestattet. Nicht zuletzt deshalb wurden die Mosaiken im Gewölbe der im Osten gelegenen Altarkammer nur sporadisch behandelt und ihre Bedeutung unterschätzt. Der Autor hatte Gelegenheit, dank großzügig gewährter Erlaubnis, nicht nur die Kapelle zu betreten, sondern auch vom Gerüst die Mosaiken und Fresken fotografieren zu lassen¹.

Die Ursprünge der Kapelle, ihr Patrozinium und ihre Geschichte sind oft diskutiert worden². Die für unseren Zusammenhang wichtigste Veränderung des päpstlichen Privatoratoriums dürfte unter Nikolaus III. (1277–1280) stattgefunden haben, der das vermutlich durch ein Erdbeben in Mitleidenschaft gezogene Gebäude restaurieren ließ³. Der Umfang dieser Arbeiten ist umstritten; nach neueren Ergebnissen erstreckten sie sich aber nicht auf die Substruktion des Baues⁴. Der Sacco di Roma und die Bautätigkeit Papst Sixtus' V. haben der Kapelle nur geringfügigen Schaden zugefügt. Das Oratorium, wie es sich heute dem Betrachter darbietet, präsentiert weitgehend den Zustand zur Zeit Nikolaus' III. Von der Innendekoration sind nur die Fresken im Zuge einer radikalen

barocken Restaurierungskampagne zum Teil übermalt worden⁵.

Für die Mosaiken wird nur eine Ausbesserung im Jahre 1625 überliefert⁶. Um 1950 wurde eine Restaurierung zwar geplant, offensichtlich aber nicht ausgeführt, wie die zurückgebliebenen Kreidespuren im nördlichen Teil des Gewölbes zeigen⁷.

Im Gegensatz zur Freskendekoration fanden die Mosaiken, sofern man unter dem Terminus ‚pictura‘ nicht auch musivische Bilder versteht, als integraler Bestandteil der Gesamtausstattung erst in den Papstvitae des Platina Erwähnung⁸. Einen größeren Raum widmete ihnen G. Marangoni⁹, bis endlich G. B. de Rossi im Jahre 1899 die Erstpublikation der musivischen Dekoration besorgte, wenngleich mit den Mitteln seiner Zeit in Form einer handkolorierten, wenig detailgetreuen Zeichnung¹⁰. Unter den nachfolgenden Autoren sind besonders Ph. Lauer und J. Wilpert hervorzuheben; letzterer veröffentlichte u. W. die ersten Fotografien der Lunetten-Mosaiken¹¹. Alsdann erlahmte das Interesse, zumal der Auswertung der bisher vorgelegten Materialien mit den Mitteln der derzeitigen kunsthistorischen Forschung Grenzen gesetzt waren und der Zugang zur Kapelle nur wenigen ermöglicht wurde.

1 Für die Erlaubnis sei dem Capitolo dell'Arcibasilica Lateranense und insbesondere Mons. Dott. G. B. de Tóth, Protonotario Apostolico, Canonico della Patriarcale Arcibasilica Lateranense gedankt. Für diesbezügliche Initiativen bin ich dem Direktor des Christlich-Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br., Herrn Prof. Dr. W. N. Schumacher, und dem Segretario della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Herrn Prof. U. Fasola in Rom verpflichtet. Die Fotokampagne wurde von der Firma Vasari in Rom unternommen und großzügig von der Bibliotheca Hertziana finanziert. Frau Dr. H. Giess habe ich für die reibungslose Organisation des Unternehmens zu danken; ebenso wie dem Restaurator Prof. L. Maranzi für seine Beratung und Auskünfte und Sign. L. Mancini für seine Hilfe bei der technischen Durchführung der Kampagne. Die Veröffentlichung der Freskendekoration der Kapelle ist in Vorbereitung.

2 Vgl. G. Rohault de Fleury, 173 ff.; H. Grisar, 12 ff.; P. Stanislao dell'Addolorata, 48 ff.; A. Petignani, 24 ff.

3 G. Marangoni, 24 f.; G. Rohault de Fleury, 173 f.

4 G. Marangoni, 25 f.; A. Petignani, 18 ff.; J. Gardner, 248 Anm. 19; Ph. Lauer, Fig. 78.

5 Vgl. G. Marangoni, 32 f.; A. Petignani, Abb. 22, 24–28; J. Gardner, Abb. 23–26, 28.

6 G. Marangoni, 33.

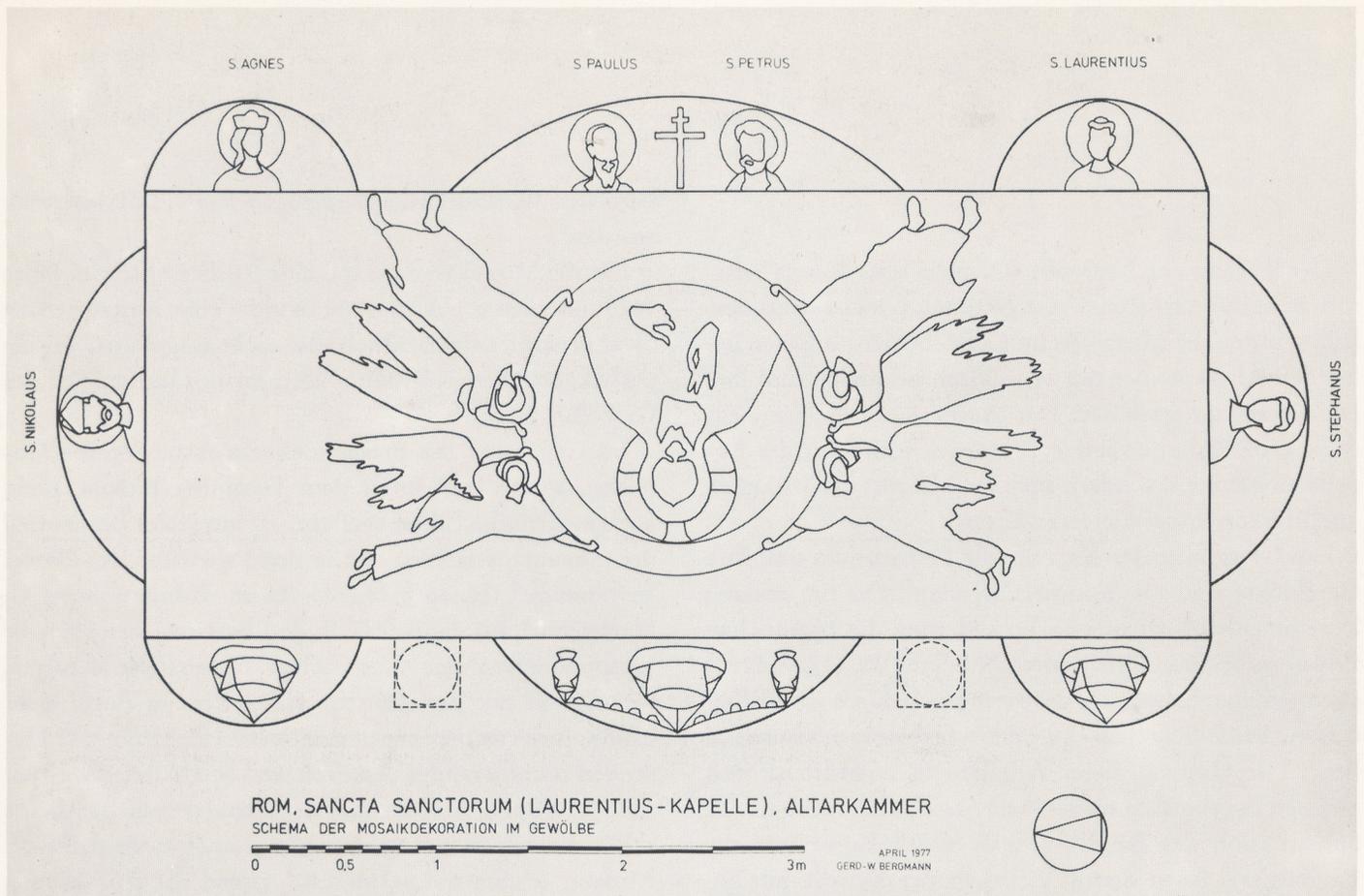
7 Vgl. die Fotografien bei G. Galassi, Abb. 376, 378. H. Grisar, 39, referiert eine Säuberung der Mosaiken aus Anlaß der Publikation G. B. de Rossis.

8 B. PLATINA, *Delle Vite de' Pontifici dal Salvatore nostro fino a Paolo II. etc.*, Venezia 1666, 380 f.

9 G. Marangoni, 27 ff.

10 G. B. de Rossi, unpaginiert, Tafel 21. Vgl. J. Wilpert, I. 1., 179. Die Zeichnung reproduzieren auch H. Grisar, Abb. 16 und Ph. Lauer, Abb. 80.

11 Ph. Lauer, 200 ff.; J. Wilpert, I. 1., 176 ff., Abb. 51–56. Vgl. A. L. FROTHINGHAM, *The Medieval Chapel of Sancta Sanctorum of the Lateran in Rome*, in: *AJA* 2nd series 5 (1901), 28 f.; R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague 1923, 495 f.; P. TOESCA, *Storia dell'arte Italiana*, I, Il Medioevo, Torino 1927, 1036; G. MATTHIAE, *Pietro Cavallini*, Roma 1972, 108.



1. Schema der Mosaikdekoration der Altarkammer in Sancta Sanctorum

Die Publikationen G. Matthiaes, W. Oakeshotts und J. Gardners haben den Forschungsstand nicht mehr grundlegend bereichert¹²; es erfolgte keine neue fotografische Bestandsaufnahme.

Die Datierung der Innendekoration des Oratoriums bei der Scala Santa, d. h. der Mosaiken und Fresken, kann durch zwei Quellen abgesichert werden. So berichtet im 13. Jahrhundert der Historiograph Ptolemaeus aus Lucca: „Hic (d. h. Nikolaus III.) etiam sacram basilicam ad Sancta Sanctorum evidentius ruinosam a solo terrae opere perpetuo intus ipsam per latera vestito marmore, ac in superiore parte testudinis picturis pulcherrimis ornata fundari iussit“¹³. Die Autorschaft Nikolaus' III. wird außerdem durch die folgende Inschrift auf dem Reliquienbehälter in der Altarmensa bezeugt: NICOLAUS PP III HANC BASILICAM A FUNDAMENTIS

RENOVAVIT ET ALTARE FIERI FECIT IPSUMQUE CUM EADEM BASILICA CONSECRAVIT¹⁴.

Beide Quellen assoziieren den Bau und seine Ausstattung mit Nikolaus III., der auch innerhalb des Dekorationsprogrammes besonders hervorgehoben wird¹⁵. Darüber hinaus weiß Ptolemaeus Lucensis auch den Weihtag, nämlich der 4. Juni oder Juli, zu berichten¹⁶. Da mit Sicherheit anzunehmen ist, daß zu der Weihe auch die Mosaiken der Altarkammer fertiggestellt waren, ließe sich mit den bekannten Daten des kurzen, aber ereignisrei-

12 G. Matthiae I, 343 ff.; W. Oakeshott, 297, 378. J. Gardner, 288, 292, 294.

13 In der *Historia Ecclesiastica* des Ptolemaeus Lucensis, abgedruckt bei L. A. Muratori, *Rer. Italic. Script.*, XI. col. 1181.

14 Zum Reliquienbehälter vgl. G. Marangoni, 24, 37, mit Abb.; gleichen bei A. Petrigani, 53; J. Gardner, Abb. 27.

15 Das linke Fresko auf der östlichen Lunettenwand des Oratoriums zeigt Papst Nikolaus III., begleitet von Paulus und Petrus, das Modell der Kapelle dem Christus präsentierend, der thronend im Fresko rechts daneben zu sehen ist. Vgl. J. Gardner, Abb. 23 links. Dazu korrespondiert die Mosaiklunette der Altarkammer mit dem Bild des hl. Nikolaus.

16 L. A. Muratori, *Rer. Italic. Script.*, XI, col. 1181; Vgl. auch G. Marangoni, 25.



2. Rom, Sancta Sanctorum, Gewölbemosaik

chen Pontifikates Nikolaus' III., vom 25. November 1277 bis zum 22. August 1280, die Entstehungszeit der Mosai-ken und auch der Fresken auf die Jahre 1278 bis 1280 weiter eingrenzen¹⁷. Ungeachtet dieser recht sicheren Quellenlage hat insbesondere die für römische Verhältnisse ungewöhnliche Mosaiktechnik zu sehr wider-sprüchlichen, zum Teil weit auseinanderklaffenden Da-terungen geführt, die vom 7. bis in das 13. Jahrhundert reichen¹⁸.

II

Die musivische Dekoration des Gewölbes und der an-grenzenden Lunetten, wie im Schema (Abb. 1) vereinfacht dargestellt, zeigt die folgenden Figurationen: Vor dem Goldgrund der Decke erscheinen vier Engel, die den Cli-peus mit dem Brustbild des segnenden Christus tragen (Abb. 2). Das flache, oblonge Gewölbe wird an den Lang- und Schmalseiten von jeweils drei bzw. einer Lunette durchdrungen (Abb. 13–18). Die östliche, mittlere Lu-nette zeigt die einander zugewandten Häupter der Apo-stel Paulus und Petrus, zu Seiten der vera crux¹⁹; dane-ben, links und rechts, die Büsten der Heiligen Agnes und Laurentius. In den Lunetten der Nord- und Südwand erscheinen die Brustbilder der Heiligen Nikolaus und Stephanus, in den drei Lunetten der Westwand die Bilder von Öllampen, die zum Teil an Girlanden aufgehängt sind. Die Porträts der Märtyrerheiligen verweisen auf ihre in der Kapelle aufbewahrten Reliquien²⁰; der hl. Nikolaus ist außerdem Namenspatron des Papstes, der am 28. Mai

1244 zum Kardinaldiakon von San Nicola in Carcere ‚Tulliano‘ promoviert wurde²¹.

Unsere Untersuchung konzentriert sich im wesent-lichen auf die am besten erhaltenen und in bezug auf Technik und Stil typischen und repräsentativen Darstel-lungen: die Imago Clipeata Christi (Abb. 3), die beiden Karyatiden-Engelpaare (Abb. 4–7), die Büsten der Heili-gen Paulus, Petrus (Abb. 13), Nikolaus (Abb. 14) und Ste-phanus (Abb. 17), sowie die Öllampe aus der nördlichen Lunette der Westwand, die dem Gabata-Typ angehört²² (Abb. 18).

Der Erhaltungszustand der Imago Clipeata ist – abge-sehen von kleineren Beschädigungen – im ganzen recht gut²³. Der Clipeus ist oben rechts und unten links ausge-bessert; im Fond links und in der Mitte unten rechts re-stauriert. Der Nimbus zeigt Reparaturen am rechten in-neren Kreuzarm, die Kompartimente mit Goldgrund oben links, rechts und unten sind zum Teil repariert bzw. neu fixiert worden. Einige Steine der Christusgestalt sind ausgefallen, Ausbesserungen sind am Haarschopf rechts sichtbar; ein Riß im Mosaikgrund zieht sich durch die Halspartie. Weitere Reparaturen lassen sich an der Schul-ter bzw. am Oberarm feststellen. Die Tesserae, deren Blattgoldbelag zum Teil abgefallen ist, sind radial zum Christuskopf angelegt. Zwei Steinlagen konturieren die Umriss der Figur und den Nimbus Christi. Es fällt so-fort auf, daß die Goldkuben um die Christusbüste, die eine Seitenlänge von etwa einem Zentimeter an ihrer

21 L. A. Muratori, *Rer. Italic. Script.* XI, col. 1179 (aus der *Historia Ecclesiastica* des Ptolemaeus aus Lucca). R. STERNFELD, *Der Kardinal Johann Gaetano Orsini – Papst Nikolaus III. – 1244–1277. Ein Beitrag zur Geschichte der Kurie im 13. Jahrhundert.* In: *Historische Studien*, III, (Reprint) 1965, 6 ff.

22 Zur Gabata: F. X. KRAUS, *Real-Encyclopädie der christlichen Alter-tümer* I (1862), 548. F. CABROL & H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, VI (1924), cols. 3–9. Die Maße des Altarkammergrundrisses betragen etwa 58 × 240 cm. Das Ge-wölbemosaik ist insgesamt stark verrußt, ein Teil des Goldbelages ist abgefallen, so daß stellenweise nurmehr der rote Untergrund sichtbar ist; vgl. dazu die mißliche Interpretation bei J. Wilpert I, 1. 177. Die Maße der Lunettenfelder betragen, gemessen entlang der Basis und der größten Höhe der Lunette: Nikolaus (nördl. Lunette) ca. 178 × 49 cm; Agnes (nordöstl. Lunette) ca. 116 × 49 cm; Paulus & Petrus (östl. Lunette) ca. 248 × 50 cm; Laurentius (südöstl. Lunette) ca. 116 × 48 cm; Stephanus (südl. Lunette) ca. 178 × 53 cm. Die westlichen Lunetten, von Süd nach Nord: 114 × 48 cm, 202 × 53 cm und 118 × 47 cm.

23 Vgl. die frühe, handkolorierte Fotografie bei J. Wilpert & W. N. Schumacher, Tafel 120. Es gibt keinen Hinweis dafür, daß der Cli-peus später eingesetzt worden wäre. Der Durchmesser des Clipeus beträgt, einschließlich des Randes, ca. 147 cm, der Rand ist ca. 17 cm breit. Die Höhe des Christuskopfes, mit Haaren und Halsaus-schnitt beträgt ca. 81 cm. G. Galassi, 512, hält auch – ohne nähere Begründung – die Augpunkte der Christusgestalt für restauriert.

17 Vgl. A. DEMSKI, *Papst Nikolaus III.*, in: *Kirchengeschichtliche Stu-dien*, VI (1903) Heft 1, 2 passim, und Anm. 21.

18 J. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE, *Geschichte der italienischen Malerei*, I, Leipzig 1869, 46f. datieren die Imago Clipeata ins 8. oder 9. Jahrhundert, die Engel zeigen „... etwas Antikes vermischt mit Spätgriechischem“. Der Christusclipeus wird von H. Grisar, 37f., wie von Crowe & Cavalcaselle in das 8. bzw. 9. Jh. gesetzt. In das Pontifikat Honorius' III. datieren: G. B. de Rossi, unpaginiert, im Kapitel: *Musaico della cappella del Sancta Sanctorum nel Laterano*; Ph. Lauer, 203 (nur den Clipeus); J. Wilpert, I, 1., 176f.; Stanislao dell'Addolorata, 93ff. und W. Oakeshott, 297. In das Pontifikat Nikolaus' III. datieren: H. Grisar, 37f. (außer dem Cli-peus); G. Matthiae, 344 und J. Gardner, 288, 293. G. Galassi indes-sen setzt den Christustondo ins Pontifikat Honorius' III., den Kopf Petri in der mittleren Ostlunette in das 7. Jh. und die Gewölbe-Engel in das 11. bis 12. Jh.

19 Im Sancta Sanctorum wird noch heute eine wichtige Kreuzreliquie aufbewahrt; vgl. G. Marangoni, 41.

20 Vgl. G. Marangoni, 38 ff.; P. Stanislao dell'Addolorata, 154 ff.



3. Rom, Sancta Sanctorum, Imago Clipeata Christi

Oberfläche haben, gleich groß und annähernd quadratisch geschnitten sind, wohingegen die Gestalt des Pantokrators vergleichsweise kleinteiliger gearbeitet worden ist. Erst recht heben sich das Gesicht mit den Haaren und alle Hautteile durch extrem kleine Tesserae vom Gewand ab. Eine weitere, wichtige technische Eigenart sehen wir in der Anordnung und im Zuschnitt der Tesserae: einerseits fassen sie im Goldgrund die Halbfigur Christi in nahezu konzentrischen Kreisen ein und im Clipeus werden sie zu leicht gekrümmten Reihen geordnet. Andererseits folgen sie genau der Gewandstruktur und den Draperien: schmale, längliche Tesserae bilden die Falten- und Chrysographielinien, die sich am Ende verjüngen und im Gewand zu verschwinden scheinen. Dieser äußerst enge motivisch-technische Bezug ist typisch für die Verfahrensweise der Mosaizisten. Ebenso variationsreich ist die Farbkomposition: die Lokalfarben des Gewandes oder des geschlossenen Kodex in der Linken Christi sind durch helle bzw. dunkle Tesserae aufgehellert oder abgeschattiert. Tonale Farbwerte werden – z. B. im Gewand Christi – durch hell- und dunkelbraune und schließlich schwarze Tesserae vollzogen, deren Größe der Feinheit der Farbabschattung entspricht. Das gilt besonders für das Gesicht Christi, dessen Grundton sich aus grau-weißen Marmorsteinen zusammensetzt. Kaum sichtbar in blassem Rosa zeichnen sich feine Formlinien auf der Stirn ab und leiten an den Wangen zu dem kräftigen Rot über, das zugleich den Kontur der rechten Gesichtshälfte, der Mund- und Kinnpartie und der Nase markiert. Ebendort wird die Härte des Lineaments durch eine oder mehrere Reihen orange-roter Tesserae zurückgenommen. Übergänge von schwarz zu grau, wie im Haar, überbrücken blaß-olivgrüne Tesserae, die auch die Schattenpartien um die Augen, die Nase und an der Unterlippe bilden. Schwarze Tesserae betonen die gelockten Enden des vollen grauen Bartes.

Die Darstellung des Christus ist zweifellos die prominenteste und qualitativste Figuration im Gewölbe; die Gestalten der Engel sind aber kaum weniger sorgfältig gearbeitet, zumal hier dieselbe charakteristische Technik zur Anwendung gelangte²⁴ (Abb. 47). Goldtesserae wer-

24 Das größere östliche Engelpaar (vgl. das Schema) scheint auf den Sockeln der Gewölbezwicke zu beiden Seiten der mittleren, östlichen Lunette mit den Büsten der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu stehen; die gegenüberliegenden Engel, die dem Betrachter zunächst verborgen bleiben, schweben dagegen frei. Vgl. dagegen J. Gardner, 293. Maße und Zustand (gemessen wurde die maximale Höhe der Figuren): nordöstl. Engel: ca. 140 cm; Ausbesserungen: rechter Unterarm, linke Gesichtshälfte, Halspartie, am Pallium, am rechten Oberschenkel, am rechten Gewandzug des Palliums, um

den sparsamer, und zwar nur in den Flügeln, für die sogenannten Gammadia und zum Teil für die Sandalen benutzt. Der größte Unterschied gegenüber dem Clipeus besteht jedoch in den helleren Farbwerten, die vor allem durch die sägeprofilartigen, auf die Gewänder gesetzten Lichtreflexe hervorgerufen werden. Die Kleidung der Engel ist weitgehend monochrom gehalten und nur durch Aufhellung und Abschattierung der Lokalfarbe belebt. Die Farbstellungen beschränken sich zumeist auf Blau- und Grüntöne für die Tuniken und helle olivgrüne, ins Braun tendierende Farben für die Pallien. Rot findet nur in den Gesichtern und als Kontur der Arme und Füße Verwendung.

Es darf an dieser Stelle vorweggenommen werden, daß der Qualität der Gewölbemosaiken in Sancta Sanctorum kein gleichzeitiges in Rom erhaltenes Denkmal zur Seite gestellt werden kann²⁵. So wende ich mich zunächst dem Stil der Mosaiken zu, für den die nächsten Parallelen in der Apsiskomposition in S. Maria Maggiore zu finden sind. Diese musivische Dekoration ist unter Papst Nikolaus IV. (1288–1292) wohl zu Beginn der neunziger Jahre in Angriff genommen und nach dessen Tod durch Kardinal Giacomo Colonna zu Ende geführt worden; für die Fertigstellung werden heute im allgemeinen die Jahre 1295/96 angesetzt²⁶. Das Mosaik der Apsiskalotte ist links unten mit dem Namen seines Autors, Iacopo Torriti, versehen. Faktisch bezieht sich diese „Signatur“ jedoch nur auf das Hauptmosaik der Kalotte und kann nicht ohne weiteres auf die marianischen Szenen darunter übertragen

den Maueranker herum sowie am linken Fuß. Südöstl. Engel (am besten erhalten): ca. 145 cm; Ausbesserungen: linke Hand, rechter Fuß, Inkarnat mit fehlenden Steinen. Südwestl. Engel (relativ gut erhalten): ca. 135 cm. Ausbesserungen: linker Unterarm und Hand, Unterseite des rechten Flügels, rechte Gesichtshälfte unterhalb der Augen, links vom rechten Auge, rechts unten am Halsausschnitt. Die Weißhöhlungen am rechten Oberschenkel sind zum Teil ausgebessert bzw. fixiert, Beschädigungen am rechten Fuß, am Gewandzug des Palliums unterhalb des linken Armes und am Tunikazipfel unten rechts. Nordwestl. Engel: ca. 139 cm; Ausbesserungen: linker Arm und Hand, stellenweise fehlende Steine in der Tunika und im Pallium; Beschädigungen am Palliumzipfel rechts, an den Flügelspitzen rechts unten und im Gewand von den Knien abwärts.

25 Die oft im Kontext mit der musivischen Ausstattung des Sancta Sanctorum zitierten Mosaiken der Cosmaten-Grabmäler sind entweder stilistisch oder zeitlich zu weit entfernt, um hier herangezogen zu werden. Vgl. W. Oakeshott, 297 und G. Matthiae I, 344. Das gilt auch für den Christustondo bei San Tommaso in Formis, vgl. W. Oakeshott, 298f. Darüber hinaus ist die Rolle der Cosmati im 13. Jh. als marmorarii wie auch als Mosaizisten bisher ungenügend definiert.

26 C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Roma 1956, 246ff., Tafel LXVff., zuletzt: J. GARDNER, Pope Nicholas IV. and the Decoration of Santa Maria Maggiore in: *ZKg* 36 (1973), 1–50, mit weiterer Literatur.



4. Rom, Sancta Sanctorum, Nordöstlicher Engel im Gewölbe



5. Rom, Sancta Sanctorum, Südöstlicher Engel im Gewölbe

werden, die auch stilistisch von der Marienkrönung abweichen. Wir verweisen nur auf die stilistischen Diskrepanzen, die die Engel um die Marienkrönung (Abb. 8) von dem Engel aus der Szene von der Anbetung der Könige trennen (Abb. 9). Die Homogenität des Gesamtprogramms legt zwar in diesem Fall den gleichen Entstehungszeitraum für beide Dekorationsteile nahe, die Stilunterschiede lassen aber an mindestens zwei verschiedene Meister bzw. Werkstätten denken²⁷. Nun zeigen zum Beispiel – trotz der erheblichen Zeitspanne von zwölf oder mehr Jahren gegenüber Sancta Sanctorum – die Gestalten der schreitenden Apostel in der Dormitio-Szene (Abb. 10) noch ähnlich verschlungene und geraffte Draperien mit gezackten Säumen und vermitteln noch denselben emphatischen Bewegungsimpetus wie die Engel in der päpstlichen Laurentius-Kapelle, deren Stil sich übrigens auch in dem erwähnten Engel aus der Anbetungsszene in S. Maria Maggiore widerspiegelt.

Über diese Stilanalogien hinaus bietet auch der technische Befund gute Vergleichsmöglichkeiten: im Gegensatz zu den etwa gleichzeitigen Mosaiken Cavallinis in S. Maria in Trastevere zeigt sich in dem torritianischen Mosaik die gleiche Abstufung von gröberen zu feinen Tesserae, wie wir sie schon bei dem Pantokrator der lateranensischen Privatkapelle gesehen haben. Ein Blick auf die Gestalt des Petrus in der Apsis von S. Maria Maggiore mag das bestätigen (Abb. 11).

So möchte ich meinen, daß – wenn auch nicht Torriti selbst für unser Christusbild und die Engel herangezogen werden kann – wir uns doch in dessen unmittelbarem Werkstattkreis bewegen. Die Mosaiken im Gewölbe des Sancta Sanctorum dürfen demnach als das früheste erhaltene Werk dieses römischen Ateliers betrachtet werden.

Die besonders aufwendige Mosaiktechnik, in der das Gesicht, die Haare und alle Hautteile der Gestalt Christi ausgeführt sind, wurde schon von G. B. de Rossi hervorgehoben und dahingehend interpretiert, daß nämlich die Imago Clipeata Christi wie eine *Ikone* aus einem früheren Mosaik in das bestehende eingefügt worden wäre²⁸. Diese These wird scheinbar noch durch eine oberflächliche Betrachtung verstärkt: verursacht durch die sehr kleinen Tesserae – also auch kleinerer Kuben – liegt das Niveau zum Beispiel der Gesichtsfläche Christi tiefer als die des Gewandes oder des Goldgrundes. Die Meinung de Rossis

ist in der Folgezeit wiederholt aufgegriffen worden, wobei der Clipeus mit dem Brustbild Christi sehr unterschiedlich, vorzugsweise aber in das Pontifikat Honorius' III. (1216–1227) datiert wurde²⁹. Dabei blieb jedoch unberücksichtigt, daß die Karyatiden-Engel in der gleichen Technik gearbeitet sind. So wird die „Übertragungstheorie“ äußerst bedenklich, wäre dann doch der Präzedenzfall eines Mosaiks zu motivieren, das aus einem „patchwork“ aus wiederverwandten Mosaikfragmenten bestünde, die zusammengenommen schließlich das Hauptthema der Gewölbedekoration abgäben³⁰.

Wir meinen indessen, hier mit einer spezifisch *byzantinischen* Mosaiktechnik konfrontiert zu sein, die geradezu als ein Markenzeichen für Produktionen byzantinischer und auch byzantinisierender Werkstätten gelten kann. Hierfür verweisen wir einerseits auf den berühmten, jedoch in der Datierung umstrittenen, Christus aus der Deesis-Gruppe in der Hagia Sophia in Istanbul, den wir mit O. Demus als einen der Höhepunkte frühpaläologischer Kunst verstehen möchten³¹.

Wie in Sancta Sanctorum wird die plastische und male-riche Wirkung des Gesichtes Christi durch sehr kleine Tesserae verwirklicht, die auch zu linearen Konturen angeordnet werden können. Die gleiche technische Eigenart zeigt andererseits der Pantokrator in der Kuppel der Parigoritissa in Arta, der sich von jenem in Istanbul stilistisch und durch seine gesicherte Datierung in die achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts unterscheidet³².

Nun ist diese charakteristische, byzantinische Mosaiktechnik keineswegs an die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gebunden. Wir erinnern in diesem Kontext an die Apostelgestalten in der Apsis von S. Paolo f. l. m., die zur Zeit Honorius' III. von venezianischen, also byzantinisch trainierten Mosaizisten ausgeführt wurden³³. Diese Dekoration gehört zu den frühesten, in ähnlicher Technik gearbeiteten römischen Mosaiken vor Sancta Sanctorum.

29 Vgl. Anm. 18.

30 Vgl. Anm. 28 und die Ausführungen J. Gardners, 288 Anm. 31.

31 O. Demus, *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art*, in: P. UNDERWOOD (Herausgeber), *The Kariye Djami IV* (1975), 109ff., Abb. 10. V. Lazarev, *Storia*, 273ff., 198 und Abb. 293–295. C. MANGO, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, in: *DOSTud 8* (1962), 29.

32 A. K. Orlandos, XXIII, XXIV und Tafeln 11, 14, 24. M. CHATZIDAKIS, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*. In: *L'Art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1965, 59–73, bes. 70. Vgl. auch J. T. MATTHEWS, *The Pantokrator: Title and Image*. New York University Ph. D., 1976 *Fine Art*, passim.

33 G. Matthiae, Abb. LXI; W. Oakeshott, 22.

27 Vgl. auch C. BERTELLI, *L'enciclopedia delle Tre Fontane*, in: *Paragone* 20 (1969), 47, Anm. 32.

28 G. B. de Rossi, wie Anm. 10, 18; Ph. Lauer, 203; J. Gardner, 288 Anm. 13.



6. Rom, Sancta Sanctorum, Südwestlicher Engel im Gewölbe



7. Rom, Sancta Sanctorum, Nordwestlicher Engel im Gewölbe

8. Rom, S. Maria Maggiore, Apsis,
Engel aus der Marienkrönung,
rechte Seite



9. Rom, S. Maria Maggiore, Apsis,
Anbetung der Könige





10. Rom, S. Maria Maggiore, Apsis, Dormitio

Auch hier beobachten wir jene technische Brillanz und außerordentliche Feinheit, die untypisch für das römische Mosaik schlechthin ist.

Allerdings haben diese Apostelköpfe, von denen sich einige nach der Brandkatastrophe von 1823 erhalten haben, stilistisch nichts mit dem Christus in Sancta Sanctorum gemeinsam. Nichtsdestotrotz scheint es verständlich, daß sich die Anhänger der ‚Übertragungsthese‘ dieses zeitlich und örtlich naheliegenden Beispiels bedienen, um die ungewöhnliche Arbeitsmethode eines Teils der Gewölbemosaiken zu erklären, das in toto sicher in das Pontifikat Nikolaus’ III. datiert ist³⁴.

Im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts wird diese spezielle Mosaiktechnik allein von Torriti bzw. dessen Werkstatt praktiziert, wie wir bereits mit der Petrusgestalt in der Apsis von S. Maria Maggiore belegen konnten. Die byzantinische Provenienz als Quelle des technischen

„know-how“ läßt bedeutsame Rückschlüsse für die qualitative Einschätzung römischer Mosaikarbeit in Rom zu. Deren offensichtliche Insuffizienz ist das Resultat mangelnder praktischer Übung in einem besonders in der Spätantike beliebten künstlerischen Medium, das seine letzten „Renaissancen“ zur Zeit Leos III. und Paschalis’ I. sowie um 1100 erlebte³⁵, in Byzanz hingegen kontinuierlich ausgeübt wurde und zu hoher Perfektion gelangte.

Weitaus schwieriger als die technischen lassen sich die stilistischen Vorbilder für das Gewölbemosaik in Sancta Sanctorum aufzeigen. Es liegt nahe, sich wiederum nach Byzanz zu wenden; insbesondere interessiert die Periode unter Michael VIII. Palaeologos (1261–1281), unmittelbar nach der Befreiung von der lateinischen Herrschaft. So lassen sich für die Karyatiden-Engel etwa die Fresken der

35 Vgl. H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XIIe siècle*, in: *Cahiers archéologiques*, XX (1970), 99–154.

34 Vgl. Anm. 18.



11. Rom, S. Maria Maggiore, Apsis, Petrus



12. Assisi, San Francesco, Oberkirche, Obergaden Nordwand, 4. Joch, Noah-Szene

Trinitäts-Kirche in Sopoćani anführen³⁶. Das an den Beinen eingeschnürte Gewand des südwestlichen Engels (Abb. 6) in Sancta Sanctorum wiederholt sich ähnlich auch beim Ungläubigen Thomas in Sopoćani, die stoffreichen und plastisch durchstrukturierten Gewänder mit „... nahe dem unteren Saum durch Querzüge zusammengefaßtem Gehänge“ in der Dormitio-Szene ebendort³⁷. Allerdings wird die zum Teil unproportionierte voluminöse Plastizität der Gestalten in Sopoćani nicht in Sancta Sanctorum reflektiert. Die Engelsegestalten erscheinen hier härter, zugleich straffer und flächiger konzipiert; die Lichtreflexe und gespannten Draperien beanspruchen großen ornamentalen Eigenwert und lassen das Körpervolumen in den Hintergrund treten.

36 V. J. DJURIĆ, *Sopoćani*. Leipzig 1967, Tafeln III ff.; V. Lazarev, *Storia*, 298, 342 Anm. 118; O. Demus, Die Entstehung des Paläogenstils, bes. 13. W. GRAPE, Zum Stil der Mosaiken der Kilise Camii von Istanbul, in: *Pantheon* 32 (1974), 3–13, bes. 5.

37 O. Demus, Die Entstehung des Paläogenstils, 13.

Wenn wir trotzdem Sopoćani als mittelbare Stilquelle namhaft machen, so nur, weil etliche Stilelemente in Sancta Sanctorum von dort zitiert zu sein scheinen.

Mehr Aufschluß über die stilistische Formation dieses Ateliers geben die Fresken der römischen Schule im Obergaden von San Francesco in Assisi. Der Werkstattzusammenhang zwischen den Noah-Szenen ebendort und den torritianischen Mosaiken in S. Maria Maggiore gilt seit der Publikation A. Nicholsons als unbestritten³⁸. Ein Vergleich des südöstlichen Engels in Sancta Sanctorum (Abb. 5) mit dem stehenden Noah in Assisi (Abb. 12) zeigt, daß hier wie dort das gleiche Stilvokabular angewandt wurde: wir verweisen nur auf die plastisch ornamentierte Gewandoberfläche, die stoffreichen, gestrafften Draperien, die sich diagonal und horizontal um

38 A. NICHOLSON, The Roman School at Assisi, in: *ArtBull* 12 (1930) 270–300. Vgl. auch G. RUF, *S. Francesco e S. Bonaventura*, Assisi 1974, Tafeln 41, 45, 215. H. Belting, Assisi, Tafel 55 und S. 225 f.

die Beine schlingen und den Schritt der Gestalten zu hemmen scheinen; auf die akzentuierte Leibeswölbung und den geraden Strang des über die Schulter fallenden Palliums. Die mittelbare Abhängigkeit von den Fresken in Sopoćani wird hier – wie schon O. Demus anmerkte – noch deutlicher³⁹. Die Fresken in Assisi rezipieren u.E. noch die gleichen Vorbilder wie jene in Sancta Sanctorum, hier musivisch in einem experimentellen Stadium, dort routinierter und in geübter Freskotechnik.

So kann Sopoćani als Stilvorbild nur mittelbar und partiell herangezogen werden und steht eher für eine Stilphase, in der das Bemühen um plastisches Volumen in antiker Manier im Vordergrund steht⁴⁰. Die in Sancta Sanctorum sichtbaren, einer antikisch beeinflussten, byzantinischen Stilstufe entnommenen Stilmittel werden von der Werkstatt in Sancta Sanctorum auf eigenständige Weise rezipiert und von derselben ‚Römischen Schule‘ sowohl in den Noah-Szenen in Assisi als auch in den Marien-Szenen in S. Maria Maggiore eingesetzt.

Die Kenntnis frühpaläologischer Vorlagen darf für die Zeit um und nach der Rückeroberung im Jahr 1261 vorausgesetzt werden; aus Byzanz emigrierte Maler und Mosaizisten, mit Vorlagenkopien im Gepäck, hielten sich zweifellos in Rom auf, ganz abgesehen vom regen Export und Import musivischer und gemalter Ikonen⁴¹. Da die Adaption dieser Vorbilder in unserem Fall durch eine römische Werkstatt erfolgte, erreicht die Licht-Schatten-Modellierung auch längst nicht die Perfektion der byzantinischen Denkmäler. Die nuancierten farblichen Übergänge bleiben eher im flächigen bzw. linearen Bereich, wie die eingekerbten Faltenzüge in den Gewändern der Engel in Sancta Sanctorum, oder – zehn Jahre später – die Draperien der Noahgestalten in der Oberkirche von San Francesco in Assisi.

Die bisher noch nicht besprochenen und zum Teil erheblich beschädigten und restaurierten Lunettenbilder in Sancta Sanctorum lassen jedoch nicht gleichermaßen überzeugend einen Zusammenhang mit den Werken des „Klassischen oder plastischen Stils“ (Demus) im frühpaläologischen Byzanz erkennen und heben sich auch von den Gewölbemosaiken unserer Kapelle ab. (Abb. 13–18). Wie der recht gut erhaltene Petruskopf (Abb. 13), so zeichnet sich auch das Haupt des Nikolaus (Abb. 14) durch porträthaft impressionistische Züge aus, die übrigens alle Lunettenbilder vom Deckenmosaik unterscheiden⁴². Die Märtyrerporträts bleiben in der Feinheit der Ausführung sichtbar hinter der Gestalt Christi und der Engel im Gewölbe zurück, sind aber im Prinzip in der gleichen Technik gearbeitet.

Es handelt sich hier um ein Phänomen, das auch auf die zitierten Mosaiken in Arta zutrifft: die Büste des Pankrators ist äußerst fein mosaiziert, wohingegen die Propheten im Kuppeltambour in vergleichsweise gröberer Technik inszeniert worden sind⁴³. Daß auch in Sancta Sanctorum dieser scheinbare Qualitätsunterschied im Sinne eines Bedeutungsgefälles eingesetzt wurde, zeigt ohne Zweifel die Gabata-Öllampe in der südwestlichen Lunette, die in der technischen Ausführung, d.h. den kleinen Tesserae, die feinste farbliche Übergänge erlauben, dem Gewölbemosaik in keiner Weise nachsteht. Anstelle feiner Farbabstufungen bestimmt die überraschende Vielfalt farblicher Kontraste die lebendige Wirkung des Petruskopfes. Für das Gesicht wurden neben weißem und rosa Marmor auch braune und grüne Tesserae verarbeitet; das zerfurchte Haar und den wilden Bart bilden weiße, blaßblaue und braune Tesserae. Die roten Linien beschränken sich nicht nur auf den Kontur, sondern greifen unregelmäßig auf die Gesichtsfläche über und verleihen dem Apostelhaupt sein typisches, martialisches Aussehen.

39 O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London 1970, 226. S. RADOJČIĆ, Sopoćani et l'art européen du XIIIe siècle, in: *L'Art byzantin du XIIIe siècle*, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1965, 197–206.

40 Vgl. den Verweis H. Beltings auf altchristliche Vorlagen für die Noah-Szenen und das Apsismosaik in S. Maria Maggiore, H. Belting, Assisi, 225 f.

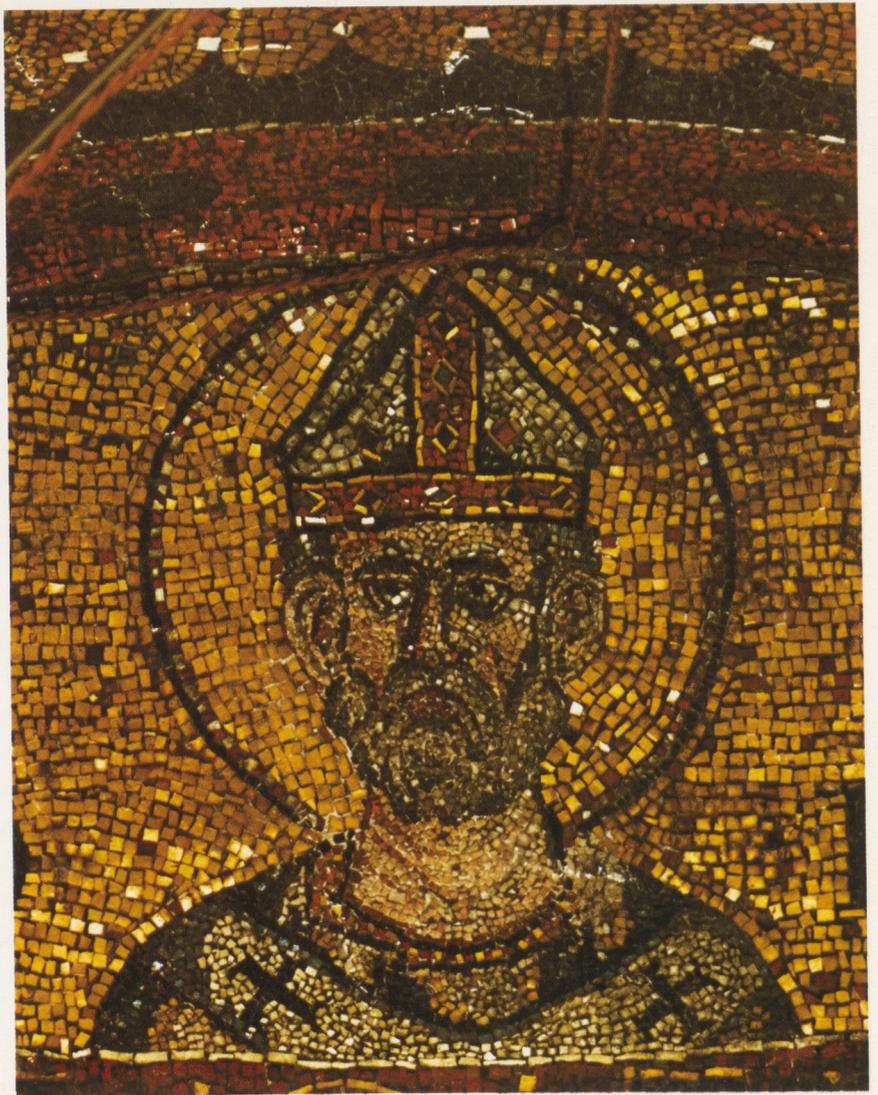
41 V. LAZAREV, Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons, in: *BurlMag* 59 (1931), 154 ff.; E. KITZINGER, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, in: *DOP*, 20 (1966), 26–47. K. WEITZMANN, Icon Painting in the Crusader Kingdom, in: *DOP*, 20 (1966), 50–83.

42 Vgl. Anm. 22. Nikolaus: Ausbesserungen nur im Goldgrund des Nimbus unten links, an der Halspartie und rechts vom Hals. Ausgefallene Tesserae besonders in der Stirnmitte oben. Petrus: Goldgrund des Nimbus zum größten Teil ausgebessert. Sonst keine wesentlichen Restaurationen. Es fehlt die Rahmenbegrenzung an der Lunettenbasis, wie auch bei den Lunetten der Hl. Agnes, Laurentius und Stefanus.

43 Vgl. A. K. Orlandos, XXIII ff., Tafeln 14, 24.



13. Rom, Sancta Sanctorum, Paulus und Petrus, östliche Lunette, Mitte



14. Rom, Sancta Sanctorum, Nikolaus, nördl. Lunette



Die Büste des hl. Nikolaus wirkt ruhiger, wenngleich auch hier eine Tendenz zu kontrastreicher Modellierung besteht; die Häupter der beiden Diakone Laurentius und Stephanus hinterlassen dagegen einen flächigen und weniger differenzierten Eindruck (Abb. 16, 17).

Wie erwähnt vermittelt die gröbere Technik der Büsten einerseits einen Bedeutungsunterschied gegenüber den Gewölbemosaiken. Andererseits verweist die stilistische Diskrepanz auf Bezugsquellen, die unter anderem im etwa gleichzeitigen, römischen Ambiente zu vermuten sind. Allerdings haben sich nur sehr wenig Vergleichsbeispiele der römischen Malerei und Mosaikkunst von den fünfziger bis zum Ende der achtziger Jahre des Dugento

erhalten. Aus dem knappen Denkmälerbestand wählen wir das relativ frühe Mosaikfragment des 1256 datierten, sogenannten Capocci-Tabernakels⁴⁴ (Abb. 19) und das undatierte Mosaik in der Apsidiale der Zeno-Kapelle in Sta. Prassede in Rom aus⁴⁵ (Abb. 20). Beide Werke sind m. E. typisch für die Stilphase der fünfziger bzw. der späten sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts. Sowohl die Zeno-Madonna mit den beiden weiblichen Heiligen als auch das Capocci-Fragment präsentieren technische, stili-

44 J. GARDNER, The Capocci-Tabernacle in Santa Maria Maggiore, in: *PapBritRome* 38 (1970), 220–230.

45 W. Oakeshott, 208, Abb. 126; G. Matthiae, II, Abb. LXIII.

16. Rom, Sancta Sanctorum,
Laurentius, südöstliche
Lunette



stische und motivische Eigentümlichkeiten, die auch in den Lunettenbildern der Laurentius-Kapelle zu finden sind. Das Capocci-Mosaik ist aus vergleichsweise großen Tesserae gefügt, die für Gesichts- und Hautteile nur geringfügig verkleinert werden. Das gilt ähnlich auch für die Zeno-Madonna, jedoch läßt sich hier eine ungleich deutlichere Abstufung der Tesserae-Größe vom Goldgrund über das Gewand zum Gesicht erkennen: die Draperielinien sind außerdem feiner und verjüngen sich entschiedener als bei der Madonna des Capocci-Tabernakels. Den flächigen Gesichtern der Diakone in Sancta Sanctorum lassen sich gut jene der Heiligen und der Madonna in der Zeno-Kapelle gegenüberstellen, die darüber hinaus auch

mit blauen und roten Tesserae konturiert werden. Zuletzt seien auch noch die charakteristischen, in rot-weißem Steinwechsel gearbeiteten Nimben erwähnt, die ähnlich auch bei unseren Lunettenbildern wiederkehren.

Diese Analogien, besonders des Zeno-Mosaiks mit den Märtyrerheiligen in Sancta Sanctorum, beschränken sich aber nur auf *Details* stilistischer und motivischer Art. Der Gesamteindruck, d. h. die Anlage der Lichter und Schatten sowie die Plastizität, trennen jedoch ersichtlich unsere Lunettenbüsten von den beiden musivischen Denkmälern.

Es ist diese differenzierte plastische Modellierung z. B. der Häupter der Apostelfürsten und Nikolaus', die uns zu



der wohl wichtigsten und zugleich überraschendsten Stilkomponente der römischen Mosaiken führt, nämlich der spätantiken Kunst. Nur hier trifft man auf vergleichbare Gestaltungsmittel. Wir verweisen auf den Kopf des Petrus in der Apsis in SS. Cosma e Damiano und das Haupt des Hippolytus auf dem Triumphbogen in San Lorenzo f.l.m. (Abb. 21)⁴⁶, wobei gerade letzterer mit seinen roten Konturen, dem nuancierten Inkarnat und den blauen Haaren und Bart unserem Petrus sehr nahe steht.

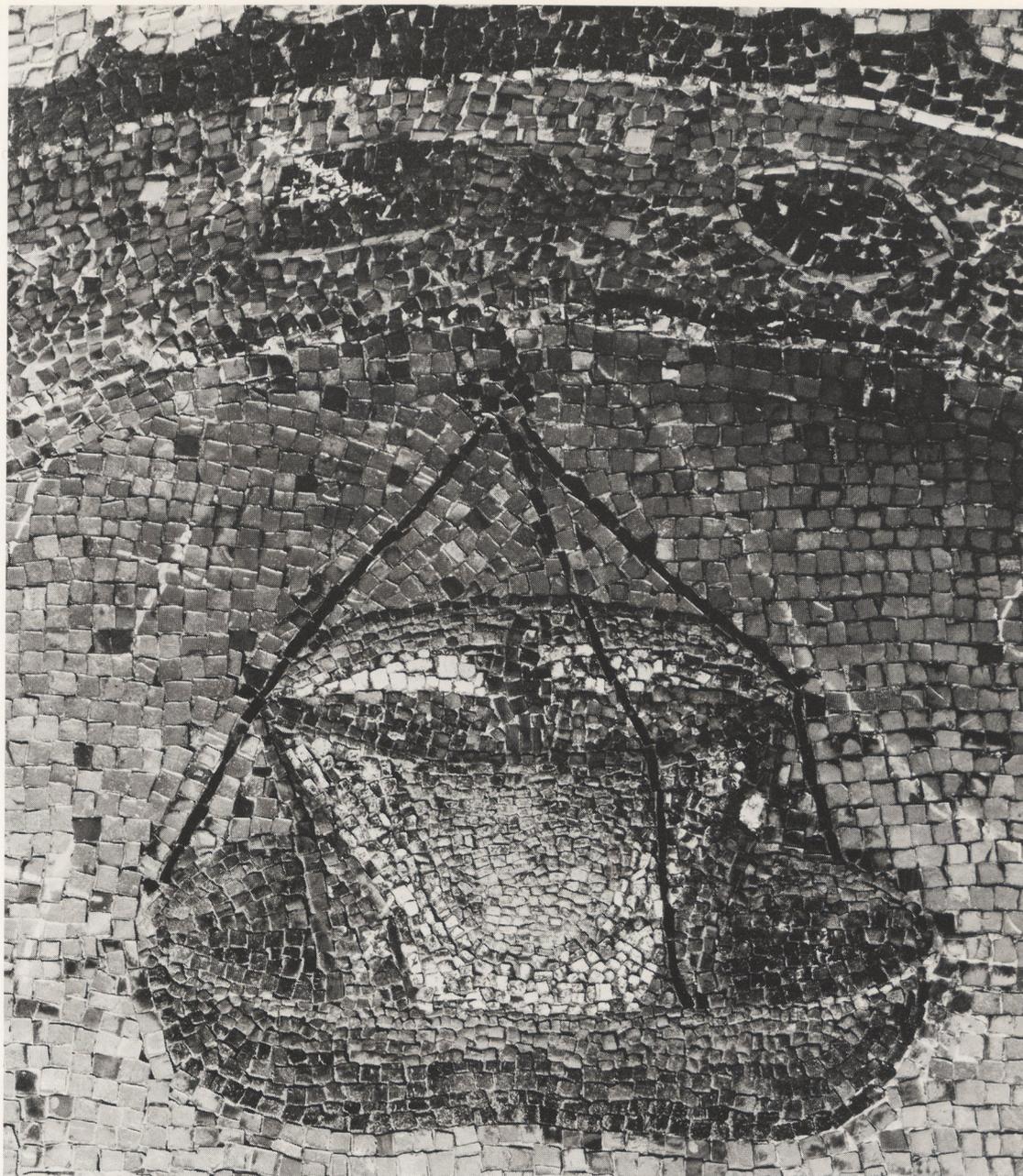
Die Frage, wann und warum diese *Renovatio* antiker bzw. spätantiker Kunst einsetzte, ist bis heute nicht sicher zu beantworten. Schon in den Fresken der Krypta in Anagni um die Mitte des 13. Jahrhunderts⁴⁷ wird Antikes zitiert; eine bewußte Rezeption z. B. spätantiker Dekorationen scheint indessen eng mit der Persönlichkeit Papst Nikolaus' III. verknüpft, dem als erstem Papst nach der Neugründung des römischen Senats im Jahre 1144 Senatorialgewalt zugesprochen wurde⁴⁸. Es liegt nahe, daß

46 Für SS. Cosma e Damiano: G. Matthiae, I, 135 ff.; II, Tafel XVII.
Für San Lorenzo f.l.m.: G. Matthiae, I, 149 ff.; II., Tafel XX.

47 Vgl. Anm. 54.

48 Vgl. P. Hetherington, Pietro Cavallini, 4–10; J. Gardner, S. Paolo f.l.m., 240–248; J. Gardner, 283 Anm. 2 ff. Zum *Renovatio*-Begriff

18. Rom, Sancta Sancto-
rum, Öllampe, westl.
Lunette



dieser Machtanspruch ein vitales Interesse an der Antike auslöste, auf die sich das Selbstverständnis des Senates gründete. Dieser Anspruch manifestiert sich in diesbezüglichen stilistischen und motivischen Anleihen und Zitat. Es dürfte kein Zufall sein, daß unter Nikolaus III. neue Papstserien nach dem Vorbild der alten in den Apostelbasiliken und – allerdings ohne einen entsprechenden Vorgängerzyklus – in San Giovanni in Laterano geschaf-

vgl. W. PAATZ, Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950, bes. 22–25, 27.

fen und die Restaurierung des spätantiken ostiensischen Zyklus der alten Paulsbasilika begonnen wurden⁴⁹.

Diese Renovatio, noch ersichtlich auf der Basis der römischen Kunst gleich nach Beginn der zweiten Dugentohälfte und beeinflusst von frühpaläologischen Vorbildern,

49 Vgl. J. Gardner, S. Paolo f.l.m., passim und P. Hetherington, Pietro Cavallini, passim. O. HUECK, Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter, in: *FlorMitt* 14 (1969), Anm. 27. Zu den Portikusfresken von Alt-St. Peter und deren Datierung um 1280 vgl. Hans Belting, Assisi, S. 91 und Anm. 30; desgleichen J.T. WOLLESEN, *Die Fresken von San Piero a Grado*, Phil. Diss. Heidelberg 1975, passim.



äußert sich nicht nur im Stil besonders der Lunettenbüsten und der Gabatae, sondern auch in der Rahmendekoration der gleichzeitigen Fresken in Sancta Sanctorum: hybride Amphoren aus Treibarbeit mit Akanthusranken (Abb. 22) – Allgemeingut der antiken und spätantiken Malerei, Mosaikkunst und Skulptur – und schließlich auch in der Ikonographie der Gewölbemosaiken, die zuletzt behandelt werden soll.

Das Kompositionsschema – Karyatidenfiguren einen Clipeus tragend – läßt sich schon in klassisch-römischen Gewölbe- und Fußbodenmosaiken belegen⁵⁰. Im Clipeus können, abgesehen von paganen Motiven und Göttern, das Gemmenkreuz, das Christusmonogramm, das Got-

teslamm und der stehende Christus oder dessen Brustbild erscheinen. Dieser Dekorationstyp läßt sich ähnlich schon in der Kuppel der Georgsrotunde in Thessaloniki belegen⁵¹, hat sich im Gewölbe der Zeno-Kapelle in Sta. Prassede in Rom – einem Werk der sogenannten karolin-

50 Vgl. H. Belting, 48f.; B. NOGARA, *I mosaici antichi nei palazzi pontifici*, Milano 1910, Abb. 53. K. LEHMANN, *The Dome of Heaven*, in: *ArtBull* 27 (1945), 1–27, Abb. 8. B. SCHWEITZER, *Die spätantiken Grundlagen der mittelalterlichen Kunst*, Leipziger Universitätsreden 16 (1949), Tafel V, Abb. 8; B. ANDREAE, *Römische Kunst*, Freiburg i. Br., 1973, Tafel 157. Für diesbezügliche Hilfe und Hinweise danke ich Dr. H. Kaiser-Minn, Heidelberg.

51 S. PELEKANIDIS, *Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Ravenna 1963, 33, Abb. 3.



gischen Renaissance unter Paschalis I.⁵² –, in der Basilica dei SS. Martiri in Cimitile⁵³, sowie in der Krypta der Kathedrale in Anagni erhalten⁵⁴ und ist auch für die nuremehr durch Quellen überlieferte Gewölbedekoration des 5. Jahrhunderts im lateranensischen Oratorium Sanctae

52 W. Oakeshott, Abb. 127; G. Matthiae I, 225 ff., bes. 239 ff.; 418, II., Abb. 197.

53 H. Belting, 48 ff. und Abb. 24.

54 O. Demus, Romanische Wandmalerei, 125 und Abb. 54; H. Q. SMITH, Anagni, an Example of Medieval Typological Decoration, in: *PapBritRome* 33 (1965), 15; B. ANDBERG, Osservazioni sulle modifiche delle volte nella cripta di Anagni, in: *AAA* 6 (1975), passim.

Crusis belegt, die vielleicht als Vorlage eine Rolle spielte⁵⁵.

Letztlich sind auch die Elemente des Deckenprogramms, so die Karyatiden-Engel, einer spezifisch römischen Tradition entlehnt. Sie gehen auf jene triumphalen Victoria-Darstellungen zurück, wie sich z. B. eine in der Bronzestatue im Römerhaus zu Kaiser-Augst bei Basel erhalten hat⁵⁶. Der Typ der auf einem Globus stehenden

55 Ph. Lauer, 57 ff.; G. Rohault de Fleury, 57 und Tafeln XXXV, XXXVI. E. MÜNTZ, The Lost Mosaics of Rome IV. to IX. Century, in: *AJA* 2 (1886), 295–313, bes. 305, Abb. VIII. J. Wilpert, I., 1. 177.

56 T. HÖLSCHER, *Victoria Romana*, Mainz 1968, 37, 47, 138 f., Tf. 4, 3.



Victoria, die mit den Fingerspitzen einen Clipeus balanciert, findet seine mittelbare Nachfolge etwa in den Engeln im Gewölbe des Presbyteriums in Ravenna oder in der Zeno-Kapelle in Sta. Prassede in Rom⁵⁷.

Die Engel in Sancta Sanctorum unterscheiden sich jedoch von den genannten Beispielen, indem sie den Clipeus mit beiden Händen greifen und nicht nur mit den Fingern abstützen, in heftiger Bewegung mit umgewand-

tem Kopf und im Dreiviertelprofil dargestellt werden, durch ihre Art das Pallium zu tragen und nicht zuletzt durch ihre paarige, einander gegenüberstehende Zuordnung⁵⁸. Diese Paare werden auch stilistisch differenziert: die Draperien der östlichen Gruppe (Abb. 4, 5) tendieren zu straffen, scharfen Formen, die Gewänder der westli-

57 Für S. Vitale in Ravenna vgl. W.F. DEICHMANN, *Ravenna, Hauptstadt des christlichen Abendlandes*, Wiesbaden 1958, Abb. 311, 342–346.

58 Schon die offenkundige, paarweise Zuordnung der Engel spricht gegen die von J. Gardner geäußerte These, daß die Engel in Sancta Sanctorum einen Verkündigungs-Engeltyp zum Vorbild hatten. Vgl. auch dazu J. Wilpert & W.N. Schumacher, 339. Allerdings ist bei der Diskussion der Ableitung zu beachten, daß dem vor der Kammer stehenden Betrachter nur *ein*, dazu in der Größe akzentuiertes Engelspaar sichtbar ist. Vgl. Anm. 24 und das Schema Abb. 1.

chen Engel (Abb. 6, 7) indessen zeigen weichere, abgerundete Faltenzüge⁵⁹. Der Grund für diese Planänderung im Hinblick auf das gewöhnlich angewandte Gewölbeschema liegt in Sancta Sanctorum ohne Zweifel in der besonderen Gewölbearchitektur: in das flache, oblonge Gewölbe konnten nicht mehr, wie im Kreuzgratgewölbe, jene diametral angeordneten Engeltypen eingespannt werden. Man war also veranlaßt, aus anderen Konfigurationen passendere Gestalten zu extrahieren. So bieten sich – schon wegen der obengenannten spezifischen Merkmale – zwar keine Verkündigungengel, sondern jene Engel an, die in Verbindung mit der Himmelfahrt Christi erscheinen⁶⁰. Die äußere Form, d.h. die typische Torsion und Armhaltung unserer Engel, läßt sich nur im Kontext mit diesen fliegenden oder schwebenden Engelpaaren aufzeigen, die den Clipeus mit der Majestas Domini fassen – eine der *Imago Clipeata Christi* thematisch durchaus verwandte Darstellung. Als typisches und repräsentatives Beispiel verweisen wir auf die Majestas Domini in Verbindung mit der Himmelfahrt Christi in der Unterkirche in San Clemente in Rom⁶¹.

Eine ähnliche, wesensverwandte Engelkonfiguration wurde m.E. aus architektonischen Gründen in das gebräuchliche Dekorationsschema interpoliert.

So sind die Komposition, der Stil und die Ikonographie der Mosaiken in Sancta Sanctorum ein Amalgam aus sehr heterogenen Vorlagen byzantinischer und römisch-antiker Provenienz mit prädominant antiken Akzenten⁶². Die



22. Rom, Sancta Sanctorum, Rahmendekoration der Szene vom Martyrium Petri. Fresko, südl. Lunettenwand

59 Vgl. Anm. 24, 58; das flache Kreuzgratgewölbe ist offenbar auf eine Hauptansicht von Westen konzipiert worden.

60 Vgl. J. WILPERT, I, 1. 177; G. MATTHIAE I, 344.

61 J. WILPERT IV, Tafel 210. Für weitere Majestas-Domini-Darstellungen vgl. O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, Abb. 132, 187. Anstelle der Majestas Domini kann auch das Lamm erscheinen, wie z. B. in Saint-Aignan in Saint-Aignan-sur-Cher, vgl. O. DEMUS, Romanische Wandmalerei, Abb. LX. Für Beispiele aus der Skulptur vgl. W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica 1300–1460*, II, Venezia 1976, Abb. 1, 2, 76; Weiter: A. GOLDSCHMIDT & K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1934, 2. Band, Reliefs Tafeln VII, 24 a, XLII, 115. S. HELENA GUTBERLET, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins Hohe Mittelalter*, Straßburg 1935, passim und Abb. V. Für Rat und Hilfe zu dieser Frage danke ich Fr. Dr. U. Nilgen, Rom. Generell zur Frage gotischer Einflüsse in Sancta Sanctorum vgl. H. Belting, wie Anm. 38, 165 f.

62 Vgl. Anm. 38, 40. Zur immer noch unbefriedigend bearbeiteten Renovatio-Bewegung im späten 13. Jahrhundert besonders in Rom vgl. W. PAESELER, Der Rückgriff der römischen Spätgotikmalerei auf die christliche Spätantike, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Vorträge der ersten Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948, Berlin 1950 und H. WENTZEL, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, in: *ZKw* 9 (1955), bes. 66 ff. E. PANOFSKY, Renaissance and Renascences in Western Art, in: *Figura*, 10 (1960), 133 ff.

musivische Dekoration der Altarkammer fixiert in einer für Rom einzigartigen Weise – anders als die Fresken im selben Privatoratorium – die vorerst noch experimentelle Phase jener Kunst, die auf ihrem Höhepunkt am besten mit dem Stil Cavallinis charakterisiert werden kann.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- Stanislao dell'Addolorata STANISLAO DELL'ADDOLORATA, La cappella papale di Sancta Sanctorum ed i suoi sacri tesori, Grottaferrata 1919
- H. Belting H. BELTING, *Die Basilica dei SS. Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus*, Wiesbaden 1962
- H. Belting, Assisi H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*. Berlin 1977
- O. Demus, Die Entstehung des Paläostils O. DEMUS, Die Entstehung des Paläostils in der Malerei, in: *Berichte zum XI. internationalen Byzantinisten-Kongress*, München 1958, 1-63
- O. Demus, Romanische Wandmalerei O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, 1968
- G. Rohault de Fleury G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*, Paris 1877
- G. Galassi G. GALASSI, *Roma o Bisanzio*, I, Roma 1953
- J. Gardner, S. Paolo f.l.m. J. GARDNER, S. Paolo f.l.m., Nicholas III and Pietro Cavallini, in: *ZKg* 34 (1971), 240-248
- J. Gardner J. GARDNER, Nicholas III's Oratory of the Sancta Sanctorum and its Decoration, in: *BurlMag* 115 (1973), 283-294
- H. Grisar H. GRISAR, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. Br. 1908
- P. Hetherington, Pietro Cavallini P. HETHERINGTON, Pietro Cavallini, Artistic Style and Patronage in Late Medieval Rome, in: *BurlMag* 114 (1972), 4-10
- Ph. Lauer PH. LAUER, *Le Palais de Latran*, Paris 1911
- V. Lazarev, Storia V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, ed. italiana, Torino 1967
- G. Marangoni G. MARANGONI, *Istoria dell'antichissima oratorio, o cappella di San Lorenzo nel patriarcio lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum etc.*, Roma 1747
- G. Matthiae G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I/II, Roma 1967
- L. A. Muratori, Rer. Italic. Script. L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores etc.*, Tom. XI., Mediolani 1727
- W. Oakeshott W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967
- A. K. Orlandos A. K. ORLANDOS, *La Parigoritissa d'Arta*, Athènes 1963
- A. Petrucci A. PETRIGNANI, *Il santuario della Scala Santa nelle sue successive trasformazioni, dalla sua origine ai recenti lavori compiuti per l'ampiamiento della cappella di S. Lorenzo*, Collezione 'Amici delle Catacombe' VII, Roma 1941
- G. B. de Rossi G. B. DE ROSSI, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1899, unpaginiert; Kapitel: Musaico della cappella del Sancta Sanctorum nel Laterano.
- J. Wilpert J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1916
- J. Wilpert & W. N. Schumacher J. WILPERT & W. N. SCHUMACHER, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg-Basel-Wien 1976