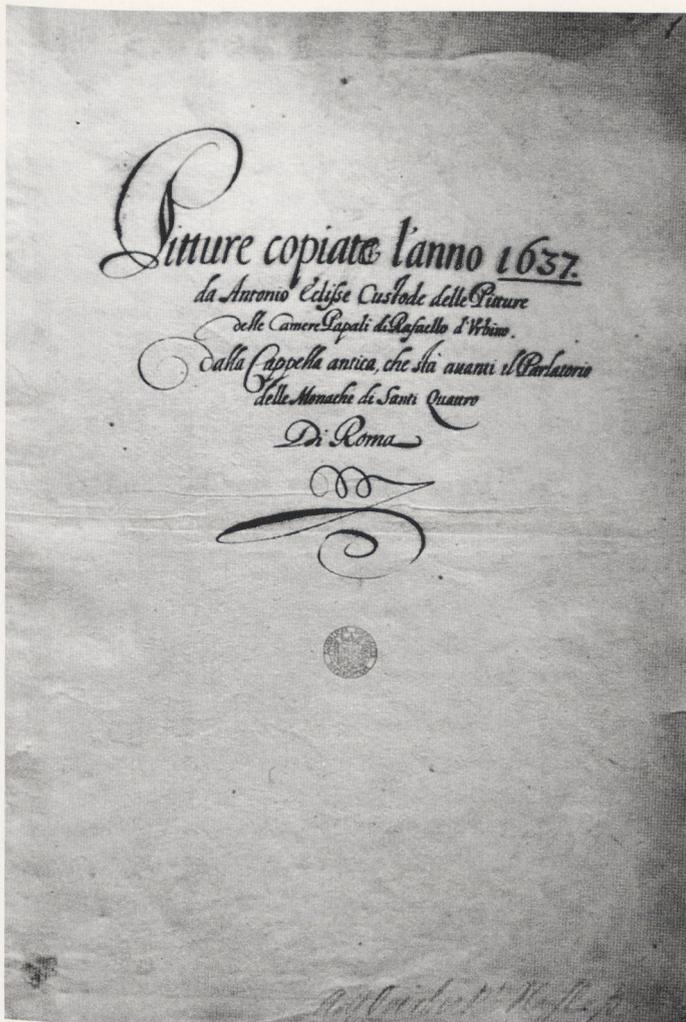


JOHANNES ZAHLTEN

BAROCKE FRESKENKOPIEN AUS SS. QUATTRO CORONATI IN ROM:
DER ZYKLUS DER SILVESTERKAPELLE UND
EINE VERLORENE KREUZIGUNGSDARSTELLUNG

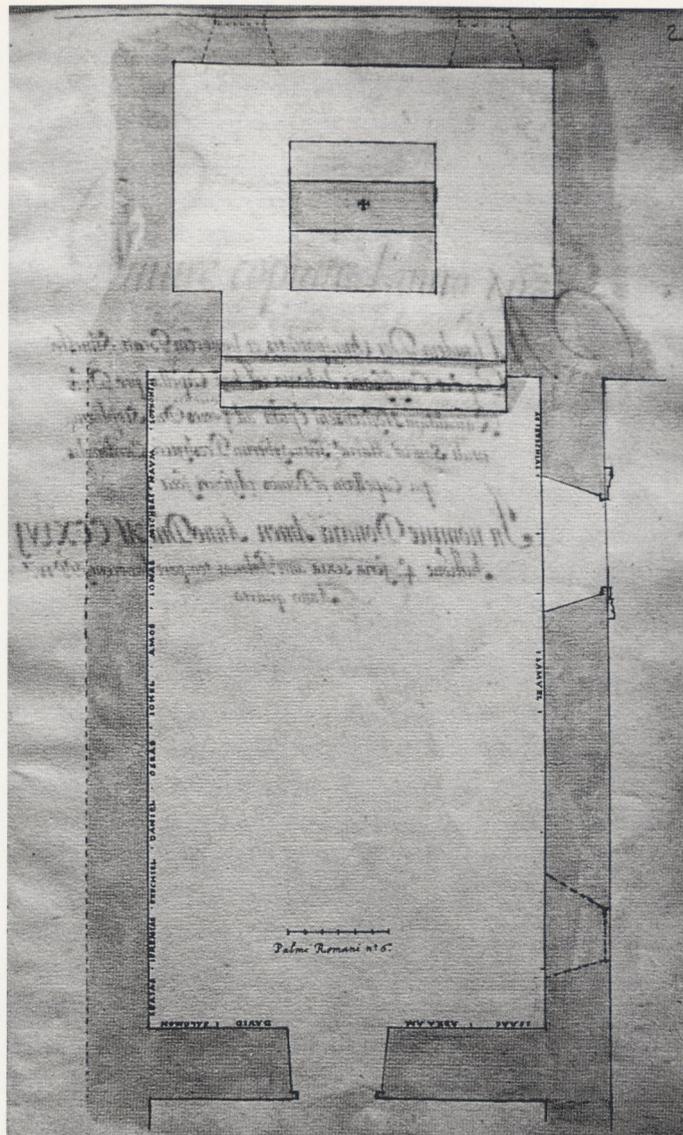
Gewidmet Richard Krautheimer und Otto Lehmann-Brockhaus

Für Ermütigung und kollegiale Unterstützung danke ich Frau Prof. Dr. Ursula Nilgen/München und Frau Dr. Eva Stahn/Rom.



1. Wien, Österr. Nat. Bibl., Cod. Ser. nov. 3311. Titelseite

2. Wien, ÖNB, Cod. Ser. nov. 3311, fol. 2. Grundriß des Silvesteroratoriums bei Ss. Quattro Coronati in Rom



1881 erwarb die Österreichische Nationalbibliothek in Wien einen Band mit Aquarellkopien mittelalterlicher Fresken aus dem Nachlaß des in Rom verstorbenen deutschen Malers Johann Friedrich Overbeck (1789–1869), einem der Gründer der Künstlergemeinschaft der ‚NAZARENER‘.¹ Stephan Waetzoldts Kompendium ‚Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom‘ (Wien 1964) enthält sie noch nicht. Erstmals erwähnt sie der 1967 erschienene Katalog der Neuerwerbungen der Nationalbibliothek.² Bisher nur einem kleinen Kreis von Fachkollegen bekannt, wurden sie bisher nie publiziert.

1 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Series nova 3311. Auf der Titelseite (Fol. 1) der handschriftliche Vermerk „Aus Overbeck's Nachlaß.“

Der Titel des Buches auf Folio 1 (Abb. 1) gibt stolz den Namen des Zeichners und den Standort der Fresken an: „PITTURE COPIATE L'ANNO 1637. DA ANTONIO ECLISSE CUSTODE DELLE PITTURE DELLE CAMERE PAPALI DI RAFFAELLO D'URBINO DALLA CAPPELLA ANTICA, CHE STA AVANTI IL PARLATORIO DELLE MONACHE DI SANTI QUATTRO DI ROMA“. Außer den Kopien der Malereien in der Cappella di S. Silvestro enthält der Band die Wiedergabe eines heute verlorenen Kreuzigungsfreskos aus der Kirche

2 Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek ‚Series Nova‘ (Neuerwerbungen), Teil 3, von OTTO MAZAL und FRANZ UNTERKIRCHER, Wien 1967, S. 55. – Mir ist der Codex seit dem Sommer 1974 bekannt, als ich bei der systematischen Durchsicht der Handschriftenbestände der ÖNB im Rahmen meiner Recherchen zur *Creatio Mundi* (Stuttgart 1979) auf ihn stieß.

der Ss. Quattro Coronati. Der Fund bestätigt Waetzoldts Vermutung in der Vorbemerkung zu seiner Publikation:³ „Doch schlummert sicherlich in vielen Sammlungen noch wertvolles Material.“ Er erweitert durch die Wiener Zeichnungen unsere Kenntnis barocker Kopien römischer Wandmalereien des Mittelalters um ein wichtiges Beispiel. Durch sie ist es nun möglich, die Personen des Alten Testaments in den Medaillonbüsten des Silvesteroratoriums, die starke Beschädigungen aufweisen oder inzwischen ganz fehlen, zu identifizieren und ihren Zusammenhang mit dem ikonographischen Bildprogramm zu rekonstruieren. Außerdem wird das zerstörte Wandbild aus der Klosterkirche mit einer eigentümlichen Kreuzigung vorgestellt, das in der Folge römischer Kreuzigungsdarstellungen des Mittelalters einen wichtigen Platz einnahm.

Die Wiener Kopien und ihr Zeichner

Der Codex Series nova 3311 enthält auf 38 Blättern (Papier, 40,6×27,3 cm) aquarellierte Federzeichnungen der Wandmalereien, die teilweise mit Deckfarbe gehöht wurden. Der oben erwähnten Titelseite (Abb. 1) folgt auf Folio 2r der bräunlich lavierte Grundriß der kleinen, einschiffigen und tonnengewölbten Silvesterkapelle mit einer Maßstableiste in Palmi Romani (Abb. 2). Die Rückseite des Blattes trägt in brauner Tinte (auf die Vorderseite durchschlagend) die Widmungsinschrift des 1246 geweihten Oratoriums, geschrieben von der gleichen Hand, die den Titel eintrug. Ihr Text entspricht jenem der originalen Marmortafel, welche heute in die innere Südwand der Kapelle eingelassen ist:⁴

„Ad laudem Dei Omnipotentis et honorem Beati Silvestri Papae Confessoris dedicata est hoc Capella per Dominum Rainaldum Hostiensem Episcopum ad preces Domini Stephani tituli Sanctae Mariae Transtiberim Presbyteri Cardinalis qui Capellam et Domos Aedificari fecit

In nomini Domini Amen Anno Dm MCCXLVI
Indicatione 4° feria sexta ante Palmas tempore Innocentij PP
IV Anno quarto“.

Ab Folio 3 folgen mit einer Ausnahme jeweils auf der Vorderseite der Blätter die Wiedergaben der Wandmalereien. Sie beginnen mit den Medaillonbüsten; die Inschriften auf ihren Spruchbändern, soweit im 17. Jahrhundert noch vorhanden, sind ebenfalls verzeichnet:

³ Waetzoldt, S. 25.

⁴ Vgl. Mitchell, S. 15 – Der Text des Epigraphs ist abgedruckt bei Apollonj Ghetti, S. 89.

⁵ Thieme-Becker, Bd. 10, 1914, S. 332; auch Waetzoldt, S. 14–20.

- Fol. 3 Abraam „Tres vidit et unum adoravit“
- Fol. 4 Isaac
- Fol. 5 (kein Name). „Non auferet sceptrum Dei juda et dux dei“
- Fol. 6 Samuel
- Fol. 7 Ezechias
- Fol. 8 ...as
- Fol. 9 David. „De fructu ventris tui ponam super sedem meam“
- Fol. 10 Salomon. „Diligite iustitiam qui iudicatis terram“
- Fol. 11 Ysaïas. „egreditur virga de radice yesse“
- Fol. 12 Ieremias. „Priusquam te formarem in utero novi te et priam, gentibus dedi te“
- Fol. 13 Ezechiel. „Aperti sunt celi et vidi visiones dei“
- Fol. 14 Daniel. Fast unlesbar: „Cum venerit..“
- Fol. 15 Oseas
- Fol. 16 Johel
- Fol. 17 Amos
- Fol. 18 Jonas
- Fol. 19 Micheas
- Fol. 20 Naum
- Fol. 21 Abachuc
- Fol. 22 Sophonias
- Fol. 23 (kein Name angegeben)
- Fol. 24 Papst Silvester macht den Stier lebendig und zähmt den Drachen
- Fol. 25 Auffindung der Kreuze
- Fol. 26 Fragment der Kreuzlegende
- Fol. 27 Kaiser Konstantin und die klagenden Mütter
- Fol. 28 Der Traum Konstantins, Erscheinung von Petrus und Paulus
- Fol. 29 Die kaiserlichen Boten reiten zum Monte Soracte
- Fol. 30 Papst Silvester zeigt Konstantin die Apostelbildnisse
- Fol. 31 Die Taufe Konstantins
- Fol. 32 Die Konstantinische Schenkung
- Fol. 33 Konstantin übernimmt den Strator-Dienst
- Fol. 34 (keine Abbildung)
- Fol. 34v/35 Jüngstes Gericht
- Fol. 36 Das Kreuz Christi mit Longinus und Stephaton zwischen den beiden gekreuzigten Schächern. Das vierzeilige Schriftband unter der Szene gibt die Namen der Dargestellten, den Widmungsvers, das Datum 1248 und den Namen der Stifterin Divitia wieder, die mit einer zweiten Person direkt unter dem Kreuz in der Mitte des Textes dargestellt ist. Darunter folgt die Ortsangabe: „Questo Crocifisso è nella Chiesa di Santi Quattro“.

Der Maler Antonio Eclissi⁵ gehörte zu jener Gruppe junger Künstler, „ben intendenti di disegno“, die für den archäologischen Gelehrten und hohen Beamten der päpstlichen Kurie, Cassiano dal Pozzo, und den mit ihm befreundeten Kardinal Francesco Barberini Kopien von Kunstwerken anfertigten. Während Cassiano dal Pozzo (1588–1657) versuchte, als wissenschaftliche Abbildungssammlung Nachzeichnungen aller erreichbaren Denkmäler der Antike in seinem ‚Museo cartaceo‘ zusammenzufassen, ließ Kardinal Barberini, der Neffe Papst Urbans VIII., von allen in römischen Kirchen erhaltenen vollständigen Zyklen frühchristlicher und mittelalterlicher Fresken und Mosaiken „lückenlose inventarähnliche Serien von Nachzeichnungen“

Die Medaillonbüsten der Silvesterkapelle

anfertigen.⁶ Diese Kopien-Bände befinden sich heute in der Handschriftensammlung der Vatikanischen Bibliothek (Cod. Barb. lat. 4402–4408; Vat. lat 9071). Den größten Teil der zwischen 1630 und 1640 entstandenen Aquarellkopien hat Antonio Eclissi geschaffen, von dessen Hand auch die Mehrzahl der Nachzeichnungen römischer Mosaiken und Malereien aus der Sammlung Cassiano dal Pozzos stammt, welche seit 1762 die Royal Library in Windsor Castle bewahrt.⁷ In den Kontext dieser Serien gehören auch die Wiener Kopien der Fresken aus dem Kloster Ss. Quattro Coronati, datiert 1637.

Konkrete denkmalpflegerische Überlegungen haben zur Anlage solcher Sammlungen geführt, worauf Waetzoldt hinwies, aber auch kirchenpolitische Gründe, wie sie seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in der historischen Selbstbesinnung der katholischen Kirche nach dem Tridentinum und in ihren Reformansätzen sichtbar wurden.⁸

Stephan Waetzoldt hat den Wert der Kopien für die kunstwissenschaftliche Forschung ausführlich diskutiert und kommt zu folgendem Ergebnis:⁹ „Es läßt sich also sagen, daß die Kopisten des 17. Jahrhunderts ihr Vorbild in ganz bestimmter Weise verfälschen: sie ziehen dessen Proportionen in die Breite, sie neigen – wegen ihrer geringeren künstlerischen Kapazität – dazu, das kompositionelle Gerüst zu erweichen, die Figuren zu erschlaffen, die Gesichter und die Faltenführung zu schematisieren.“ Ein Vergleich der Wiener Nachzeichnungen mit den erhaltenen Fresken des Konstantin-Silvester-Zyklus läßt diese Beobachtungen auch hier in exemplarischer Weise deutlich werden. Wenn Waetzoldt feststellte:¹⁰ „Der Vergleich zeigt, daß es möglich ist, sich in die eigentümlichen, vom Zeitstil des Barock bedingten und deshalb grundsätzlich gleichartigen Abweichungen vom Vorbild ‚einzusehen‘ und auf diese Weise auch zu vorsichtigen Rückschlüssen auf den Stil der Originale zu gelangen“, so wird dies bei der Behandlung des zerstörten Kreuzigungs-Freskos aus der Kirche der Ss. Quattro Coronati von Bedeutung sein.

Fast alle Veröffentlichungen zu den Fresken verzichten auf eine Erwähnung der Bildnisse in den Medaillons unter den szenischen Darstellungen der Konstantin-Silvester-Legende¹¹ oder bezeichnen sie irrtümlich als „Bildnisse von Heiligen“ bzw. als „Halbfiguren von Propheten“.¹² Der Grund für diese unpräzisen Angaben liegt im schlechten Erhaltungszustand der Büsten und ihren kaum mehr lesbaren Namensangaben. Ursprünglich handelte es sich um 30 Medaillons, denn eine solche Zahl ergibt sich, wenn man von dem zur Verfügung stehenden Platz des breiten Wandstreifens und der Größe der vorhandenen Medaillons ausgeht. Die Publikationen sprechen fälschlicherweise meist nur von 22. Von ihnen sind die der Propheten Ezechiel, Jonas und Micheas an der Nordwand relativ gut erhalten (vgl. Abb. 17) und durch die eingefügten Namen identifizierbar. Die übrigen Halbfiguren weisen zumeist in der oberen Hälfte starke Beschädigungen auf oder fehlen ganz; ihr Platz im Dekorationsschema der Wand ist bei der letzten Restaurierung durch lineare, miteinander verknüpfte, konzentrische Kreise verdeutlicht worden.

Die Nachzeichnungen Eclissis im Wiener Codex erlauben nun, den größten Teil der alttestamentlichen Gestalten zu benennen und ihre Position innerhalb des Bildprogramms zu bestimmen. Nicht nur die zeichnerische Wiedergabe der 21, oben aufgelisteten Medaillonbildnisse ermöglicht dies, sondern auch genaue Angaben auf dem Kapellengrundriß von Folio 2 (Abb. 2): In winzigen Buchstaben sind ihre Namen entlang der Wände eingetragen und bezeichnen so den Anbringungsort der im 17. Jahrhundert noch erhaltenen Büsten. Vergleicht man die Reihenfolge der Kopien mit den Eintragungen des Grundrisses, so stellt man fest, daß Antonio Eclissi die Reihung der Bildnisse jeweils vom alten (und heute wieder benutzten) Eingang in der Westwand der Kapelle beginnen läßt: Betritt man die Kapelle von der westlich vor ihr liegenden Sala del Calendario, so befinden sich rechts unmittelbar neben der Tür auf der inneren Eingangswand die Büsten der Patriarchen Abraam (Fol. 3; Abb. 3) und Isaac (Fol. 4). Das anschließende erste Medaillon der Südwand wies schon 1637 keinen Namen mehr auf. Eclissi zitiert nur die Inschrift des Spruchbandes: „*Non aufert sceptrum Dei juda et dux dei*“ (Fol. 5).

Wie der Grundriß erkennen läßt, fehlten bereits im Jahr, als die Nachzeichnungen hergestellt wurden, die vier folgenden Medaillons. Der Kopist setzte seine Reihe also mit

11 So auch Matthiae, *Pittura*, Bd. 2, S. 146–153; desgl. Mitchell.

12 Vgl. O. DEMUS: *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 126; Apollonj Ghetti, S. 93

6 Ebd., S. 17. Waetzoldt nennt Kopien nach S. Urbano alla Caffarella, S. Cecilia, S. Sebastianello, Ss. Vincenzo e Anastasia (Tre Fontane), S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Trastevere, S. Maria Maggiore, S. Martino ai Monti, Alt-St.-Paul und den Hospitälern des Lateran und von S. Giacomo al Colosseo. Vgl. auch das Verzeichnis der Codices S. 26f.

7 Ebd., S. 16.

8 Zur historischen Rückbesinnung auf Frühchristentum und Mittelalter vgl. H. RÖTTGEN: Repräsentationsstil und Historienbild in der römischen Malerei um 1600, in: *Beiträge für Hans Evers* (Darmstädter Schriften 22), Darmstadt 1968, S. 75–78; J. ZAHLTEN: Beobachtungen zur Mittelalter-Rezeption in der Ausstattung römischer Kirchen nach dem Tridentinum, in: *Mittelalter-Rezeption. Ein Symposium*, hrsg. von P. Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 80–104.

9 Waetzoldt, S. 22.

10 Ebd.



3. Nachzeichnung des Büstenmedaillons fol. 3: Abraam



4. Nachzeichnung des Büstenmedaillons fol. 23

der sechsten Halbfigur, dem Richter Samuel (Fol. 6) fort, die sich heute neben der seitlichen Tür befindet. Das Renaissanceportal wurde, wie die Inschrift an der Außenseite besagt, 1570 in die Südwand der Kapelle eingebrochen.¹³ Zu diesem Zeitpunkt kam sie in den Besitz der Università dei Marmorari. Beim Einbau des Seitenportals wurden drei weitere Medaillons zerstört. Übrig blieb nur östlich der Tür das des Königs Ezechias (Fol. 7) und das letzte Rundbild der Wand (Fol. 8). Wen es darstellte, war Eclissi nicht mehr bekannt, denn er gab nur die Schlußsilbe des Namens „... as“ an. Wie in der Kapelle zu erkennen ist, setzte sich der Medaillonfries an der Ostwand fort, war allerdings im 17. Jahrhundert nicht mehr vorhanden, da sich im Grundriß und unter den Nachzeichnungen dazu keine Hinweise befinden. Das kleine, östlich angefügte Presbiterium gehört ebenfalls zu den Umbauten von 1570. Es erweitert die Kapelle nach Osten in den Bereich des ehemaligen Porticus der frühchristlichen und mittelalterlichen Basilika und ersetzt eine kleine, vermutlich runde Apsis, wie sie noch die Barbara- und Nikolauskapellen des 9. Jahrhunderts im Klosterareal aufweisen.¹⁴ Ihre mit Sicherheit vorhandene Ausmalung ging beim Abriß verloren.

¹³ Ebda., S. 89, 94.

¹⁴ Zur Baugeschichte von Ss. Quattro Coronati ausführlich Munoz (1914); Apollonj Ghetti (1964) und R. KRAUTHEIMER: Ss. Quattro Coronati, in: *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, IV, Città del Vaticano 1970, S. 1–36; auch Mitchell, S. 15–17.

Weitaus besser erhalten sind die Medaillons der nördlichen Hälfte der Kapelle. Antonio Eclissi gibt sie vollständig wieder, sowohl im Grundriß als auch in den Nachzeichnungen. Links vom Eingang an der inneren Westwand sind es die Büsten der Könige David (Fol. 9) und Salomon (Fol. 10). Die Texte ihrer Schriftbänder sind in den Kopien ebenfalls überliefert (s. o). Dies gilt auch für die drei ersten Prophetenbüsten der beginnenden Nordwand, Ysaias (Fol. 11), Ieremias (Fol. 12) und Ezechiel (Fol. 13). Als vierter der sog. Großen Propheten schließt sich Daniel an (Fol. 14), dessen Spruchband nur noch die Worte „CUM VENERIT“ erkennen läßt.¹⁵ Bis zum östlichen Ende der Nordwand folgen nun acht der Kleinen Propheten. Ihre Reihe beginnt mit Oseas (Fol. 15), der als einziger der Halbfiguren nur in der Zeichnung, ohne Aquarellierung wiedergegeben ist, und setzt sich fort mit Johel (Fol. 16), Amos (Fol. 17), Jonas (Fol. 18), Micheas (Fol. 19), Naum (Fol. 20), Abachuc (Fol. 21) und Sophronias (Fol. 22). Eine namenlose Büste (Fol. 23; Abb. 4) auf dem schmalen erhaltenen Stück der nördlichen Ostwand beendet die Reihe der Medaillonbildnisse.

Ausgehend von den auf Grund von Eclissis Nachzeichnungen komplett rekonstruierbaren Prophetenbüsten der Nordwand kann man mit Sicherheit annehmen, daß ihnen auf der Südwand die gleiche Anzahl von 12 Medaillons symmetrisch gegenüber stand. Ihre Reihe wurde jedoch,

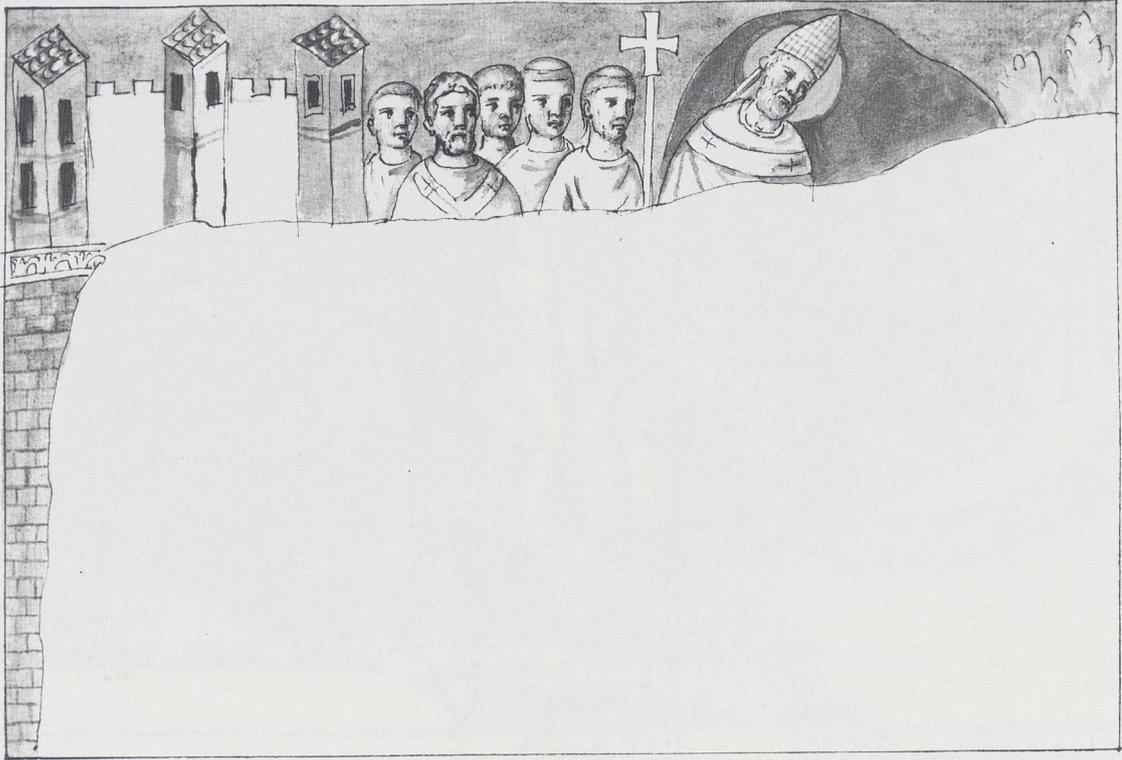
¹⁵ Vgl. Abb. 16 u. 17.



5-14. Nachzeichnungen der Silvester-Konstantin-Legende: 5. Papst Silvester macht den Stier lebendig und zähmt den Drachen. fol. 24



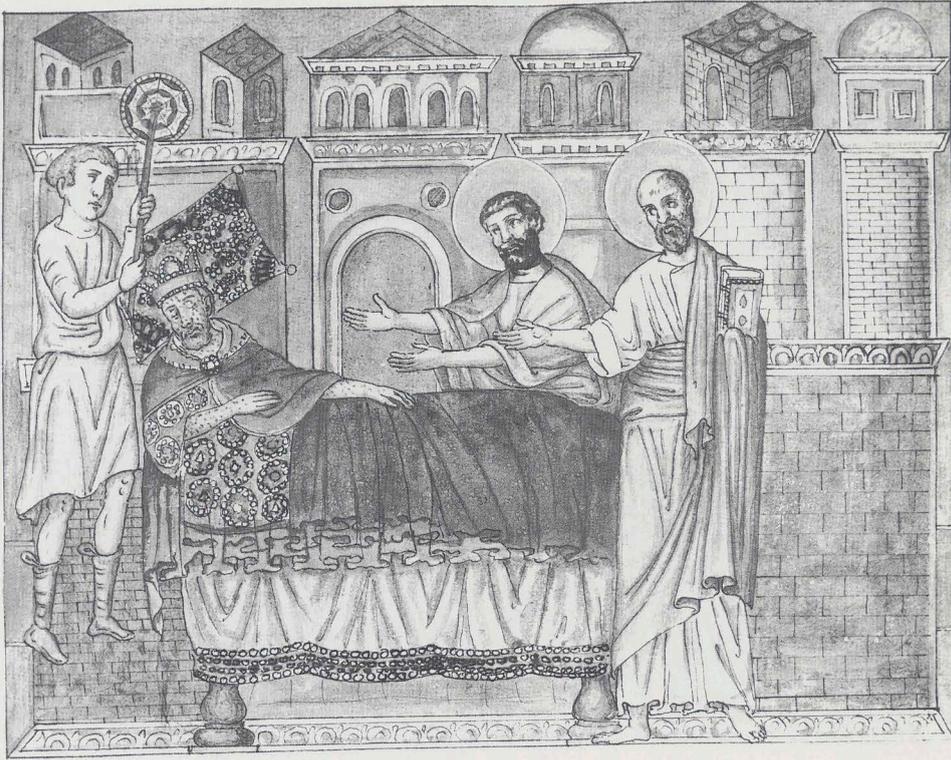
6. Die Auffindung der Kreuze. fol. 25



7. Fragmentarische Szene der Kreuzlegende. fol. 26



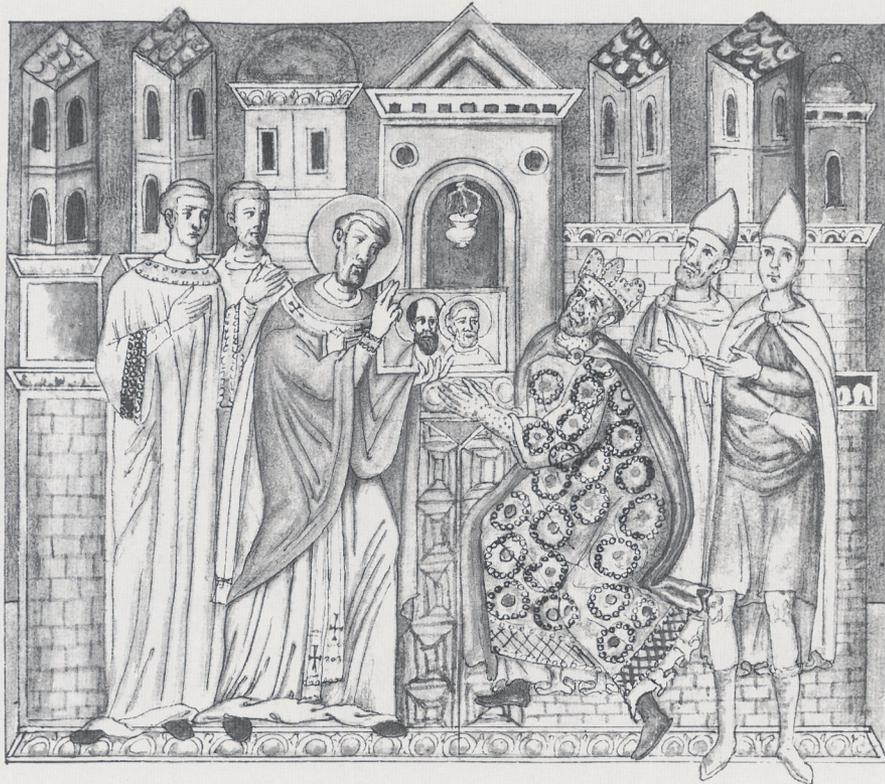
8. Kaiser Konstantin und die klagenden Mütter. fol. 27



9. Der Traum Konstantins: Die Erscheinung von Petrus und Paulus. fol. 28



10. Die kaiserlichen Boten auf dem Weg zum Monte Soracte. fol. 29



11. Papst Silvester zeigt Konstantin die Apostelbildnisse. fol. 30



12. Die Taufe Konstantins. fol. 31



13. Die Konstantinische Schenkung. fol. 32



14. Kaiser Konstantin übernimmt den Strator-Dienst. fol. 33



15. Nachzeichnung des Jüngsten Gerichts. fol. 34v/35

wie wir gesehen haben, durch den Einbau eines neuen Portals 1570 und durch andere Umstände stark reduziert. Nur Samuel und Ezechias waren identifizierbar; von einer dritten Person ist nur die Endsilbe des Namens „... as“ bekannt. Zusammen mit den beiden unbekanntenen Büsten an der Ostwand fehlten also schon im 17. Jahrhundert zwölf Namen bzw. Halbfiguren in den Medaillons. Daß es sich um alttestamentliche Personen gehandelt hat, kann aus den noch vorhandenen Gestalten und ihrer Anordnung zweifelsfrei geschlossen werden.

Es bleibt nun die Frage: Wer war in diesem Zusammenhang noch dargestellt? Wenn man davon ausgeht, daß die namentlich bekannten Vertreter des Alten Bundes durch weitere ergänzt wurden, lassen sich hypothetisch folgende biblische Personen vorschlagen: Um die Anzahl der zwölf Kleinen Propheten zu komplettieren, müßten noch Abdias, Aggeus, Malachias und Zacharias dargestellt gewesen sein. In der Reihe der Patriarchen fehlt neben Abraham und Isaak noch Jakob. Zu den Richtern, von denen nur Samuel wiedergegeben ist, wären noch Gideon, Jephta und Samson zu ergänzen. Zu den großen Königen Israels David und Salomon käme noch Saul; zu Ezechias aus der Zeit des Schismas König Osias (die Endsilbe „... as“ könnte ein Indiz dafür sein) und die Könige Roboam und Jeroboam; wobei nicht auszuschließen ist, daß vielleicht an ihrer Stelle Judas Maccabaeus und sein Bruder Jonathan dargestellt waren, die Führer des jüdischen Widerstandes gegen die Fremdherrschaft.

Der in Augenhöhe den Kapellenraum umziehende Medaillonfries der Patriarchen, Könige, Richter und Propheten des Alten Testaments greift ein Gliederungsschema auf, wie es von der Ausmalung einiger römischer Patriarchalbasiliken her bekannt ist. Nur waren es dort meist Medaillons mit Papstbildnissen, die unter den großen narrativen Bildzyklen angebracht waren. Die seltene Thematik einer Folge von Prophetenbüsten zeigt nur die obere Langhauswand von S. Croce in Gerusalemme in Rom. Sie stammt aus dem 12. Jahrhundert.¹⁶

In der Silvesterkapelle scheinen die Medaillons auf den ersten Blick nichts mit dem Programm der übrigen Maleien zu tun zu haben. Von den Büsten der westlichen Eingangswand ausgehend, läßt sich jedoch eine inhaltliche Verbindung zum Jüngsten Gericht der oberen Wandhälfte und auch zur Bildfolge der Konstantin-Silvester-Legende herstellen (vgl. Abb. 16).

Das wie im Mittelalter üblich an der inneren Westwand angebrachte Weltgericht (Fol. 34v/35) zeigt im Zentrum des Bogenfeldes die riesige Gestalt Christi auf dem Richterthron, flankiert von der fürbittenden Maria und Johannes dem Täufer, umgeben von den Arma Christi: Lanze, Nägel und Dornenkrone (Abb. 15). Wir haben es hier nicht mit der byzantinischen Deesisgruppe, sondern mit der typischen Ausformung des westlichen Gerichtsbildes zu

16 G. MATTHIAE: *Gli affreschi medioevali di S. Croce in Gerusalemme*, Rom 1968.



16. Rom, Silvesteroratorium bei Ss. Quattro Coronati. Innenansicht nach Nordwesten

tun.¹⁷ Im Westen weist Christus nicht nur die Wundmale, sondern im Gegensatz zum östlichen Typus erscheint er auch mit entblößtem Oberkörper. Ein weiteres westliches Element ist das Einrollen des Sternenhimmels durch einen Engel, wie es links über Maria geschieht, während ein anderer die Posaune zur Auferstehung der Toten bläst. Als Beisitzer des Richters fungieren die zwölf Apostel, angeführt von Petrus und Paulus. Sie haben seitlich des Thrones Platz genommen.

Mit diesem Gerichtsbild in ikonographischer Tradition verbunden sind die in der unteren Wandzone links angebrachten Medaillons der Erzväter Abraham, Isaak und Jakob (?), die zu den Gerechten des Alten Bundes auf der südlichen Längswand überleiten. Die Patriarchen erscheinen üblicherweise an dieser Stelle im Paradies, manchmal mit den Seelen der Erwählten im Schoß (z. B. Torcello, Ka-

17 B. BRENK: Weltgericht. In: *LCI*, Bd. 4. Freiburg/Br. 1972, Sp. 513–523.

thedrale; Florenz, Baptisterium). Auch die Propheten werden unter die Auserwählten gezählt; ihr Fries umzieht die ganze Kapelle. Typologisch auf die Richterfunktion des wiedergekommenen Christus bezogen sind die Schriftbänder der beiden Könige des Alten Testaments in den Medaillons rechts unter der Gerichtsszene. Davids Prophezeiung spricht davon, daß der Nachkomme Marias auf dem Thron sitzen wird. Salomon, der Antitypus Christi als gerechter Richter mahnt: „Liebt die Gerechtigkeit, die Ihr über die Erde Recht spricht.“ Diese Aussage verknüpft das Thema des Gerichts direkt mit dem Konstantin-Silvester-Zyklus der mittleren Wandzone, in dem es um weltliche und geistliche Herrschaft geht.

In beinahe allen Untersuchungen zu den Wandmalereien der Silvesterkapelle stand diese narrative Bildfolge fast ausschließlich im Mittelpunkt des Interesses;¹⁸ daher kann

18 Vgl. Anm. 11 und 12.



17. Rom, Silvesteroratorium, erhaltene Medaillons der Nordwand

hier auf eine ausführliche Erörterung verzichtet werden. Guglielmo Matthiae wies bereits 1964 auf die politische Bedeutung des Zyklus von Ss. Quattro Coronati hin.¹⁹ John Mitchell hat 1978 diesen Ansatz durch historische Hinweise untermauert, die Verknüpfung der beiden, den Darstellungen zu Grunde liegenden literarischen Quellen, der Vita S. Silvesters von Eusebius von Caesarea und des Constitutum Constantini, herausgearbeitet und die künstlerische Position der Fresken innerhalb der römischen Malerei präziser bestimmt.²⁰ Dabei konnte er zeigen, daß in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sich Einflüsse sizilianischer Mosaizisten aus Monreale in Latium niederschlugen, in deren Kontext die Wandmalereien in Ss. Quattro Coronati zu sehen sind. Ihr Inhalt soll hier im Zusammenhang mit den Nachzeichnungen Antonio Eclissis kurz skizziert werden, wobei seine Reihenfolge der Darstellungen beibehalten wird.

Während des Pontifikats Silvesters I. (314–335) trat Kaiser Konstantin der Große zum Christentum über. Aus den Legenden, die sich im 5. Jahrhundert um dieses Ereignis bildeten, ist der Inhalt der Malereien genommen.²¹ Eclissis Zeichnungen beginnen wieder an der Südwand. Wie die Zone der Büstenmedaillons weist auch die der darüber liegenden Bildfolge einige Zerstörungen auf, von denen die

Szenen der West- und Nordwand verschont blieben. Zwei Bildfelder sind ganz erhalten, von einem dritten nur ein schmaler oberer Streifen, das vierte fehlt. Dies mag der Grund dafür sein, daß die meisten Autoren sie nur recht knapp behandelten. Und doch ist ihr Verständnis wichtig für die Charakterisierung des Titelheiligen der Kapelle und den direkten Bezug der Fresken auf den Sakralraum selbst. Das östliche, bis über die später eingebrochene Tür reichende Bildfeld zeigt am linken Bildrand Fehlstellen, läßt aber dennoch seinen Inhalt erkennen (Fol. 24; Abb. 5): Helena, die Mutter Kaiser Konstantins, hatte versucht, Silvester zum Judentum zu bekehren und zu diesem Zweck eine theologische Disputation mit zwölf Rabbinern veranstaltet, von denen Silvester elf besiegte. Die Diskussion mit dem verbleibenden Rabbiner Zambri im Beisein der Kaisermutter bildet den Inhalt der Darstellung. Zum Beweis der Größe seines Gottes tötet Zambri einen Stier, kann ihn aber nicht wieder zum Leben erwecken. Dieses gelingt indes Silvester, worauf Helena und die Rabbiner sich taufen lassen.

Das westlich anschließende Feld (Fol. 25; Abb. 6) unterstreicht durch ein weiteres Ereignis die Bedeutung des Kirchenpatrons, die er durch sein theologisches Wissen, seine Wundertätigkeit und die Bekehrung der Kaiserin errungen hatte: Papst Silvester ist persönlich anwesend, als Helena das wahre Kreuz Christi auffindet und seine Heilwirkung durch die Erweckung eines Toten erprobt. Die Beteiligung Silvesters an der Kreuzauffindung geht auf griechische und syrische Fassungen der Kreuzlegende aus dem 12. Jahrhundert zurück. Innerhalb der Fresken besitzt gerade dieses

19 G. MATTHIAE: *Pittura politica del medioevo Romano*. Roma 1964, S. 73–91.

20 Mitchell, S. 15–32.

21 Dazu J. TRAEGER: Silvester I, in: *LCI*, Bd. 8, Sp. 353–358.



18. Rom, Silvesteroratorium, Fresko der Nordwand: Konstantinische Schenkung

Bild einen besonderen Rang, weil es die Konstantin-Silvester-Legende mit der Auffindung des Kreuzes Christi und damit konkret mit der Kapelle verknüpft, die Kreuzreliquien besaß, wie aus der Widmungstafel von 1246 hervorgeht, auf der es heißt: „*Hee sunt reliquie sanctorum de ligno crucis.*“²² Das stark zerstörte letzte Bildfeld der Südwand (Fol. 26; Abb. 7) läßt am oberen Rand die Translation des wahren Kreuzes erkennen, an der ebenfalls Silvester, dieses Mal in päpstlichem Ornat wie auf den Schlußbildern des Zyklus, beteiligt ist.

Nach diesen mehr die Persönlichkeit des Papstes charakterisierenden, einleitenden Szenen beginnt die eigentliche, vielfach behandelte Konstantin-Silvester-Geschichte an der Westwand unter dem Jüngsten Gericht und wird über die ganze Nordwand weitergeführt. Es genügt deshalb auch, hier zur Benennung der Nachzeichnungen nur die Bildtitel anzugeben: Kaiser Konstantin verzichtet auf das Bad im Blut unschuldiger Kinder, das ihn nach dem Rat heidni-

scher Priester vom Aussatz heilen sollte (Fol. 27; Abb. 8); im Traum erscheinen ihm Petrus und Paulus, die ihm empfehlen, sich zur Heilung von Papst Silvester taufen zu lassen (Fol. 28; Abb. 9); die kaiserlichen Boten reiten zu Silvester, der auf den Monte Soracte geflohen war, um ihn zurückzuholen (Fol. 29; Abb. 10); Diese Szene leitet über zur Nordwand: Papst Silvester zeigt Konstantin die Bildnisse der Apostelfürsten, die dieser wiedererkennt (Fol. 30; Abb. 11); es folgt die Taufe Konstantins im Baptisterium des Lateran (Fol. 31; Abb. 12).

Bis hierher hielten sich die Darstellungen streng an den Text der Silvesterlegende, wie er auch für die anderen Wandmalereien des gleichen Themas verbindlich war, etwa in Tivoli, im Porticus von Alt-St.-Peter oder in S. Giovanni in Laterano. Auch in Miniaturen hat er seinen Niederschlag gefunden. John Mitchell verweist auf das Turiner Manuskript der ‚*VITAE SANCTORUM*‘.²³ Er unterstreicht aber auch, daß die beiden seltenen, den Zyklus abschließenden

22 Vgl. Anm. 4 (Apollonj Ghetti).

23 Mitchell, S. 24.



19. Rom, Silvesteroratorium, Fresko der Nordwand: Strator-Dienst des Kaisers

Szenen eng mit dem Text des ‚CONSTITUTUM CONSTANTINI‘ zusammenhängen, ja ohne dieses kaum denkbar sind. In der Darstellung der Konstantinischen Schenkung (Fol. 32; Abb. 13) überreicht der Kaiser dem Papst nicht nur, wie im ‚CONSTITUTUM‘ angegeben, die Tiara, sondern als weitere Hoheitszeichen den Schirm und ein weißes Pferd.

Die letzte Szene illustriert das ‚Officium stratoris‘ Konstantins, den zeremoniellen Marschalldienst, den ein Kaiser bei seiner ersten Begegnung mit einem Papst und bei der Kaiserkrönung leistete: Er führte das weiße Pferd des reitenden Papstes am Zügel einen Steinwurf weit (Fol. 33; Abb. 14). Dafür gibt es genügend historische Beispiele,²⁴ die jedoch, wie etwa die Krönung Friedrichs II. von 1220, einige Zeit zurückliegen.

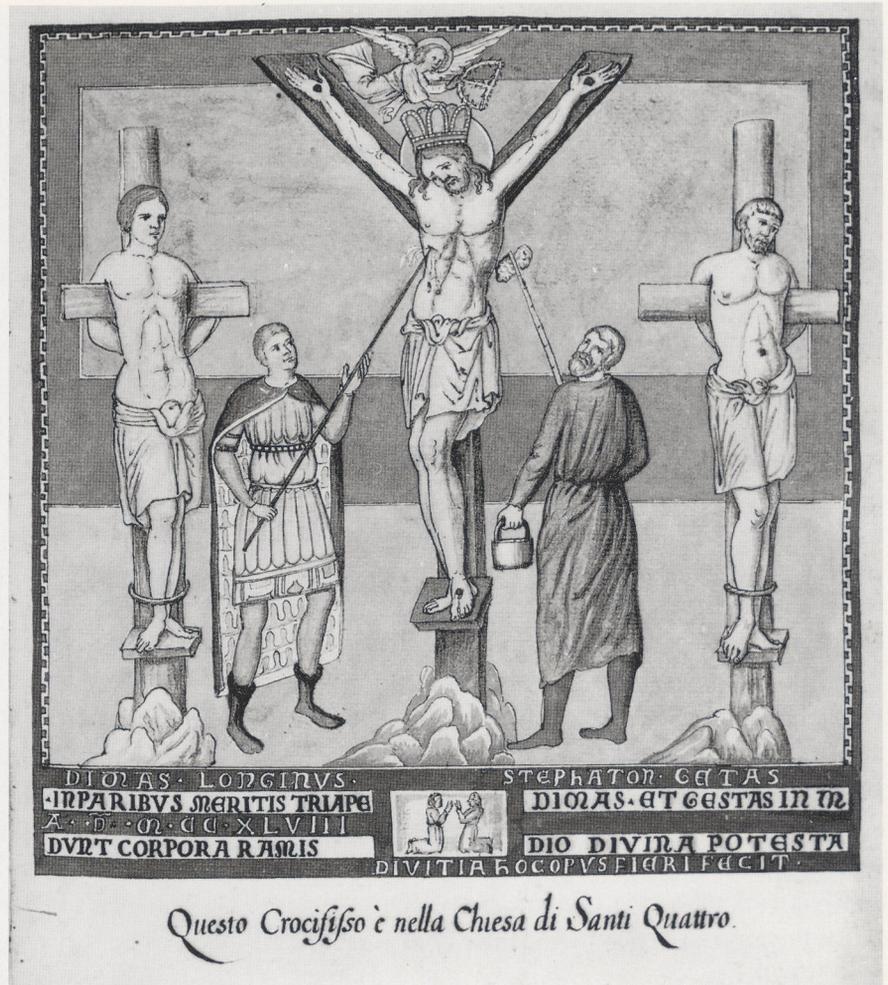
Wenn nun der für den Auftrag der Fresken verantwortliche Kardinalpresbyter Stephanus von S. Maria in Trastevere

1246 ein solches Bildprogramm ausführen ließ, ist sein politischer Aspekt unübersehbar: Im Jahr zuvor war Friedrich II. vom Konzil von Lyon abgesetzt worden. Nun befürchtete man nach dem Sieg des Kaisers bei Cortenova, daß er sich gegen Rom wenden könnte. Es schien daher ratsam, die weltlichen Herrschaftsansprüche der Kirche durch Hinweise auf die Konstantinische Schenkung zu betonen. Zwar werden nicht Papst Innozenz IV. und Kaiser Friedrich II. dargestellt, aber sie sind gemeint. Mitchell formulierte es zusammenfassend so:²⁵ „It is Silvester and Constantine who are depicted; but the legend is provided with a contemporary gloss.“

Der Ort, an dem dieses Programm dargestellt wurde, diente vermutlich als Palastkapelle (Abb. 16) in der festungsartig ausgebauten Klosteranlage von Ss. Quattro Coronati. In sie konnte sich im Falle eines kaiserlichen Angriffs der römische Vikar des Papstes, Kardinal Stephanus, aus dem nahegelegenen Lateranpalast zurückziehen, der

24 J. TRAEGER: *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums* (Münchner kunsthistorische Abhandlungen 1), München 1970.

25 Mitchell, S. 28.



kaum zu verteidigen war. Hier scheint er auch seine Hauptresidenz in Rom in den Jahren nach 1246 gehabt zu haben.

Das zentrale Bildthema des Konstantin-Silvester-Zyklus ist das der herrscherlichen Gewalt. In der Auseinandersetzung Innozenz' IV. mit dem Kaiser sollte in propagandistischer Weise der theokratische Anspruch des Papstes bildlich unterstützt werden.²⁶ Nicht nur Konstantinische Schenkung (Abb. 18) und Stratordienst des Kaisers (Abb. 19) als Akt feudalen Gehorsams, sondern auch das körperliche und seelische Heil des Kaisers, bewirkt durch Bekehrung und Taufe, machten sichtbar, in wessen Händen die wahre herrscherliche und damit heilskräftige Autorität lag. Die Legitimation des Papstes wurde im Bildprogramm der Kapellenausmalung von der Richterfunktion Christi abgeleitet und erhielt zugleich durch den zur Gerechtigkeit mahnenden König Salomon als Vertreter der Gerechten des

Alten Bundes seine Unterstützung. Darin wird deutlich, daß die drei Themenkreise, die alttestamentlichen Büsten in den Medaillons als Zeugen der Vergangenheit (vgl. Abb. 16 u. 17), der Historienzyklus mit direktem Gegenwartsbezug und das Jüngste Gericht als Endzeitvision eine Einheit bilden. Bemerkenswert ist vor allem, daß in dieser utopischen Idealkonstruktion Verdammnis und Hölle, die sonst in kaum einer Darstellung des Weltgerichts fehlen, keinen Raum mehr beanspruchen.

Das Kreuzigungsfresko aus der Kirche Ss. Quattro Coronati

Die Nachzeichnungen Antonio Eclissis im Wiener Codex, die bisher vorgestellt wurden, boten die Möglichkeit, heute fehlende Partien in der Ausmalung der Silvesterkapelle zu rekonstruieren und dadurch das ikonographische Programm der Fresken genauer fassen zu können. Zudem unterstrich ein Vergleich mit den zum größten Teil sehr

²⁶ Zu den Auswirkungen des Investiturstreits und den andauernden Auseinandersetzungen zwischen Päpsten, Kaisern und Königen auf Werke der bildenden Kunst vgl. auch: U. NILGEN: Maria Regina – ein politischer Kultbildtypus? in: *RömJbKg*, 19, 1981, S. 3–33.

gut erhaltenen Malereien des Konstantin-Silvester-Zyklus den schon anfangs betonten Quellenwert der Kopien des 17. Jahrhunderts für die Kunstgeschichte ein weiteres Mal. Wenn Waetzoldt als Ergebnis seiner Untersuchungen zusammenfaßte,²⁷ daß diese „frühesten wissenschaftlichen Abbildungssammlungen der Kunstgeschichte, auch für die moderne Forschung fundamentale Bedeutung“ besäßen, so gilt dies in besonderem Maß für die verlorene Kreuzigungsdarstellung aus der Klosterkirche, die Folio 36, das letzte Blatt der Handschrift, wiedergibt (Abb. 20).

Das Blatt zeigt in symmetrischer Anordnung den an einem Gabelkreuz hängenden Christus zwischen den beiden gekreuzigten Schächern. Ihre Namen sind mit „DIMAS“ und „GETAS“ auf dem braunen Grund des unteren Randstreifens angegeben, der ebenfalls „LONGINUS“, beim Stich in die Seite Christi, und „STEPHATON“, mit dem Essigschwamm, benennt. In der Mitte des Streifens liest man links die Jahresangabe „A. D. MCCXLVIII“ und am unteren Rand „DIVITIA HOC OPUS FIERI FECIT“. Die Stifterin ist zusammen mit einer männlichen Gestalt knieend in einem kleinen rechteckigen Feld direkt unter dem Gekreuzigten dargestellt. Zwei Verszeilen, mit brauner Tinte auf hellem Grund geschrieben, rahmen das Stifterpaar: „IMPARI BUS MERITIS TRIA PENDUNT CORPORA RAMIS/DIMAS ET GESTAS IN MEDIO DIVINA POTESTAS.“ Unter dem gerahmten Bildfeld hat Eclissi notiert: „QUESTO CROCEFISSO È NELLA CHIESA DI SANTI QUATTRO“.

Damit ist eindeutig der ursprüngliche Standort des Wandbildes bestimmt. Verwirrung hatte zunächst die Aussage des französischen Gelehrten G. B. L. G. Seroux d'Agincourt (1730–1814) in seiner großen Zusammenfassung der mittelalterlichen Kunstgeschichte gestiftet, der als Ort der Anbringung des Gemäldes die Silvesterkapelle genannt hatte. D'Agincourt war nach Aufhalten in Frankreich, England, den Niederlanden und Deutschland 1778 nach Italien gekommen, um Material für das geplante Werk zu sammeln.²⁸ Obwohl sein Manuskript bereits 1790 fertig war, konnte erst 1811 die erste Lieferung in Paris erscheinen. 1823 lag die sechsbändige Publikation vollständig vor. Deutsche²⁹ und italienische Ausgaben folgten. Band VI seiner ‚STORIA DELL'ARTE COL MEZZO DEI MONUMENTI DELLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI‘ (Mailand 1825), der die Abbil-

dungen der Malereien enthält, behandelt auch die „PITTURA A FRESCO DELLA CAPPELLA DI S. SILVESTRO VICINO ALLA CHIESA DEI S^{ti}. QUATTRO CORONATI IN ROMA. SCUOLA GRECO-ITALIANO. XIII. SECOLO“. Tafel CI (Abb. 21) bildet als Kupferstich die Fresken ab. In der Mitte des Blattes unter dem narrativen Zyklus des Silvesteroratoriums, erscheint als Nr. 14 die Kreuzigung, flankiert von den Köpfen der Apostelfürsten Petrus und Paulus, darunter der Grundriß der Kapelle. Sechs Medaillons mit den Büsten der Propheten Johel, Ezechias, Amos, Naum, Ezechiel und Ysaias schließen die Seite ab. Außer dem Ezechias-Medaillon der Südwand handelt es sich um Wiedergaben von Halbfiguren der besser erhaltenen Malereien der Nordwand, die sämtlich auch unter Eclissis Nachzeichnungen vorhanden sind: Fol. 16, 7, 17, 20, 13, 11.

Zur Kreuzigung heißt es im erläuternden Text auf S. 128: „14. GESÙ CRISTO IN CROCE TRA I DUE LADRONI. QUESTA PITTURA CHE PORTA LA DATA DELL'ANNO 1248 VEDEVASI IN PASSATO IN QUESTA STESSA CAPELLA“. D'Agincourt, der das Fresko selber nicht gesehen hat, beruft sich hier auf Mattia Tuhmanns ‚HISTORIA SACRA DE BAPTISMO CONSTANTINI ECC.‘ Tom. II, pag. 190. Doch muß er eine Nachzeichnung der Kreuzigungsszene als Vorlage für seine Abbildung benutzt haben. Vermutlich stammte sie aus der Sammlung Dal Pozzos oder Francesco Barberinis, denn wenn es die des Wiener Codex gewesen wäre, hätte er auf die richtige Ortsangabe stoßen müssen. Seine Lokalisierung des Gemäldes in die ihm sicher bekannten Silvesterkapelle mag den Grund darin haben, daß im dort 1570 angebauten Presbiterium das Altarbild eine Kreuzigung zeigt,³⁰ die allerdings erst aus der Zeit um 1728 stammt. Nach seiner Vorstellung aber hätte sie eine ältere Darstellung ersetzen können.

Antonio Munoz hat bereits 1914 die Meinung d'Agincourts zurückgewiesen:³¹ „... dà poi una piccola infidele incisione di un dipinto del 1248 rappresentante la Crocefissione, esistente secondo lui nell'oratorio de San Silvestro, mentre da una notizia da me rinvenuta in un codice della Biblioteca Chigi risulta che era nella chiesa; ciò che prova anche che al tempo del D'Agincourt la pittura non esisteva più e che egli si valse di un più antico disegno. Munoz' Hinweis wurde nachgegangen. Der Codex Chigi D. IV. 54, ein kleines Officium Beatae Mariae Virginis, befindet sich heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana. Die Handschrift des 15. Jahrhunderts erhielt später – wohl im 17. Jahrhundert – am Anfang zwei Blätter eingefügt, die den schwer lesbaren, teilweise abgeriebenen Text der beiden ersten Seiten in neuer Abschrift

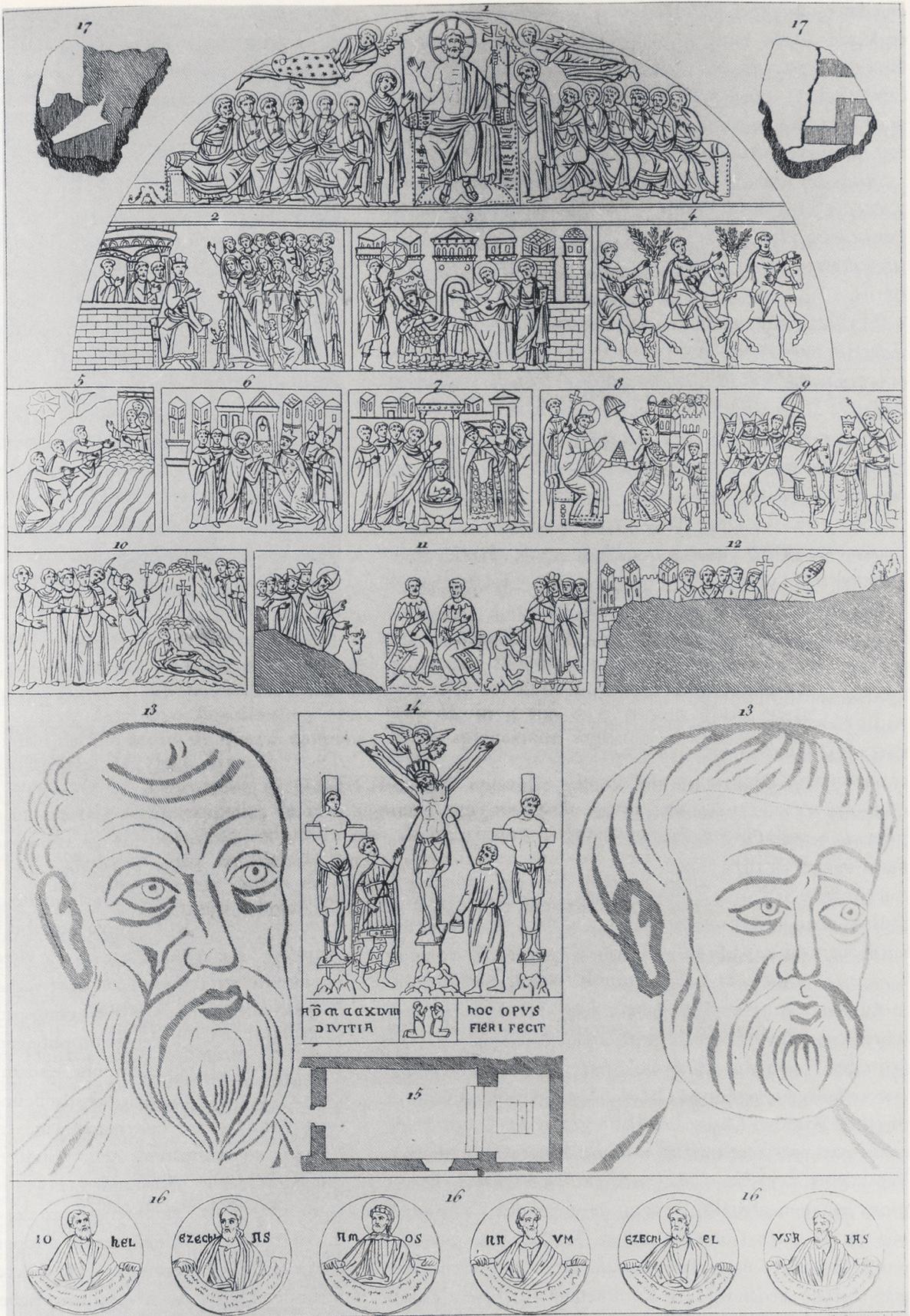
30 Apollonj Ghetti, S. 94.

31 Munoz, S. 68f.

27 Waetzoldt, S. 22.

28 U. KULTERMANN: *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien/Düsseldorf 1966, S. 152f.

29 SEROUX D'AGINCOURT: *Sammlung von Denkmälern der Architektur, Skulptur und Malerei vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert*, rev. F. v. Quast, Frankfurt/M. um 1845.



Stimm a fresco della cappella di S. Silvestro vicino alla chiesa dei S. quattro coronati in Roma. Scuola greco-italiana. XIII secolo

21. Kupferstichtafel CI aus Seroux d'Agincourts 'Storia dell'Arte col mezzo dei Monumenti ...' (Mailand 1825). Bd. VI

enthalten, Angaben zum Schreiber machen und den Text ergänzen. Diese Einfügung beginnt (Fol. 1^x): „LIBER HIC PRECUM SCRIPTUS EST ANNO 1434/ PAG. 182/ A FRANCISCO TERTIJ ORDINIS MINORUM/ LICET RECENTIUM FUERIT MAGISTRI JACOBI DI BONONIA FRATRUM SANCTI JOSEPHI ORDINIS S. MARIAE SERVORUM PAG. 2/ ...“

Nach der Ergänzung zusätzlicher Heiligennamen in den Kalender fährt der Text fort: „... MISERERE FAMULO TUO FRANCISCO HOC EST SCRIPTORI, ET IN FINE INTER IMAGINES PLURES SUNT MINORUM ET IN HABITU TERTIARIORUM.“

ALTERIUS MANU PAGINA P.^a A TERGO ADNOTATA SUNT HAEC: / „IMPARIBUS MERITIS TRIA PENDENT CORPORA RAMIS / DIMAS ET FESTAS IN MEDIO DIVINA POTESTAS./ (Fol. 1^{xv}) / ALTA PETIT DIMAS INFELIX TARTARA FESTAS / DUM EGO SECURUS PERICULUM SUM TRANSITURUS / VULNERIBUS QUINIS ERUE ME CHRISTE RUINIS / VULNERA QUINA DEI SUNT MEDICINA MEI / SUNT MEDICINA MEI PIA CRUX DE PASSIO DEI / DICANTUR ISTI VERSUS IN FACIE INIMICI ET NUMQUAM POTERIT NOCERE DICENTI.“

SANE IN MARTIROLOGIO DIE 25. MARTIJ NON AD SCRIBITUR NOMEN S. LATRONIS QUEM BARONIUS NOTAT A PLERISQUE APPELLARI DIMAM. MOLANUS DE SS. IMAGINIBUS LIB. 4. CAP. 9. VOCAT DISMAS, ET GISTAS (?) CITANS EVANGELIUM APOCRIFUM NICODEMI. ROMAE VERO IN AEDE SANCTORUM QUATUOR INGREDIENTIBUS AD LATUS DEXTRUM SUB CRUCIFIXO ET LATRONIBUS PICTIS EXTANT IJDEM VERSUS DISPARIBUS METRIS PENDENT (FOL. 2^x) TRIA CORPORA RAMIS DIMAS, ET FESTAS IN MEDIO DIVINA POTESTAS ANNO DOMINI MCCXLVIII DIVITIA HOC OPUS FIERI FECIT.

NOTANDUM EST IN LIBELLUS PRECUM ANTIQUIS MULTA FUISSE SIMILIA SUPERSTITIOSA ET RUDIA. IDEO OMNES PROHIBUIT PIUS V. P. M.“

Aus dem zitierten Text geht hervor, daß dem 1434 geschriebenen Stundenbuch von anderer Hand als vom Schreiber Franciscus, einem Bologneser Tertiären des Minoritenordens, ein gereimtes Gebet eingefügt worden war, das die fünf Wunden Christi als Hilfe gegen den bösen Feind anrief und später mit anderen abergläubischen Texten von Papst Pius V. (1566–1572) verboten worden war. Es beginnt mit den gleichen Zeilen, die unter der Kreuzigung von Ss. Quattro Coronati stehen. In ihnen werden der reuige Schächer Dismas (Dimas) und der böse Schächer Gestas (Festas) genannt. Der Kommentar zu diesem Gebet vermerkt, daß das Martyrologium vom 25. März den Namen des „HEILIGEN RÄUBERS“, den Baronius angibt, nicht enthält. Die von ihm und Molanus mit Dismas und Gestas bezeichneten Schächer erhielten ihre Namen aus dem apo-

kryphen Evangelium des Nikodemus. Dann folgt der Hinweis, daß sich die selben Verse unter einem Kreuzigungsgemälde in der römischen Kirche der Ss. Quattro Coronati befänden, das sich den Eintretenden an der rechten Seite darböte.

Damit ist auch der Anbringungsort in der Klosterkirche, „INGREDIENTIBUS AD LATUS DEXTRUM“, angegeben. Um den Platz der ikonographisch seltenen Darstellung nun genauer bestimmen zu können, muß mit ein paar Sätzen auf den Kirchenbau selbst eingegangen werden, der im Laufe der Jahrhunderte verschiedene Veränderungen erfahren hat.³² Der schwerste Eingriff war die Verkleinerung der frühchristlichen Basilika des 4. Jahrhunderts nach ihrer Zerstörung durch die Normannen im Jahr 1084. Papst Paschalis II. ließ die Kirche zwar wieder aufbauen, aber in verkleinerter Form, indem der das mittlere Langhaus des ursprünglichen Baues durch Einziehen von Mittelschiffwänden und Emporen in eine dreischiffige Basilika verwandelte (Weihe 1110). Die Arkadenreihen des Vorgängerbauwerks wurden vermauert und bildeten fortan die Außenwände des neuen Langhauses. Die große Apsis blieb erhalten und wurde von zwei Künstlern ausgemalt,³³ die mit „G. G. PETROLINUS PICTORES“ ihr Werk signierten. Auftraggeberin der Malereien war wie bei der Kreuzigungsdarstellung eine Frau, deren Name mit Tuttabuona (auch Justadonna, Tuttadonna) angegeben wird. Leider ließ Kardinal Garzia Millini 1632 die Apsisausmalung aus der Zeit Paschalis II. zerstören, um eine neue Stuckdekoration mit Fresken von Giovanni di S. Giovanni dort anzubringen.

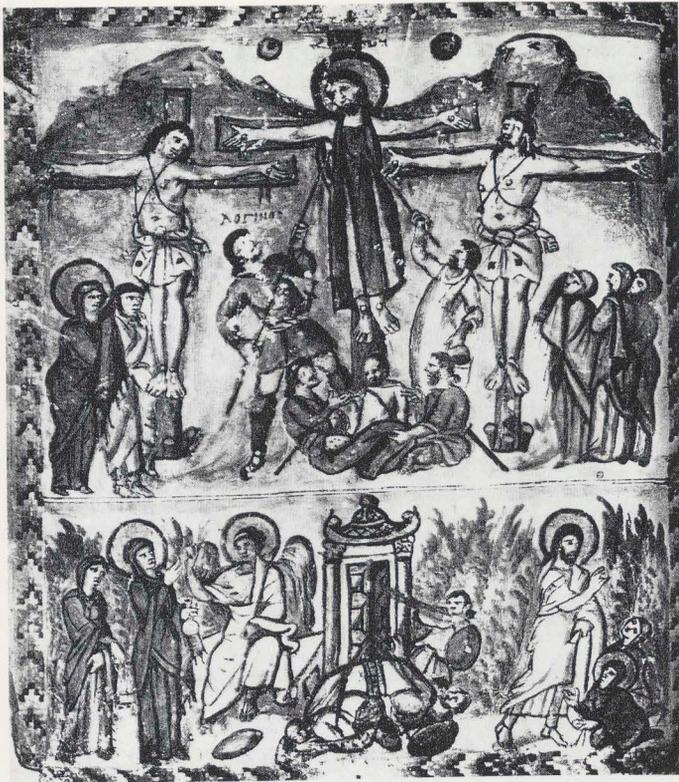
Als ehemaliger Ort für das verlorene Kreuzigungsfresko käme die vermauerte Arkadenwand, die heutige Außenwand des rechten Seitenschiffs in Frage. Doch auf ihr befinden sich noch heute einige Votivbilder aus dem 14. Jahrhundert,³⁴ die keinen Platz für die ältere Darstellung gelassen hätten, wenn diese 1637 dort vorhanden gewesen wäre. Wahrscheinlicher als Anbringungsort erscheint mir das rechte untere Stück der Triumphbogenwand, die das Presbiterium vom Langhaus trennt, und an der die Seitenschiffarkaden enden. An dieser Stelle befindet sich noch heute über dem rechten Seitenaltar eine mehrfach restaurierte Kreuzigung aus späterer Zeit.³⁵ Stellt man sich das Kreuzigungsbild des 13. Jahrhunderts etwas schmaler vor – Waetzoldt hatte ja als Charakteristikum der Kopien des 17. Jahrhunderts eine Verschiebung der Proportionen in die Breite festgestellt – so könnte es sich durchaus an diesem Platz befunden haben. Auch vom liturgischen Rang her entsprä-

32 Vgl. hier Anm. 14.

33 Apollonj Ghetti, S. 38–41, 59–62.

34 Ebda., S. 57.

35 Ebda., S. 62.



22. Florenz, *Biblioteca Laurenziana*, Ms. Plut. I 56, fol. 13 *Rabula-Codex*, Kreuzigung Christi

che der Ort einem Bildthema, das der in klösterlichem Besitz befindlichen Kreuzreliquie gewidmet war.

An Hand von Eclissis Nachzeichnung ist schließlich noch auf die ikonographischen Besonderheiten des Wandbildes und seine Stellung unter den anderen frühen Kreuzigungsdarstellungen in Rom einzugehen. Mit den Worten „Wegen unterschiedlicher Verdienste hängen die drei Körper an den Kreuzesbalken: Dimas, und Gestas, in der Mitte die göttliche Majestät“ faßt die Bildunterschrift den Inhalt des Gemäldes knapp zusammen. Es handelt sich um eine Drei-Kreuze-Gruppe, wie sie erstmals im abendländischen Raum um 430 an der Holztür von S. Sabina in Rom auftrat, zunächst aber ohne Nachfolge blieb.³⁶ Hier wird sie durch die Darstellung des antikisch gekleideten römischen Centurio Longinus, der Christi Seite mit der Lanze durchbohrt, und eines Mannes, der ihm einen mit Essig getränkten Schwamm an einem Stab reicht, mit Namen Stephaton, ergänzt. Hinzu kommt eine kleine Engelsgestalt über dem Gekreuzigten, die ihm die Dornenkrone abnimmt und durch eine königliche Plattenkrone ersetzt. Die Gruppe dieser fünf Personen bildete bereits in der wichtigsten frü-

36 E. LUCCHESI PALLI/G. JÁSZAI: Kreuzigung Christi. In: *LCI*, Bd. 2, Sp. 606–642; hier vor allem Sp. 608–627. Abbildungen der im Folgenden behandelten Beispiele bei Schiller Nr. 327, 328, 329.

hen Kreuzigungszene im Rabula-Codex (Florenz, *Biblioteca Laurenziana*: Ms. Plut. I 56, Fol. 13), einem syrischen Evangeliar von 586, den Kern der Darstellung (Abb. 22).³⁷ Allerdings trägt Christus dort das ärmellose, lange Kolobion, während die Schächer wie in Rom nur mit einem Lendenschurz bekleidet sind. Am äußeren Rand der Miniatur stehen links Maria und Johannes und rechts die weinenden Frauen, auf die das Fresko verzichtet. Ebenfalls fehlen in Ss. Quattro Coronati die drei unter dem Kreuz sitzenden Soldaten, die um das Gewand Christi würfeln. Etwa an ihrer Stelle erscheinen nun die knieenden Stifter.

Daß Kreuzigungsdarstellungen wie im Rabula-Codex auch im Westen bekannt waren, beweist der aus Palästina stammende Deckel eines Reliquienkästchens des 6. Jahrhunderts aus dem Schatz der Sancta Sanctorum in Rom, heute im Museo Cristiano der Vatikanischen Sammlungen.³⁸ In der etwas vereinfachten Szene sind Maria und Johannes als Einzelfiguren zwischen die drei Kreuze eingefügt.

An dieser Stelle muß auch das große Wandbild aus der Theodotuskapelle von S. Maria Antiqua in Rom (741/752), der Kirche griechischer Mönche am Fuß des Palatin, genannt werden³⁹ (Abb. 23), das in mehreren Einzelheiten an die Miniatur des syrischen Evangeliers erinnert. Daß der Maler von Ss. Quattro Coronati dieses ältere Fresko vor Augen gehabt haben muß, belegt die Haltung von Longinus und Stephaton, von denen letzterer ebenfalls als halbe Rückenfigur wiedergegeben ist. Gleichfalls östlich beeinflußt war die in zwei Nachzeichnungen des 17. Jahrhunderts (Archivio S. Pietro) überlieferte Kreuzigung im Oratorium Johannes VII. in Alt-St.-Peter (Weihe 706).⁴⁰

Der Typus der Drei-Kreuze-Gruppe ist vor allem in der byzantinischen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts weit verbreitet.⁴¹ Auf der Miniatur eines Evangeliers aus dem frühen 11. Jahrhundert (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz: *Codec graec. quart. 66*, Fol. 254v) trägt Christus noch das Kolobion, während er im Evangeliar *Cod. gr. 74* der *Bibliothèque Nationale* in Paris aus der Mitte des Jahrhunderts nur mit einem Lendenschurz bekleidet ist. Die Handschrift enthält nicht weniger als neun Kreuzigungsdarstellungen,⁴² davon vier mit Schächern (Fol. 58v, 99, 161, 206v). Im koptischen Bereich hält sich die alte Kreuzigungsikonographie sogar noch länger, wie das Pariser Evangeliar *Cod. copte 13*, Fol. 83c, von 1180 belegt,

37 Wessel, S. 13–19.

38 Ebda., S. 19f. und Farbabbildung S. 17.

39 Ebda., S. 21f., desgl. *Matthiae, Pittura*, Bd. 1, S. 178–186.

40 Waetzoldt, S. 68f. und Abb. 477, 478.

41 Vgl. dazu Wessel, S. 70f. (mit Abbildung).

42 Ebda., S. 65–69, Abb. 35.

wo die Drei-Kreuz-Gruppe mit Longinus und Stephaton durch den Golgathaberg über die anderen Figuren der Randminiatur herausgehoben wird.⁴³

Im Westen sind es meist ottonische Buchmalereien, die den Drei-Kreuz-Typus bewahren. Als Beispiele seien genannt ein Sakramentar aus Fulda von etwa 975 (Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek: Cod. theol. 231, Fol. 60v)⁴⁴ und der Reichenauer Egbert-Codex (Trier, Stadtbibliothek: Cod. 24, Fol. 83v), der um 980 datiert wird.⁴⁵ Und wieder ist es Rom, wo ein großformatiges Wandbild der gleichen Szene, allerdings mit starken späteren Übermalungen, erhalten ist: In S. Urbano alla Caffarella, einem im 9. Jahrhundert in eine Kirche umgewandelten Tempel auf dem Gelände der Villa des Herodes Atticus (Via Appia Pignatelli) schmückt ein bedeutender Freskenzyklus mit Bildern des Neuen Testaments und aus dem Leben der Heiligen Urbanus und Caecilia die Wände der ursprünglichen Cella.⁴⁶ Papst Urban VIII. ließ die im 17. Jahrhundert schon sehr verfallene Kirche seines Namenspatrons 1634/35 wieder herstellen. Sein Neffe, Kardinal Francesco Barberini, hatte schon 1630 von Antonio Eclissi die Malereien kopieren (Biblioteca Apostolica Vaticana: Cod. Barb. lat. 4402) und später nach der Restaurierung eine zweite Serie von Nachzeichnungen anfertigen lassen (Cod. Barb. lat. 4408).⁴⁷ Beide Serien enthalten die über dem Eingang angebrachte Kreuzigung. Die frühere Kopie – 1630 ist die Kirche noch mit „PROFANATA“ bezeichnet – trägt den Vermerk „SUPRA PORTAM SANCTI URBANI INTERIUS“ (Abb. 24). Die der zweiten Serie gibt auch den vermutlich bei der Restaurierung freigelegten Namen des Stifters Bonizzo und das Datum 1011 an.

Die barocken Restauratoren der 1636 wieder geweihten Kirche, Simone Lagi und Marcus Tullius Montagna, der auch als Kopist von Mosaiken und mittelalterlichen Wandmalereien tätig war,⁴⁸ haben jedoch gerade die Kreuzigungsszene so stark übermalt,⁴⁹ daß hier besser zum Vergleich die Nachzeichnungen Eclissis herangezogen werden.

Wieder bestimmt die Drei-Kreuz-Gruppe den Aufbau des Gemäldes, ergänzt von Longinus links und einem Mann mit dem Essigschwamm rechts, der hier aber mit „Calpurnius“ bezeichnet ist. Hinzugekommen sind wie auf dem Reliquienkästchen von Sancta Sanctorum Maria und Johannes. Auf dem linken Kreuzbalken greift die Halbfigur eines

Engels nach der Dornenkrone Christi. Seitlich des Suppedaneums erblickt man in der unteren Bildzone einen Mann und eine Frau, die sich mit verhüllten Händen dem Kreuz zuneigen, aber aus dem Bild herauschauen. Wie auch die Inschrift auf der späteren Kopie erkennen läßt, handelt es sich bei den beiden Figuren um den Stifter Bonizzo und seine Frau und nicht, wie falsch vermutet wurde,⁵⁰ um die um dem Leibrock Christi würfelnden Soldaten.

Mit dem Kreuzigungsbild von S. Urbano alla Caffarella von 1011 ist das Beispiel italienischer Monumentalmalerei vorgestellt worden, dessen byzantinisch beeinflusste ikonographische Bestandteile man über zweihundert Jahre später im Fresko aus Ss. Quattro Coronati wiederfindet. Etwaige Zwischenglieder einer Motivkette sind unter den italienischen Mosaiken und Wandmalereien nicht auszumachen, auch nicht unter den Kopien des 17. Jahrhunderts nach heute verlorenen Gemälden. Doch der in Rom tätige Maler des 13. Jahrhunderts, dessen Kenntnis der Kreuzigungen in S. Maria Antiqua und S. Urbano alla Caffarella wir voraussetzen dürfen – dies zeigen verschiedene Details –, hat sich nicht sklavisch an die ikonographischen Vorgaben der älteren Werke gehalten, sondern einige neue Elemente eingefügt. Zwar behält er den Kern der Komposition bei, wie im Rabula-Codex formuliert, auch die byzantinisierenden Erdhügel, auf denen die drei Kreuze stehen. Desgleichen zeigt er die Schächer an schmalere Kreuze angebunden, doch hier vertauscht er ihre traditionelle Bedeutung: Wie auch in S. Urbano erhebt der jüngere links seine Augen zum Gekreuzigten und gibt sich dadurch als der reuige Schächer Dismas zu erkennen, wie auch der Name darunter angibt. Gestas rechts, grauhaarig und bärtig, wendet sich von Christus ab, in S. Urbano blickt er starr nach unten. In der byzantinischen Ikonographie ist es genau umgekehrt, denn das ‚MALERBUCH VOM BERGE ATHOS‘ schrieb vor⁵¹: „Der zur rechten Seite hat graue Haare und runden Bart und sagt zu Christo: ‚Gedenke meiner, o Herr, wenn Du in Dein Reich kommst‘. Der zur Linken, jung, ohne Bart, kehrt sich nach hinten und sagt: ‚Wenn Du Christus bist, so hilf Dir selbst und uns‘.“

Daß der Maler auf die Darstellung von Maria und Johannes unter dem Kreuz verzichtete, wurde bereits erwähnt. Bedingt ist diese Reduktion der Szene vielleicht durch den sehr schmalen Anbringungsort des Gemäldes, etwa an jedem Wandstück unterhalb des Triumphbogens.

Als neue Erfindung ist das Motiv des Engels einzustufen, der den Gekreuzigten mit der Königskrone des Siegers

43 Ebda., S. 71 f. (mit Abbildung).

44 Schiller, Abb. Nr. 381.

45 Ebda., Abb. 392; vgl. auch Lucchesi Palli/Jászai, Sp. 624.

46 Matthiae, Bd. 2, S. 12–19.

47 Waertzoldt, S. 78–80, Abb. 568.

48 Ebda., S. 20.

49 Abbildung der Eingangswand mit der Kreuzigung bei U. V. FISCHER PACE: *Kunstdenkmäler in Rom*, Bd. 2, Darmstadt 1988, Nr. 527.

50 Matthiae, Bd. 2, S. 15.

51 *Malerhandbuch vom Berge Athos vom Mönch Dionysios*, hrsg. vom Slavischen Institut München, München 1983, S. 98.



23. Rom, S. Maria Antiqua, Theodotus-Kapelle. Kreuzigung Christi



24. Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 4402, fol. 17: Nachzeichnung der Kreuzigung aus S. Urbano alla Caffarella in Rom

krönt und die Dornenkrone der Passion wegnimmt. Allein die Geste der Befreiung von der Dornenkrone zeigte das Fresko in S. Urbano alla Caffarella. Weiter wird die Gestalt Christi aus ihrem strengen, symmetrischen Schematismus gelöst. In der leichten Drehung nach links und der Schräghaltung des Kopfes läßt sich ein vertieftes Körperverständnis erkennen, wie es sich in der zeitgenössischen Kunst Italiens entwickelt. Körperhaltung, Behandlung der Haarsträhnen und Faltengebung des Lendenschurzes erinnern an Formulierungen, wie sie etwa das große Tafelkreuz des Enrico Tedice aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts zeigt.⁵² Aus S. Martino in Pisa stammend, heute im dortigen Museo Civico aufbewahrt, weist es schon auf die Großkreuze Cimabues und Giotto hin.

Höchst ungewöhnlich ist für die italienische Kunst dieser Zeit die Verwendung des Y-förmigen Gabelkreuzes für das Kreuz Christi.⁵³ Abgeleitet vom antiken Galgenkreuz, dem ‚historischen‘ Marterholz, wie es in einer Szene der Wiener Genesis (4. Jahrhundert) auftaucht, und vom Baum, worauf hier die wörtliche Übernahme der Bezeichnung ‚ramus‘ (= lat. Zweig, Ast, Kreuzbalken) hinweisen könnte, kommt es seit dem 12. Jahrhundert zunächst hauptsächlich

in Deutschland vor, dann in der Blütezeit der Mystik verstärkt im Rheinland und in Westfalen. In Italien⁵⁴ gelten als früheste Beispiele für diesen Kreuzestyp die Gabelkreuze auf den Kanzelreliefs von Nicolo Pisano im Sieneser Dom (1265) und von Giovanni Pisano in S. Andrea zu Pistoia (um 1270). Diese Feststellung wie auch die erwähnte Behandlung des Christuskörpers könnte auf eine Herkunft des Wandmalers aus der Toskana sprechen. Aus dem Gesagten geht weiter hervor, im 1248 datierten Kreuz auf dem Fresko von Ss. Quattro Coronati in Rom das älteste Beispiel dieses Typs auf italienischem Boden zu sehen.

Die bildliche Kenntnis dieses bisher unbekanntes, für die Kreuzesikonographie wichtigen Werkes, das unter den monumentalen römischen Darstellungen der Kreuzigung Christi einen bedeutenden Platz einnahm und das Kloster der Ss. Quattro Coronati besonders auszeichnete, verdanken wir Antonio Eclissi. Er nahm das heute verlorene Fresko unter seine Kopien der Wandmalereien des Benediktinerklosters auf und fügte es, seinen Wert erkennend, mit der Bemerkung „QUESTO CROCEFISSO È NELLA CHIESA DI SANTI QUATTRO“ als einziges Werk der malerischen Ausstattung der Klosterkirche der Serie seiner Nachzeichnungen aus der Silvesterkapelle bei.

54 Ebda., Sp. 1157.

52 Vgl. Schiller, Abb. 501. Zum Meister von S. Martino auch: F. BOLOGNA: *Die Anfänge der italienischen Malerei*. Dresden 1964, S. 134–139.

53 Vgl. H. BETHE: Astkreuz, in: *RDK* Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1155–1157.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- Apollonj Ghetti BRUNO M. APOLLONJ GHETTI: I Ss. Quattro Coronati. (Le chiese di Roma illustrate 81) Rom 1964.
- LCI *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Hrsg. von Engelbert Kirschbaum SJ. 8 Bde. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1970–1976.
- Matthiae, *Pittura* GUGLIELMO MATTHIAE: *Pittura Romana del Medioevo*. 2 Bde. Rom 1965/1966.
- Mitchell JOHN MITCHELL: St. Silvester and Constantine at the Ss. Quattro Coronati. In: *Federico II e l'Arte del Duecento Italiano. Atti della III. settimana di studi di storia dell'Arte medievale dell'università di Roma* (15–20 maggio 1978). Vol. II. Rom 1980. S. 15–32, mit 23 Abbildungen.
- Munoz ANTONIO MUNOZ: Il restauro della Chiesa e del Chiostro dei Ss. Quattro Coronati. Rom 1914.
- Schiller GERTRUD SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 2. Die Passion Jesu Christi. 2. durchges. Auflage Gütersloh 1983.
- Waetzoldt STEPHAN WAETZOLDT: *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Bd. XVIII) Wien/München 1964.
- Wessel KLAUS WESSEL: *Die Kreuzigung*. (Iconographia Ecclesiae Orientalis) Recklinghausen 1966.