

JENS T. WOLLESEN

DIE FRESKEN IN SANCTA SANCTORUM

Studien zur römischen Malerei
zur Zeit Papst Nikolaus' III. (1277–1280)*

* Alle Neuaufnahmen der Fresken in dieser Publikation wurden von Dott. Vasari in Rom mit Mitteln der Bibliotheca Hertziana angefertigt. Die Fotokampagne wurde von Frau Dr. H. Giess (Bibliotheca

Hertziana) organisiert. Ihr, wie auch Mons. Dott. G.B. de Tóth, Protonotario Apostolico, Canonico della Patriarcale Arcibasilica Lateranense, bin ich zu Dank verpflichtet.

I. FORSCHUNGSGESCHICHTE

Die erste kurz und allgemein gefaßte Nachricht über eine Ausmalung der Laurentius-Kapelle (Sancta Sanctorum) beim Lateran (Scala Santa) überlieferte der Dominikaner Ptolemäus Lucensis (1236–1326/27). Nach den Ausführungen in seiner ‚Historia Ecclesiastica‘ ist die Kapelle unter Papst Nikolaus III. (1277–1280) „in superiore parte testudinis picturis pulcherrimis ornata“ und „a solo terrae“ neu erbaut worden¹. Weder Panvinio (1570) noch Millino (1666) wußten dem Wesentlichen hinzuzufügen², bis im Jahre 1747 das bis heute gültige und grundlegende Werk von G. Marangoni über das Oratorium oder die Kapelle des Hl. Laurentius erschien³. Die Arbeiten von G. Rohault de Fleury (1877), H. Grisar (1908), Ph. Lauer (1911), J. Wilpert (1916), S. dell’Addolorata (1919), R. van Marle (1932), P. Toesca (1927), A. Petrucci (1941), R. Longhi (1948), F. Bologna (1962), A. Cemanari & T. Amodei (1964/74), G.B. Ladner (1973), G. Matthiae (1970), P. Hetherington (1972), J. Gardner (1973) und H. Belting (1977) – um nur die wichtigsten zu nennen – haben versucht, die immer noch recht schmale Forschungsbasis zu erweitern⁴.

Die Ausmalung ist einhellig in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts datiert und oft mit dem Pontifikat Nikolaus’ III. (1277–1280) assoziiert worden. Meinungsverschiedenheiten gab es bei der Frage nach dem Autor der Freskendekoration: R. Longhi, F. Bologna, G. Matthiae

und P. Hetherington zum Beispiel entschieden sich für Cimabue oder dessen Umkreis; H. Grisar, J. Wilpert, R. Van Marle, P. Toesca und A. Petrucci indessen für Cavallini bzw. seine Werkstatt⁵. J. Gardner enthielt sich mit guten Gründen einer alternativen Zuschreibung, sprach sich aber gegen Cimabue aus⁶. Der Grund für einen Teil dieser auf zwei Meisternamen reduzierten Attributionen geht bis auf Dante zurück⁷. Sodann figurieren sowohl bei Ghiberti als auch bei Vasari – Giotto einmal ausgenommen – Cavallini und Cimabue als die Protagonisten der Malerei der zweiten Dugentohälfte: Cimabue, noch der sogenannten „maniera greca“ verbunden, aber Giotto vorbereitend, Cavallini in Rom als Zeitgenosse Giottos und zu Cimabues Schülerkreis gerechnet⁸.

Es war J. Strzygowski, der im Jahre 1888 im Archiv von S. Maria Maggiore in Rom eine Notariatsakte fand, unter deren Zeugenunterschriften ein gewisser „Cimaboue pictor de Florencia“ firmiert⁹. Die besondere Prominenz Cimabues und dessen hervorragende Stellung innerhalb der toskanischen und auch umbrischen Malerei mochten J. Strzygowski dazu bewogen haben, dem Florentiner eine große Bedeutung auch für die römische Malerei zuzumessen. Allerdings brachten weder Ghiberti¹⁰, der ohnehin eine Präferenz für Cavallini zeigte, noch Vasari Cimabue mit einem bestimmten römischen Denkmal in Verbindung¹¹. Die Identität des Unterzeichnenden mit dem uns bekannten Cimabue läßt sich freilich schwerlich

1 Zu Ptolemäus Lucensis vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. II, 1958, Col. 12. Das Zitat bei L.A. MURATORI, *Rev. Italic. Script.*, Mediolani, 1727, tom. XI. Cap. XXX, Col. 1181. Vgl. auch G. Marangoni, 25.

2 O. Panvinio *Veronensis Fratris Eremitae Augustiniani De Sacrosanctae Basilica, Baptisterio et Patriarchio Lateranensi Libri Quattuor*; abgedruckt bei Ph. Lauer, Cap. XXI, 486. B. MILLINO, *Del’oratorio di S. Lorenzo nel Laterano hoggi detto Sancta Sanctorum*. Roma, 1666, 61f. C. RASPONI, *De Basilica et Patriarchio lateranensi libri quattuor*... Roma 1656, 331ff., 361.

3 G. Marangoni, passim.

4 G. ROHAULT DE FLEURY, *Le Latran au Moyen Age*. Paris 1877, 380ff.; H. Grisar, 18ff.; Ph. Lauer, 78ff.; J. Wilpert, I, Text 1, § 7, 175ff.; P. Stanislawo dell’Addolorata, 83ff.; R. van Marle, I., 629; P. Toesca, *Storia*, 1036, n. 40; A. Petrucci, 26 und passim; R. Longhi, 46; F. Bologna, *Pittura*, 121ff.; A. Cemanari & T. Amodei, 17ff.; G.B. Ladner, *Papstbildnisse*, II, 219–223; P. Hetherington, Cavallini, 9; J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 283ff., bes. 288ff.; H. Belting, 91f., 165ff.

5 Z.B. H. Grisar, 18f.: „Bei der Ausführung scheint der Papst ... sich der damals von Cimabue mächtig angeregten römischen Malerschule, aus der Cavallini hervorging, bedient zu haben“. J. Wilpert, 180ff., vermutet Cavallini als Maler. S. dell’Addolorata, 83ff., „il potente spirito di Pietro Cavallini ... il principale ristoratore dell’arte pittorica in Roma“. R. van Marle I., 529, „the frescoes ... must originally have resembled the paintings of Cavallini“. P. Toesca, *Storia*, 1036, n. 40, „... cavalliniane“. A. Petrucci, 32ff., „l’autore ... è ignoto ... forse Cavallini“. R. Longhi, 46, Cimabue. F. Bologna, *Pittura*, 122, Cimabue, sich auf R. Longhi berufend. A. Cemanari & T. Amodei, „alla scuola di Pietro Cavallini o a quella del Cimabue“. P. Hetherington, Cavallini, 9, Cimabue.

6 J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 294, n. 72.

7 DANTE, *Divina Comedia*, Purgatorio, XI., 91 ff. E. Battisti, 95 ff.

8 Vgl. K. FREY, ed., *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da M. Giorgio Vasari*, I., 1. München 1911, 406 ff.

9 J. Strzygowski, 158. E. Battisti, 93.

10 Ghiberti schweigt überhaupt, Vasari zitiert einen anonymen Gewährsmann für einen Romaufenthalt.

11 Vgl. E. Battisti, 96 ff.

anzweifeln¹². Die Abfassung des Dokumentes datiert vom 8. Juni 1272.

Hiermit schien das „missing link“ gefunden, das Cimabue zum „Vater“ oder doch zumindest zum wichtigsten Maler der Stadt Rom etablierte, ungeachtet der Tatsache, daß Spuren seiner Tätigkeit nicht belegbar waren¹³.

Die einzigartige Stellung Cimabues wurde auch durch die folgende Entdeckung keineswegs in Frage gestellt: im Jahre 1907 publizierte G. Ferri ein weiteres, ähnliches Dokument, datiert vom 2. Oktober 1273, in dem Cavallini als „Petrus Dictus Cavallinus de Cerronibus“ figuriert¹⁴. Beide Meister sind demnach nachweislich für die Jahre 1272/73 in Rom gesichert. Dieser Feststellung kommt eine gewisse Bedeutung zu: um als Zeugen bei einem notariellen Akt fungieren zu dürfen, können Cimabue und Cavallini nicht mehr allzu jugendlich gewesen sein. Über ihr Wirken und ihre Werke in dieser Periode wissen wir nichts. Die Kunstchronik Roms ist gerade für diese Zeit außerordentlich lückenhaft und deshalb um so anfälliger für spekulative Zuschreibungen. Im dunklen Vorfeld der sogenannten cavallinesken Malerei des ausgehenden Dugento bot sich nun die hinlänglich datierte Ausstattung einer „Basilica“ oder Kapelle an, die – zeitlich nicht allzuweit von der Notariatsakte entfernt – mit dem Namen Cimabue zu verbinden nahe lag, nämlich die Fresken in Sancta Sanctorum (1278/1280)¹⁵. Ein Stilvergleich der lateranensischen Fresken mit den Werken beider Meister mußte notwendig auf erhebliche Schwierigkeiten stoßen. Die Fresken im linken Querhaus von

S. Francesco in Assisi sind Cimabue zugeschrieben, dokumentarisch werden von ihm nur Arbeiten nach 1300, wie z. B. der Johannes im Apsismosaik im Dom zu Pisa (1302), erwähnt¹⁶; Cavallini wird als Maler und Mosaizist erst in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts greifbar. Es hat sich also kein gesichertes Werk beider Meister aus der für uns relevanten Zeit um 1278/1280 erhalten, das sich den Fresken in Sancta Sanctorum gegenüber stellen ließe. Übrig blieben nur die Cimabue zugewiesenen apokalyptischen Szenen im linken Querhaus und die Bilder im Evangelistengewölbe in Assisi, deren Stil nach H. Belting allerdings im wesentlichen auf den Einfluß der gotischen Werkstatt zurückzuführen wäre¹⁷.

Die These, die Cimabue als den Autor der Fresken in Sancta Sanctorum beansprucht, ist besonders von R. Longhi vertreten, in ihrer Absolutheit jedoch von römischer Seite zugunsten Cavallinis abgeschwächt worden¹⁸. Für diese Zuschreibungen, die bisher noch nicht durch eine Analyse der lateranensischen Fresken untermauert worden sind, war zweifellos ein gewisser Lokalpatriotismus mitverantwortlich, der sich zu einem antithetischen Verständnis florentinischer bzw. toskanischer und römischer Malerei entwickelte. Es sei an dieser Stelle nicht der Versuch unternommen, die Rezeptionsgeschichte Ghibertis bzw. Vasaris über beispielsweise Baldinucci (1681) zu Della Valle (1791) oder etwa Lanzi (1792) auf wenige Zeilen reduziert, und deshalb allzu vereinfacht, darzustellen. Es läßt sich dennoch festhalten, daß die bekanntlich oft irrtümlichen und willkürlichen Attributionen Vasaris an Cimabue und die überragende Bewertung dieses Florentiners sich gleich einem roten Faden durch die Kunstgeschichte zieht, in deren Verlauf die römischen Meister schließlich zu „Schülern“ degradiert wurden¹⁹.

Neue Impulse zur Überwindung dieser Klassifikationen lieferten die Obergadenfresken in San Francesco in Assisi. Sie wurden von A. Nicholson (1930) reichlich spät gegen Ende des Pontifikates Nikolaus' IV. (1288–1292)

12 Vgl. die Dokumente und ihre Personennamen in Rom, Archivio di S. Maria Maggiore, 1272, 18. Juni, Pergamena A. 45 und in Pisa, Archivio del Duomo di Pisa, 1301, 30. August – 1302, 19. Februar. Abgedruckt bei E. Battisti, 93 f.

13 Vgl. A. Nicholson, Cimabue, 31. E. PANOFSKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*. Paladin Ed., 1970, 115, H. Belting, 94, 204, 210 f., 213. J. Strzygowsky, 168, 171, 178, schreibt Cimabue das Mosaik „in der Familienkapelle des Palazzo Colonna“ zu und den heute verlorenen Petrus-Zyklus ehemals an der Portikusfassade von Alt-St.-Peter. Vgl. auch A. Venturi, *Storia*, V., 195. P. LIVARO OLIGER, *Due mosaici con S. Francesco della Chiesa di Aracoeli in Roma*. In: *Archivium Franciscanum Historicum*, anno IV, tom. IV., Firenze 1911, 213–251.

14 G. Matthiae, Cavallini, 9. E. Sindona, Cimabue, 83. G. FERRI, *Le carte dell'archivio liberiano dal sec. X al XV*, in: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, XXX (1907), 127 f. Beide Dokumente werden heute in der Bibliotheca Vaticana aufbewahrt. Zur Neuordnung des Archivs von Santa Maria Maggiore vgl. JEAN COSTE, *Il fondo medievale dell'archivio di Santa Maria Maggiore*. Estratto da: *Archivio della Società Romana di Storia Patria*. Terza serie, vol. XXVII, Annata XCVI–Fasc. I–IV, Roma 1975, passim und S. 75 f.

15 R. Longhi, 46. Vgl. auch H. Belting, 210, n. 80, 213. C. Bertelli, *L'enciclopedia*, 46, n. 32.

16 G. TRENTA, *I mosaici del duomo di Pisa e i loro autori*. Firenze 1896, passim. E. Battisti, 93 f. H. Belting, 213.

17 P. Hetherington, *S. Maria in Trastevere*, 84–106 mit älterer Literatur. G. Matthiae, Cavallini, passim. H. Belting, 210 ff.

18 Vgl. Anm. 5.

19 F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori del Disegno*. Florenz 1681, vol. I, 23–48, „apologia a pro delle glorie della Toscana“. G. DELLA VALLE, *Lettere sanesi sopra le belle arti*. Venezia 1782, passim. L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*. Bassano 1795/96, ed. critica di M. Capucci. Firenze 1968. Erstausgabe 1792. Zusammenfassend: E. Benkard, 43 ff. Vgl. auch H. BELTING, Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß? In: *Historische Prozesse*, Hrsg. von K.-G. Faber und Chr. Meier. Beiträge zur Historik Bd. 2, 1978, 98 ff.

datiert²⁰. Bereits vor der Publikation A. Nicholsons, die eine Römische Schule außer Frage stellte, führte die Diskussion der assisianischen Lunettenfresken in der Nähe der Vierung zu einer differenzierteren Betrachtungsweise. In Rom *und* Assisi nachweisbare Meister, wie etwa Torriti und Rusuti, mußten Zweifel an den bestehenden kunsthistorischen Kategorien aufkommen lassen. Folgerichtig wurde Torriti zunächst, obschon in Rom mit musivischen Arbeiten aus den neunziger Jahren vertreten, unter Anführung der nahezu gleichlautenden Stadt Torrita in der Nähe Sienas als Repräsentant sienesischer bzw. toskanischer Maltradition angesehen²¹. Erst später begann man ernsthaft die Existenz einer römischen Schule zu erwägen, und schließlich konnte A. Nicholson auch den stilkritischen Nachweis dafür erbringen. Der noch von R. Longhi postulierte Einfluß Cimabues auf die römische Malerei hätte nunmehr eingeschränkt werden müssen; zu groß waren die stilistischen Diskrepanzen zwischen den Cimabue zugeschriebenen Fresken im linken Querhaus in Assisi und der Malerei der Römer ebenda.

Der Versuch, die relative Eigenständigkeit und Genese einer römischen Mal- und Mosaiktradition zu belegen, ist – wie bereits erwähnt – problematisch. Die große Denkmälerlücke in der Erforschung jener Epoche, die etwa von den Fresken der Sylvesterkapelle in SS. Quattro Coronati in Rom bis in die achtziger Jahre des Dugento reicht, erschwert dieses Vorhaben. Die verlorene, bzw. nur noch in Spuren erhaltene römische Malerei und Mosaikkunst dieser Zeit wird heute noch immer unter dem Namen Cavallini subsumiert. Die von Hermanin 1901 entdeckten Fresken in S. Cecilia in Trastevere haben diesen Eindruck nur unterstützt²². Sie wurden schon von Ghiberti Cavallini zugewiesen²³. Die bis heute wohl noch nicht völlig freigelegte Dekoration umfaßte nicht nur das jüngste Gericht im heutigen Nonnenchor, sondern auch die Langhauswände, und wird an den Anfang der neunziger Jahre des Dugento datiert²⁴. Torriti und Rusuti spielen eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle und sind vorwiegend als Mosaizisten bekannt.

Es ist nun Ziel dieser Studie, mit den Fresken in Sancta Sanctorum im Mittelpunkt, die etwa in die „Halbzeit“ des fraglichen Zeitraums, in die Jahre 1278 bis 1280 gehören, die Voraussetzungen der Malerei Cavallinis der neunziger Jahre zu definieren. Es darf hier vorweggenommen werden, daß wir dabei – unter Verzicht auf die Einführung von neuen Attributionen, Namen und Notnamen – auf *mehrere*, qualitativ hochstehende Malerwerkstätten treffen, deren Einfluß oder Tätigkeit später auch in Assisi und dann wieder in Rom nachweisbar ist²⁵.

Der Erhaltungszustand der Fresken in Sancta Sanctorum – und das war bis heute ein weiterer Grund für die einseitigen Zuschreibungen – läßt sehr zu wünschen übrig. Unter Sixtus V. (1585–1590) bis in das 17. Jahrhundert erfolgten etliche oft nicht näher spezifizierte Restaurierungen und Übermalungen; letztere im Sinne einer völligen Modernisierung des Malstils. Nur wenige Partien blieben davon ausgenommen; die Ikonographie der Fresken wurde dabei nicht oder nur unerheblich modifiziert. Darüber hinaus wurde ein eingehendes Studium der Fresken, d.h. der Zugang zur Kapelle, nur selten gewährt. Eine Foto-Dokumentation ist nach 1900 nur von Alinari vorgenommen worden. Für die Beurteilung stilistischer Details sind diese Aufnahmen jedoch wenig geeignet²⁶.

II. IKONOGRAPHIE

Wir verzichten an dieser Stelle auf eine Beschreibung des Innenraums, der bereits von A. L. Frothingham, A. Petrigani, J. Gardner²⁷, sowie von H. Belting²⁸ vorgestellt wurde. Desgleichen lassen wir stark übermalte Teile der Freskendekoration beiseite, so z. B. die Evangelistensymbole in den Kompartimenten des vierteiligen Gewölbes, die stehenden Heiligen unmittelbar hinter den Cosmaten-Säulenstellungen und diverse szenische Darstellungen bei den Reliquienkammern der Ostwand²⁹. Wir verweisen diesbezüglich auf die ausführlichen Beschreibungen bei G. Marangoni und H. Grisar³⁰.

20 A. Nicholson, *The Roman School*, 279f. H. Belting, 97, 103, 222ff. Vgl. auch I. A. CROWE & G. B. CAVALCASELLE, *A New History of Painting in Italy*, I., London 1864, 325ff. A. Venturi, *Storia*, V., 140, n. 1.

21 E. Benkard, 48, 248ff. L. DE ANGELIS, *Notizie istoricocritiche di Fra Giacomo da Torrita* ..., Siena 1821, 7ff. und passim.

22 F. HERMANIN, *Gli affreschi di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere*. Estratto da *Le gallerie nazionali italiane*, vol. V., Roma 1902, 18f. E. Sindona, *Il Giudizio*, 56–118. H. Belting, 155ff., *Textabb. L*, Taf. 92f. J. T. Wollesen, 122ff.

23 J. VON SCHLOSSER, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Bd. I, Berlin 1912, 39; Bd. II., 135f.

24 G. Matthiae, Cavallini, 89ff., Abb. XLVII–LXXVII. P. Hetherington, *S. Maria in Trastevere*, 84ff. mit weiterer Literatur. H. Belting, 157ff.

25 Vgl. Stilkapitel, S. 64ff.

26 H. Grisar, 29, n. 1.

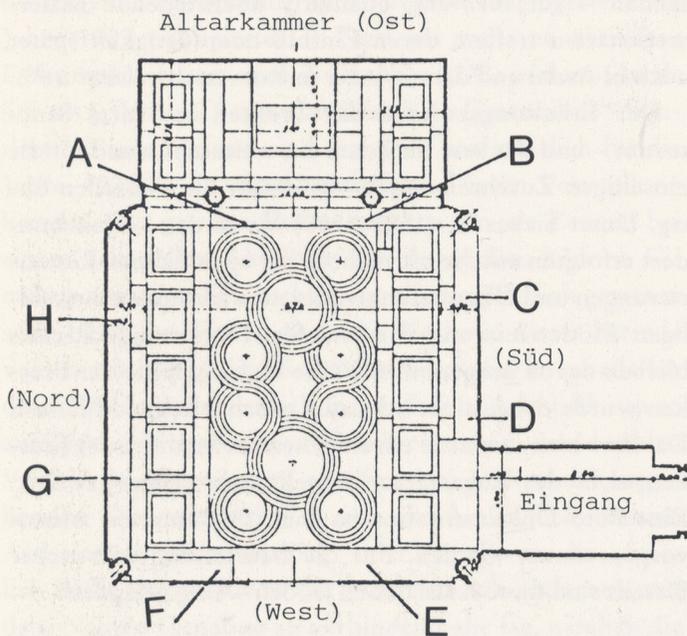
27 Vgl. Kapitel zum Dekorationssystem, S. 57ff. A. L. FROTHINGHAM, *The Medieval Chapel of the Sancta Sanctorum at the Lateran in Rom*. In: *AJA*, 2nd ser. V. (1901), 28f. A. Petrigani, 30ff. J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 284ff.

28 H. Belting, 165f.

29 J. Wilpert, I., Text 1., 181f., Abb. 57f. A. Petrigani, Fig. 23f.

30 G. Marangoni, 27ff. H. Grisar, 26f. P. Stanislawo dell' *Addolorata*, 89, 91f.

Uns interessieren ausschließlich, ikonographisch, motivisch und stilistisch, die Fresken im Obergaden, d.h. an den Lunettenwänden. Jede Lunette wird etwa zu zwei Dritteln von einem Bildpaar gefüllt, das durch ein Spitzbogenfenster voneinander getrennt wird. In den Zwickeln darüber schweben Engel mit Vortragekreuzen. Die Darstellungen verteilen sich wie folgt (Abb. 1):



1. Sancta Sanctorum. Schematischer Grundriß nach A. Petriagnani mit Ortsangabe der Fresken

	links	rechts
Ostwand	A „Widmungsbild“ Nikolaus III. (145 × 185 cm)	B Thronender Christus (145 × 180 cm)
Südwand	C Petrusmartyrium (153 × 173 cm)	D Paulusmartyrium (153 × 173 cm)
Westwand	E Stephanusmartyrium (150 × 181 cm)	F Laurentiusmartyrium (145 × 182 cm)
Nordwand	G Agnesmartyrium (140 × 186 cm)	H Nikolauswunder (145 × 182 cm)

1.

Die Materialien zur Interpretation des „Widmungsbildes“ (Ladner) liefern die zum Bau und seiner Ausstattung tradierten Quellen³¹. Der kniende Papst, von Paulus durch einen Fortifikationsgestus unterstützt, ist demnach Nikolaus III., der die von ihm erneuerte Laurentiuskapelle (Sancta Sanctorum) präsentiert (Abb. 2). Als Stifterfigur nimmt dieser Papst einen der hervorragendsten Plätze innerhalb der Freskendekoration ein. Adressat der Stiftung ist der thronende Christus auf der rechten Lunette

tenseite, von dem ein Teil des Praeputiums als Reliquie in Sancta Sanctorum aufbewahrt wurde³². Wie schon G. B. Ladner bemerkte, sind beide Hauptbilder der Ostlunette durch den „Willkommensgestus“ Christi kompositorisch aufeinander bezogen³³.

Die Rahmendekoration des Präsentationsfreskos ist völlig erneuert³⁴ (Abb. 3). Die Gestalten der Apostel Petrus und Paulus sind stark übermalt worden; das Fresko zeigt unten rechts eine große Fehlstelle. Der Intonaco beginnt sich – wie auch bei den anderen Bildern – von der Wand zu lösen. Der größte Teil der Übermalungen dürfte aus der Zeit Sixtus' V. (1585–1590) stammen³⁵; C. Bertelli weiß allerdings schon von Restaurierungen im 15. Jahrhundert zu berichten³⁶. Der originale dugenteske Zustand hat sich besonders gut im oberen Teil der Gestalt des Orsini-Papstes, etwa vom Pallium aufwärts und im differenziert wiedergegebenen Kirchenmodell, bewahrt³⁷. Das Fresko ist ausführlich von G. B. Ladner besprochen worden, so daß unsere Ausführungen zusammenfassenden bzw. ergänzenden Stellenwert haben³⁸.

Auf der rechten Seite derselben Lunettenwand thront Christus frontal zum Betrachter, in der Linken ein Szepter, die offene rechte Hand ausgestreckt. Das Fresko ist in seinen wesentlichen Teilen übermalt, so zum Beispiel das Rahmendekorationssystem, die Gewandung Christi, der Thronstuhl mit der ihn hinterfangenden Landschaft. Einzig das Pallium des rechts hinter dem Thron schwebenden Engels läßt in seinen Draperien noch das zugrunde liegende Original ahnen.

Eigentlicher Überbringer des Kirchenmodells an Christus ist Petrus. Er übernimmt das Werk Nikolaus' III. aus dessen Händen und ist seinerseits – als Vermittler – im Begriff, es Christus anzubieten. Als Autor und Stifterfigur ist Nikolaus schon durch seine Größe und Bildposition hervorgehoben und vollzieht, von Paulus ermutigt und von Petrus assistiert, den Schenkungsakt³⁹. Die enge Be-

32 G. Marangoni, 24, 38, 250 ff.

33 G. B. Ladner, Papstbildnisse, Bd. II, 222 und passim, Bildbd. Abb. XLVI, XLVIII, Textabb. Fig. 97.

34 Idem, und Fotos Vasari, Rom, Nr. 18912, 18918, 18919. Vgl. auch die Beschreibung im Text zur Stephanus/Laurentius-Szene, S. 47 ff.

35 Für die Übermalungen vgl. H. Grisar, 26 f., und G. Marangoni, 31.

36 Vgl. Anm. 35 und G. B. Ladner, Papstbildnisse, II. 222, und Textabb. 219.

37 Vgl. Anm. 40. Dieses Detail, ebenso wie der Kopf des Papstes, ist nicht übermalt. Die Wiedergabe der Kapelle ist erstaunlich wirklichkeitsnah. Vgl. die Außenansicht bei A. Petriagnani, Fig. 14.

38 Vgl. Anm. 33.

39 Zum Fortifikationsgestus vgl. CHR. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 4, Wiesbaden 1960, 24–26 (4. Die

31 Vgl. S. 37 ff. und Anm. 1 ff. Fotos Vasari, Rom, Nr. 18912, 18918, 18919.



2. *Sancta Sanctorum*, Ostwand. Papst Nikolaus III. widmet Christus die Laurentiuskapelle (*Sancta Sanctorum*), und thronender Christus



3. *Sancta Sanctorum*. Det. aus Abb. 2

ziehung gerade zwischen Petrus und Nikolaus III. ist durch das Amtsverständnis des Papstes erklärt.

Zunächst ist festzustellen, daß sich kein Modell für das *Ensemble* beider Szenen erhalten hat. Ihre Einzelelemente sind freilich zum Teil gängigen römischen Modellen verpflichtet. Allerdings kennen wir keine Darstellungen kniender Päpste mit Kirchenmodellen vor oder um 1277. Stehende Päpste mit Kirchenmodellen erscheinen indes sehr häufig in früheren monumentalen Apsiskompositionen, so zum Beispiel in SS. Cosmas e Damiano (Felix, 526–530), S. Lorenzo f.l.m. (Pelagius, 556–561), in Sant' Agnese (Honorius I., 623–638), in der Apsis der Venanzio-Kapelle beim Lateran (Teodorus, 642–648), in S. Cecilia in Trastevere (Paschalis I., 817–824), in S. Prassede (Paschalis I., 817–824), sowie in S. Maria in Trastevere (Innozenz II., 1130–1143)⁴⁰. Für den thronenden Christus verweisen wir naheliegend auf das berühmte Apsismosaik in Alt-St. Peter (Abb. 4). Darüber hinaus ist für die Mitte des Triumphbogens eben dieses Mosaiks eine Szene bezeugt, die möglicherweise als Vorlage für unser Ensemble gedient hat: nämlich Konstantin, wie er das Modell der von ihm erbauten (Peters-)Basilika Christus offeriert⁴¹. Diese *Präsentatio* dürfte im 13. Jahrhundert gut sichtbar und gerade Nikolaus III. gut bekannt gewesen sein.

Wir wissen nicht, ob Konstantin stehend oder etwa „genuflex“ dargestellt war; dennoch ist keineswegs auszuschließen, daß die Szenen in Sancta Sanctorum durch dieses Mosaik an der Stirnwand des Triumphbogens in Alt-St.-Peter inspiriert worden sind.

Alle erwähnten Darstellungen deuten meines Erachtens auf die Quelle für unser Szenenpaar, nämlich monumentale Apsiskompositionen, aus denen unsere Kompositionsteile extrahiert und den architektonischen Kondi-

Apostelfürsten führen Titelheilige und Stifter beim thronenden Christus ein). Vgl. ebenfalls CHR. BELTING-IHM, „Sub matris tutela“, in: *Abhandlungen der Heidelberger Akad. d. Wissenschaften*, Phil.-hist. Klasse, 1976, 3. Abhdlg. 27 und n. 65.

40 SS. Cosma e Damiano, vgl. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 78. W. Oakeshott, Taf. XII. S. Lorenzo f.l.m. vgl. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 78. S. Agnese, vgl. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 90f. W. Oakeshott, Taf. XVI. Zur Venanzio-Kap. vgl. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 104. Zu S. Cecilia in Trastevere vgl. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 144. Zu S. Prassede, G. Matthiae, *Mosaici*, II, 176. Zu S. Maria in Trastevere siehe G. Matthiae, *Mosaici*, II, 229. W. Oakeshott, Taf. XXVI. Zum Gebetsgestus vgl. J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 291. G. B. LADNER, *The Gestures of Prayer in Papal Iconography of the Thirteenth and Early fourteenth Century*, in: *Didascalie. Studies in Honor of Anselm H. Albareda*. New York 1961, 245–275, Figs. 5, 10ff.

41 Vgl. St. Waetzoldt, *Kat.-Nr. 943*, Abb. 490. T. ALPHARANUS, *De basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*. Ed. M. Cerrati, *Studi e testi* 26 Roma 1914, 29f., n. 3.

tionen der Lunettenwand in Sancta Sanctorum gemäß modifiziert wurden. Die Trennung in zwei deutlich aufeinander bezogene Szenen, wobei gerade das Widmungsgemälde mit Papst Nikolaus III. über den Altarraum hinauszielt, wird allein durch eine architektonische Zäsur, das gotische Spitzbogenfenster, verursacht. Ein vielleicht intendiertes Ergebnis der zweigeteilten Komposition ist die ungewöhnliche Akzentuierung des Stifterpapstes, von dessen Namenspatron meines Wissens *keine* Reliquien in Sancta Sanctorum aufbewahrt wurden⁴².

2.

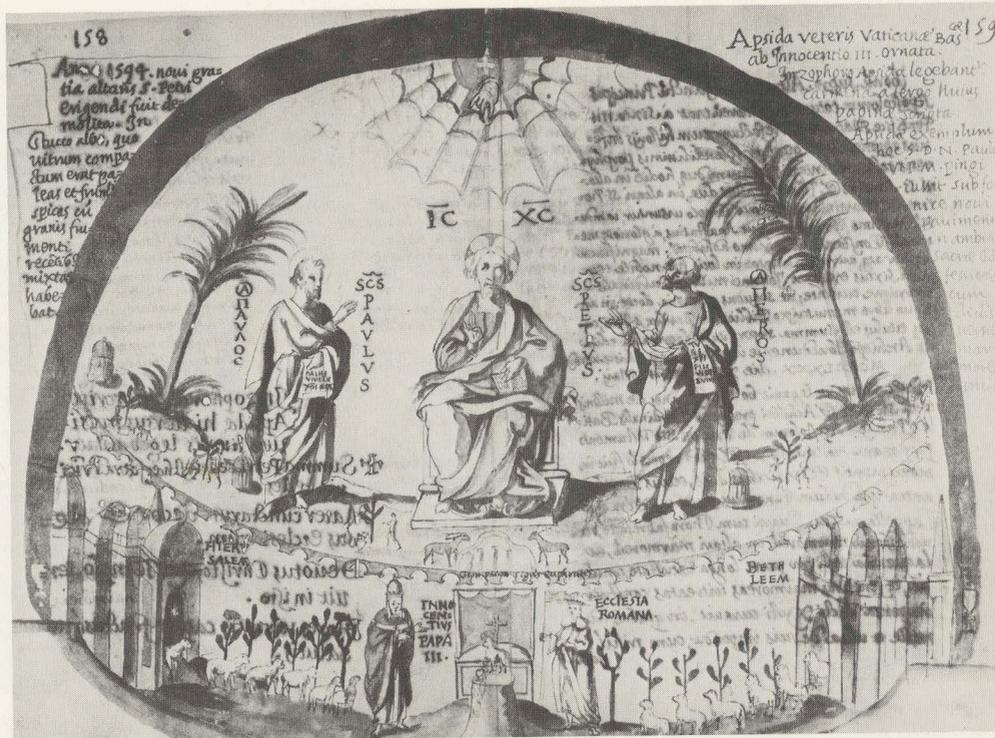
Die Szenen vom Petrus- und Paulusmartyrium nehmen eine Sonderstellung innerhalb der Freskendekoration in Sancta Sanctorum ein: die ganze Lunette ist in ihren wichtigsten Teilen entweder von Übermalungen verschont geblieben oder zu unbekannter Zeit davon befreit worden (Abb. 5)⁴³. Einzig die Engel oben in den Zwickeln, einige Gesichter in beiden Hauptbildern, die Rahmenleiste des Fensters und das innere Dekorationsband der Lunette sind mit Tempera übergangen worden; allerdings ohne daß dabei ihr dugentesker Charakter verloren gegangen wäre. Das Band zeigt rechts unten seinen ursprünglichen Zustand: kleine Medaillons, in die rhombenförmige *cosmateske* Felder „eingelassen“ worden sind; eine Anspielung auf *Cosmaten-Marmorarbeiten* im allgemeinen und in der Kapelle selbst⁴⁴. Desgleichen haben sich das vegetabilische Rankenmotiv auf den diesseitigen Gewölberippen, das äußere Rahmenband der Lunette, sowie die die Szenen einfassenden Dekorationselemente im Original erhalten. Wir möchten besonders die hybriden Amphoren, aus deren Öffnungen Akanthusranken erwachsen und die Himmelssegmente, die von Volutenranken und Tauben überfangen werden, erwähnen. Es sei hier vorweggenommen, daß diese Dekorationselemente in der fragmentarisch erhaltenen Ausstattung des Palastes Nikolaus' III. im Vatikan (Abb. 6), in der sogenannten Alten Sakristei des Klosters Tre Fontane in Rom

42 Vgl. die Reliquienverzeichnisse bei H. Grisar, 133ff., und G. Marangoni, 260ff., 38ff., sowie St. dell'Addolorata, 154ff. Zu den Kopfreliquien bes. F. CANCELLIERI, *Memorie storiche delle sacre teste de' santi apostoli Pietro e Paolo e della loro solenne ricognizione nella basilica lateranense*. Roma 1806, passim.

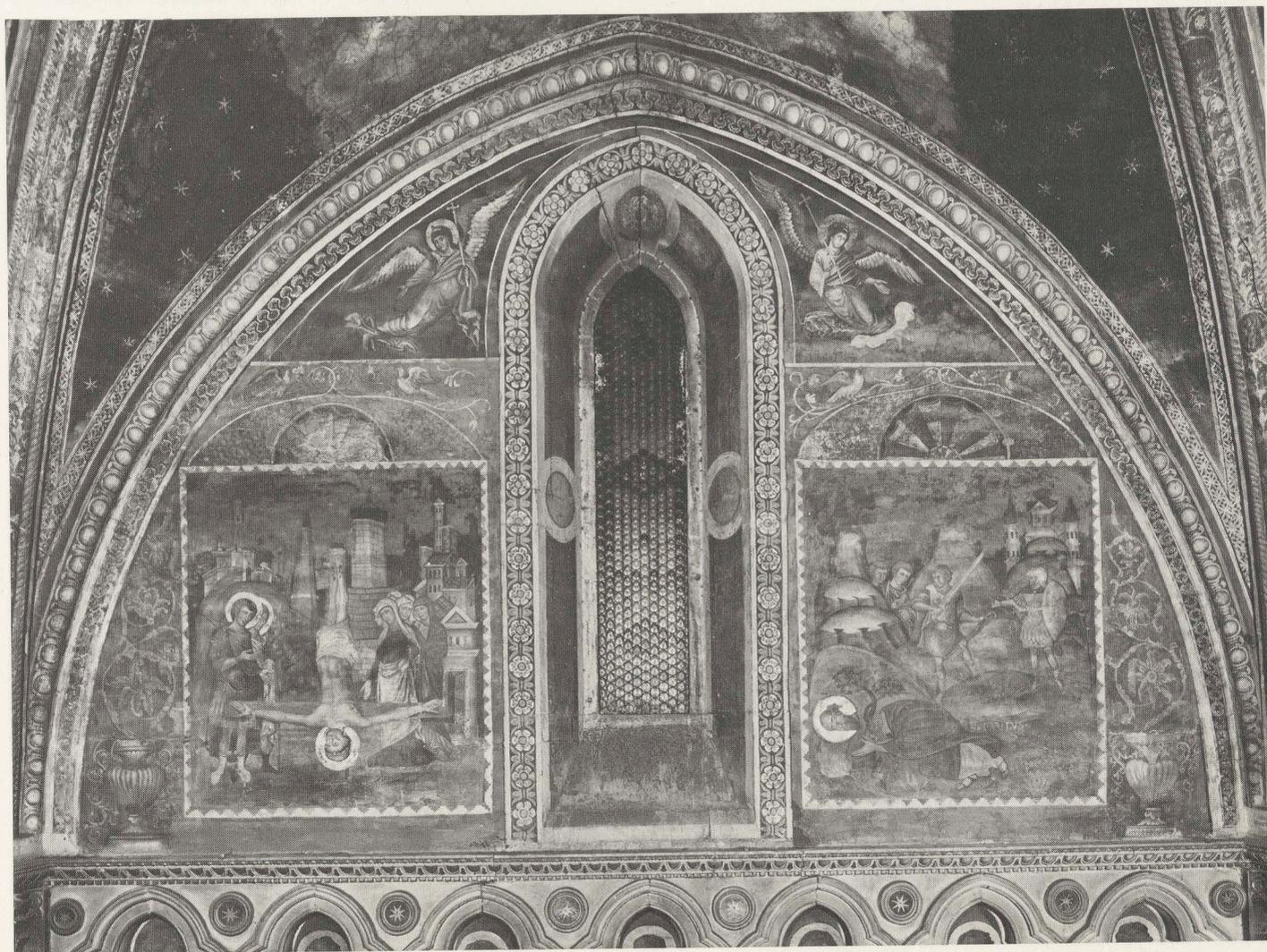
43 Vgl. die Beschreibung S. 57f. und H. Belting, 165. Fotos Vasari, Rom, Nr. 18906, 18913, 18917, 18923, 8884, 8889 sowie 18904. Foto Alinari Nr. 26672. Beschreibungen bei R. Benz, 426–439. H. Grisar, 36f. G. Marangoni, 25. J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 291. G. Kaftal, Nr. 292, cols. 876ff., bes. Abb. 1063. A. Petri, 37.

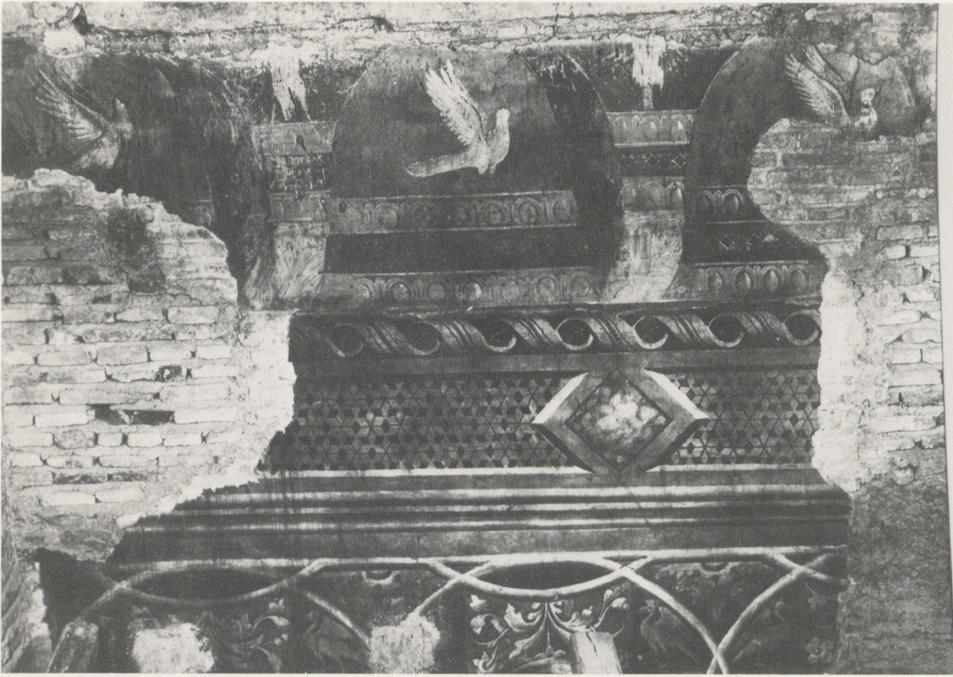
44 Vgl. Anm. 111.

4. Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 2733, fols 158v-159r (Grimaldi), Apsismosaik in Alt-St.-Peter

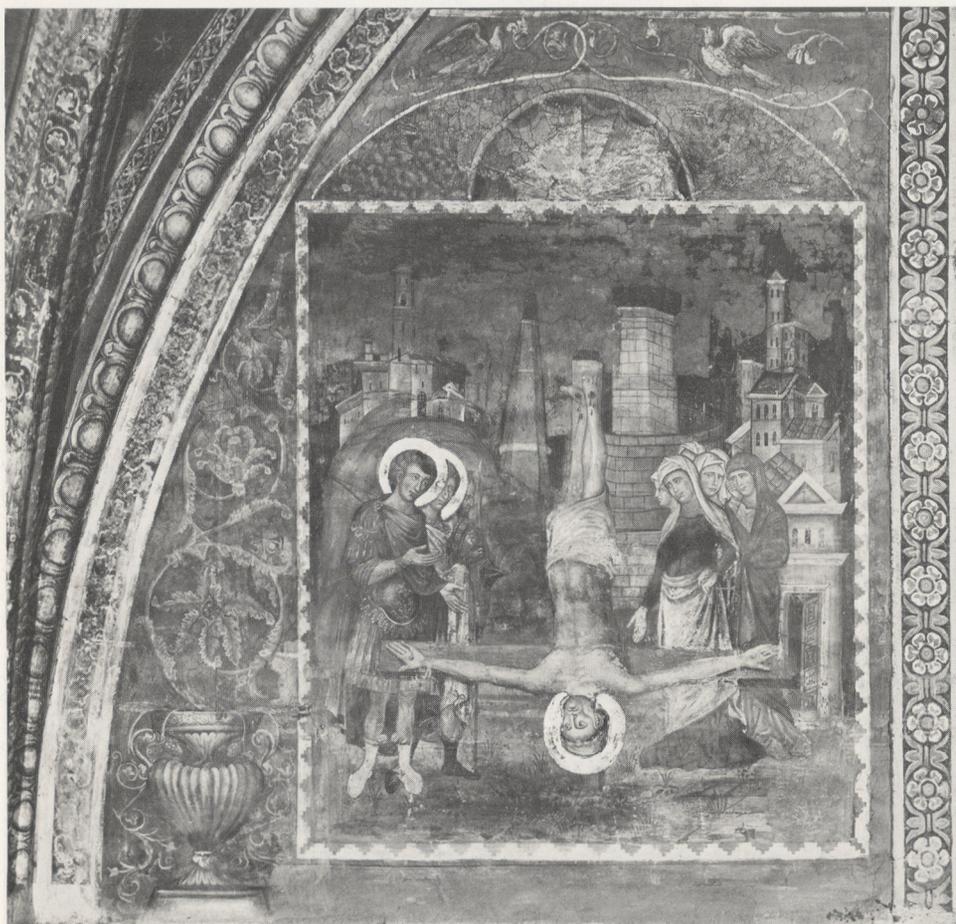


5. Sancta Sanctorum, Südwand. Martyrium der Apostelfürsten





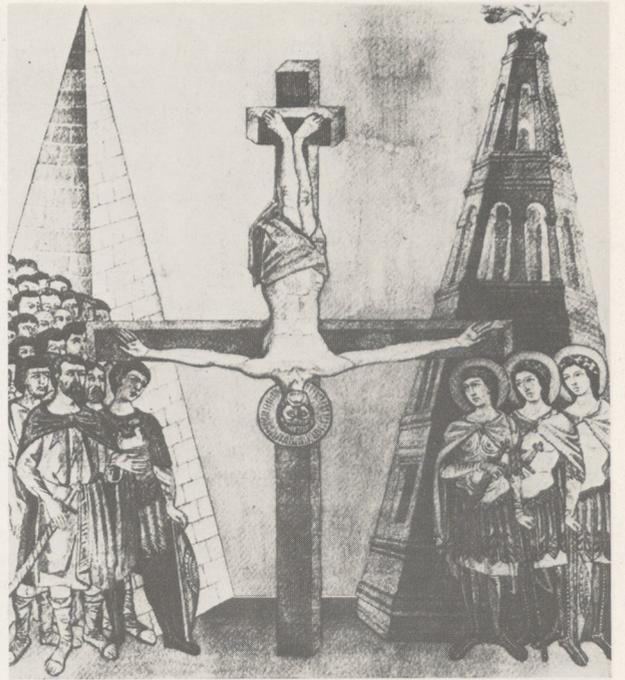
6. Rom, Vatik. Palast. Fresken aus der Zeit Nikolaus' III. (ehem. Sala dei Chiaroscuri)



7. Sancta Sanctorum, Südwand. Det. aus Abb. 5



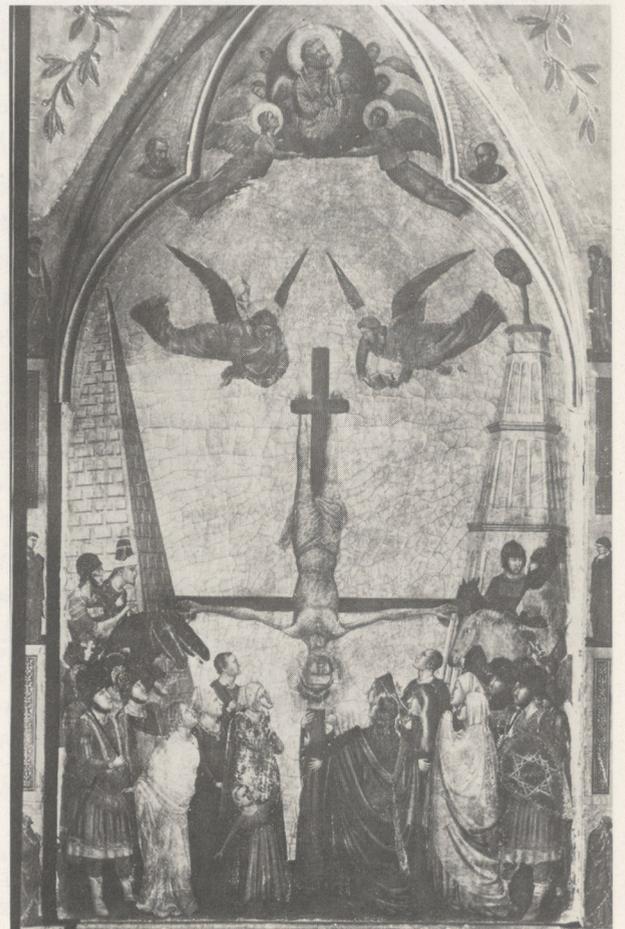
8. Rom, Bibl. Vat., Archivio S. Pietro, Cod. A64 ter, fol. 39 („Album“),
Kreuzigung Petri aus dem Portikus von Alt-St.-Peter



9. J. A. Ramboux, Kopie des Freskos von der Petrus-
kreuzigung aus der Oberkirche in S. Francesco in Assisi.
Aquarell, Kupferstichkabinett, Düsseldorf



10. S. Piero a Grado bei Pisa. Kreuzigung Petri



11. Rom, Vatik. Pinakothek, Stefaneschi Altar,
Det. Kreuzigung Petri

(Abb. 27) und schließlich im Chor von San Francesco (S. Maria Maggiore) zu Tivoli wiederkehren (Abb. 28)⁴⁵.

In ausgezeichnetem, dugentesken Zustand sind: die Architekturen und Landschaften beider Szenen, die Köpfe der trauernden Frauen im Petrusmartyrium, die Gestalt des Henkers im Paulusmartyrium, die Amphoren und Akanthusranken zu den Seiten der Szenen und die Himmelsbaldachine mit Ranken und Tauben⁴⁶.

Die Ikonographie beider Szenen wurde schon an anderer Stelle ausführlich behandelt⁴⁷. Den Kern der Darstellung bilden der ans Kreuz genagelte⁴⁸ Petrus, die gepanzerten Soldaten und die trauernden Frauen (Abb. 7). Die Kulisse für die bühnenhaft eingerichtete Szene liefert ein Architekturhintergrund mit bestimmten, stadtrömischen Monumenten: zu unterscheiden sind links die sogenannte Terebinthe und rechts davon das Hadriansmausoleum; mit Vorbehalt mag man der Meinung H. Grisars zustimmen, der das Gebäude links außen als das Kapitol identifizierte⁴⁹. Als ikonographische Vergleichsbeispiele aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bieten sich besonders folgende, themengleiche Bilder an: das Fresko aus dem Portikus von Alt-St.-Peter (Abb. 8), das sich in zwei voneinander abhängigen seicentesken Kopien erhalten hat⁵⁰, jenes im rechten, nördlichen Querhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi⁵¹ (Abb. 9), in San Piero a Grado bei Pisa (Abb. 10)⁵² und schließlich die Szene auf dem Stefaneschi-Retabel in der vatikanischen Pinakothek (Abb. 11)⁵³.

Keines der aufgezählten Darstellungen vom Petrusmartyrium weist exakte Analogien zum Fresko in Sancta

Sanctorum auf⁵⁴; abgesehen von großzügigen thematischen Übereinstimmungen im Bildaufbau: so gleicht sich z. B. die Disposition der Gruppen beiderseits des Kreuzes und die Darstellung des gekreuzigten Petrus. Weder in Assisi, in Alt-St.-Peter, in San Piero a Grado noch auf der Tafel des Stefaneschi-Altars finden wir eine ähnliche Stadtkulisse oder gar eine Frauengruppe auf der rechten Bildseite wie auf dem lateranensischen Fresko. Folgt man der gängigen Forschungsmeinung, nämlich der vasarianischen Datierung des Zyklus aus dem Portikus von Alt-St.-Peter ins Pontifikat Urbans IV. (1261–1264)⁵⁵, müßte man feststellen, daß gerade das Fresko im päpstlichen Privatatorium Sancta Sanctorum sich nicht ikonographisch an dem vatikanischen Portikusfresko von der Petruskreuzigung orientiert – wie es hingegen alle anderen genannten Denkmäler mit geringfügigen kompositorischen Abweichungen taten. Hieraus läßt sich schließen, daß das vatikanische Fresko zur Zeit der Ausmalung des Sancta Sanctorum noch nicht bekannt war und deshalb nach dem lateranensischen entstanden ist. Der vatikanische Zyklus wäre nach unserer Auffassung nach dem lateranensischen, etwa um 1280 anzusetzen. Damit fallen also beide Ausstattungen, jene in Sancta Sanctorum und jene in Alt-St.-Peter, in das kurze aber ereignisreiche Pontifikat Nikolaus' III., der am 22. August 1280 verstarb. Diese Spätdatierung konnte noch durch motivische und stilkritische Belege konsolidiert werden⁵⁶. Eine Modellfunktion kommt also nicht dem Fresko aus dem vatikanischen Portikus, sondern jenem in Sancta Sanctorum zu. Diese Szene gehört in ihrer Substanz – wie auch bei den vorhergehenden Darstellungen zu beobachten war – einer früheren Ikonographie an, jedoch ohne direkte Vorgänger zu haben. Die trauernde Frauengruppe in Verbindung mit dem Petrusmartyrium erscheint zum Beispiel in zwei früheren Denkmälern, dem Retabel aus dem Umkreis des Megliore di Jacopo in San Leolino in Panzano⁵⁷ und der Tafel in der J. J. Jarves Collection in New Haven, die dem Magdalenen-Meister zugewiesen wird⁵⁸. Über die offenkundigen Relationen der einzelnen Architektur-Denkmäler im lateranensischen Fresko vom Petrusmarty-

45 Vgl. im Kapitel zum Dekorationssystem; Anm. 114, 131, 132.

46 Vgl. Anm. 114f.

47 H. Belting, 91; J. T. Wollesen, 60–76.

48 Die Fesselung der Arme Petri in Sancta Sanctorum ist eine spätere Tempera-Übermalung. Die originale, dugenteske Freskenschicht zeigt Nägel. Vgl. Foto Vasari, Rom, Nrn. 18913, 18924.

49 H. Grisar, 37.

50 „Album“-Kopie, Arch. S. Pietro, Cod. A 64 ter, fol. 39; vgl. St. Waetzoldt, Kat.-Nr. 863, Abb. 466. Grimaldi-Kopie, Cod. Bibl. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 137; abgebildet bei P. D'ACHIARDI, Gli affreschi di San Pietro a Grado e quelli già esistenti nel portico della basilica vaticana. Roma 1905. Estratto dagli *Atti del congresso internazionale di scienze storiche*, Roma 1903, vol. VII, sez. IV., Storia dell'arte. Fig. 16. Desgl. A. Venturi, Storia, V, Fig. 162, S. 199. H. Belting, Taf. 91 e. J. T. Wollesen, Abb. 32, vgl. auch Abb. 28–31, 33–38 ebd.

51 H. Belting, Taf. 50 b, 51 a–c. J. T. Wollesen, 71 und n. 197, Abb. 34.

52 J. T. Wollesen, Abb. 28, 35.

53 D. REDIG DE CAMPOS, Restauro del trittico Stefaneschi di Giotto, in *FlorMitt*, 17 (1973), 153–174, Abb. 13, 18, 20. M. CALVESI & D. REDIG DE CAMPOS, *Der Vatikan und seine Kunstschatze*. Genf 1962, Taf. 38. G. Previtali, Taf. CVII. J. Gardner, Stefaneschi Altarpiece, 57, n. 1, Abb. 10 b, 9 a–b.

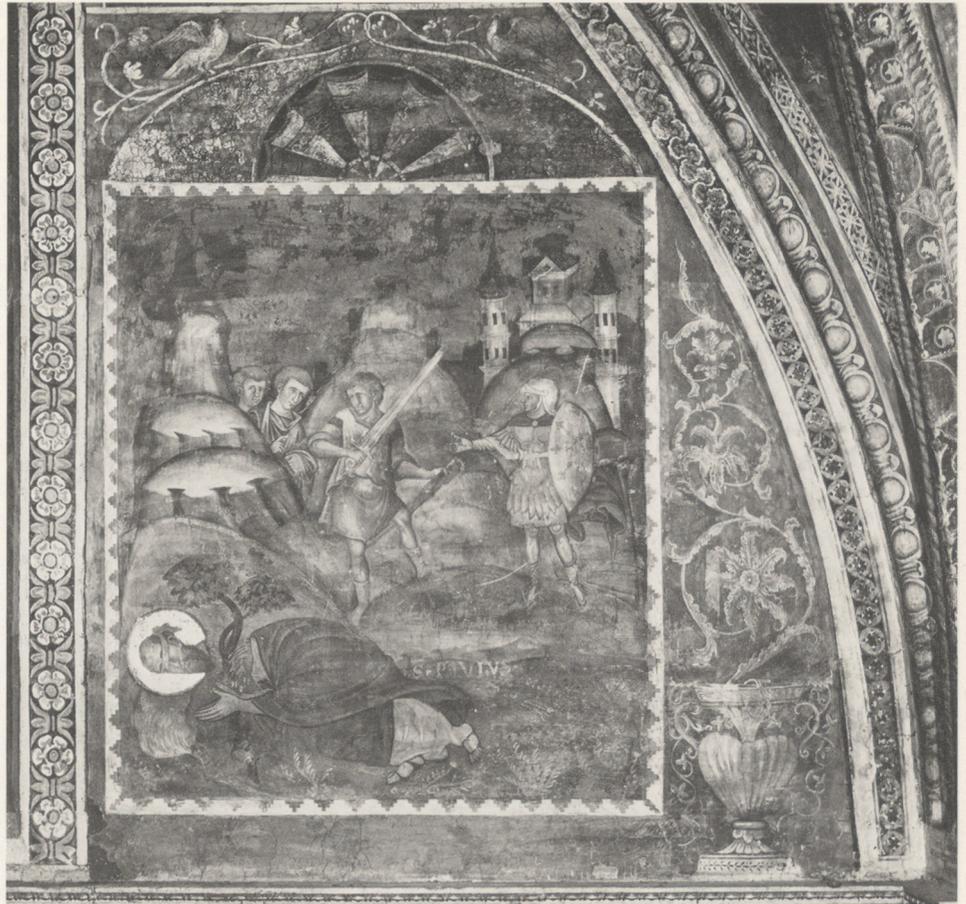
54 J. T. Wollesen, 69 ff., Abb. 28–31, 33–38.

55 A. Muñoz, *Le pitture*, 175 ff., 179 f. I. Hueck, *Apostelszenen*, 133. H. Belting, 91, n. 31.

56 H. Belting, 91, n. 31. J. T. Wollesen, 71, 107 ff.

57 E. B. Garrison, Panel Painting, Nr. 374. G. RICHTER, Megliore di Jacopo and the Magdalen Master, in: *BurlMag* 57 (1930), 223–236.

58 New Haven, Yale Univ., J. J. Jarves Coll., Inv.-Nr. 1871.3. CH. SEYMOUR, *Early Italian Paintings in the Yale University Gallery*. Catalogue, 1970, 9, Taf. 1. E. B. Garrison, Panel Painting, Nr. 366.



rium zur Person Nikolaus' III. haben wir bereits berichtet⁵⁹.

Auch die Szene des Paulusmartyriums ist kaum übermalt (Abb. 12)⁶⁰. Für ihre ikonographischen Relationen gilt das gleiche wie für das Petrusmartyrium. Auch hier zeigte sich, daß das Fresko in *Sancta Sanctorum* den gleichthematischen Bildern in *Alt-St.-Peter*, *Assisi*, *San Piero a Grado* und dem *Stefaneschi-Retabel* vorausgeht⁶¹.

3.

Die Bilder vom Martyrium des Stephanus und Laurentius sind im großen und ganzen übermalt (Abb. 12–13). Im ursprünglichen Zustand belassen wurden das Rahmenband der Gewölberippen und die äußere Schmuckleiste der Lunette⁶². Erheblich verändert worden sind die

oberen und seitlich links bzw. rechts anliegenden Rahmenseitenfelder beider Szenen: wuchtiges Scheingebälk, Kandelaber mit Maskenmotiven und ähnlich ornamentierte Pilaster vertreten hier das dugenteske Rahmensystem. Es besteht jedoch kein Grund zur Annahme, daß darüber hinaus auch gewichtige Veränderungen des ikonographischen Konzepts vorgenommen wurden. Zweifellos sind die Architekturen, die die Steiniger des Stephanus oder die Peiniger des Laurentius hinterfangen, dem Zeitgeschmack ebenso angepaßt worden wie die Draperien der Gewänder der Gestalten. Allerdings scheinen die Restauratoren auch hier nicht von dem vorgegebenen Figurenschema abgewichen zu sein und haben sich mit nur geringfügigem „Beimalen“ begnügt. Die Halbfigur Christi und das Gesicht des Märtyrers in der Stephanus-Szene sowie die Gestalt des Laurentius sind – wie der schwebende Engel über dem Bild von der Laurentius-Marter – nahezu unberührt geblieben.

Bei den folgenden ikonographischen Vergleichen beschränken wir uns deshalb auf die Figurenkompositio-

59 J. T. Wollesen, 72.

60 Idem, 73. Zur Plautilla-Legende vgl. auch GAY C. BAUMANN, The miracle of Plautilla's Veil in Princeton's Beheading of Saint Paul, in: *Record of The Art Museum Princeton University*, vol. 36, no. 1 (1977), 3–11.

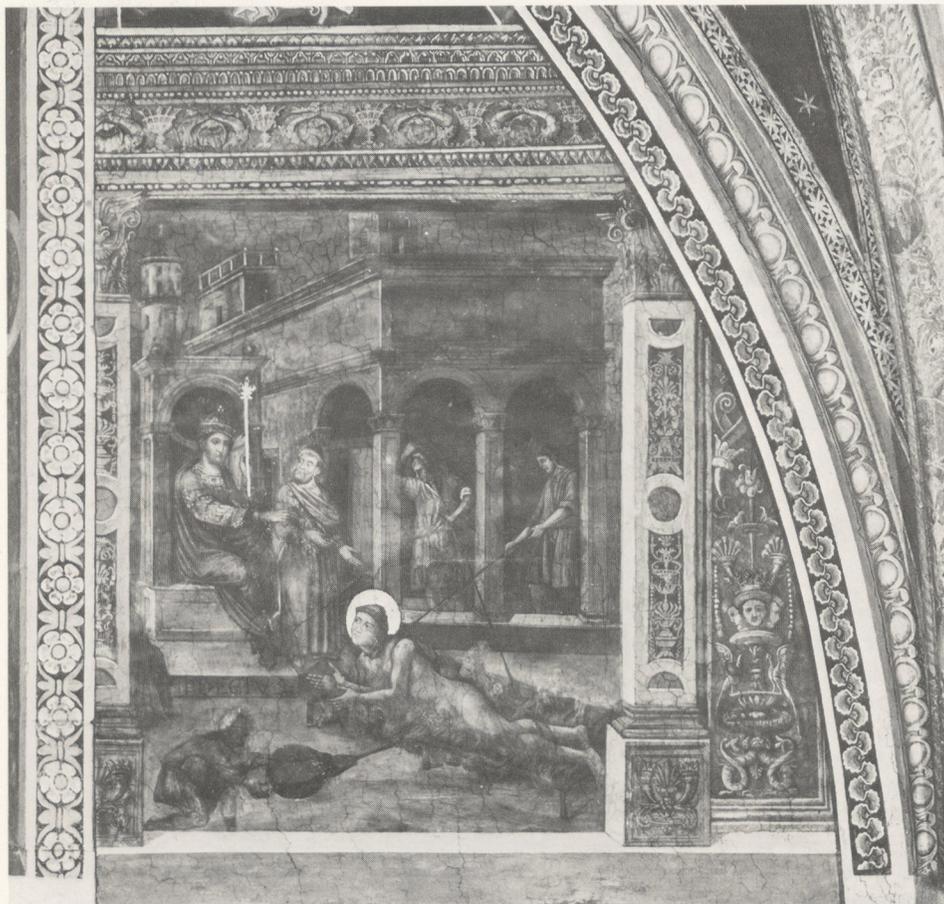
61 Idem, 73 ff.

62 Vgl. S. 42 zur südl. Lunettenwand. Stephanusmartyrium: J. Gard-

ner, *Sancta Sanctorum*, 292. G. Kaftal, Nr. 293, Col. 959 ff. R. Benz, 58 ff. Foto Alinari, 96674, Foto Vasari, Rom, Nr. 18915, 18921, 18922, 8883.



13. *Sancta Sanctorum*, Westwand.
Stephanusmartyrium



14. *Sancta Sanctorum*, Westwand.
Laurentiusmartyrium

nen, das Vorhandensein einer anderen, dugentesken Architektur voraussetzend. In Rom haben sich drei ähnliche Szenen erhalten bzw. überliefert: ein Fresko im Portikus von San Lorenzo f. l. m.⁶³ (Abb. 15) und die Nachzeichnungen der Bilder aus dem Portikus von S. Cecilia in Trastevere (Cod. Barb. lat. 4402) sowie aus dem Apostelzyklus der linken Hochschiffwand in San Paolo f. l. m. (Barb. lat. 4406)⁶⁴ (Abb. 16). Die umstrittene Datierung der ostiensischen Szene, sei sie spätantik, eine Übermalung, wobei oft der Name Cavallini erwähnt wurde⁶⁵, oder eine Neuschöpfung, ist für unsere Argumentation erst in zweiter Linie interessant.

Auf jedes Architekturversatzstück verzichtend, jedoch großzügig in der Personenstaffage, wird das Martyrium in San Paolo f. l. m. inszeniert. Der nimbierte Stephanus kniet, die Hände erhoben, angesichts Christi in einem Himmelssegment. In seinem Rücken haben sich acht Gestalten ihrer Pallien entledigt⁶⁶ und sind im Begriff, Steine auf den Heiligen zu schleudern. Eine aus dem Bilde blickende Halbfigur auf dem Fol. 89 des Cod. Bibl. Vat. Barb. lat. 4406 erregt Aufmerksamkeit. Es dürfte sich um Saulus handeln, zu dessen Füßen die Knechte ihre Kleider abgelegt hatten⁶⁷. Wenn man den in diesem Bereich der Zeichnung ungenau wiedergegebenen Details Glauben schenken darf, wird Saulus von der Sitzfigur einer weiteren Gestalt überschritten⁶⁸.

Konfrontiert man die Kopie des Freskos aus San Paolo f. l. m. mit der lateranensischen, „seitenverkehrten“ Szene, so zeigen sich etliche Gemeinsamkeiten: Saulus hinter der Gruppe der Knechte und falschen Zeugen, sodann, in die Knie gesunken, Stephanus mit modernisiertem Gebetsgestus⁶⁹. Einige Steine im Rücken des Diakons veranschaulichen den Vorgang der Handlung ähnlich wie ehemals auf dem Fresko in San Paolo f. l. m.

Anders ist das Fresko im Portikus von San Lorenzo f. l. m. konzipiert (Abb. 15). Trotz der erheblichen Re-



Disputa di S. Stefano.



Lapidazione di S. Stefano.

15. Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 4403, fol. 6r unten, Steinigung des Stephanus aus dem Portikus von San Lorenzo f. l. m.

63 St. Waetzoldt, Abb. 174, Kat.-Nr. 304. J. Wilpert, II, Buch 3-5, Fig. 471 oben. Allgemein: S. FORESI DA MORROVALLE, Memorie della vita, del martirio, de' miracoli, del culto etc. di S. Lorenzo martire, in: *BullArchCrist* (1863), 31ff. G. Matthiae, Pittura Romana, II, Abb. 208ff. G. MATTHIAE, *San Lorenzo fuori le mura*, Le chiese di Roma illustrate, 89, Roma 1966.

64 J. Wilpert, II, Buch 3-5, Fig. 484, aus dem Cod. Barb. lat. 4402, fol. 5ff. Die Vorlage ist allerdings so schlecht erhalten, daß wir auf einen Vergleich verzichten müssen. Für St. Paul vgl. St. Waetzoldt, Abb. 368, Kat.-Nr. 630, aus dem Cod. Barb. lat. 4406, fol. 89.

65 J. White, Cavallini, 84ff. H. Belting, 155f. J. Gardner, San Paolo, passim.

66 R. Benz, 62.

67 Vgl. Anm. 66.

68 St. Waetzoldt, Abb. 368, Kat.-Nr. 630. J. Wilpert, Fig. 277.

69 Vgl. Anm. 40.



16. Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 4406, fol. 89, Steinigung des Stephanus aus San Paolo f. l. m.

staurierungen um 1860 unter Pius IX. und nach den Zerstörungen des letzten Krieges besteht kein Grund, an der Ursprünglichkeit des ikonographischen Bestandes zu zweifeln⁷⁰. Wir nehmen an, daß er mit der entsprechenden Zeichnung A. Eclissis auf dem Fol. 6 des Cod. Bibl. Vat. Barb. lat 4403 übereinstimmt⁷¹, die nicht etwa Vorlage für die Restaurierungen Pius' IX. oder jener nach dem Krieg war.

Stephanus kniet in der Mitte, hinter ihm wohl der Hohepriester und ein Knecht, vor ihm zwei weitere Männer mit erhobenen Steinen, darüber das Himmelssegment⁷².

Im Gegensatz zu den Darstellungen in Sancta Sanctorum und in San Paolo f.l.m. wird Stephanus von seinen Widersachern in die Mitte genommen. Das ikonographische Gerüst, wie es durch dieses Fresko präsentiert wird, kommt deshalb für den lateranensischen Maler als Vorlage wohl kaum in Frage und war ihm vielleicht auch unbekannt. Dafür spräche auch A. Muñoz' hypothetische Datierung dieses Teils des Portikuszyklus in die achtziger Jahre, auf jeden Fall aber wohl nach 1278/79⁷³.

Die Nachzeichnung des Freskos aus dem Portikus von S. Cecilia in Trastevere ist allzu unlesbar, als daß wir diese in unsere Vergleiche einfügen könnten. So bleibt also nur noch das Bild aus San Paolo f.l.m. übrig, dessen Vorlagencharakter freilich angezweifelt wird⁷⁴. Wir meinen indessen, daß die Gemeinsamkeiten trotz der Szeneninversion so groß sind, daß eine zunächst generelle Abhängigkeit des lateranensischen vom ostiensischen Bild nicht bestritten werden kann. J. Gardner merkt zu Recht an, daß die Datierung der Szene in San Paolo f.l.m. ungewiß sei und deren Form, wie sie sich in der Kopie erhalten hat, später als jene in Sancta Sanctorum sein könnte⁷⁵. Berücksichtigt man hierzu die Beiträge von J. White, St. Waetzoldt, I. Hueck und besonders von J. Gardner⁷⁶, so wird eine „Restaurierung“ der linken Hochschiffwand – zu der unser Fresko gehört – um 1277/1279 wahrscheinlich und fiel in das Pontifikat Nikolaus' III. Die Beteiligung Cavallinis an dieser Unternehmung wurde schon von St. Waetzoldt angezweifelt und mit guten Gründen auch von

J. Gardner eingeschränkt⁷⁷. Im Zuge dieser Restaurierungen ist zweifellos das Rahmendekorations-System modifiziert worden⁷⁸. Die Frage nach der Art und dem Ausmaß dieser Arbeiten⁷⁹ stellt sich natürlich auch für die Fresken selbst. Es ist bis heute noch nicht mit Sicherheit gelungen, den frühchristlichen von dem hochmittelalterlichen Zustand abzusetzen⁸⁰. Diese Schwierigkeit, in erster Linie verursacht durch den Verlust der Originale bei der Brandkatastrophe von 1823, erfährt eine zusätzliche Komplikation, wenn man die These G. Matthiaes bezüglich der Fresken in der Abteikirche von Grottaferrata berücksichtigt⁸¹. Die erste Freskenschicht ebendort, nach C. Bertelli wohl aus den späten vierziger Jahren des Dugento⁸², ist – ohne das szenische Gefüge anzutasten – in den späten siebziger Jahren, wie wir noch zeigen werden, übermalt worden⁸³. G. Matthiae postuliert einen ähnlichen Vorgang auch für die Fresken in San Paolo f.l.m.⁸⁴, wobei allerdings fraglich bleibt, ob man überhaupt bei dieser Szene mit einer wie auch immer gearteten malerischen Intervention rechnen muß. Folgte man jedoch G. Matthiaes Vorstellung, dann wäre mit der zeichnerischen Kopie das Alter der Vorlage nicht kontrollierbar; die hochmittelalterliche Version hätte sich exakt nach dem frühchristlichen Vorbild gerichtet.

Die äußerst reduzierte, architekturlose Komposition, wie sie die Barberini-Kopie widerspiegelt, spricht freilich gegen eine aufwendige dugenteske Umarbeitung der Stephanus-Szene in San Paolo f.l.m. Meines Erachtens haben wir es hier mit einem frühchristlichen Bildtypus zu tun, der dem Fresko in Sancta Sanctorum zugrunde gelegen hat. Die ostiensische Bildversion wurde sodann in Sancta Sanctorum durch Architekturen und andere geringfügige Änderungen bereichert. Dabei gehen wir davon aus, daß die Kopie im Cod. Barb. lat. 4406 jenen Zustand des Freskos wiedergibt, der auch für den Maler in Sancta Sanctorum sichtbar war. Eine potentielle Restaurierung des Bildes könnte demnach nur nach der Vorstellung G. Matthiaes stattgefunden haben, d.h. im Sinne einer Modernisierung des Stiles unter Beibehaltung aller ikonographischen und motivischen Einzelheiten⁸⁵. Zu

70 Vgl. A. Muñoz, San Lorenzo f.l.m., 105f., Abb. XII, XIV, XVII bis XIX.

71 Fol. 6, 2. unten. Vgl. A. Muñoz, San Lorenzo f.l.m., 18f. Taf. XVII (Fresko). St. Waetzoldt, Abb. 174, Kat.-Nr. 304.

72 Das Himmelssegment ist leer, vermutlich war das Fresko an dieser Stelle unlesbar oder beschädigt.

73 A. Muñoz, San Lorenzo f.l.m., 15.

74 J. Gardner, Sancta Sanctorum, 291.

75 Idem, 291, n. 47.

76 J. White, Cavallini, 85ff. St. Waetzoldt, Nr. 630 und S. 59. I. Hueck, Apostelszenen, 136. J. Gardner, San Paolo, 240ff. H. Belting, 155f.

77 St. Waetzoldt, 59. J. Gardner, San Paolo, passim.

78 K. Stamm, 101ff., 125ff. H. Belting, 155ff.

79 H. Belting, 156.

80 G. JAKUBETZ, *Die verlorenen Mittelschiffmalereien von Alt-St.-Paul in Rom*. Diss. Phil.-Fak. der Universität Wien, 1976, 166ff.

81 G. Matthiae, Grottaferrata, 9ff. und Anm. 90.

82 C. Bertelli, Grottaferrata, 91–101, bes. 98.

83 Vgl. S. 62ff.

84 G. Matthiae, Grottaferrata, 19ff., 22, 24, G. Matthiae, Cavallini, 60.

85 Vgl. Anm. 81, 84.



diesen Überlegungen muß auch der ikonographische Receptionsmodus der bisher besprochenen Szenen in der Laurentius-Kapelle hinzugezogen werden, die ja keineswegs Inventionen der jeweiligen Bildthemen sind. Eine originäre Abbildungstradition wäre von hier aus kaum denkbar. Vielmehr wurden traditionelle ikonographische und motivische Elemente zu einer modifizierten Komposition zusammengefügt, die ihrerseits nicht ohne vorbildhafte Wirkung blieb.

Das Fresko vom Martyrium des Laurentius ist in ähnlich bedauernswertem Zustand wie jenes von der Stephanusmarter (Abb. 14)⁸⁶. Der erheblich mit Tempera übergangene Intonaco ist rissig geworden und droht von der Wand zu blättern. Die massige Portikus-Architektur und die den Kaiser Decius hinterfangende Nische sind moderne Ergänzungen, die sehr wahrscheinlich hochmittelalterliche Architekturversatzstücke überdecken. Ikonographische Vergleichsbeispiele finden wir wiederum in einer Kopie des Freskos ehemals im Portikus von S. Cecilia in Trastevere⁸⁷ und – naheliegend – in San Lorenzo f.l.m. Wir kennen in San Lorenzo f.l.m. zwei Versionen desselben Themas, von denen eine, auf der inneren Eingangswand der Basilika Innozenz III., zerstört wurde. Glücklicherweise fertigte A. Eclissi um 1639 eine Kopie davon an (Abb. 17), deren Vorlage wohl wie das ebenfalls verlo-

rene Fresko vom Grab des Kardinals Guglielmo Fieschi in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datieren ist⁸⁸. Das andere, jüngere Bild ist sowohl im Original als auch in einer Kopie auf dem Fol. 19 des Cod. Bibl. Vat. Barb. lat. 4403 enthalten und Bestandteil des Laurentius-Zyklus im Portikus von San Lorenzo f.l.m. Das Fresko hat zwar durch die Kriegszerstörungen beträchtlich gelitten, ist aber von den Übermalungen des 19. Jahrhunderts befreit worden. Nach A. Muñoz wäre es in die achtziger Jahre des Dugento zu setzen⁸⁹.

Beide Zeichnungen aus San Lorenzo f.l.m. unterscheiden sich durch die Art und Anzahl ihrer Architekturen und Personenstaffagen erheblich voneinander. Das Portikusfresko zeigt in seiner Architektur und in der Tracht der Protagonisten eindeutig antike Bezüge und enthält außerdem eine „*elevatio animae*“.

Die ikonographische Gegenüberstellung beider Kopien mit dem Fresko in Sancta Sanctorum fällt zugunsten der älteren Version auf der inneren Eingangswand aus. Nur hier finden wir die typische Lage und den Gestus des Protomärtyrers, und auch die mit der Marter beschäftigten Henkersknechte finden ihre Entsprechung. Vermutlich hat dieses Fresko in San Lorenzo f.l.m. für die Komposition des lateranensischen Malers Pate gestanden, oder aber – vermittelt eines „*iconographic guide*“ (Kitzinger) –

86 R. Benz, 564 ff. P. FRANCHI DE' CAVALIERI, S. Lorenzo e il supplizio della graticola, in: *RQS* 14 (1900), 159 ff. G. Kaftal, II, Nr. 219, Col. 664, Figs. 772–777, 779. J. Gardner, Sancta Sanctorum, 292. Foto Alinari Nr. 26674. Foto Vasari, Rom, Nr. 18905, 18915, 18920, 8879.

87 J. Wilpert, II, 989, Abb. 483.

88 Im: Cod. Bibl. Vat. Barb. lat. 4403, fol. 42v–43r, abgebildet bei: A. Muñoz, San Lorenzo f.l.m., Taf. LXI, zum Fieschi Grabmal vgl. Taf. LVI, LVIII und Taf. gegenüber S. 32 ebda. Vgl. auch die Beschreibung bei G. Marangoni, 2 II.

89 Vgl. Anm. 73, 88. A. Muñoz, San Lorenzo f.l.m., Taf. XXVI. St. Waetzoldt, Abb. 200, Kat.-Nr. 346.

eine ähnlich aufgebaute Szene. Wir pflichten J. Gardner bei, der auch dieses Bild als Modifikation einer geläufigen römischen Ikonographie verstanden wissen will⁹⁰; allerdings ist die betonte Interaktion der beiden Protagonisten schon in San Lorenzo f.l.m. und in S. Cecilia in Trastevere angelegt und sollte nicht dem „greater accomplishment“ des päpstlichen Malerateliers in Sancta Sanctorum zugerechnet werden⁹¹. Allein wegen der offensichtlichen Verwendung des älteren ikonographischen Schemas wäre denkbar, daß auch hier die jüngere Variante von der rechten Seite der Portikusfassade in San Lorenzo f.l.m. dem Maler in Sancta Sanctorum noch nicht bekannt war.

4.

Der Erhaltungszustand der Szene vom Martyrium der Hl. Agnes ist besser als derjenige der vorhergehenden Szenen⁹² (Abb. 18). Die Übermalung ist stellenweise abgefallen, so daß vielfach der dugenteske Zustand der ersten Schicht zutage tritt. Hierzu gehören der rechte untere Teil des Rahmenbandes, die Menschengruppe links davon, der Soldat, der Agnes ersticht, der Engel darüber und schließlich die den Präfekten oder Richter hinterfangende Ädikula-ähnliche Stadttor-Architektur mit kassettem Tonnengewölbe. Als späteres Architekturversatzstück ist der Turm rechts auszumachen; ob die Flammen zu Füßen der Agnes aus der ersten Schicht stammen, daraus übernommen wurden oder eine – freilich durch die Legende legitimierte – Zutat sind, ließ sich nicht entscheiden⁹³. Wäre ersteres der Fall, dann hätten wir hier – wie in der folgenden Szene – eine kontinuierliche Bilderzählung in zwei Phasen vor uns.

Eine themengleiche, römische Szene hat sich nicht erhalten⁹⁴. Außerhalb Roms, unserer Meinung nach dennoch römische Ikonographie reflektierend, treffen wir im Agnes-Zyklus in S. Maria Donnaregina in Neapel auf ein vergleichbares Fresko⁹⁵ (Abb. 19). Wir können an dieser Stelle nicht auf die komplexen und zum Teil ungelösten Probleme eingehen, die der frührecenteske neapolitani-

sche Zyklus aufgibt. Seit der immer noch grundlegenden Publikation E. Bertaux' von 1899 wurde oft die These einer sienesischen Malerwerkstatt geltend gemacht⁹⁶. Desgleichen werden die Fresken mit der Nachfolgeschaft Rusutis, Giotto's und mit Pietro Lorenzetti verbunden⁹⁷.

Als Teil eines größeren zyklischen Programms, das allein schon in seinem dekorativen Rahmensystem stark von römischen Einflüssen der neunziger Jahre durchdrungen ist, kommt der Szene vom Agnesmartyrium ein nicht unbeträchtlicher Zeugniswert zu. Das neapolitanische Bild räumt dem Martyrium der Agnes die zentrale Stellung innerhalb der dreiphasig ablaufenden, kontinuierlichen Handlung ein. So wird es einerseits von dem Erwekungswunder des Präfektensohnes und andererseits von der Steinigung der Emerentia eingefasst. Das Fresko aus dem päpstlichen Privatoratorium gleicht deutlich der neapolitanischen Redaktion des Martyriums. Das Kernstück der Szene haben beide Fresken gemeinsam. Unstimmigkeiten in der Auffassung des Bildthemas ergeben sich durch den älteren Gebetsgestus der Agnes und den von oben herabschwebenden Engel in Sancta Sanctorum. Die stehende Gestalt ebendort dürfte den Richter Aspasius darstellen, der das Todesurteil schließlich vollstrecken ließ; unklar bleibt, wer in S. Maria Donnaregina gemeint ist: dieser oder sein Vorgänger Sempronius, dessen Sohn Gegenstand des Erwekungswunders wird. Für das Bild in Sancta Sanctorum wäre ein sitzender Richter in seiner Funktion besser am Platze als die stehende Gestalt. Ob die jetzige Version dem originalen, dugentesken Zustand entspricht, war nicht festzustellen und bleibt einer Restaurierung vorbehalten.

Bei der Frage nach der Vorlage des intermediären „iconographic guide“ erscheint es sinnvoll, die ikonographische Quelle der Agnes-Bildtradition in Rom und nicht in Neapel zu lokalisieren. Das Sancta Sanctorum käme dafür kaum in Betracht, zumal der Maler beziehungsweise sein Auftraggeber im allgemeinen ältere Vorlagen heranzog. Die sich wenig von der lateranensischen unterscheidende neapolitanische Bildredaktion dürfte u. E. auf einen römischen, letztlich beiden Szenen gemeinsam zugrunde liegenden Bildtypus verweisen. Diese – wohl monumentale – Vorlage wäre im Fresko in Sancta Sanctorum im Sinne der vorhergehenden Szenen modifiziert worden und hätte so einen mittelbaren Einfluß auf die Gestaltung des Bildes in S. Maria Donnaregina ausüben können.

90 J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 292.

91 Idem, 292.

92 R. Benz, 132ff. G. Kaftal, II, 8, Col. 17ff. J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 292f. Foto Vasari, Rom, Nr. 18914, 18916. A.P. FRUTAZ, *Il complesso monumentale di Sant'Agnese*, Roma 1976, passim.

93 R. Benz, 135.

94 J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 292, n. 53.

95 G. Kaftal, II, Fig. 25. F. Bologna, *I pittori*, 135ff. J. Gardner, *Sancta Sanctorum*, 292, n. 55.

96 E. BERTAUX, *Sancta Maria in Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV*. Napoli 1899, 52ff., bes. 54f., Taf. VII, 2.

97 E. CARELLI & S. CASIELLO, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*. Napoli 1975, 42, Fig. 54.

Das ursprüngliche Erscheinungsbild gerade des Nikolaus-Wunders ist durch Übermalungen, insbesondere der Architekturen, erheblich verändert worden⁹⁸ (Abb. 20). An keiner Stelle, ausgenommen im äußeren Rahmendekorations-System der Lunette, tritt die dugenteske Schicht zutage. Spuren davon zeigen noch die Gesichter der drei Töchter des armen Mannes. Es handelt sich hier um eine zweiphasige Szene, die den Höhepunkt der wunderbaren Ereignisse illustriert. Der arme Mann nimmt die nunmehr dritte Erscheinung des heiligen Goldspenders wahr, verläßt das Haus und fällt seinem Wohltäter, dem Hl. Nikolaus, zu Füßen⁹⁹.

Es haben sich zwei andere, gleichthematische Darstellungen erhalten, die meines Erachtens als modifizierte Reflexe der Hauptvorlage des lateranensischen Freskos gelten können. Die Szene auf einem Tafelbild des 13. Jahrhunderts, das heute im Museum zu Bari aufbewahrt wird, ist zweiphasig¹⁰⁰. Die Phasenabläufe dieses und des lateranensischen Bildes sind sich grundsätzlich ähnlich, im einzelnen aber schwer kontrollierbar, zumal der ursprüngliche Zustand in Sancta Sanctorum überdeckt ist.

Dem Bild im Oratorium Papst Nikolaus' III. steht ein anderes römisches Fresko ungleich näher. Es befindet sich in der sogenannten „quarta navata“ in San Saba auf dem kleinen Aventin¹⁰¹ (Abb. 21). Im Rahmen ikonographischer Studien zu szenischen Nikolaus-Repräsentationen wird es schon kurz bei G. Kaftal erwähnt¹⁰². Das Fresko beansprucht den oberen Teil einer Lunettenwand, wird in der Sockelzone von einem gemalten Velum begrenzt und zu den Seiten und oben von kompakten, ebenfalls gemalten illusionistisch-perspektivischen Architekturmotiven, darunter tordierte kannelierte Säulen, Akanthuskapitelle und einem Volutengebälk, gerahmt. Es wird einem Anonymus, dem „Maestro di San Saba“, zugewiesen und schwankend in das 13. Jahrhundert datiert¹⁰³. Die aufwendige perspektivische Rahmendekoration verweist indessen auf eine Entstehungszeit in der späteren zweiten Hälfte des Dugento. Von P. Toesca wird es mit dem Um-

kreis Torritis, d.h. mit dem Meister der Madonna in S. Maria del Popolo in Rom in Verbindung gebracht¹⁰⁴. Diese Attribution wurde von I. Hueck differenziert, indem sie für das Madonnenbild eine Entstehungszeit um 1275–1280 behauptete¹⁰⁵.

Die Kompositionen in Sancta Sanctorum und in San Saba sind durchaus miteinander verwandt. Hier wie dort steht die Gruppe der drei schlafenden Töchter und darunter bzw. darüber deren Vater im Vordergrund. Von oben, durch eine Mauer halb verdeckt – dieses Detail wäre in Sancta Sanctorum ähnlich vorstellbar – ist Nikolaus im Begriff, den Sack mit Gold zu werfen. Die aufwendige Architektur könnte auf eine ebenso geartete, jedoch dugenteske Staffage schließen lassen. Allerdings ist die Komposition in San Saba einphasig; nur der links anschließende Portikus deutet auf jene Begegnungs-Szene hin, die dann in Sancta Sanctorum gezeigt wird.

Die ungesicherte Datierung des Freskos in San Saba erschwert die Auswertung der Vergleiche mit dem Bild bei der Scala Santa. Wäre es *vor* diesem entstanden, könnte man es als Repräsentanten jener Ikonographie anführen, die auch für das Fresko in Sancta Sanctorum Vorbild war. Eine Datierung etwa nach 1280 spräche unter Umständen schon für eine mittelbare Abhängigkeit vom lateranensischen Kompositionsschema.

Die stilkritische Analyse hilft hier jedoch, den Entstehungszeitraum des Freskos in San Saba näher zu fixieren. Zum Stilvergleich eignen sich vorzüglich die beiden, heute verschollenen Apostelporträts aus dem Portikuszyklus von Alt-St.-Peter, die wir an anderer Stelle um 1280 datieren konnten¹⁰⁶. Die Physiognomie der Gesichter z. B. Petri (Abb. 22) und des Hl. Sabas (Abb. 23) aus dem benachbarten Fresko derselben Ausmalungskampagne der Quarta Navata in S. Saba¹⁰⁷ sind einander überzeugend ähnlich, wenn auch nicht aus der Hand ein und desselben Malers. Wir treffen beide Male auf das gleiche Gesichtsschema, die gleiche Art der Schattierungen, Augenbögenlängen, Ohrformen, Oberlippenzeichnungen und Proportionen. Das Fresko in San Saba dürfte nur wenig später entstanden sein, zumal hier die Errungenschaften der vatikanischen Apostelporträts in Form und Gehalt schon verwertet und eigenständig und routiniert

98 R. Benz, 26 ff. G. Kaftal, II, Col. 800 ff., Nr. 269. Foto Vasari, Rom, Nr. 18897, 18914.

99 R. Benz, 27. Vgl. auch N. Patterson Ševčenko, 252 ff., 260, n. 15 f.

100 G. Kaftal, II, Nr. 269, Figs. 935, 941. N. Patterson Ševčenko, 260, n. 16.

101 San Saba, Rom; Navata laterale sinistra. Foto Hutzler, Rom. Foto GFN (Gabinetto Fotografico Nazionale) Ser. E, Nr. 26683. Foto Vasari, Rom, Nr. 6620.

102 G. Kaftal, II, Col. 804, 3 und 813, 3. C. BERTELLI, Calendari. In: *Paragone* 245 (1970), 57 und n. 9 mit Lit.

103 P. P. Toesca, *Il Medioevo*, 1034, n. 38. E. B. Garrison, *Panel Painting*, Nr. 117, 29. G. Matthiae, *Pittura Romana*, II, 231. P. TESTINI, *San Saba*, *Le chiese di Roma illustrate*, 68, Roma 1968, 25, 39 f., 60. Abb. 6 f.

104 P. Toesca, *Il Medioevo*, 1034, n. 38, 1020.

105 I. Hueck, *Apostelszenen*, 115 ff., 140 ff., Abb. 28.

106 J. T. Wollesen, 60 ff., 71. Abb. bei I. Hueck, *Apostelszenen*, Figs. 2, 3. Desgl. A. Muñoz, *Le Pitture*, Taf. VI. J. Wilpert, I, Abb. 144. G. Matthiae, *Pittura Romana*, Abb. 161 f. Vgl. auch Anm. 191, 193.

107 G. Kaftal, II, Nr. 348, Col. 985, Fig. 1154. Foto GFN, Rom, Ser. E, Nr. 26884. I. Hueck, *Apostelszenen*, Abb. 29. G. Matthiae, *Pittura Romana*, II, Fig. 188 und S. 231.

20. *Sancta Sanctorum*,
Nordwand. Det.,
Nikolauswunder



21. Rom, *S. Saba*,
'Quarta navata',
Nikolauswunder





22. Rom, Alt-St.-Peter, Fragment aus dem Portikuszyklus



23. Rom, S. Saba, ‚Quarta Navata‘, Det., Hl. Sabas

angewandt werden. Wir möchten uns also der Meinung P. Toescas anschließen, der das Fresko in San Saba mit dem Umkreis Torritis assoziierte und die indirekte Datierung von I. Hueck noch bis in die erste Hälfte der achtziger Jahre des Dugento erweitern. Somit dürfte diese Nikolaus-Szene schon als Reflex des lateranensischen Nikolauswunders zu betrachten sein und hätte nur beschränkten Zeugniswert für die beiden zugrundeliegende Hauptvorlage.

Bevor wir auf das Dekorationssystem eingehen, seien die Ergebnisse der ikonographischen Untersuchung kurz zusammengefaßt. Jede der acht Szenen ist offensichtlich die zum Teil geringfügig, zum Teil erheblich überarbeitete Version einer monumentalen, römischen Vorlage. Besonderen Stellenwert nehmen das Szenenpaar auf der Ostwand und das Bild vom Petrusmartyrium ein. Letzteres übte einen nachhaltigen Einfluß auf die Bildgestaltung des Themas aus; hier werden zum ersten Male zwei „metae“ in Beziehung zum Geschehen gesetzt. Das Programm vereint die berühmtesten und hervorragendsten römischen Märtyrer, die Apostelfürsten Petrus und Pau-

lus, Laurentius und Stephanus, sowie Agnes, alsdann den Hl. Nikolaus mit Papst Nikolaus III., dem die prominenteste Darstellung gewidmet wurde. Die Auswahl dieser Märtyrer und Heiligen betont nicht zuletzt die römische Abkunft und die patriotische Gesinnung dieses Papstes^{107a}.

107a Hierbei ist zu berücksichtigen, daß das Sancta Sanctorum, neben seiner Funktion als monumentales Reliquiar, auch als Aufbewahrungsort der reliquienähnlichen Salvatorikone diente, die laut K. Burdach, als „nationales Palladium“ der Selbständigkeit Roms betrachtet wurde. Vgl. K. BURDACH, *Vom Mittelalter zur Reformation. Forschungen zur Geschichte der deutschen Bildung*, Bd. II., II, 1. Berlin 1928, S. 457ff., 459, 462f. siehe ebenfalls H. HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*. Veröffentlichung der Bibliotheca Hertziana, Rom, 1962, Bd. XVII, S. 34ff. Das politische Ambiente ist vorzüglich dargestellt von CH. T. DAVIS, „Roman Patriotism and Republican Propaganda: Ptolemy of Lucca and Pope Nicholas III.“ In: *Speculum*, vol. L, no. 3, July 1975 pp. 411–433, bes. pp. 415ff. und 425ff., und in der Dissertation von TH. WITT, *König Rudolf von Habsburg und Papst Nikolaus III. „Erbreichsplan“ und „Vierstaatenprojekt“ insbesondere bei Tholomäus von Lucca, Humbert von Romans und Bernard Gui*. Diss. Phil. Fak. Georg-August Univ. Goettingen, Goettingen Dez. 1956, pp. 74ff., passim und n. 402f.



III. DEKORATIONSSYSTEM

Das komplexe und teils widersprüchliche Erscheinungsbild der Gewölbe- und Lunettenausmalung wurde zuletzt von H. Belting analysiert und im Kontext mit der Ausmalung der Oberkirche von San Francesco in Assisi als die „älteste Dekoration eines gotischen Gewölberaums in Rom“ bezeichnet¹⁰⁸. Unsere z. T. ergänzenden Ausführungen orientieren sich an den in situ vorgenommenen Beobachtungen, insbesondere der Südwand, deren Bemalung sich am besten erhalten hat.

Zunächst seien die originalen dugentesken Teile der Dekoration beschrieben und von den Übermalungen abgesetzt. Jedes des Evangelistensymbole auf dem blauen gestirnten Untergrund ist im Zuge der seit dem 15. Jahrhundert vorgenommenen Restaurierungen erheblich übermalt worden¹⁰⁹; ebenso wiesen die Sterne ursprüng-

lich kleinteiligere Formen auf. Die Gewölberippen sind in ihrer Funktion und Substanz durch aufgemalte Girlanden, deren Einrollungen im Vierer-Rhythmus aufeinander folgen, akzentuiert und seitlich von Lanzettblättern gefaßt (Abb. 7, 12)¹¹⁰. Nur wenig schmaler als diese Rippen wirkt das Arrangement der drei durch monochrome Bänder voneinander getrennten Ornamentstreifen, die das Lunetten- vom Gewölbfeld trennen. Das mittlere, goldfarbige Kyma illusioniert plastisches Volumen und antwortet damit sowohl auf die real-plastische Gewölberippe als auch auf das stuckierte Kyma, das dem Zahnschnittfries über den Triforien folgt. Der obere Streifen aus Stern- und Kreuzornamenten bildet den äußeren Rahmen des Lunettenfeldes und beschreibt zugleich die Innenabmessungen des Gewölbes. Der untere Rahmenstreifen besteht aus imitiertem Cosmatenwerk. Dieses dugenteske Dekorationselement ist größtenteils von einem

108 H. Belting, 165f. Vgl. auch Anm. 27f.

109 H. Grisar, Figs. 14f. *St. dell'Addolorata*, Abb. 96. A. Petriani, Abb. 22, 28. Zu den Restaurierungen vgl. Anm. 35f.

110 Fotos Vasari, Rom, Nr. 18913, 18917, 18919, 18924. H. Belting, 166. Allerdings stellen wir keine stilistischen Analogien zu den Girlanden in SS. Quattro Coronati fest, vgl. H. Belting, 166, n. 36.



25. *Sancta Sanctorum*, Südwand. Rahmenmotiv

Wolkenbandmotiv überdeckt und nur rechts von der Paulus-Szene sichtbar (Abb. 12)¹¹¹. Somit haben die die Lunette einfassenden Dekorationsbänder – mit Ausnahme der Stern-Kreuz-Bordüre – ihr reales Pendant; der cosmateske Fries in den Einlegearbeiten an der Unterseite des Altarkammer-Gebälks¹¹². Er wird als Lunetten-Begrenzung an gleicher Stelle im Obergaden der Oberkirche von San Francesco in Assisi eingesetzt¹¹³. Die Engelkompartimente im oberen Drittel der Lunette werden von einem dunkelroten Rahmenband gefaßt (Abb. 24). Seine Breite entspricht dem Abstand der Bildfelder vom Rosettenstreifen, der die Fensterlaibungen säumt; seine Farbe stellt eine optische Verbindung zum roten Grund

111 Foto Vasari, Rom, Nr. 18917, rechts unten. Dagegen H. Belting, 138, 166 zu den ähnlichen Cosmaten-Leisten in Assisi, die in dieser Form bezeichnenderweise nur im ersten Joch von der Vierung aus, im Bereich der römischen Werkstatt, vorkommen. Vgl. H. Belting, 217 und Taf. IV.

112 Außer dem Fußbodenmosaik die einzigen erhaltenen cosmatesken Marmoreinlegearbeiten im Oratorium.

113 Vgl. Anm. 111.

her, in den die szenischen Darstellungen eingebettet sind. Von oben nach unten, abrupt vom Engelthema durch eine schmale Leiste abgesetzt, folgen zierliche Girlanden in Kielbogenform, auf denen gegenständige Tauben mit erhobenen Flügeln balancieren (Abb. 7, 12). Ähnliche Tauben finden schon in der unter Nikolaus III. ausgeführten Dekoration des vatikanischen Palastes ihren Platz (Abb. 6)¹¹⁴. Auf der Mitte des Bildrahmens unter dem Volutengiebel ruht ein Himmelssegment¹¹⁵. Die seitlichen Zwickel füllen feingliedrige Akanthusranken. Sie entwachsen aus einer hybriden, goldgetriebenen Amphora von auffälliger Plastizität, die durch den Kontrast der warmen Goldfarbe zum dunkelroten Ton des Hintergrundes erhöht wird (Abb. 25). Qualitativ vergleichbare Gefäße, Amphoren und Kratere, werden in dem assisiani-schen Vierungsgewölbe ebenfalls, jedoch an anderer Stelle, als Füllmotiv verwendet¹¹⁶. Die Rahmen der Bildfelder selbst bestehen aus breiten Treppenbordüren.

Die Lunettenwand wird einerseits von einem Spitzbogenfenster bzw. dessen Laibung durchschnitten und andererseits vom Gewölbeansatz begrenzt (Abb. 5). Innerhalb der beiden so entstandenen, durch die gotische Architektur dimensionierten Flächen war jeweils nur eine Szene einzufügen. Ihre Thematik war durch die in der Kapelle verehrten wichtigen Reliquien vorgegeben. Das Programm erschöpft sich also in einer Reihe von paarweise angeordneten Einzelbildern. Diese Martyrien- und Wunderszenen sind zwar sämtlich aus *zyklischem* Zusammenhang extrahiert, nehmen aber keinen solchen Bezug aufeinander. Eine Sonderstellung beanspruchen die Widmungsbilder über dem Altar an der Ostwand. Die Herkunft der einzelnen Fresken aus anderen Bildfolgen prägt auch ihre äußere Erscheinungsform, wie zum Beispiel das hochrechteckige Bildformat und die Treppenbordüre, eine für das Dugento typische und charakteristische Rahmung¹¹⁷.

114 Rom, Città del Vaticano, Sala dei Chiaroscuro. Entdeckt im Oktober 1940. Vgl. D. REDIG DE CAMPOS, Di alcune tracce del palazzo di Niccolò III. nuovamente tornate alle luce. In: *Atti della Pont. Acc. Rom. di Archeologia*, ser. III., XVIII (1941–1942), 71–84 mit Abb. ebd. Ähnliche Motive schon in S. Nicola in Carcere, Rom; vgl. H. Toubert, 104, Fig. 12 und P. Hetherington, Cavallini, 9. J. Gardner, S. Maria Maggiore, Abb. 33 f., S. 36 f.

115 K. LEHMANN, The Dome of Heaven. In: *ArtBull* 27 (1945), 13 f. Abb. 19, 20. Dagegen die Muschelinterpretation bei H. Belting, 165. Zum Muschelmotiv vgl. M. BRATSKOVA, Die Muschel in der antiken Kunst. In: *Bull. de l'institut archéologique Bulgare*, tom. XII. (1938), Sofia 1939, 1–128, bes. 53 f. und Kat.-Nrn. 303 ff.

116 H. Belting, 219 f., 137. Taf. 9, II.

117 Vgl. die Obergadenfresken in Assisi, die Fresken in Grottaferrata, sowie in der Krypta des Domes zu Anagni etc.



26. Assisi, S. Francesco, Oberkirche

Der offenkundige *Präsentations-* und *Memorial-*Aspekt der Einzelbilder, der durch den Weisegestus der Engel in den darüberliegenden Kompartimenten noch betont wird, ist bisher bei der Betrachtung des Dekorations-Ensembles und seiner Glieder nicht zum Zuge gekommen. Die Gegenwart der Engel kann zufriedenstellend nur durch ihre Funktion erklärt werden, nämlich die Bilder vom Opfertod jener berühmtesten römischen Märtyrer zu präsentieren, deren Reliquien in Sancta Sanctorum aufbewahrt wurden. Allein schon dieses Konzept erforderte – abgesehen von der gotischen Raumstruktur – eine besondere Gliederung der auszumalenden Fläche. Das wird besonders deutlich, wenn man das lateranensische System mit einer in ähnlichem architektonischen Kontext stehenden, jedoch zyklischen Ausmalung vergleicht. Hierzu eignen sich besonders die Malereien im Obergaden der Oberkirche von San Francesco in Assisi, die etwa zu Beginn des Pontifikats Nikolaus' IV. (1288–1292) datiert werden (Abb. 26). Die unteren Felder sind nahezu rechteckig, die oberen werden durch die Fenster- bzw.

die Gewölbekrümmung erheblich deformiert. Auf den ersten Blick scheinen die römischen Werkstätten in beiden Fällen dem konventionellen Rahmendekorations-Schema verhaftet zu bleiben; so werden die assisianischen Szenen von traditionellen Elementen, d. h. monochromen Bändern und Treppenbordüren, gesäumt. Es fehlt auch nicht – wie an gleicher Stelle in Sancta Sanctorum – der Streifen aus imitiertem Cosmatenwerk, der die Lunette begrenzt¹¹⁸. Die formalen Übereinstimmungen des assisianischen mit dem römischen System gehen noch weiter. Negiert man die Dekoration der Lunettenlaibungen, deren Existenz durch die spezifisch assisianische Architektur gegeben ist, dann folgt ein Kreuzfries, der in seiner Art und Funktion größte Affinität zu jenem in Sancta Sanctorum aufweist¹¹⁹. Eine „Verzahnung“ (Belting) von

118 Vgl. Anm. 111.

119 In dieser Art und Position wiederum nur bei der römischen Werkstatt, Oberkirche, Langhaus, Joch IV, vgl. Abb. bei H. Belting, Taf. 55, IV.

Wand und Gewölbe wird wie in Assisi auch in Sancta Sanctorum erreicht, wengleich mit unterschiedlichen Mitteln, nämlich durch die Engelkompartimente. Diese Engel treten vor blauem Grund auf und stellen somit eine formale und thematische Verbindung zum „geöffneten“ gestirnten Firmament des Gewölbes her.

Die Analogien zwischen dem assisianischen und dem lateranensischen System beschränken sich dennoch nur auf die gleichartige Verwendung einiger toposhafter, beiden römischen Malateliers geläufiger Motive¹²⁰; denn im Unterschied zu Sancta Sanctorum ist in Assisi erstmalig die Konditionierung des „Langhaus-Schemas der Apostelbasiliken in den Joch-Rhythmus des gotischen Gewölberaums“ gelungen¹²¹. Die Adaption des lateranensischen Systems mit seinen Füllmotiven hätte in Assisi unlösbare Schwierigkeiten aufgegeben: weder die auszumalende Fläche noch das zyklisch ablaufende Programm waren dafür geeignet¹²²; die auf Einzelbild-Präsentation zielende Ausstattung in Sancta Sanctorum wäre nicht auf Assisi übertragbar gewesen. Die Repräsentanten stadtrömischer Malerei konnten in diesem Entwicklungsstadium von Haus aus kein fertiges Alternativprogramm für Assisi anbieten, sondern waren vielmehr auf tastende Versuche angewiesen, die wesentlich unter dem Einfluß jener „modernen“ gotischen Tendenzen standen, die schon im Querhaus angelegt waren. Wenn nun – zu Recht – die assisianische Lösung als „Innovation“ (Belting) gewertet wird, so gilt das auch, wengleich in völlig verschiedener Weise, für Rom, wie gleich gezeigt werden wird¹²³. Ein wesentlicher Grund für die lateranensische Ausmalungsvariante war das spezifisch auf die Antike gerichtete künstlerische Ambiente in Rom, das denkbar ungünstige Voraussetzungen zur Entfaltung gotischer Einflüsse bot. So wird die oben beschriebene Wirkung der dekorativen Novitäten, z. B. der Engelfelder, durch die massive Struktur der Lunettenrahmen erheblich gedämpft. Darüber zeugen die unaufgelösten ästhetischen Diskrepanzen zwischen den Scheinöffnungen der gestirnten Gewölbe, der Engelkompartimente, der flächigen szenischen Ausmalung und den realen Fensteröffnungen von dem unbewältigten Konflikt zwischen römisch-basilikaler Dekorationstradition und gotischem Innenraum. Der eigentliche Konfliktstoff, vor dem Hintergrund der gotischen Raum-

struktur, war dabei durch die gleichzeitige lokale Antikenrezeption gegeben, der sich auch die Maler in Sancta Sanctorum verpflichtet fühlten. Diese betonte Antikenrezeption, die zur Zeit der Ausmalung des päpstlichen Privatatoriums vermutlich noch in den Anfängen steckte, erstreckte sich offensichtlich nicht auf das dekorative Gesamtkonzept, sondern zunächst nur auf die ornamentale Umgebung der Szenen, d. h. auf die Akanthusstauden¹²⁴, Amphoren¹²⁵, die zierlichen Ranken mit den Tauben¹²⁶ und dem „canopy of heaven“ (Lehmann)¹²⁷. Die hierfür notwendigen Modelle waren allgemein verfügbar; in allernächster Nähe zum Beispiel in den Mosaiken des Lateranbaptisteriums und der angrenzenden Oratorien¹²⁸. Nach unserer Auffassung handelt es sich bei der Dekoration in Sancta Sanctorum um die Ad-hoc-Lösung des Malateliers, das sowohl einer ungewöhnlichen Ausstattungsidee als auch einer für römische Verhältnisse fremden gotischen Innenarchitektur konfrontiert war. Die aus ihrem zyklischen Kontext herausgelösten Einzelbilder wurden mit anderen Versatzstücken kombiniert. Es scheint sinnfälliger, wenn sich diese Versatzstücke aus römischen Fundus rekrutieren; weit größere Aufmerksamkeit, im Sinne der erwähnten Innovation, verdient freilich die Tatsache, daß sie gerade einem antiken bzw. spätantiken Repertorium entnommen wurden. Dieser Rückgriff

120 H. Belting, 167.

121 Idem, 167.

122 Die nahezu rechteckigen Felder im unteren Register erzeugen keine Zwickelfelder und machen deshalb jedes Füllmotiv überflüssig. Vgl. dagegen die Lösung in S. Maria in Cosmedin, siehe Anm. 141.

123 H. Belting, 167.

124 Vgl. die Ranken im Lateranbaptisterium und der angrenzenden Oratorien. G. B. DE ROSSI, *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriore al secolo XV*. Roma 1899, Taf. XIV. W. Oakeshott, Abb. 72. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 233 ff. Vgl. auch H. Belting, 214 ff., Taf. 95 b, 102 f. G. Matthiae, *Mosaici*, II, 248.

125 Vgl. die Amphoren z. B. aus Boscoreale, New York, Metropolitan Museum; vgl. H.-W. KRUFF, *Giotto e l'antico*. In: *Giotto e il suo tempo. Atti del congr. internaz. per la celebrazione del VII. cent. della nascita di Giotto*. Roma 1971, 169 ff. Abb. 536, 14. Ravenna, Bapt. d. Orthodoxen, vgl. L. v. Matt, Taf. 2. Ravenna, San Vitale, Presbyterium, vgl. L. v. Matt, Taf. 75. Capua Vetere, Capp. di Santa Matrona in S. Prisco, vgl. J. Wilpert, III, Taf. 75. Fragmente vom Forum Traianum, Rom, vgl. Foto Alinari Nr. 6352, Anderson Nr. 30215. Ravenna, Museo, Maximianskathedra, vgl. W. F. DEICHMANN, *Frühchristlichen Bauten und Mosaiken von Ravenna*. Baden-Baden 1958, Abb. 72, 74. Ebenso in San Clemente, vgl. H. Toubert, 122 ff. und später in S. Maria Maggiore, vgl. Foto Vat. XXX. 33. 5; Gall. Vat. XXX. 33. 31.

126 G. B. GIOVENALE, *Il battistero lateranense*. Roma 1929, Studi di antichità cristiana. Pont. Ist. d. Arch. Crist. 1, 129, Fig. 74 (Opus sectile in San Venanzio). Desgl. siehe die Dekorationsmotive und ihre Anordnung in: Rom, Coemeterium Maius der Calixtus-Katakomben, in: P. DU BOURGET, *Early Christian Painting*, London 1965, Abb. 17 f. und 30 (Domitilla-Katakomben), desgl. A. GRABER, *Die Kunst des frühen Christentums*, München 1967, 311, Abb. 23. H. Toubert, Fig. 12. (S. Nicola in Carcere), Fig. 8 (S. Clemente, Unterkirche).

127 Vgl. Anm. 115.

128 Ph. Lauer, Figs. 19, 20, 23, 24, 27–29, Fig. 116. J. Wilpert & W. N. Schumacher, Taf. 25–27, 80. H. Toubert, Fig. 31.



27. Rom, Abbazia delle Tre Fontane, ‚Alte Sakristei‘, Ostwand.
Krönung Mariens

auf die Antike bleibt – wie weiter unten gezeigt werden wird – nicht auf die Ornamente und Motive beschränkt¹²⁹.

Die in Sancta Sanctorum erstmalig nachweisbare Lösung, in der sich der „antikische Flächenstil gegen gotische Ideen und das neue Interesse an scheinräumlicher Illusion behaupten mußte“¹³⁰, findet weitere, wenn auch nur begrenzte Nachfolge. Zunächst in der sogenannten Alten Sakristei der Abbazia delle Tre Fontane in Rom¹³¹ (Abb. 27), sodann im Chor von San Francesco (S. Maria Maggiore) in Tivoli (Abb. 28)¹³². Beide Male handelt es sich sowohl um gotisierende Architekturen als auch um Einzelbilder: in Tre Fontane mit szenischen Darstellungen, in Tivoli wohl einen stehenden Heiligen rahmend¹³³.

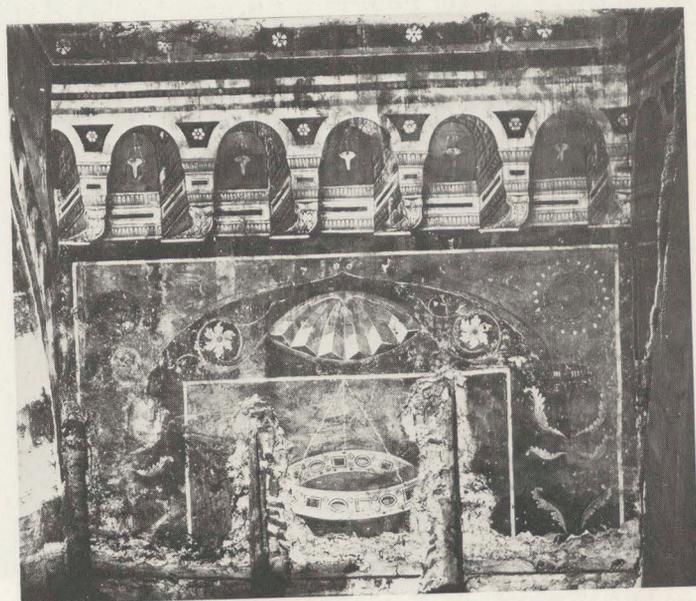
129 Siehe S. 76 ff.

130 H. Belting, 163.

131 S. Paolo e le tre fontane, XXII secoli di storia messi in luce da un monaco cisterciense (trappista). Roma 1938, passim. C. Bertelli, L'enciclopedia, 24 ff. mit Abb. ebd. H. Belting, 164.

132 Zu Tivoli allgemein: P. STANISLAO MELCHIORRI, *Memorie storiche del culto e venerazione dell'immagine di S. Maria Santissima venerata in Tivoli nella chiesa di S. Maria Maggiore dei Francescani Osservanti*. Roma 1864, Cap. III, 27 ff. W. KRÖNIG, *Hallenkirchen in Mittelitalien*. In: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibl. Hertziana*, 2 (1938), 63, Abb. 38. W. PAESELER, *Der Rückgriff der römischen Spätgotomalerei auf die christliche Spätantike*. In: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*. Berlin 1950, 157 f., Taf. XIV. H. Belting, 163 und n. 25.

133 Vgl. H. Belting, Taf. 96 b.



28. Tivoli, S. Maria Maggiore (S. Francesco), Fresko im Chorraum

Besonders hervorzuheben ist die antikische Qualität der schweren Bildrahmungen¹³⁴ und fleischigen Akanthusranken der Fresken in Tre Fontane, auf die im folgenden eingegangen wird.

Die Datierung der Fresken ist bisher nur in der grundlegenden Publikation C. Bertellis diskutiert worden, der sie einerseits, aufgrund ikonographisch-motivischer Kriterien, in die Nähe der Apsismosaiken in S. Maria Maggiore (um 1296) in Rom setzte und sie andererseits, im Hinblick auf die auffälligen motivischen und dekorativen Gemeinsamkeiten, den Fresken in Sancta Sanctorum (um 1278) zeitlich annäherte¹³⁵. Wir gehen von der unwidersprochenen These aus, daß dieser Teil der Ausmalung in Tre Fontane, nämlich die Sakristeifresken, *nach* jenen in Sancta Sanctorum entstanden ist¹³⁶. Diese Fresken in Tre Fontane sind also das einzige erhaltene Beispiel, das in bestimmten Teilen die Ausmalung des päpstlichen Oratoriums bei der Scala Santa aufgreift. Diese, wenn auch auf Teilzitate begrenzte und modifizierte Reflexion ist freilich schon durch die ähnlichen architektonischen Konditionen begründet. Es ist ein gotisch strukturiertes Gewölbe, unter dem sich die Ausmalung zweier Lunettenwände erhalten hat¹³⁷: im Westen die Szene von der Geburt Christi (Abb. 29), im Osten jene von der Krönung Mariens (Abb. 27)¹³⁸. Die Analogien zwischen der Ausstattung in Sancta Sanctorum und der Sakristei in Tre Fontane erstrecken sich auf die gotische Innenarchitektur, die dadurch definierte ausgemalte Fläche sowie einige Dekorationsmotive und ihre Anordnung. Im Gegensatz zu Sancta Sanctorum ist die wesentlich kleinere Lunette in Tre Fontane¹³⁹ durch kein Fenster unterbrochen und bie-

tet auch nur Platz für eine, in die Mitte plazierte Szene. Die Zwickel zu beiden Seiten werden mit Akanthusstauden von kandelaber-ähnlichem Charakter mit mehreren Blattrollungen gefüllt. Die Akanthusstaude ist in die Mitte der Fläche gestellt, auf der sich zu jeder Seite zwei Rankensprossen verteilen. Die über den szenischen Darstellungen verbleibende Fläche besetzen gegenständige Tauben vor einer runden Schmuckscheibe.

Die Art der Zwickelfüllung und der Freskenrahmung ist jüngst von H. Belting abgeleitet und besonders letztere mit einem Wiederaufleben der antiken Pinax assoziiert worden¹⁴⁰. Wir meinen indessen, daß das Dekorationssystem in Tre Fontane eklektisch die in Sancta Sanctorum projizierte Bildidee verwertet, deren Wurzeln wir weiter oben diskutierten, darüber hinaus aber auch zum Beispiel auf Rahmensysteme in der Art der Obergadenfresken in S. Maria in Cosmedin zurückgreift (Abb. 30). Bemerkenswerterweise wären hierbei nur antike Teil-Zitate verarbeitet worden, die ihrerseits – nunmehr ohne Verbindung zu ihrem originären Dekorationskontext – in eine neue Ausstattung eingefügt wurden. Ein Rückgriff auf diese oder vergleichbare Ausmalungen, gewissermaßen eine Rezeption aus zweiter Hand, ließe die These einer intendierten Pinax (nach Belting) zumindest zweifelhaft werden¹⁴¹. Gerade von S. Maria in Cosmedin war es nur ein kleiner Schritt zu Tre Fontane; gefordert war nur die Auffüllung der seitlichen Zwickelflächen. Ein kandelaber-ähnliches vegetabilisches Band verzierte schon die Rahmen in S. Maria in Cosmedin und hätte nur durch Rankenrollen komplettiert werden müssen. Die in S. Maria in Cosmedin bzw. in Sancta Sanctorum vorhandenen Dekorationsmotive wurden unter dem Motto der Antiken-Rezeption im Sinne der spätdugentesk-römischen Auffassung von Antikennähe amalgamiert. Die massige Rahmung in Tre Fontane könnte sowohl antiken als auch spätantiken Monumenten entlehnt worden sein (Abb. 31).¹⁴² Das Akanthusornament, dessen malerische Ausführung zu wünschen übrig läßt, nimmt eine Sonderstellung ein (Abb. 32). Es folgt offensichtlich nicht dem gleichen Muster wie jene äußerst zierlichen und manierten, hybriden Amphoren entwachsenden Ranken in Sancta Sanctorum. Die Akanthusbüsche in Tre Fontane haben ungleich antikischere Qualität. Ihr typologisches Vorbild hat sich vielfach in Rom erhalten, so zum Beispiel in den Reliefs aus dem Maxentius-Circus, die heute in

134 Vgl. die Rahmung des ‚nilotischen‘ Mosaiks im Thermenmuseum, Rom (Ex-Aventin, Inv.-Nr. 171) Foto GFN, Ser. B, Nr. 144. Ravenna, Mosaiken im Mausoleum der Galla Placidia, vgl. J. Wilpert & W. N. Schuhmacher, Taf. 73, 74. Idem, Taf. 24 a, b für Rom, S. Sabina. Desgl. W. Oakeshott, Taf. 74.

135 C. Bertelli, L'enciclopedia, 35f. Vgl. auch Anm. 131.

136 Vgl. die Fresken der sog. Vita humana, bei C. Bertelli, l'enciclopedia, 24ff. mit Abb. ebd. Diese Fresken sind m. E. später als die Sakristeifresken entstanden. Vgl. auch die äußerst ähnlichen Rankenmotive und ihre Anordnung mit jenen in S. Maria Maggiore. Abb. bei H. Belting, Taf. 102 a, b.

137 C. Bertelli, l'enciclopedia, Abb. 15–27. Fotos Vasari Rom, Nr. 19712, 19713, 19715, 19716, 19719, 19720, 19721–19723; in Farbe: 9371, 9372, 9376–9378.

138 Die Bildthemenauswahl korrespondiert ausgezeichnet mit dem theologischen Programm der Zisterzienser. Vgl. *Lex. f. Theologie und Kirche*, 2. Aufl. Bd. 2 (1958), 241 (Christus- und Brautmystik).

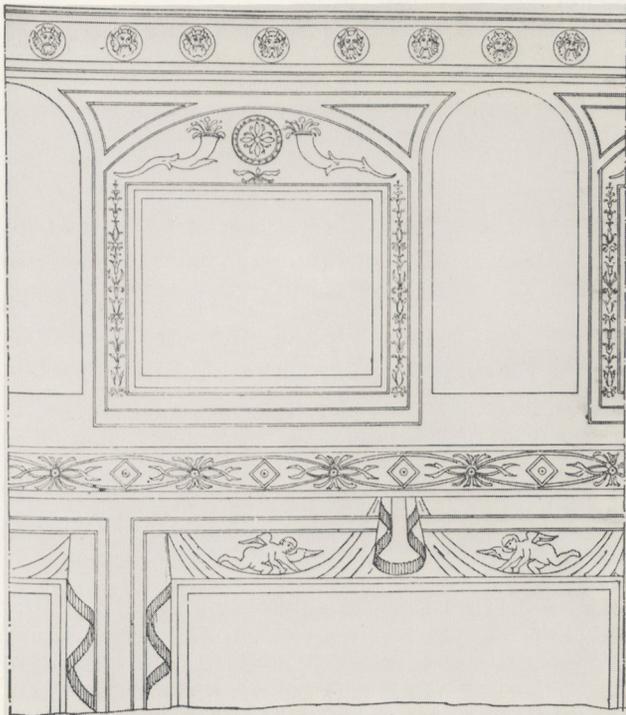
139 Vgl. die Maße bei H. Belting, 164, n. 31. Das Fresko mit der Geburt Christi mißt 217 × 137 cm, jenes von der Marienkrönung 153 × 145 cm. Die Breite der Zwickelfelder beträgt etwa 135 cm bzw. 140 cm.

140 H. Belting, 165f., Taf. 100a. Belting, 164, 165 und n. 32.

141 G. B. Giovenale, S. Maria in Cosmedin, Fig. 48. Vgl. auch S. Clemente (Abb. bei O. Demus, Wandmalerei, Abb. XVII).

142 Vgl. Anm. 134.

29. Rom, Abbazia delle Tre Fontane, „Alte Sakristei“, Westwand, Geburt Christi, Det.



30. Rom, S. Maria in Cosmedin, Schema der Wanddekoration nach G. B. Giovenale



31. Rom, Thermenmuseum, „Nilotisches Mosaik“, vom Aventin



32. Rom, Abbazia delle Tre Fontane, „Alte Sakristei“, Det. aus Abb. 27



33. Rom, Ara Pacis, Det.

und an dem Palazzo des Kunstsammlers Asdrubale Mattei in Rom zu finden sind¹⁴³. Das berühmteste Beispiel dieser Art finden wir in den Ranken des Akanthusfrieses der Ara Pacis Augustae¹⁴⁴ (Abb. 33). Wir beziehen uns dabei auf einen Akanthuskelch mit Stengel und Ranken von der linken Längswand und jenen unterhalb des Tellus-Reliefs¹⁴⁵. Die Übersetzung dieser mittelbar oder direkt zitierten Vorlagen in das malerische Medium ist nicht ganz gelungen: Das im Relief klappsymmetrische Motiv eignete sich denkbar schlecht für die Unterbringung in das dreieckige Bildfeld und ist weit von der üppigen Pracht z. B. des augusteischen Modells entfernt.

Es ist aufschlußreich, daß die in Sancta Sanctorum versuchte Lösung des Flächen-Raum-Konfliktes in Rom wenig Anklang fand. Gemessen an dem erhaltenen Denkmälerbestand repräsentieren die Fresken besonders in Tre

Fontane sowie in San Francesco in Tivoli die einzigen Reflexe des lateranensischen Dekorationskonzepts; in Tivoli wurden andere, aber auch wörtliche Antikenzitate verarbeitet¹⁴⁶.

IV. STIL

Nach den vorangegangenen Ausführungen über die forschungsgeschichtliche Stellung, die Ikonographie und das Dekorationssystem der Fresken in Sancta Sanctorum soll nun der Stil untersucht werden. Diesem Vorhaben ist eine gewisse Beschränkung durch die wiederholt vorgenommenen Restaurierungen auferlegt¹⁴⁷. Aus den schon erwähnten, dugentesken Partien haben wir die folgenden für eine stilkritische Analyse ausgewählt: Die Gesichter

143 SCULTURE DI PALAZZO MATTEI, Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma, in: *Studi Miscelanei* 20 (1971/72), Taf. XXVIa, LXVIIIa–b, bes. LXXII. Vgl. auch G.P. SARTORIO & R. CALZA, *La villa die Massenzio sulla via Appia. Il palazzo – le opere d'arte*. Ist. di Studi Romani, I monumenti romani VI, Roma 1976, bes. 157ff., Taf. XIII, 1 und S. 176f. Vgl. auch die Ranken im Oktogon des Felsendoms zu Jerusalem, Abgebildet bei E. Kitzinger, *Byzantine Art*, Abb. 9.

144 E. Simon, 12f. und Taf. 3–5 mit Literatur.

145 E. Simon, Abb. 4, 2. und 5, 2.

146 Vgl. H. Belting, 95, 97, 136f., Taf. 96 und Anm. 132. In Tivoli wird das Freskenfeld von Volutenranken und einem Muschelmotiv gerahmt.

147 Vgl. Anm. 35f., 115. Es ist unklar, auf welche Art die Übermalung erfolgte. Im folgenden bezeichnen wir jede Art von Wandmalerei, sei sie auf den noch feuchten oder auf den trockenen Putz (Intonaco) aufgetragen, oder in einer Tempera-Art erfolgt, als Fresko. Den Anlaß zu dieser Vereinfachung geben die kritischen Äußerungen von David C. Winfield, passim, bes. 69f. zum Sprachgebrauch des Wortes Fresko. Die Übermalungen in Sancta Sanctorum er-



34. *Sancta Sanctorum*, Südwand, Det. aus Abb. 7, trauernde Frauen



35. *Sancta Sanctorum*, Südwand, Det. aus Abb. 12. Henker



36. *Sancta Sanctorum*, Westwand, Det. aus Abb. 13. Steiniger



37. *Sancta Sanctorum*,
Westwand, rechte Seite,
Det. aus Abb. 24

der trauernden Frauen (Abb.34), den Soldaten aus dem Fresko vom Petrusmartyrium (Abb.35), die Gesichter von drei Steinigern aus dem Martyrium des Stephanus (Abb.36) und den Engel aus dem rechten Zwickel der

folgten – ohne eine neue Intonaco-Schicht anzulegen – direkt auf die erste, dugenteske Lage. Vgl. dagegen J. Wilpert, I., 1. 180, der eine neue Intonaco-Schicht annimmt. Es wäre wichtig, die Maltechnik in *Sancta Sanctorum* zu untersuchen, um zu bestimmen, ob der ‚neue Stil‘ mit einer maltechnischen Neuerung einhergeht, und diese Technik mit jener der römischen Schule in Assisi vergleichen zu können. Vgl. hierzu L. TINTORI & M. MEISS, *The Painting of The Life of St. Francis in Assisi*. New York University Press, 1962, bes. 7ff. Desgl. David C. Winfield, 63ff., 73 ff. und passim.

Westlunette (Abb.37). Repräsentative Draperiemotive aus der ersten Malschicht sind nicht erhalten; diese offenzulegen bliebe einer Reinigung und Restaurierung vorbehalten. Allein das ohnehin toposhafte Paludamentum des gepanzerten Soldaten wäre für Stilvergleiche nicht ausreichend¹⁴⁸. Die Auswahl beschränkt sich also auf Kopf-

148 Vgl. die Henkersdarstellungen z.B. in Anagni, Domschatz, Palliotto; C. BERTELLI, *Opus Romanum*, in: *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu Ehren*. Salzburg 1972, Fig. 6. Desgl. im Cod. Bibl. Vat. Barb. lat. 2733, fol. 138, bzw. im Cod. 64 A ter, fol. 44, Archivio di San Pietro. Vgl. St. Waetzoldt, Abb. 470. J.T. Wollesen, Abb. 35.

und Gesichtsmuster, unter denen allerdings Halb- und Dreiviertelprofile, Frauen- und Männergestalten sowie alte, junge, bärtige und unbärtige Typen vertreten sind. Das Stilkonzept ist einheitlich ausgeprägt und dem jeweiligen thematischen Kontext entsprechend nur geringfügig modifiziert; wenn im Gegensatz zum Engelgesicht die Augenbrauen der trauernden Frauen angehoben sind, so liegt dennoch beiden das gleiche Gesichtsschema zugrunde. Dieses formelhaft angewandte Schema soll knapp beschrieben werden, wobei wir auf eine Charakterisierung des Stils verzichten, die über die nach morellianischer Art vorgetragene Fakten hinausginge¹⁴⁹.

Die Köpfe haben im allgemeinen länglich ovale Form, die Schädelkalotte wirkt durch die füllige Haartracht leicht übergewichtig. Die Physiognomie der Gesichter gewinnt durch die deutlichen Weißhöhen bzw. Schattierungen plastisches Profil. Die Augenbrauen sind leicht gekrümmt oder nahezu halbkreisförmig gebogen; die Oberlider mit sanftem Schwung lang ausgezogen. Die Unterlidschatten erreichen nicht deren Länge, sondern komplettieren das leicht deformierte Oval des Augapfels. Ein zweiter Unterlidschatten folgt dem ersten mit einer leichten Einziehung zur Nase hin. Die Nasenwurzel ist stets sichel- oder trapezförmig. Der Nasengrat verläuft zunächst gerade, endet aber in einer Verdickung. Die Nasenscharte ist bei allen, auch den bärtigen Gesichtern, gut markiert. Die etwas schiefen, volllippigen Münder sind geschlossen und mit kräftigem Rot konturiert; die Mundwinkel werden zusätzlich durch braun oder braunrot ausgezogene Pinselstriche akzentuiert. Wie der Mund ist auch das energische, weißgehöhte Kinn aus der Gesichtachse verschoben. Der Halsausschnitt wird v-förmig bezeichnet. Das Gesicht ist von fahlem Hellbraun, Schattierungen entlang der Nasenpartie von grünlicher, großflächigere dunkle Stellen von rötlich brauner Farbe. Rote Linien werden nur als Kontur eingesetzt, wie zum Beispiel an den Lidbögen.

Nur wenig schlechter als die Gesichter der trauernden Frauen und dasjenige des Engels haben sich die der Steinger der Stephanus-Szene erhalten. Das mittlere zeichnet sich durch die strähnigen Haupt- und Barthaare aus; die gröbere Physiognomie entspricht dem Alter der geschilderten Personen. Die Schattierungen zwischen dem Jochbein und der Nase führen bis an die Mundwinkel; ein Phänomen, das wir besonders bei den Halbprofilen antreffen. Die eben beschriebenen Mittel zur plastischen Gestaltung sowie der Farbgebung werden analog bei die-

sen strengen und prägnanten Profilen angewandt, wie zum Beispiel jenes Soldaten, eines Steinigers oder jener Frau, die den linken Abschluß der blockhaft geschlossenen Gruppe der Trauernden bildet. Hervorzuheben ist hier nur die Grobheit der Einzelformen, die durch den kräftigen dunklen Kontur noch betont wird. Die Augen, deren oben erwähnte Form an das Dreiviertel-Profil gebunden ist, werden mißlicherweise auch in das Halbprofil eingebracht und potenzieren den grobschlächtigen Aspekt der Gesichter.

Die Qualität der Malereien ist offenkundig und wird auch durch die folgenden Stilvergleiche nicht in Frage gestellt. Das erste Vergleichsbeispiel, das motivisch und stilistisch den Fresken in Sancta Sanctorum sehr nahe steht, wurde schon aufgeführt: es sind die Fresken in der sogenannten Alten Sakristei der Abbazia delle Tre Fontane in Rom¹⁵⁰ (Abb. 27, 29). Wir befassen uns zunächst mit der Ikonographie der Szenen, um den von C. Bertelli vorgeschlagenen Datierungsspielraum (ca. 1278–1295/96) einzuzugrenzen¹⁵¹. Ebenso wie die Malqualität der Lunetendekoration weist auch die Ikonographie einige Schwächen auf, so besonders im Fresko von der Geburt Christi. Zwei Eigenheiten fallen sofort ins Auge: der vor dem blauen Hintergrund schwebende Torso des Verkündigungsengels und der Gestus Mariens, der sich an den sich umwendenden Josef richtet. Es ist nach unserer Auffassung keineswegs der Fall, daß „... alle Tre Fontane il colloquio fra Maria e lo sposo è diventato così animato che la Madonna neppure più si cura del Bambino, riscaldato dal buco dalle corna lunate e dall'asino ...“¹⁵², vielmehr haben wir es mit einem groben Mißverständnis des Malers zu tun, der offenbar mit unzureichenden ikonographischen Informationen versorgt war. Dieses Material in der Hand des Malers muß für diese Szene sehr lückenhaft gewesen sein und konnte nur unzusammenhängende Vorbilder *einzelner* Figurationen enthalten haben. Die durch den ikonographischen Zwischenträger festgeschriebenen Positionen und Gesten der Protagonisten konnten deshalb nur zwangsweise und scheinbar dilettantisch kombiniert werden. Der Torso des Engels schwebt in der Luft und Josef, durch die Rückwendung des Kopfes auf eine Position auf der linken Seite der Szenerie fixiert, scheint auf den Gestus Mariens einzugehen.

Indessen läßt sich in der Regel, wie aus unserer ikonographischen Übersicht zu ersehen ist, vor und nach dem

150 Vgl. Anm. 131, 136–138, 140.

151 Vgl. Anm. 135.

152 C. Bertelli, L'enciclopedia, 35 ff., bes. 38. Zur Ikonographie vgl. E. DINKLER-VON SCHUBERT, *Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie*. 1964, 13 ff.

149. A. MORELLI & G. MORELLI, *Anatomia per gli artisti*. 8. ed., Faenza 1975, VII, Morfologia esterna, 423 ff.

IKONOGRAPHISCHE ÜBERSICHT ZUR SZENE VON DER GEBURT CHRISTI

	a	b	c	d	e	f	g	h	
	Maria nach rechts liegend	Maria nach links liegend	Joseph Maria zugewandt	Joseph mit Rücken zu Maria, Kopf umgewandt	Christuskind nach rechts liegend	Christuskind nach links liegend	Gestus Mariens, sich auf das Kind beziehend	Geburt Christi mit z. B.: Waschung des Kindes, Anbetung der Hirten etc.	Abb. bei:
1. Menologium Basileus' II. (ca. 1000); Venedig, Bibl. Marciana, gr. 17	■			■		■	■	■	Schiller, 158
2. Hosios Lukas, Katholikon, Mosaik, Anfang 11. Jahrhundert	■			■		■	■	■	Schiller, 157
3. Daphni, Mosaik, um 1100		■		■	■				Lazarev, 275
4. Palermo, Martorana, 12. Jahrhundert	■			■		■	■	■	Schiller, 159
5. Lucca, Dom, Relief, Nicola Pisano zugeschrieben		■	■			■		■	Poeschke, 30
6. Pisa, Baptisterium, Kanzel, Nicola Pisano, ca. 1260		■	■			■		■	Poeschke, 5
7. Siena, Dom, Kanzelrelief, Nicola und Giovanni Pisano, ca. 1266		■	■			■	■	■	Poeschke, 13
8. Abbazia delle Tre Fontane		■		■		■			Bertelli, 17
9. Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Südwand, Obergadenfresko	■		■		■				Belting, VII, 58 b
10. S. Maria in Trastevere, Mosaik	■		■			■			Matthiae, II, 309
11. S. Maria Maggiore, Rom, Apsismosaik	■			■		■	■		Mattiae, II, 303
12. Pistoia, S. Andrea, Kanzelrelief, Giovanni Pisano, nach 1297		■	■		■		■	■	Ayrton, 131–134
13. Florenz, Baptisterium, Mosaik		■	■		■		■		Venturi, V, 191
14. Pisa, Dom, Kanzelrelief, Giovanni Pisano, ca. 1302		■	■		■		?	■	Ayrton, 162
15. Padua, Arena-Kapelle, Giotto		■		■		■	■		Salvini, 110

Allen Beispielen gemeinsam ist die Hirten-Szene und der Verkündigungengel.



Fresko in Tre Fontane keine derartige Kommunikation zwischen Maria und Josef belegen¹⁵³. Die Handbewegung Mariens ist nur dann thematisch sinnvoll, wenn sie sich auf das Christuskind oder etwa die Waschung desselben bezieht¹⁵⁴; der Engel müßte hinter einem Gebäude- oder Landschaftsteil erscheinen, wie etwa auf den Mosaiken gleichen Themas in S. Maria in Trastevere, in S. Maria Maggiore (Abb.38) oder dem Fresko der römischen Werkstatt im Obergaden von San Francesco in Assisi¹⁵⁵. Den auf das Kind bezogenen Gestus Mariens belegen bei-

spielsweise die Mosaiken in S. Maria in Trastevere¹⁵⁶, im Florentiner Baptisterium¹⁵⁷ (Abb. 39) sowie andere, in der Tabelle aufgeführten Beispiele. Aus dieser läßt sich unschwer erkennen, daß es keine Berührungspunkte mit der Geburts-Szene der römischen Werkstatt um Torriti in Assisi gibt, aus deren Kreis sich die Mosaizisten in S. Maria Maggiore in Rom rekrutieren¹⁵⁸.

Die Analogien zwischen der Redaktion des Themas in Tre Fontane und der Marienkirche auf dem Esquilin, wie z. B. die Gestalt des Josef oder etwa die Ornamentstreifen auf dem Lager Mariens, lassen sich nicht im Sinne einer Verbindung beider Ateliers interpretieren; hätte der Maler in Tre Fontane das Mosaik gekannt, wäre er zweifellos diesem gefolgt und hätte seine ikonographischen Wissenslücken auffüllen können. Die Datierung der Fresken in Tre Fontane läßt sich also auf die Jahre 1278–1280 (Sancta Sanctorum) und etwa 1288 (die Römer in Assisi) eingrenzen. Dieser Zeitraum kann auch durch die Szene von der Krönung Mariens abgesichert werden, was kurz gezeigt werden soll.

153 Mit einer Ausnahme, die wohl auf dem gleichen Mißverständnis beruht, in S. Maria in Cosmedin. Vgl. G. B. Giovenale, S. Maria in Cosmedin, Taf. XXVIa. G. Massimi, La chiesa di S. Maria in Cosmedin. Roma 1953, Taf. XV; desgl. G. Millet, Abb. 49.

154 Vgl. 1h, 2h, 4h–7h, 12h, 14h. Desgl. G. Millet, 99f., bes. Abb. 42f. Vgl. die Szene von der Geburt Christi in dem Retabel in der Pinakothek zu Siena, Nr. 15, abgebildet bei J. H. Stubblebine, Guido da Siena, Fig. 20, 53. Vgl. auch F. Bologna, I pittori, Taf. II–38, II–39.

155 S. Maria in Trastevere, vgl. G. Matthiae, Mosaici, II, 309. W. Oakeshott, 206. Zu S. Maria Maggiore vgl. C. CECHELLI, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*. Torino 1956. Taf. LXXIII. G. Matthiae, Mosaici, II, 303. W. Oakeshott, 204. Zu San Francesco in Assisi vgl. H. Belting, Taf. 58b, VII und S. 227 ebd. Dort, wo ähnliche Versatzstücke fehlen, kann – wie in Florenz (vgl. Anm. 157) – der Engel auch hinter dem Lager Mariens erscheinen. Es ist unwahrscheinlich, daß der halbfigurige Engel aus anderem Zusam-

menhang extrahiert wurde, wie z. B. in der Krypta in Anagni, vgl. O. Demus, Wandmalerei, Taf. XXII (Apokalyptische Maiestas).

156 G. Matthiae, Mosaici, II, 309.

157 A. Venturi, Storia, V., Fig. 191.

158 Vgl. H. Belting, 221f., 224f., 97 und Anm. 146.



39. Florenz, Baptisterium,
Mosaik von der Geburt
Christi



40. Rom, S. Maria Maggiore, Apsismosaik, Krönung Mariens

Das Thema der Marienkrönung ist in der italienischen Kunst verhältnismäßig selten dargestellt worden. Das einzige monumentale Beispiel, abgesehen vom Glasfenster in der Apsis des Sieneser Doms (1287/88)¹⁵⁹, hat sich im Apsismosaik von S. Maria Maggiore in Rom erhalten¹⁶⁰ (Abb. 40). Als Vorstufe hierfür sind sowohl eine gotische Miniatur¹⁶¹, ein Retabelfragment¹⁶² als auch Szenen von der Inthronisation Mariens durch Christus, wie z. B. in S. Maria in Trastevere, diskutiert worden¹⁶³. Das „ikon-

159 E. CARLI, *Vetrata Duccesca*. Firenze 1946. Taf. III, XIII. J. White, *Art and Architecture*, Abb. 2 und S. 126. Das Fenster wird 1287/88 datiert und Cimabue zugeschrieben. G. Coor-Achenbach, 328.

160 G. Matthiae, *Mosaici*, II, Taf. 293, 295. W. Oakeshott, Taf. XXVIII, Fig. 197. C. Cecchelli, wie Anm. 168, Taf. LXIV, LXV, LXVI. Vgl. auch J. Wilpert & W.N. Schumacher, 340f., Taf. 121 ff.

161 M. Alpatoff, Pl. 3, Fig. 5. Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 1186, fol. 29v. Vgl. auch J. Gardner, *Santa Maria Maggiore*, 45, n. 87.

162 G. Coor-Achenbach, 328–330, Abb. 2. Teil eines Geschenks des Viscount und der Viscountess Lee of Fareham an das Courtauld Institute of Art, Univ. of London. Vgl. auch R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*. New York 1930, vol. V. (1947), 243–250.

163 M. Alpatoff, passim. H. HENKELS, Remarks on the Late 13th century Apse Decoration in S. Maria Maggiore. In: *Simiolus* 4 (1970), 128–149. J. Gardner, *Santa Maria Maggiore*, passim.

grafische Skelett“ dürfte freilich französischer Provenienz sein; die Regina Coeli, d. h. die von Christus bzw. Engeln gekrönte Maria ist als Tympanon-Szene gotischer Kathedralen seit dem 12. Jahrhundert besonders beliebt gewesen. So weisen die Reliefs der Kathedralen in Senlis (um 1170), Straßburg (um 1230), Villeneuve-l'Archevêque (um 1240), Reims (ca. 1245/55), Saint-Thibault-en-Auxois (um 1240–1250) und Bazas (um 1250) erhebliche Übereinstimmungen mit dem römischen Mosaik auf¹⁶⁴. Ein ikonographischer Import, im Zuge des gotischen Einflusses auf die Malerei und Skulptur in der zweiten Dugento-Hälfte, vermittelt Miniaturen oder „Musterbüchern“ ist wahrscheinlich¹⁶⁵, für das fehlende ornamentale Beiwerk konnte man sich lokaler Motive bedienen.

Die Szene in der Abbazia delle Tre Fontane ist wiederum mit einer Darstellung gleichen Themas in S. Maria Maggiore, nämlich dem Apsismosaik, assoziiert worden¹⁶⁶ (Abb. 40). Die Gemeinsamkeiten erstrecken sich hingegen nur auf das Thema der Darstellung und nicht auf ihre Einzelformen. Die Krone Mariens in Tre Fontane ist nicht mit jener in S. Maria Maggiore identisch (Abb. 27), ebensowenig wie sich ihr Gestus, ihre Kopfhaltung oder die Art der Thronstühle gleichen. Aus den beiden gemeinsamen Ornamenten lassen sich keine direkten Verbindungen knüpfen, da es sich um seit der Spätantike durchgängig angewandte Motive handelt, die nicht auf diese Darstellung beschränkt sind.¹⁶⁷

Darüber hinaus schließt der aus Holzelementen gezimmerte Kastenthron jede Verwandtschaft mit dem Mosaik in S. Maria Maggiore aus. Er scheint zunächst nur mit den toskanischen „chair thrones“ in Zusammenhang gebracht werden zu können, die von Cimabue in die toskanische bzw. umbrische Kunst eingeführt wurden¹⁶⁸. Allerdings

sind diese Modelle nur grosso modo mit der römischen Konstruktion vergleichbar. Der Detailvergleich zeigt, daß beide Versionen allzu verschieden sind, um die Variante in Tre Fontane als einen mediokren und retardierenden Reflex jener Thronformen interpretieren zu können, die in Toscana und Umbrien um 1280 zu hoher Vollendung gelangten¹⁶⁹. Der Römer in Tre Fontane hatte offensichtlich keine oder nur eine vage Vorstellung cimabuesker Thronstühle gehabt, vielmehr aber von den ihnen zugrunde liegenden byzantinischen Vorbildern. Ähnliche Ornamente und Thronstühle können in Byzanz von der Spätantike bis in das Hochmittelalter belegt werden¹⁷⁰. Das Rautenornament der Lehne ist wohl römischen Ursprungs; es wird vor S. Maria Maggiore in Grottaferrata im Thron des Trinitäts-Freskos oder, vereinfacht, schon in den musivischen Thronen des 12. Jahrhunderts in der Abbazia ebd. eingesetzt¹⁷¹. Es gibt also keine über das toposhafte Ornament und das ikonographische Thema hinausgehende Beziehung des Freskos in Tre Fontane zu dem torritianischen Mosaik. Die Szene in Tre Fontane dürfte schon wegen der Thronart in die erste Hälfte der achtziger Jahre des Dugento anzusiedeln sein und ginge damit dem berühmteren Mosaik zeitlich voraus.

Beim nun folgenden Stilvergleich zwischen den Fresken in Sancta Sanctorum und Tre Fontane ist zunächst der relativ schlechte Erhaltungszustand der Sakristeifresken zu berücksichtigen¹⁷². Die Oberfläche der Bilder ist fast völlig abgerieben, so daß die Untermalung zutage tritt. Nach C. Bertelli ähnelt die Maltechnik der erhaltenen Sinopia vom Kopf des Schöpfers aus der Szene von der Erschaffung der Welt im Obergaden der Oberkirche von San Francesco in Assisi¹⁷³. Zur stilistischen Gegenüberstellung eignen sich also nur das Gesichts-Schema und eventuell die Anlage einiger Weißhöhlungen oder

164 M. Alpatoff, 12. G. Coor-Achenbach, 238. W. SAUERLÄNDER, *Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270*. München 1970, 30, Taf. 42, 74, 178, 191, 288, 307 und Abb. 64.

165 Zu den „Musterbüchern“ allgemein vgl. J. VON SCHLOSSER, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter, in: *Jahrbuch d. kunsth. Slg. d. Allerh. Kaiserhauses* 23 (1902), 279–343. R. W. SCHELLER, *A Survey of Medieval Model Books*. Haarlem 1963, 8 ff. O. Demus, *Byzantine Art and The West*, 20 ff. J. T. Wollesen, 113 mit weiterer Literatur, n. 341 ebd.

166 C. Bertelli, *L'enciclopedia*, 35, Figs. 17–27.

167 Vgl. die Rauten- und Ovalmotive in den Fresken von Castel Sant'Elia bei Nepi, in S. Giovanni a Porta Latina, Rom, in S. Maria in Trastevere (Thron, Apsismosaik). Vgl. H. Toubert, Abb. 2 (rechts), J. White, *Art and Architecture*, Abb. 39. Vgl. auch Anm. 171.

168 Zu den Thronstühlen vgl. J. H. STUBBLEBINE, The Development of the Throne in Dugento Tuscan Painting. In: *Marsyas* 7 (1957), 25–39. bes. 35 ff. A. AUBERT, *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage*. Leipzig 1907 (Kunstgeschichtliche Monographien, 4), 41 f.

169 Vgl. die Thronstühle Cimabues in Florenz (Uffizi), Assisi und Paris (Louvre-Pala), abgebildet bei E. Sindona, Cimabue, Taf. IX, XVIIa, XXIII, XXXIII, Abb. 6, 14, 42, 45–50, 76. Desgl. J. H. Stubblebine, Guido da Siena, Abb. 14, 32, 34, 39, 43, 45, 53 f., 57, 60, 70–73, 79–81, 90 f., 95–99, 125–127.

170 Vgl. V. Lazarev, Figs. 157, 161, 170, 352. Ein ähnlicher Throntyp, wenn auch in seinem Ornament erheblich reduziert, befindet sich im Scheitel des Apsisstirnwandbogens in S. Maria Maggiore.

171 A. BAUMSTARK, Il mosaico degli Apostoli nella chiesa Abbaziale di Grottaferrata. Saggio. IX. Centenario della Fondazione della Badia greca di Grottaferrata. Estratto dall'*Oriens Christianus*, IV, 1904, 121–150. G. MATTHIAE, I mosaici dell'abbazia di Grottaferrata. In: *Rendiconti. Atti d. Pont. Acc. Rom. di Archeologia* 3, 42. Anno acc. 1969/70, 1970, 267–282. Vgl. auch G. Matthiae, Grottaferrata, Fig. 1.

172 C. Bertelli, *L'enciclopedia*, 34 f. H. Belting, 225 und n. 139.

173 Abb. bei R. OERTEL, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1966, Abb. 52. H. Belting, 224 f. und n. 135, Abb. 75 a.



41. Rom, Abbazia delle Tre Fontane, „Alte Sakristei“, Det. aus Abb. 27



42. Rom, Abbazia delle Tre Fontane, „Alte Sakristei“, Det. aus Abb. 29

Schattierungen. Wir vergleichen die Gesichter der trauernden Frauen in Sancta Sanctorum mit der Maria aus der Krönungsszene in Tre Fontane (Abb. 41). Die oben beschriebenen Charakteristika der ersteren Fresken werden geradezu wörtlich in dem Marienantlitz wiederholt, das freilich insgesamt kleinteiliger und wie eine verdünnte Kopie wirkt. Die Gestaltung der Augenpartie, der Nasenwurzel, die Licht-Schattenkontraste auf der Stirn und den Wangen sowie der eigenwillige Zug um Mund und Stirn sind beiden gemeinsam. Das gleiche Ergebnis bringt der Vergleich des Engels in Sancta Sanctorum und der Maria aus der Geburtsszene in Tre Fontane (Abb. 42). Die Proportionen der Gesichter und die Anlage der Binnenformen weisen allerdings etliche Unterschiede auf. Das Streben nach Plastizität wird in der großzügiger gestalteten Physiognomie in Sancta Sanctorum ungleich deutlicher sichtbar als in Tre Fontane, wobei allerdings der Zustand dieser Fresken zu wünschen übrig läßt. Die Malerwerkstatt in Tre Fontane bedient sich also, soweit kontrollierbar, der gleichen Stilmittel wie jene im päpstlichen Privat-

oratorium. Nicht zuletzt auch wegen der ikonographischen Kriterien und der motivischen Gemeinsamkeiten möchten wir deshalb eine Datierung kurz nach oder um 1280 behaupten.

Bevor wir diese Analogien weiter auswerten, sei ein anderer Freskenkomplex herangezogen, der stilistisch jenem in Sancta Sanctorum nahesteht, nämlich die Obergadenfresken der Abbazia di Grottaferrata¹⁷⁴.

Anlässlich der abgeschlossenen Restaurierung und Ausstellung im Jahre 1970 wurden sie insbesondere von G. Matthiae und C. Bertelli besprochen¹⁷⁵. Ebenso wie in Sancta Sanctorum sind die Fresken im Obergaden der Abteikirche, ohne eine neue Intonaco-Schicht anzulegen, übermalt worden¹⁷⁶. Bei der Restauration, d.h. bei der Abnahme von der Wand, wurde unglücklicherweise die

174 Zur älteren Literatur vgl. G. Matthiae, Grottaferrata, 33.

175 G. Matthiae, Grottaferrata; idem, Cavallini, 55ff. C. Bertelli, 91–101.

176 G. Matthiae, Grottaferrata, 68f.



43. Grottaferrata, Abbazia, Fresko in situ, Moses
(aus dem Schlangenzwunder)



44. Rom, S. Cecilia in Trastevere, Nonnenchorfresken, Det.

äußerst dünne obere Schicht fast völlig zerstört; bei den in situ befindlichen Bildern hat sie sich indessen gut erhalten¹⁷⁷. Die erste, ältere Schicht wurde von G. Matthiae um 1272 datiert¹⁷⁸. Für die Datierung der zweiten Schicht – nicht vor 1279/80 – stützte er sich besonders auf die seiner Meinung nach beispielhafte Restaurierungstechnik der vermutlich frühchristlichen Ausmalung der ostiensischen Apostelbasilika im 13. Jahrhundert¹⁷⁹.

Der gut begründeten Kritik C. Bertellis entnehmen wir indessen, daß die erste Schicht etwa um 1242 anzusetzen wäre, also zur Zeit der Malereien im „antico convento dei Cappuccini“, d. h. in San Pietro in Vineis in Anagni und des sogenannten „terzo maestro“ in der Krypta des Anagniner Doms¹⁸⁰. Die „restitutio“ der ersten Ausmalungskampagne wäre nach C. Bertelli im Pontifikat Bonifaz'

VIII., etwa um 1300, erfolgt und als Folge jener Schäden zu verstehen, die im Zuge der einschneidenden architektonischen Gotisierung des Baues verursacht wurden¹⁸¹.

Für die Datierung der ersten Schicht schließen wir uns der Meinung C. Bertellis an¹⁸². Damit rückt die zweite Schicht der Ausmalung in den Vordergrund, die sich vorwiegend in situ erhalten hat und mit Cavallini bzw. dessen unmittelbarem Umkreis assoziiert wurde¹⁸³. Hierfür wurde eine Zeitspanne von 1279–1280 bis um 1300 eröffnet, die u. E. durch einen Stilvergleich mit den Fresken in Sancta Sanctorum eingegrenzt werden kann.

Für diese Gegenüberstellung bedienen wir uns wiederum des Engels bzw. der trauernden Frauen in Sancta Sanctorum und des Moses aus der Schlangenszene in Grottaferrata¹⁸⁴ (Abb. 43).

177 In situ z. B. die Szenen vom ‚Brennenden Dornbusch‘ und der ‚Berufung Moses‘, vgl. G. Matthiae, Grottaferrata, Abb. 6f.

178 G. Matthiae, Grottaferrata, 18.

179 G. Matthiae, Grottaferrata, 24 und passim und Anm. 84.

180 C. Bertelli, Grottaferrata, 92f., 98.

181 Idem, 100.

182 Vgl. Anm. 180.

183 G. Matthiae, Grottaferrata, 20, 24ff.; C. Bertelli, Grottaferrata, 101.

184 G. Matthiae, Grottaferrata, Taf. 4, Abb. 7, 14; idem, Cavallini, Taf. II, IV.



45. Grottaferrata, Abbazia, Fresko, Aaron



46. Rom, S. Paolo f. l. m., Papstporträt (Anacletus)

Die Gesichtsschemata lassen sich fast völlig zur Deckung bringen. Die Augen-, Nasen- und Mundpartien sind sich überzeugend ähnlich. Das Motiv der hochgezogenen Augenbrauen in Grottaferrata findet sich ebenfalls in den Gesichtern der trauernden Frauen wieder. Die Proportionen der Köpfe weichen geringfügig voneinander ab; in Grottaferrata sind sie schmaler und länglicher. Nahezu identisch ist jedoch die Anlage der Weißhöhnungen und Farbschattierungen in beiden Beispielen, die somit in gleicher Weise ein plastisches Volumen illusionieren. Zurückgenommen wird dieser Eindruck durch die immer noch betonte Linearität der Physiognomie sowohl des Engels als auch des Moses. Dieser verhaltene *Illusionismus*, vereint mit den eben angeführten Argumenten, läßt uns diese Schicht der Abteifresken eher mit der um 1279/80 erfolgten Ausmalung in Sancta Sanctorum verbinden, als mit den traditionell Cavallini zugeschriebenen Malereien in S. Cecilia in Trastevere¹⁸⁵. Ein Gesicht aus dem Jüngsten Gericht ebendort (Abb. 44) illustriert besonders deutlich die Gemeinsamkeiten, aber auch die gravierenden Unterschiede. Die Anlage und die Art der Einzelformen läßt sich ohne weiteres auf das Schema z. B. in Sancta Sanctorum oder etwa Grottaferrata zurückführen; der schematische Aspekt wird aber vom Betrachter kaum mehr wahrgenommen, weil die Hell- und Dunkelwerte erzeugenden Farben nicht mehr nebeneinander angelegt, sondern nahezu konturlos miteinander vermischt wurden¹⁸⁶. Wir kommen auf dieses malerische Phänomen, das als Entwicklungskriterium spätdugentesker, römischer Malerei dienen kann, zurück (S. 76 f.). Mit dem gleichen Argument lassen sich auch die relativ scharf plissierten Draperien im Gewand des Moses in Grottaferrata zumindest von jenen in S. Cecilia in Trastevere distanzieren; für Sancta Sanctorum fehlen uns die entsprechenden Vergleichsmöglichkeiten.

Die offensichtlichen Analogien im Gesichtsschema und der Plastizität in Sancta Sanctorum und in Grottaferrata lassen sich noch durch eine weitere Gegenüberstellung absichern. Wir vergleichen das Gesicht eines der Steiniger des Stefanus mit jenem des Aaron aus der Szene vom Disput mit den Magiern¹⁸⁷ (Abb. 45). Das Aaron-Fresko ist abgenommen worden und hat den größten Teil seiner spätdugentesken Übermalung verloren. Die dunkelgrünen Partien der Kopfhare, an der Stirn, entlang der Nase

185 Vgl. Anm. 22, 24.

186 Vgl. E. Sindona, Cimabue, Taf. LVII–LVIII.

187 G. Matthiae, Grottaferrata, Taf. 6, Abb. 8. An dieser Stelle sei Herrn Prof. A. Crucianelli für seine Bereitschaft gedankt, Auskünfte über die Restaurierung der Fresken in Grottaferrata zu geben.

und der hellgrüne Teil des Bartes und die Oberlippe gehören zur zweiten, für den Vergleich relevanten Schicht, die wiederum größte Übereinstimmung mit dem Gesicht des Steinigers in Sancta Sanctorum zeigt. Das Gesicht des Aaron weist darüber noch eine interessante Besonderheit auf, nämlich eine *dritte* Malschicht, zu der die dunkelgrüne Stelle links am Hals und der Kinnbart gehören. Es ist bemerkenswert, daß diese Beobachtung gerade im Bereich jenes Biforienfensters gemacht werden kann, das C. Bertelli um 1300 und G. Matthiae ins 15. Jahrhundert datierte¹⁸⁸. Welcher Datierung man auch immer zustimmte, es bleibt festzuhalten, daß – nach unserer Datierung der zweiten Schicht um die Zeit der Ausmalung des Sancta Sanctorum – das neu eingebrochene Fenster beide Vorgängerschichten zerstörte. Der darauf folgende Eingriff sollte die unmittelbar das Fenster umgebende Fläche restaurieren. Diese dritte malerische Intervention ist von geringer Qualität und versucht die Charakteristika der zweiten Malschicht zu imitieren. Die dem Aaron auf der anderen Seite des Fensters gegenüberstehende Gestalt eines Magiers belegt das deutlich: die Malerei im Bereich des hier neu aufgetragenen Intonaco ist verwischt und qualitativ gerade ausreichend, den thematischen Bezug wieder herzustellen.

Die Übereinstimmungen zwischen den Fresken der zweiten Schicht in Grottaferrata und der Bilder in Sancta Sanctorum sind so offenkundig, daß wir die Abteifresken um 1278/1280 ansetzen wollen. Stilistisch repräsentieren sie die gleiche Entwicklungsstufe wie jene bei der Scala Santa; ikonographisch dürften sie vom Zyklus in San Paolo f.l.m. angeregt worden sein, der durch seine erste Restaurierung in den Jahren 1277–79 von hoher Aktualität war¹⁸⁹.

Von dieser Restaurierung scheinen indessen nicht nur technische und ikonographische, sondern auch stilistische Anregungen besonderer Art ausgegangen zu sein; wir kommen darauf zurück (S. 77). Zunächst möchten wir die von J. Gardner diskutierte und aus eben dieser ersten Restaurierungskampagne stammende Papstbilder aus San Paolo f.l.m. in die Diskussion einbeziehen¹⁹⁰ (Abb. 46). Sie sind m.E. nur wenig früher als die Ausmalung in Sancta Sanctorum anzusetzen. Mehr noch als in Sancta Sanctorum dominiert die flächige und lineare Gestaltung der Binnenformen der Gesichter, wie zum Beispiel bei den Tränensäcken der Augen gut sichtbar wird. Diese Papstporträts aus San Paolo f.l.m. sind nach unse-



47. Rom, SS. Quattro Coronati, Sylvesterkapelle, Konstantin

rer Auffassung die frühesten Malereien vor jenen in Sancta Sanctorum, die dem Stilschema der lateranensischen Fresken äußerst nahe kommen.

Weiter fortgeschritten, zu einer größeren Plastizität tendierend, sind die beiden heute verschollenen Apostelporträts, die nach A. Muñoz aus dem Portikuszyklus von Alt-St. Peter stammen. Beide Köpfe sind uns aus eigener Anschauung gut bekannt¹⁹¹. Besonders paßt sich das sehr gut erhaltene Petrusporträt in unsere Stilvergleiche ein (Abb. 22). Die Gesichtspartie, besonders die Zeichnung der Augen, der Nase und des Mundes, läßt sich wiederum mit jenen des Engels oder der trauernden Frauen in Sancta Sanctorum vergleichen.

191 Vgl. Anm. 106, 193. Entscheidende Hilfestellung bei der Wiederfindung der verloren geglaubten Freskenfragmente verdanke ich W.F. Volbach, Rom und H. Belting, Heidelberg. Beide Fragmente wurden vom Verfasser anlässlich der „Conference of Art Historians of Southern California“ in Pomona/Scripps College in Claremont, California, am 17. Nov. 1979, einem größeren Fachpublikum vorgestellt. Ein diesbezüglicher Aufsatz ist in Vorbereitung. Aus technischen Gründen muß hier das bekannte alte Photo abgedruckt werden.

188 C. Bertelli, Grottaferrata, 99f.; G. Matthiae, Grottaferrata, 18ff.; idem, Cavallini, 61f., Abb. 56.

189 Vgl. Anm. 76, 179.

190 Vgl. J. Gardner, San Paolo, passim, Abb. 4f.; J.T. Wollesen, 108f.



48. Rom, Ist. Centrale del Restauro, Madonna della Clemenza, rechter Engel (ehem. S. Maria in Trastevere).

In Alt-St.-Peter und in Alt-St.-Paul haben offensichtlich verschiedene Malerteams gearbeitet, von denen aber jedes jene typischen Stilmerkmale aufweist, die für die römische Malerei um 1280 verbindlich waren¹⁹².

Die hinlänglich fest datierten Fresken im Oratorium Papst Nikolaus' III. markieren einen wichtigen Abschnitt in der Entwicklung spätdugentesker, stadtrömischer Malerei. Sowohl der Ort als auch der Auftraggeber lassen vermuten, daß es sich um eine damals gefragte, qualitativ hochstehende Werkstatt handelte, die mit der Ausmalung betraut wurde. Aus den überzeugenden Analogien zu den Fresken in San Paolo f.l.m., Tre Fontane, Grottaferrata und Alt-St.-Peter geht hervor, daß sich in der Dekoration in Sancta Sanctorum ganz allgemein jene stilistische und motivische antike Rezeptionsphase manifestiert, wie sie in Rom und Umgebung vor der Aussendung der wohl besten Werkstätten nach Assisi in den späteren achtziger Jahren des 13. Jahrhunderts anzutreffen war. Diese Phase konnte bisher nur unbefriedigend durch die beiden erwähnten Apostelporträts aus dem Portikuszyklus von

192 Vgl. H. Belting, 230ff.; J. T. Wollesen, 108f.

Alt-St.-Peter vermittelt werden, wobei freilich die Datierung dieser Fresken um 1280 vorausgesetzt werden mußte¹⁹³.

Diese Feststellung ist deshalb von grundlegender Bedeutung und weiterreichender Konsequenz, weil wir hiermit erstmalig Informationen über den stilistischen Entwicklungsstand der römischen Werkstätten vor Assisi besitzen und so neue Kriterien zur Beurteilung der Malerei der Römer in Assisi gewinnen.

Bevor wir uns aber diesem Aspekt zuwenden, soll die Frage nach dem Stilmodell, d. h. nach dem stilistischen Vorbild der Fresken in Sancta Sanctorum gestellt werden: Die stilistische Distanz zu den Fresken der Sylvester-Kapelle in SS. Quattro Coronati einerseits (Abb. 47) und die relativ große Nähe zu den Malereien im heutigen Nonnenchor in S. Cecilia in Trastevere andererseits (Abb. 46) bedarf einer Erklärung.

Die zunächst gewagt erscheinende Konfrontation des Engelgesichtes in Sancta Sanctorum mit dem Antlitz des rechten Engels aus der Tafel der sogenannten Madonna della Clemenza in S. Maria in Trastevere hilft hier entscheidend weiter (Abb. 48). Die erst kürzlich wieder restaurierte, ungewöhnlich große Ikone ist bezeichnenderweise noch von J. Wilpert ans Ende des 13. Jahrhunderts datiert und einem mittelmäßigen Schüler Cavallinis attribuiert worden¹⁹⁴. Diese Datierung ist inzwischen durch die der Tafel gewidmete Monographie von C. Bertelli korrigiert worden; die Pala dürfte demzufolge im Pontifikat Johannes' VII. entstanden sein und repräsentierte ihrerseits die Kopie eines früheren Werkes¹⁹⁵. Dennoch nimmt die These J. Wilperts das Ergebnis unseres Vergleiches vorweg, nämlich die erstaunliche Ähnlichkeit beider Engelköpfe. Beiden Malereien ist das zugrunde liegende Gesichtsschema gemeinsam; weitaus wichtiger aber ist dessen plastische, von einer illusionistischen Transparenz geprägte Gestaltung. Erst hier treffen wir auf jene Übereinstimmungen, die unseren Vergleich rechtfertigen. Es scheint, daß der Engel in Sancta Sanctorum die frühe Phase einer Entwicklung bezeichnet, die vom Streben nach eben jenem plastischen Illusionismus charakterisiert ist, wie ihn der Engel aus dem Madonnen-Retabel zitiert.

193 Anm. 106. J. T. Wollesen, 71. H. Belting, 91. Dagegen die Rezensionen von J. GARDNER (*Kunstchronik*, Febr. 79, Heft 2, 63ff.) und I. HUECK (*ZKg* 41, 1978, Heft 3/4, 362ff.).

194 J. Wilpert, IV, Taf. 274f.; idem, II, 1131f. Siehe auch R. van Marle, I, 442. P. Toesca, *Storia*, V., 929, 1025, n. 10. E. LAVAGNINO, *Storia dell'arte medioevale italiana*, Bd. 2, Torino 1936, 396, Abb. 455 Foto nach der Restaurierung GFN Ser. E, Nr. 45441 (Kopf des rechten Engels).

195 C. Bertelli, *Santa Maria in Trastevere*, 78ff., Abb. 1, 57.

Freilich sind sowohl der „hellenistische“ als auch der spätdugenteske Engelkopf nur als Reproduktionen, als Reflexe einer antiken Stilepoche zu betrachten.

Die subtilen, dennoch offensichtlichen Unterschiede in beiden Gesichtern können indessen nicht im Sinne einer mehr oder weniger großen Malqualität bewertet werden, sondern sind das Ergebnis einer grundsätzlich voneinander verschiedenen Maltechnik. Wie die Untersuchungen von P. J. Nordhagen für die Fresken aus der Zeit Papst Johannes' VII. (705–707) in S. Maria Antiqua und besonders die maltechnische Analyse der Trastevere-Madonna von C. Bertelli zeigen, erfolgte der Farbauftrag dieser Malereien in mehreren, zum Teil transparenten, übereinanderliegenden Schichten¹⁹⁶. Die diesbezügliche, dringend erforderliche Untersuchung der Fresken in Sancta Sanctorum steht noch aus; der genauen Betrachtung der Originale und den ausgezeichneten Photographien läßt sich jedoch entnehmen, daß hier die zeitraubende Prozedur zwar nicht angewandt wurde, aber doch das gleiche optische Ergebnis erzielt werden sollte.

Insbesondere die Gesichter der trauernden Frauen lassen deutlich den Versuch erkennen, die Lokalfarbe Übergangslos aufzuhellen oder abzudunkeln. Damit kontrastieren die flächigen Streifen grünlicher Schattenpartien, die offensichtlich – ebenso wie die pastos wirkenden Weißhöhungen der Nase und am Mund – zuletzt angelegt wurden. Das Gesichtsschema wird darüber hinaus immer noch mit deutlichen Konturen betont. Dieser Widerspruch wird in den Fresken in S. Cecilia in Trastevere weitgehend aufgehoben (Abb. 44). Die Kontur ist ungleich weicher und die Grenzen der hellen oder dunklen Flächen sind fließender geworden; die Übergänge werden durch eine Art Farbschraffur bewältigt¹⁹⁷.

Diese vergleichenden Gegenüberstellungen zeigen nach unserer Auffassung, daß die Fresken in Sancta Sanctorum und in S. Cecilia einmal die experimentelle Phase und dann den Höhepunkt einer Stilentwicklung darstellen, die zu einer immer größeren Antikennähe, im spätdugentesken Sinn, tendiert.

Indem die ästhetische Wirkung, d. h. der plastische Illusionismus antiker oder spätantiker Vorbilder in den Fresken in Sancta Sanctorum, S. Paolo f. l. m., Tre Fontane, Grottaferrata und nicht zuletzt in Alt-St.-Peter nachgeahmt wird, gewinnt der Stil eine neue Funktion. Er kann

in dieser Phase in erster Linie schwerlich nur als Ausdruck einer bestimmten Malerpersönlichkeit bewertet werden, sondern vielmehr, gleichermaßen wie die genannten Dekorationsmotive, als Antikenzitat¹⁹⁸. Die Gruppe der Fresken um Sancta Sanctorum reflektiert also ein historisierendes Stilkonzept, das für verschiedene Werkstätten verbindend war.

Allein der lückenhafte Denkmälerbestand innerhalb der stadtrömischen Malerei dieser Zeit schränkt die These ein, daß der Senator und Papst Nikolaus III. (1277–1280) für diese Antikenrezeption maßgeblich verantwortlich zeichnete. Wahrscheinlich sind im Pontifikat dieses Papstes die Voraussetzungen für ein Wiederaufleben antiker bzw. spätantiker Kunst geschaffen worden. Es gibt, wenn auch die Entwicklung des neuen Romgedankens in Form der Mirabilien- und Itinerarien-Literatur nur vage mit den aufgezeichneten künstlerischen Tendenzen assoziiert werden kann, dennoch einen Angelpunkt von großer Bedeutung, der schon von J. Garber erkannt wurde, nämlich die Restaurierung der frühchristlichen Fresken von S. Paolo f. l. m.¹⁹⁹. Diese Fresken präsentierten einen einzigartigen Formen- und Stilvorrat „altchristlicher“ (Garber) Tradition. Es ist erwiesen, daß die Restaurierungswerkstätten der Jahre 1277/79 diese Fresken vor Augen hatten. Eine weitere gute Gelegenheit, „altchristlichen“ Stil kennenzulernen, boten vielleicht die Bildzyklen in den Basiliken von Alt-St.-Peter und S. Giovanni in Laterano²⁰⁰.

Gerade S. Paolo f. l. m. hat im Laufe dieser Untersuchung mehrfach im Mittelpunkt des Interesses gestanden. So etwa bei der Vorlage für die Stephanus-Szene in Sancta Sanctorum, für die bemerkenswerte Restaurierungstechnik bei der Restitutio bzw. Modernisierung der Fresken in Grottaferrata und nicht zuletzt für die stilistisch den Fresken in Sancta Sanctorum vergleichbaren Papstporträts aus der Zeit Nikolaus' III. ebendort.

Die Quelle für den plastisch-illusionistischen Stil, den auch der rechte Engel von der Clemenza-Tafel zitiert, mochte durchaus dort zu finden gewesen sein. Der Beweis hierfür ist schwer, wenn überhaupt, anzutreten, zumal die Fresken der ostienischen Basilika im Jahre 1823 durch den Brand und die darauf folgende Restaurierung

196 P. J. NORDHAGEN, The Frescoes of John VII. (A. D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome. In: *ActArchArt*, 3 (1968), 15–86, 101–105. C. Bertelli, S. Maria in Trastevere, 28 ff., 80. C. Bertelli geht insbesondere auf den rechten Engel ein. Vgl. auch O. Demus, *Byzantine Art and the West*, 45 ff.

197 Vgl. E. Sindona, Cimabue, Taf. LVIII–LIX.

198 E. Kitzinger, A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth-Century Art, in: *Art Bull* 62 (1989), 6–19 zu einem vergleichbaren Vorgang. In ähnlichem Zusammenhang siehe auch: R. NAUMANN & H. BELTING, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*. Istanbuler Forschungen, Bd. 25, Berlin 1966; dort S. 154: „Stilmittel“.

199 J. Garber, *passim*, bes. 57 ff., und Anm. 107 a.

200 Vgl. K. Stamm, *passim* und bes. 99 ff., 125 ff.; H. Belting, 156 ff.; J. T. Wollesen, 101 f.



49. Assisi, San Francesco, Oberkirche, Heiligengewölbe, Maria

völlig vernichtet wurden. Die erhaltenen, noch längst nicht völlig ausgewerteten barocken Nachzeichnungen und Stiche vor und nach der Brandkatastrophe bieten hier keine Lösung²⁰¹.

Eine Vorstellung von Wandmalereien des 5. Jahrhunderts zu geben, ist mangels erhaltener Denkmäler nicht möglich. Die Mosaiken in S. Maria Maggiore, zeitlich den Fresken in San Paolo f.l.m. nahestehend, verraten in ihrem Szenenaufbau, den Figurenproportionen und in der Größe der Mosaikfelder zu sehr ihre Herkunft aus der Buchmalerei, als daß man sie zum Vergleich heranziehen könnte²⁰². Dennoch legen die Fresken in Sancta Sanctorum nahe, daß mit der Restaurierung des frühchristlichen Zyklus in San Paolo f.l.m. erste und maßgebliche Stilinformationen antikischer Art vermittelt wurden. Nach dieser These stünden also die dugentesken Papstporträts von San Paolo f.l.m. am Anfang einer stilistischen Renovatio, die entscheidend durch die antikischen

201 Vgl. K. Stamm, 101 ff.; H. Belting, 156 und unsere Anm. 80. J. White, Cavallini, passim.

202 Vgl. B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*. Wiesbaden 1975, passim. J. DECKERS, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte*. Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Klass. Archäologie, Heft 8, Bonn 1976, passim.

Funde im frühchristlichen Zyklus ebendort geprägt wurde²⁰³. Es folgen wenig später die Malereien im Palast Nikolaus' III. und in Sancta Sanctorum, alsdann die Fresken in der Alten Sakristei in Tre Fontane, der Abtei in Grottaferrata und schließlich im Portikus von Alt-St.-Peter.

Zum Abschluß, und zur Absicherung unserer These vom Stilmodus, wäre es wichtig, diese Stilentwicklung über einen gewissen Zeitraum hinweg zu verfolgen. Aus Mangel an Denkmälern ist dies in Rom nicht möglich. Wir müssen deshalb auf die Malereien der Römer in der Oberkirche von San Francesco in Assisi ausweichen.

Römische Werkstätten, wenn auch in sehr unterschiedlicher Zusammensetzung, sind dort schon im Kontext mit der gotischen Werkstatt im rechten Querhaus nachweisbar. Desgleichen haben Römer im Cimabue-Team mitgewirkt und bestimmten seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre des 13. Jahrhunderts den Fortgang der Malereien im ersten vierungsnahen und den folgenden Jochen²⁰⁴. Die Halbfiguren in den Medaillons des Heiligengewölbes z. B. werden heute unwidersprochen der Römischen Schule zugewiesen²⁰⁵. Diese These kann durch den Stilvergleich des Christus oder der Maria ebendort (Abb. 49) mit dem Engel oder den trauernden Frauen in Sancta Sanctorum aufs beste gestützt werden. Die Physiognomie und die Anlage der Plastizität der Gesichter sind sich überaus ähnlich. Diese Gemeinsamkeiten überraschen allerdings, wenn man den großen zeitlichen Abstand der beiden Freskenbeispiele bedenkt, deren Entstehung etwa zehn Jahre auseinander liegt. Als Begründung kann auch hier nur das offensichtlich in Rom geprägte,

203 Vgl. auch J. Garber, 57 ff. Ein, wenn auch freilich sehr hypothetischer, Lösungsversuch führt über eine Studie von I. Lavin (I. Lavin, 113 f.), die den Fresken der Decke aus dem Prunksaal unter der frühchristlichen Kultanlage im Trierer Dom und den illusionistischen Dekorationen in der konstantinischen Malerei gewidmet ist. Nach I. Lavin basiert die „fictive structure of columns and entablatures“ im Dekorationssystem von San Paolo f.l.m. auf Vorlagen des 3. bzw. späten 4. Jahrhunderts, die ihrerseits schon ein „pagan revival“ vermitteln. Den Höhepunkt dieser Rezeption stellte das Dekorationssystem der Franzlegende in der Oberkirche von San Francesco in Assisi dar (I. Lavin, 114). Aus der Monumentalmalerei des 4. Jahrhunderts greifen wir beispielhaft die Trierer Deckenfresken (I. Lavin, Abb. 3–10) oder die Malereien der Calixt-Katakomben heraus (vgl. M. Borda, Abb. S. 357). Insbesondere das Porträt der Dame mit der Schmuckkassette vereinigt jene Kriterien illusionistischer Malerei auf sich, die wir in Verbindung mit den Fresken in Sancta Sanctorum, dem rechten Engel der Clemenza-Tafel und den Malereien im Nonnenchor in S. Cecilia in Trastevere genannt haben. Die frühchristlichen Maler in San Paolo f.l.m. könnten sich ähnlicher Modelle bedient haben.

204 H. Belting, 191 ff., 206, 210 f., 214 ff., 222 ff.

205 A. Nicholson, *The Roman School*, passim. H. Belting, 222 ff. Vgl. auch Anm. 20.

50. Assisi, San Francesco, Oberkirche, Obergaden, Gefangennahme Christi, Det.



51. Assisi, San Francesco, Oberkirche, Obergaden, Gefangennahme Christi, Det.





52. Assisi, San Francesco, Oberkirche, Obergaden, Jacobs Betrug an Isaak, Jacob

antikische Stilkonzept genannt werden, das in dieser Variante noch nach einem Jahrzehnt Gültigkeit besaß. Das Ende dieser im schematischen Ausdruck stagnierenden Stilentwicklung läßt sich am besten an den Gesichtern des sogenannten Maestro della Cattura, in der Szene von der Gefangennahme Christi ablesen (Abb. 50)²⁰⁶. Dieser Meister, dessen Provenienz strittig ist, hat sich unzweifelhaft cimabueskes Formengut zu eigen gemacht²⁰⁷. Unserer Meinung nach dominierend ist jedoch die römische Stil-

206 H. Belting, 226f., 233f., Taf. 59, 75e.

207 Idem, 226f.

anleihe dieses Eklektikers. Das markante Profil und der Helm des Henkers sowie die für den Engel in Sancta Sanctorum beschriebenen Stilmerkmale lassen sich in der Menge der Soldaten und Zuschauer in Assisi wiederfinden (Abb. 51). Der plastische Illusionismus gerade in der Gestaltung der Gesichter des Maestro della Cattura ist zwar spürbar, dennoch wenig weiterentwickelt. Das Bild ändert sich jedoch, bezieht man den Jakob aus der ersten Isaak-Szene in die Vergleiche ein (Abb. 52)²⁰⁸. Der Gesichtskontur wird hier deutlich verschliffen zugunsten einer nahezu metallisch anmutenden pointierten Plastizität. In bezug auf Sancta Sanctorum nimmt dieses Fresko den gleichen Stellenwert in der Folge der assisianischen Vergleichsbeispiele ein, wie es die Fresken in S. Cecilia in Trastevere für Rom getan haben.

Eine wesentliche Grundlage für die Entwicklung von den Fresken in San Paolo f.l.m. bzw. in Sancta Sanctorum bis zu den Malereien und Mosaiken der neunziger Jahre, die im allgemeinen mit dem Namen Cavallini verbunden werden, dürfte die mittelbare Rezeption aus der römischen Antike gebildet haben. Dieser Stil – wohl auch durch die politischen Begleitumstände begünstigt – gehört bald zum festen Repertoire des römischen Ateliers. Er wird erst in den späten achtziger Jahren in Assisi durch den Kontakt mit gotisch-byzantinisierenden Werkstätten modifiziert²⁰⁹.

Die gleichzeitige Entwicklung in der Skulptur, man denke an die Pisani und Arnolfo di Cambio, sowie der Import von paläologisch-byzantinischer Kunst sind die anderen Komponenten, die zu Cavallini und Giotto führen.

208 Der Vergleich auch bei H. Belting, 226 ff., Taf. 80, 83. Vgl. auch G. Previtali, Giotto e la sua Bottega, Taf. III.

209 Vgl. H. Belting, 166f., 204ff., 222ff. In Sancta Sanctorum haben wir es meines Erachtens mit einem Stil zu tun, der sich noch nicht die Erfahrungen der „Byzantinischen Antike“ und den paläologischen Volumenstil einverleibt hat. Es dominiert der antikische Aspekt. Vgl. hierzu auch die Ausführungen E. KITZINGERS, The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries. In: *DOP* 20 (1966), 44f.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- M. Alpatoff M. ALPATOFF, Die Entstehung des Mosaiks von Jacobus Torriti in Santa Maria Maggiore, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1924/25, 1-19
- M. Ayrton M. AYRTON, *Giovanni Pisano Bildhauer*, Frankfurt 1970
- E. Battisti E. BATTISTI, *Cimabue*, Milano 1963
- H. Belting H. BELTING, *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Berlin 1977
- E. Benkard E. BENKARD, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München 1917
- R. Benz R. BENZ, *Die Legenda Aurea*, 2. Aufl., Köln-Olten 1969
- C. Bertelli, Grottaferrata C. BERTELLI, La mostra degli affreschi di Grottaferrata, in: *Paragone* 21 (1970), 91-101
- C. Bertelli, L'enciclopedia C. BERTELLI, L'enciclopedia delle Tre Fontane, in: *Paragone* 235 (1969), 24-49
- C. Bertelli, S. Maria in Trastevere C. BERTELLI, *La madonna di Santa Maria in Trastevere*, Roma 1961
- F. Bologna, I pittori F. BOLOGNA, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell' arte fridericiana*, Roma 1969
- F. Bologna, Pittura F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Rom-Dresden 1962
- M. Borda M. BORDA, *La pittura romana*, Milano 1958
- A. Cimpanari & T. Amodèi A. CEMPANARI & T. AMODEI, La scala santa, Le chiese di Roma illustrate, LXXII, Roma 1963
- S. Coor-Achenbach S. COOR-ACHENBACH, The Earliest Italian Representation of the Coronation of the Virgin, in: *BurlMag* 99 (1957), 328-330
- L. Curtius, Wandmalerei L. CURTIUS, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929
- P. Stanislao dell' Addolorata P. STANISLAO DELL'ADDOLORATA, *La cappella papale di Sancta Sanctorum ed i suoi sacri tesori*, Grottaferrata 1919
- O. Demus, Byzantine Art and the West O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, London 1970
- O. Demus, Wandmalerei O. DEMUS, *Romanische Wandmalerei*, München 1968
- J. Garber J. GARBER, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlin-Wien 1918
- J. Gardner, Santa Maria Maggiore J. GARDNER, Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore, in: *ZKg* 36 (1973), 1-50
- J. Gardner, Sancta Sanctorum J. GARDNER, Nicholas III's Oratory of the Sancta Sanctorum and its Decoration, in: *BurlMag* 115 (1973), 283-294
- J. Gardner, San Paolo J. GARDNER, San Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini, in: *ZKg* 34 (1971), 240-248
- J. Gardner, Stefaneschi-Altarpiece J. GARDNER, The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration, in: *JWCI* 37 (1974), 57-103
- E. B. Garrison E. B. GARRISON, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florence 1949
- G. B. Giovenale, S. Maria in Cosmedin G. B. GIOVENALE, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Monografie sulle chiese di Roma, Roma 1927
- H. Grisar H. GRISAR, *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*, Freiburg i. Br. 1908
- P. Hetherington, Cavallini P. HETHERINGTON, Pietro Cavallini, Artistic Style and Patronage in Late Medieval Rome, in: *BurlMag* CXIV (1972), 4-10
- P. Hetherington, S. Maria in Trastevere P. HETHERINGTON, The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere, in: *JWCI* 33 (1970), 84-106
- I. Hueck, Apostelszenen I. HUECK, Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St.-Peter, in: *FlorMitt* 14 (1969), 115-149
- G. Kaftal G. KAFTAL, *Saints in Italian Art. Iconography of The Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, II, Florence 1965
- E. Kitzinger, Byzantine Art E. KITZINGER, Byzantine Art in The Period between Justinian and Iconoclasm, in: *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß*, München 1958, IV, 1-50
- G. B. Ladner, Papstbildnisse G. B. LADNER, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, Bd. II, Città del Vaticano 1970 (Mon. di Antichità Crist. pubbl. dal Pont. Ist. di Arch. Crist., II. serie, IV, 219-223)
- Ph. Lauer PH. LAUER, *Le palais de Latran*, Paris 1911

- I. Lavin I. LAVIN, *The Ceiling Frescoes in Trier and Illusionism in Constantinian Painting*, in: *DOP* 21 (1967), 97–113
- V. Lazarev V. LAZAREV, *Storia della Pittura bizantina*, Torino 1967
- R. Longhi R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, in: *Proporzioni* II (1948), 46
- G. Marangoni G. MARANGONI, *Istoria dell'antichissimo oratorio o cappella di San Lorenzo nel Patriarcato Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum etc.*, Roma 1747
- L. v. Matt L. v. MATT, *Ravenna*, Köln 1971
- G. Matthiae, Cavallini G. MATTHIAE, *Pietro Cavallini*, Roma 1972
- G. Matthiae, Grottaferrata G. MATTHIAE, *Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, Roma 1970
- G. Matthiae, Mosaici, II G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, II, Roma 1967
- G. Matthiae, Pittura Romana G. MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo*, II, Roma 1966
- G. Millet G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1914
- A. Muñoz, Le pitture A. MUÑOZ, *Le pitture del portico della vecchia basilica vaticana e la loro datazione*. Estratto dal *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, anno XIX, 1913, 175ff.
- A. Muñoz, San Lorenzo f. l. m. A. MUÑOZ, *La basilica di San Lorenzo f. l. m.*, Roma 1944
- A. Nicholson, Cimabue A. NICHOLSON, *Cimabue, a Critical Study*, Princeton 1932
- A. Nicholson, The Roman School A. NICHOLSON, *The Roman School at Assisi*, in: *ArtBull* 12 (1930), 279ff.
- W. Oakeshott W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*, London 1967
- N. Patterson Ševćenko N. PATTERSON ŠEVĆENKO, *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art*, Columbia University Ph. D. 1973, Fine Arts
- A. Petrignani A. PETRIGNANI, *Il santuario della Scala Santa*, Collezione „Amici delle Catacombe“, VIII, Città del Vaticano 1941
- J. Poeschke J. POESCHKE, *Die Sienerer Domkanzel des Nicola Pisano*, Berlin–New York 1973
- G. Previtali G. PREVITALI, *Giotto e la sua bottega*, Milano 1967
- R. Salvini R. SALVINI, *Tutta la pittura di Giotto*, Milano 1962
- G. Schiller G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 1966, Bd. I
- E. Simon E. SIMON, *Ara Pacis Augustae*, Monumenta Artis Antiquae, Bd. 1, Tübingen o. J.
- E. Sindona, Cimabue E. SINDONA, *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*, I classici dell'arte 81, Milano 1975
- K. Stamm K. STAMM, *Probleme des Bildes und der Dekoration in mittelitalienischen Freskenzyklen der Zeit um 1300 bis in die Mitte des Quattrocento*, Diss. der Phil. Fak. der Friedr.-Wilh.-Univ. Bonn, Bonn 1974
- J. Strzygowsky J. STRZYGOWSKY, *Cimabue und Rom*, Wien 1888
- J. H. Stubblebine J. H. STUBBLEBINE, *Guido da Siena*, Princeton 1964
- G. Swarzenski G. SWARZENSKI, *Niccolò Pisano*, Frankfurt a. M. 1926
- P. Toesca, Il Medioevo P. TOESCA, *Il medioevo*, Torino 1927
- P. Toesca, Storia P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, Torino 1927
- H. Toubert H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle*, in: *CahArch* 20 (1970)
- R. van Marle R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, I, The Hague 1923
- A. Venturi, Storia A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, V, La pittura del Trecento e le sue origini, Milano 1907
- St. Waetzoldt ST. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Veröffentlichung der Bibliotheca Hertziana, Wien–München 1964
- J. White, Art and Architecture J. WHITE, *Art and Architecture in Italy 1250–1400*. The Pelican History of Art, 28 (1966), 126ff.
- J. White, Cavallini J. WHITE, *Cavallini and the Lost Frescoes in San Paolo*, in: *JWCI* 19 (1956), 84–95
- J. Wilpert J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1916, Bde. I–IV

J. Wilpert
& W.N. Schumacher

J. WILPERT & W.N. SCHUMACHER, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.-XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1976

J. T. Wollesen

J.T. WOLLESEN, *Die Fresken von San Pietro a Grado bei Pisa*, Diss. Phil. Fak. Universität Heidelberg 1975, Bad Oeynhausen 1977

David C. Winfield

DAVID C. WINFIELD, Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods. A Comparative Study, in: *DOP* 22 (1968), 61-141