



PETER CORNELIUS CLAUSSEN

DIE KIRCHEN  
DER STADT ROM  
IM MITTELALTER  
1050–1300  
A—F

PETER CORNELIUS CLAUSSEN

DIE KIRCHEN DER STADT ROM IM MITTELALTER 1050–1300  
A–F

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE  
UND CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE

BEGRÜNDET VON FRIEDRICH GERKE †

FORTGEFÜHRT VON  
RICHARD HAMANN-MAC LEAN † UND OTTO FELD

HERAUSGEGEBEN VOM  
KUNSTGESCHICHTLICHEN INSTITUT  
DER JOHANNES GUTENBERG-UNIVERSITÄT MAINZ

ZWANZIGSTER BAND



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART  
2002

PETER CORNELIUS CLAUSSEN

DIE KIRCHEN  
DER STADT ROM  
IM MITTELALTER  
1050–1300

A–F

(CORPUS COSMATORUM II, 1)

MIT 388 ABBILDUNGEN



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART  
2002

Publiziert mit Unterstützung  
des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

**Claussen, Peter Cornelius:**

Corpus Cosmatorum / Peter Cornelius Claussen. - Stuttgart : Steiner

(Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie ; ...)

2. Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300

1. A–F. – 2002

(Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie ; Bd. 20)

ISBN 3-515-07885-1



ISO 9706

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier. © 2002 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart.  
Druck: Rheinhessische Druckwerkstätte, Alzey.

## INHALTSÜBERSICHT

### I.

1. Vorwort .....	7
2. Einleitung .....	9

### II.

#### Die römischen Kirchen des Mittelalters A–F

#### A.

1. S. Adriano .....	21
2. S. Agata dei Goti .....	39
3. S. Agnese in Agone .....	46
4. S. Agnese fuori le mura .....	51
5. S. Ambrogio della Massima .....	66
6. S. Anastasia .....	67
7. S. Angelo in Pescheria .....	78
8. S. Antonio Abbate .....	83
9. S. Apollinare .....	93
10. SS. Apostoli .....	110

#### B.

11. S. Balbina .....	121
12. S. Bartolomeo all'Isola .....	132
13. S. Basilio ai Monti .....	168
14. S. Benedetto in Piscinula .....	170
15. S. Biagio della Pagnotta .....	177
16. S. Bibiana .....	179
17. SS. Bonifacio ed Alessio .....	186

#### C.

18. S. Cecilia in Campo Marzio .....	224
19. S. Cecilia in Trastevere .....	227
20. SS. Celso e Giuliano .....	265
21. S. Cesareo .....	269
22. S. Clemente .....	299
23. S. Cosimato .....	348
24. SS. Cosma e Damiano .....	360
25. S. Crisogono .....	386
26. S. Croce in Gerusalemme .....	412

#### E.

27. S. Eusebio .....	444
28. S. Eustachio .....	454

#### F.

29. S. Francesca Romana (S. Maria Nova) .....	466
---	-----

## III.

1. Quellen .....	489
2. Abkürzungsverzeichnis .....	489
3. Bibliographie .....	490
Abbildungsnachweis .....	506
Ausblick auf die Folgebände .....	507
Personenregister .....	508
Sachregister .....	512

## VORWORT

„Cose meravigliose“ – „Wunderbare Dinge“ nannten sich in mittelalterlicher Tradition der „Mirabilia“ die Romguiden noch des 16. bis 17. Jahrhunderts, deren Hauptteil ein Führer durch die Kirchen ausmachte. Roms Kirchen hatten, wie die Holzschnitte Francinis in den Ausgaben seit 1588 zeigen, noch um 1600 mehrheitlich ihr mittelalterliches Gesicht bewahrt. Der Erfolg der „Cose meravigliose“ liegt außer in der attraktiven und als Gedächtnisstütze wichtigen Bebilderung vor allem wohl im handlichen Format begründet. Die Akkumulation kunsthistorischen Wissens hat es seitdem mit sich gebracht, dass eine moderne Unternehmung wie die vier Bände von Buchowieckis Handbuch der Kirchen Roms ohne Bebilderung ein Seitenvolumen erreicht, das für den modernen kunsthistorischen Rompilger einen eigens dafür geschneiderten Anzug mit ausladenden Taschenanbauten erfordert. Obwohl er sich nur auf das römische Hochmittelalter beschränkt, wird der hier begonnene Katalog römischer Kirchen noch viel weniger als handliches Vademecum eingesetzt werden können, zumal er um wissenschaftliche Nachweise bemüht ist und Abbildungen als Argument einsetzt. Und doch soll er Neugier zu wecken, zu Erkundungsausflügen einladen, um nachzuprüfen, was von den mittelalterlichen „Cose meravigliose“ übriggeblieben ist und, vielleicht noch wichtiger, das Verlorene wenigstens annähernd ermessen zu können.

Es sind nur noch wenige erhaltene Reste einer sehr eigenen römischen materiellen und visuellen Kultur sakraler Räume, die uns einen ästhetischen Zugang in das römische Mittelalter ermöglichen. Vieles andere ist allenfalls durch die Notate von Berichterstatlern zu erschließen, die diese Zeugnisse des Vergangenen erst in den Jahren zu registrieren begannen, als sie zerstört wurden.

Wer heute in den kahlen Saalraum der römischen *Curia* auf dem Forum betritt, glaubt seinen Fuß auf historischen Boden zu setzen. Gewiss tut er das, er kann es in dieser Weise aber nur, weil fast zwei Jahrtausende Geschichte ausgeräumt wurden. Bis 1936 wurden hier in der barocken Kirche S. Adriano (Siehe S. 25, Abb. 10) Gottesdienste abgehalten. Unter Stuckschichten des 17. Jahrhunderts und der Renaissance verbarg dieser Bau eine mittelalterliche Basilika aus der Zeit um 1100, die wiederum unter ihrem aufgeschütteten Boden eine bedeutende karolingische Anlage verdeckte. Ohne eine solche Um- und Weiternutzung hätten auch die massiven Mauern der *Curia* die Jahrtausende kaum überdauert. Gewiss ist die Beseitigung der nachantiken Geschichte des Baues eine denkmalpflegerische Sünde und eine Barbarei dazu, begründet in einer Ideologie, die die antike Geschichte der Stadt Rom aller späteren vorzog – wie würde man aber heute vorgehen? Würde man die barocke Kirche unangetastet lassen, wenn doch alle Touristen auf dem Forum Antike sehen wollen? Würde man ein belehrendes historisches Präparat herstellen? Etwa eine Seite ausräumen und auf der anderen Seite im Anschnitt der verschiedenen Bodenniveaus und im aufgehenden Mauerwerk die Geschichte des sakralen Einbaus portionsweise verdeutlichen? Wohl kaum. Derart funktionalisiert würde der Ort zwar Geschichte anschaulich machen, aber vermutlich als gestalteter Raum nicht ästhetisch wahrgenommen werden können. Die Strategie dieses Buches, das auf Rekonstruktionen weitgehend verzichtet, überlässt das wichtigste seinen Lesern: die Imagination. Diese funktioniert zum Glück auch und besonders gut ohne Computerhilfe. Einfach im Kopf.

Der nun vorliegende Band ist lange angekündigt und vielfach angemahnt worden. Wesentliche Teile sind schon 1987 während einer Gastprofessur an der Bibliotheca Hertziana entstanden, dann aber durch andere Aufgaben, berufliche Belastung und auch durch einen gesundheitlichen Einbruch ins Hintertreffen geraten. Seit Beginn des Jahres 2000 sind die Arbeiten aber mit neuen Elan wiederaufgenommen worden. Wesentlich war und ist dabei die Unterstützung durch Frau Dr. des. Daniela Mondini (Zürich), der ich für viele Hilfen und manchen fachlichen Rat, Ermahnung und Ermutigung zu danken habe. Die Folgebände sind in Arbeit und sollen als Forschungsprojekt des Schweizer Nationalfonds unter mithilfe von Daniela Mondini und Darko Senekovic im Abstand von jeweils ca. drei bis vier Jahren fertiggestellt werden (eine Vorausschau S. 507).

Vielen ist zu danken, zuerst Richard Krautheimer, der die Arbeiten zu den „Magistri Doctissimi Romani“ und die Vorarbeiten zu diesem Band bis kurz vor seinem Tode mit Aufmerksamkeit, gutem



Rat und wohlwollender Kritik unterstützt hat. Zu danken habe ich der Bibliotheca Hertziana und ihren ehemaligen Direktoren Wolfgang Lotz, Otto Lehmann-Brockhaus, Christof Luitpold Frommel und Matthias Winner, sowie der Max Planck-Gesellschaft, die es mit der erwähnten Gastprofessur ermöglicht haben, einen Grundstock für das Vorhaben zu legen. Freunde und Kollegen, die mich in vieler Weise unterstützt haben, sind Serena Romano (Rom/Lausanne), Valentino Pace (Rom), Christof Thoenes (Rom), Ingo Herklotz (Marburg), Sible de Blaauw (Rom/Nijmegen), Ursula Nilgen (München), Arnold Nesselrath (Rom), Julian Gardner (Warwick), Irmgard Voss (heute Irma Tempel), Katharina Corsepius (Bonn), Daniela Mondini (Zürich), Darko Senekovic (Zürich) und viele andere. Allen möchte ich herzlich danken und sie herzlich bitten, mich mit ihrer Kritik auch weiterhin zu unterstützen.

Mein besonderer Dank gilt dem Schweizer Nationalfonds für seine Bereitschaft, den Druck zu unterstützen, der bei Herrn Gregor Hoppen vom Franz Steiner Verlag in guten Händen liegt.

Rom und Zürich, im Herbst 2001 – anno octavo p. t. c.

# EINLEITUNG

## I.

Römische Kirchen des Hochmittelalters fanden in der Kunstgeschichte abgesehen von wenigen monographischen Untersuchungen und einer seit dem 19. Jahrhundert geführten Diskussion über Bildprogramme lange Zeit nur geringe Beachtung. Bis in die siebziger Jahre hinein galt das Interesse der Forschung, wenn es um nachantike Kunst in Rom ging, fast ausschliesslich der frühchristlichen Zeit sowie der Renaissance und dem Barock. In den letzten zwanzig Jahren hat sich diese Situation gewandelt. Es gibt inzwischen eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen über mittelalterliche Kirchen und ihre Ausstattungen und ein enormes wissenschaftliches Interesse, das sich in Kongressakten und prachtvoll ausgestatteten Überblicksbänden niederschlägt. Was bislang fehlt, ist eine systematische Erfassung und Auswertung des Erhaltenen, sowie der Bild- und Textquellen, die das Verlorene vorstellbar machen.

Ausgangspunkt meiner Beschäftigung mit dem mittelalterlichen Rom war die Kunst der sogenannten Cosmaten, spezialisierter Künstler für die Neuverwertung antiken Marmors. Ihrer Kunst und der sozial- und kunstgeschichtlichen Bedeutung ihrer Signaturen ist ein erster Band des Gesamtvorhabens gewidmet (*Magistri Doctissimi Romani*. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Wiesbaden/Stuttgart 1987). Solange die Folgebände ausblieben, hat dieses Werk, was die sakrale Ausstattungskunst des römischen Mittelalters betrifft, gegen seine ursprünglichen Intentionen nahezu Handbuchcharakter angenommen. Und das trotz einer Reihe von Fehlern. Den schlimmsten möchte ich gleich hier korrigieren: Cintio de Salvati, angeblich Bildhauer eines Porträts Nikolaus IV. und Schöpfer des Hauptaltars von S. Giovanni in Laterano (*Magistri*, S. 232–234), ist – wie seine Mitarbeiter Lucantonio und Jonannes de Aventino – ein Phantom. Der Dokumentenfälscher Paolo Giordani erschuf diese Marmorkünstler im Jahre 1907 (Siehe G. de Nicola, *Falsificazioni di documenti per la storia dell'arte romana*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 32, 1909, S. 55–60).

Dem Benutzer des hiermit begonnenen Katalogs der mittelalterlichen Kirchen Roms, der das eben angesprochene Handbuch werden soll, wird deutlich bleiben, dass das Interesse des Autors von den römischen Marmorkünstlern und ihrer antikennahen Kunst ausging. So ist auch die Bandzählung innerhalb eines „Corpus Cosmatorum“ beibehalten.

In mancher Hinsicht ist Richard Krautheimers in fünf Bänden vorliegendes „Corpus Basilicarum Christianarum Romae“ Vorbild des entstehenden Werkes; ein Vorbild allerdings, das die Grenzen und Einschränkungen meines Vorhabens deutlich macht und Bescheidenheit lehrt. Da Krautheimer den römischen Kirchenbau von den Anfängen bis in spätkarolingische Zeit bearbeitet hat, schließt sich die hier begonnene Erfassung der hochmittelalterlichen Kirchen Roms immerhin zeitlich fast nahtlos an. Schwerpunkt von Krautheimers Interesse war die Architektur, deren Ergebnisse sich vielfach auf Zusammenarbeit mit Architekten und selbst angeregte archäologische Grabungsbefunde abstützen konnten. Im gegenwärtigen Vorhaben über die hochmittelalterlichen Kirchen ist der Akzent stärker auf die Kirchengeschichte gelegt. Die Erfassung der architektonischen Befunde ist zwar wichtig, muss aber ohne das Argument eigener Grabungen oder Sondagen auskommen. Krautheimer hat in hohem Alter mit „Rome, Profile of a City“ 1980 nicht nur viele seiner Forschungen zusammengefasst, sondern auch wichtige Fragestellungen für das römische Hochmittelalter vorgespurt. Seinen Anregungen verdanke ich viel.

Wichtige Teilaspekte des Projektes werden durch die Untersuchungen einiger Forscherinnen und Forscher wesentlich erleichtert: Dorothy F. Glass (Buffalo) hat sich mit den Pavimenten der Cosmati und süditalienischer Skulptur auseinandergesetzt. Die Auftragsvergabe durch Kurie und Kardinäle steht im Mittelpunkt der vielfältigen Studien Julian Gardners (Warwick) zum römischen Mittelalter. Ingo Herklotz (Marburg) ging in einer Reihe wichtiger Publikationen den mittelalterlichen Grabmälern sowie der politischen Ikonographie des Laterans im 12. Jahrhundert nach. Vor allem anhand der Throne untersuchte Francesco Gandolfo Formen und Veränderungen päpstlicher Selbstdarstellung. Besonders

wertvoll ist die Aufarbeitung der liturgischen Quellen für die Laterankirche, St. Peter und S. Maria Maggiore durch Sible de Blaauw. Römische Skulptur haben u. a. Valentino Pace, Serena Romano und Enrico Bassan erforscht. Um Angiola Maria Romanini hat sich in Rom ein Schwerpunkt zu Arnolfo di Cambio und zur römischen Kunst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gebildet. Die figürlichen Grabplatten des römischen Mittelalters sind unter Federführung von Jörg Garms und anderen vom Österreichischen Kulturinstitut als Corpus veröffentlicht worden. Federico Guidobaldi, Alessandra Guiglia Guidobaldi und Joan Barclay Lloyd haben Bau und Ausstattung von S. Clemente bearbeitet. Monographische Untersuchungen legten auch Dale Kinney zu S. Maria in Trastevere, Ronald Malmstrom zu S. Maria in Aracoeli, Daniela Mondini (Zürich) zu S. Lorenzo fuori le mura, Silke Preußker (Frankfurt) zu S. Saba und Irmgard Voss (= Irma Tempel) zu Ponzano Romano (S. Maria in Flumine) vor. Letztere hat auch ein bisher unveröffentlichtes Corpus der ionischen Kapitelle aus mittelalterlichen Zusammenhängen in Rom erarbeitet, in das ich Einblick nehmen und dessen Ergebnisse ich in einigen Fällen zitieren durfte. Wichtige Anregungen und Hilfe verdanke ich außerdem den Forschungen von Anna Maria D'Achille, Maria Andaloro, Corrado Fratini, Brigitte Kuhn-Forte, Ursula Nilgen, Joachim Poeschke, Anne Priester und Silvia Silvestro. Eine besondere Hilfe war mir das epigraphische Urteil von Walter Koch (München), das ich mehrfach in Anspruch nehmen durfte.

Etwas besser als Architektur und Ausstattung sind die hochmittelalterliche Malerei und Mosaikkunst erforscht. Mit der Neufassung von Guglielmo Matthiae, „Pittura Romana del Medioevo“ durch Francesco Gandolfo (1988) liegt ein Überblickswerk vor, das durch die jüngeren Publikationen (Fragmenta Picta) besonders von Serena Romano (Eclissi di Roma; Arte e iconografia a Roma) ergänzt wird. Im Laufe der Arbeit ist mir allerdings immer deutlicher geworden, dass ein Corpus der Malerei in den römischen Kirchen des Hochmittelalters, das die Bild- und Textquellen über das Verlorene berücksichtigt, ein dringendes Desiderat ist.

## II.

Methodisch geht es primär um Sachforschung, die nützlich sein will. Ziel ist nicht so sehr eine Kunstgeschichte des römischen Mittelalters nach Entwicklungsgesichtspunkten, sondern letztlich die imaginative Wiedervergegenwärtigung einer grossen und sehr eigenen Kultur. So trocken die Materie zunächst daherkommt, so lebendig sind die Bezüge. Jeder Bau hat sein Schicksal, seine Position in den widerstreitenden Parteilagen, die mit Kirche, Adel und Republik nur ungenügend differenziert ist. Gesicht und Körper eines jeden Sakralbaus lassen sich als repräsentatives Zeichen lesen in einer Hierarchie und Gesellschaft, in der es bei aller Homogenität der allgemeinen Erscheinung auf Unterscheidungen ankam. Jedes dieser „Bauschicksale“ ist insofern Teil unserer eigenen Ideen- und Kulturgeschichte, als seine Zerstörung oder Erhaltung, seine Rezeption und Wiederinstandsetzung reflektiert werden kann und bis in die Gegenwart reicht.

Rom beansprucht als ideelles Zentrum des mittelalterlichen, von der päpstlichen Kirche geprägten Europa besondere Aufmerksamkeit. Lange Zeit hat man die Erbärmlichkeit der Kulisse des mittelalterlichen Roms betont, um den institutionellen Anspruch des Papsttums und streckenweise auch der Stadt Rom umso größer (oder auch verstiegener) erscheinen zu lassen. Inzwischen ist deutlich geworden, dass die mittelalterliche Kunst in Rom als durchaus repräsentativ für den Anspruch des Papsttums angesehen werden kann. Der nun begonnene alphabetische Katalog von rund 120 römischen Kirchen des Hochmittelalters, der um eine fast ebenso große Zahl von Sakralbauten in Latium und einigen angrenzenden Regionen des Kirchenstaates zu ergänzen ist, erschließt folglich ein wichtiges, bisher allenfalls in Einzelstudien berührtes Gebiet der Kunstgeschichte.

Die Anstrengung des 12. und 13. Jahrhunderts, das Rom der Spätantike nach mittelalterlicher Ästhetik als kirchliche Himmelsstadt auf Erden wiederauferstehen zu lassen, ist in seinen großartigsten Beispielen unwiederbringlich verloren. In allen seinen Komponenten – Architektur, Malerei und liturgische Ausstattung – ist nicht ein einziger liturgischer Raum des römischen Mittelalters erhalten geblieben. In den meisten Fällen sind die mittelalterlichen Kirchen Roms bestenfalls Palimpseste. Vielfach haben barocke Neubauten alle Spuren der mittelalterlichen Vorgänger so gründlich beseitigt, dass nur noch überlieferte Beschreibungen des 15. bis 18. Jahrhunderts, in Einzelfällen auch bildliche Quellen eine gewisse Vorstellung vermitteln. Nicht selten ist die Memoria eines Baues gänzlich ver-

loren und wir kennen nicht mehr als den Namen. Umso notwendiger ist das laufende Projekt, aus den erhaltenen Resten sowie den Bild- und Schriftquellen Schlüsse auf das ehemals Vorhandene zu ziehen. Forschungen zur Selbstdarstellung des mittelalterlichen Papsttums und der Kurie finden ebenso eine neue materielle Basis wie solche zu den Inszenierungsmitteln der Liturgie.

Fast jede der Kirchen Roms und des römischen Umlands ist im Laufe des 12. und 13. Jahrhunderts wenn nicht in der baulichen Substanz, so doch in der liturgischen und malerischen Ausstattung aufwändig erneuert worden: Ein immenses Auftragsvolumen, das erhebliche finanzielle Ressourcen des römischen Klerus voraussetzt und einem festen Stamm von ortsansässigen Künstlerfamilien über Generationen ein gesichertes Auskommen ermöglichte.

Auch wenn sich römische Kunst des Mittelalters bei näherer Betrachtung als eine Folge von *Renovationes* präsentiert, die jeweils als Wiederherstellung der Ordnung zu verstehen sind, ist der übergeordnete Begriff der der Kontinuität. Die römischen Erneuerungsbewegungen des Mittelalters knüpfen an den Glanz vergangener Größe, der je nach Standpunkt als das Rom konstantinischer Zeit oder als die Zeit des Augustus, jedenfalls als eine retrospektive Utopie und damit als positives Gegenbild zur eigenen Zeit verstanden werden konnte. Damit wird der ideale Bezugspunkt der eigenen Zeit uneinholbar in die Vergangenheit verlegt. Indem Rom immer wieder innerhalb seiner Möglichkeiten Erneuerung anstrebt, nähert es sich einem imaginären Selbstbild an, das so dominant ist, dass es ohne Konkurrenz und Korrektiv, d.h. ohne Einflüsse und Systemüberschreitungen auszukommen scheint. Der Romklage, die ohne Zweifel ein langdauerndes Phänomen und ein Topos des Blicks von aussen ist, steht auf der anderen Seite eine römische Identität entgegen, die aus der Retrospektive Überlegenheit und trotz extremer Turbulenzen institutionelle Stabilität bezieht.

Die partielle Nähe zur Antike in der römischen Bau- und Ausstattungskunst des Mittelalters gilt seit Manettis Vita des Lorenzo Ghiberti häufig als natürliche Mitgift. Manetti bezieht diese Ausnahme innerhalb seines Tadels aller mittelalterlicher Kunst auf die Zeit Karls des Grossen, wird aber die mittelalterliche Kunst in Rom in ihrer Gesamtheit gemeint haben, wenn er bemerkt, dass die Bauleute in Rom „per la poca pratica non molto periti, ma pure in quella maniera (d.h. der guten antiken P. C. C.) muravano, perchè tra quelle cose erano nati ne altro avevano veduto“ (Saalmann, Brunelleschi/Manetti, S. 515ff).

Bis zu einem gewissen Grad kann man diesem alten Erklärungsmodell auch heute noch etwas abgewinnen, zumal wenn man es aus der Sphäre der Handwerker auf die der Bauherren überträgt. Für diese kann allerdings nicht gelten, sie hätten nichts anderes gesehen. Die vielfach aus der Fremde stammenden und weitgereisten Prälaten und Kardinäle standen sehr wohl im Wettstreit mit den jeweils in den einzelnen Gebieten Europas tonangebenden Anspruchsmodellen der Architektur und anderer Künste. Sie sind aber nicht auf die Idee verfallen, in Rom etwas anderes anzusiedeln als traditionsbetonende römische Kunst. Wäre also das Phänomen der Beharrlichkeit römischer Formen in Architektur und Ausstattung über mehr als 150 Jahre, ihre Resistenz gegen fast alles, was man im übrigen Europa als Stilentwicklung fassen kann, eine Art endemische ästhetische Schulung im römische Theatrum der Antike? Sicher nicht nur. Hinzu kommt eine Romidee oder -ideologie, die zwar in der Antinomie zur heidnischen Antike fußte, aber Rom doch zugleich als privilegierten Bezirk der Kontinuität fasste. Auch wenn sich für heutige Augen antike Monumente vielfach allein durch ihre schiere Größe von mittelalterlicher Kunst abheben, bin ich mir nicht sicher, ob nicht im Urteil eines mittelalterlichen Besuchers, trotz der Ruinenrhetorik Hildebert de Laverdins oder Petrarcas, die gemeinsame Romanità solche Differenz bei weitem überwogen hat.

Schaut man allerdings genauer hin, dann fällt auf, dass entscheidende Charakteristika der römischen Kunst des hohen Mittelalters, und dazu zählt auch die Ästhetik des durch Inkrustation aufgewerteten Marmors, sich nicht nur aus der beispielgebenden Anschauung antiker Reste erklären lassen. Vielmehr folgt die Sakralbaukunst (vermutlich auch die mancher Häuser und Paläste) ästhetisch dem Bild vergangenen Glanzes, der viel eher mittelalterlichen Schönheitsvorstellungen entspricht als dem Augenschein erhaltener antiker Bauten. Nehmen wir ein Leitmotiv mittelalterlicher Ausstattungskunst in Rom: die gedrehte Säule, deren Kannelur polychrom inkrustiert wurde. Konkrete antike Vorbilder wüsste ich dafür nicht zu benennen. Eher hat die fiktive Sphäre der Malerei sich ähnlicher Schmuckmotive bedient, vielleicht schon in den gemalten Illusionsarchitekturen, mit denen die erzählenden Zyklen der grossen Basiliken eingefasst wurden, sicher aber in der Buchmalerei des Frühmittelalters. Es wäre indessen ein zu einfacher Schluss, wenn man die Spezifika der römischen Marmorkunst nun als Einfluss

der Malerei erklären würde. Gemeinsam ist beiden Gattungen, der Buchmalerei wie der sakralen Ausstattungskunst, der Wille, durch Glanz und Vielfalt der eingesetzten Mittel, römischen Anspruch angemessen ins Werk zu setzen. Was über Jahrhunderte des Hochmittelalters in Dichtung und Romanen als kostbare und vielfarbig schimmernde Architekturfiktion mit literarischen Mitteln angestrebt wurde, fand zeitgleich in römischen Gebieten (ähnlich auch in Sizilien und Campanien) eine Konkretisierung, die wie die Verwirklichung einer ästhetischen Utopie anmutet. Das retrospektive Bild römischen Glanzes ist Teil einer Geschichte des Imaginären und übt über zwei Jahrhunderte einen wechselnd starken aber permanenten Anspruchsdruck aus. Resultat der gleich bleibenden Motivation und des weiterwirkenden imaginären Rombildes ist eine Bau- und Ausstattungskunst, die sich Neuem wenn möglich verschließt und entsprechend die in sich selbst ruhenden und auf sich selbst zielenden Traditionen pflegt. Dann wäre nicht so sehr das Rom der Monumente, sondern ein ideales, imaginäres Rombild als die eigentliche Kraftquelle zu identifizieren, das der römischen Kunst des Mittelalters auch in vielen materiellen, technischen, formalen und ästhetischen Bereichen ihre Persistenz verlieh.

### III.

Die Erneuerung des nachantiken Roms ist gleichbedeutend mit einer sukzessiven Metamorphose antiker Substanz. Der „Bodenschatz“ der Stadt war antiker Marmor, der von konzessionierten Werkstätten ausgebeutet und weiterverarbeitet wurde. Solche Marmorwerkstätten und Kalkbrennereien gelten als einzige nennenswerte Industrie des mittelalterlichen Roms. Das Recht, Konzessionen für die Ausbeutung antiker Bauten als Marmorsteinbruch zu erteilen, lag beim Papst. Im 12. und 13. Jahrhundert gehörten diese Schürfrechte, vermutlich monopolartig, einigen Familien, in denen das Marmorhandwerk vererbt wurde. Dem Neubau oder der Erneuerung kirchlicher Bauten im mittelalterlichen Rom gingen immer Maßnahmen voraus, antike Säulen – häufig auch Kapitelle und Basen – ausfindig zu machen und dem neuen Zweck anzupassen. Eine ökonomische Arbeit der genannten *marmorarii* ist kaum denkbar ohne einen gewissen Vorrat antiken Marmors, vielleicht sogar wohlsortierte Lager antiker Bauteile, bereit zur Wiedernutzung.

Das Problem, geeignete Spolien aufzutreiben, verschärfte sich in dem Moment, als im 12. Jahrhundert mit dem Architekturtypus von S. Crisogono (Abb. 312) und S. Maria in Trastevere die ionische Säulenordnung und vereinheitlichende ästhetische Gesichtspunkte die Auswahl bestimmten. Eine Serie gleichartiger ionischer Kapitelle zusammenzustellen, wurde zum Problem. So holte man die meisten Kapitelle für die Langhauskolonnade von S. Maria in Trastevere aus den Caracalla-Thermen. Da aber die Serie durch antike Stücke passender Größe nicht zu komplettieren war, ergänzte man sie durch einige Neuanfertigungen. Was hier offensichtlich aus der Not geboren wurde und im Rang eindeutig hinter den prächtigen antiken Kapitellen zurücksteht, ist ab Mitte des 12. Jahrhunderts normale Baupraxis. Serien ionischer Großkapitelle werden wie in S. Lorenzo fuori le mura geradezu zur Spezialität der römischen Marmorwerkstätten. Solche Neuanfertigungen sind nur im Anfangsstadium dieser Entwicklung als fingierte Spolie und Substitutionen anzusehen. Ihr Erfolg hat objektive Gründe. Die Einheitlichkeit der Serie und die Anpassung an die unterschiedlichen Säulendurchmesser waren gewährleistet. Vielleicht war diese Vorgehensweise zudem einträglicher für den Marmorarius und für den Bauherrn attraktiver als die mühselige Jagd nach qualitativollen aber heterogenen antiken Stücken ähnlichen Zuschnitts.

Die Verdrängung der Spolie durch Neuschöpfungen „à l'antique“ ist ein Vorgang, der auf den Anspruch und das Selbstbewusstsein der römischen Marmorkünstler nicht ohne Auswirkung blieb. Die Formulierungen der Künstlerinschriften der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sind dafür ein deutlicher Beleg: Mehrfach nennen sich die Meister dieser großen Werkstätten *MAGISTRI DOCTISSIMI ROMANI* oder auch wie Vassalletto im Laterankreuzgang um 1230 *NOBILITER DOCTUS IN ARTE*. Es gehört vielleicht in den Bereich der geheimen oder offenen „Rivalität“ zwischen ihrer Kunst und der der Antike, dass in großen Architekturensembles mit einer Vielzahl von Kapitellen wie an der Vorhalle des Domes in Civita Castellana (1210) oder zwei Jahrzehnte später im Laterankreuzgang jeweils ein einziges antikes Kapitell als Spolie eingebaut wurde. Das kann nicht mit Materialersparnis begründet werden, sondern muss als Zeichen des Wettstreits mit der Antike gelten, ein Zeichen, an dem man die Qualität der eigenen Nachschöpfung messen und beweisen konnte.

In gewisser Weise scheint mir der Ausdruck *Spolie* im Sinne von Beutestück für die stadtrömischen Verhältnisse nicht glücklich. Es ist zweifellos ein Unterschied, ob man in Aachen oder Magdeburg antike oder frühchristliche Kapitelle aus Italien bedeutungsvoll einsetzt oder sich in Rom aus der Substanz der Stadt bedient. Fehlt es an hinreichenden Stücken, so werden sie eben zeitgenössisch imitiert. Natürlich ist aber auch dieser Marmor antiken Zusammenhängen entnommen und hat in vielen Fällen schon mehrere Stationen spätantiker oder frühmittelalterlicher Umnutzung hinter sich. Antiker Marmor ist die „*materia prima*“ der Stadt, erhalten und renoviert durch permanente Wiedernutzung.

#### IV.

Der Beginn kirchlicher *Renovatio* des Hochmittelalters läuft zeitlich dem Investiturstreit parallel. Das früheste, literarisch fassbare Zeugnis in der Kunst betrifft den Neubau der Abteikirche auf dem Montecassino unter Abt Desiderius 1066–1071. Die Rombezüge sind noch direkter als bisher angenommen. Abt Desiderius stattete die römische Titelkirche S. Cecilia in Trastevere, deren Kardinalpriester er war, mit einer neuen Innenausstattung aus, zu der auch ein *opus sectile* Paviment gehörte, von dem sich Reste erhalten haben. Die programmatische Wiedereinpflanzung der Künste *via Byzanz* durch Desiderius auf dem Montecassino legt nicht nur für die angrenzenden Gebiete Campaniens sondern auch für die Kunst des römischen Gebiets einen neuen Anfang und wurde letztlich als Kontinuität eigener italischer und römischer Tradition verstanden. Allerdings wird mit der Datierung der figürlich geschmückten Portalfragmente aus S. Apollinare (Abb. 63–70) und den Reliefs des Portales von S. Pudenziana in die Zeit Gregors VII. (1073–1085) deutlich, dass es auch Ansätze in Rom gab, die man mit den Entwicklungen auf dem Montecassino parallel setzen kann und die der Praxis der sogenannten *Cosmati* ab ca. 1100 vorausgehen.

Die Erneuerungswelle, die die römischen Kirchen seit Beginn des Pontifikats Paschalis II. (1099–1116) erfasst und u.a. zu einer liturgischen Neuausstattung von St. Peter führt, intensiviert die eben für die Architektur und Ausstattungskunst skizzierten Tendenzen des späteren 11. Jahrhunderts. Sie verzichtet in der liturgischen Marmorausstattung zunächst weitgehend auf figürliche Darstellung und Mosaikornamentik und setzt auf den relativ sparsam eingesetzten Schmuck durch farbige Porphyrinkrustation. Leitform im Langhaus und z.T. an den Vorhallenfassaden sind in S. Clemente (Abb. 234) wie in den anderen Bauten des ersten Viertels des 12. Jahrhunderts Arkaden auf Säulen mit (ehemals) *Spolienkapitellen* verschiedener Ordnung.

Im Pontifikat Callixt II. (1119–23) beginnen sich in der Sakralarchitektur Konzept und Sprachformen kirchlicher *Renovatio* zu ändern. Schlagwortartig könnte der Wandel in der Architektur so beschrieben werden: Statt *Restauratio* nun in der Zeit nach dem Wormser Konkordat *imperiale Zeichen* kirchlichen Triumphes. 1123 beginnt Kardinal Johannes von Crema den Neubau seiner Titelkirche S. Crisogono (Abb. 312). Dieser Neubau ist mehr als die in Rom übliche Renovierung eines unkomfortabel gewordenen Vorgängers. Die Konzeption des Langhauses strukturiert die römischen Baugewohnheiten der Zeit neu und reiht wie in Alt St. Peter statt der Arkaden hohe Granitsäulen, die über ursprünglich ionischen *Spolienkapitellen* einen Architrav tragen. Das Mittelschiff wird zur säulenflankierten Triumphstrasse, die durch den Triumphbogen zu Altar und Papstthron führt. Der Triumphbogen selbst ruht auf enormen Porphyrsäulen mit prächtigen korinthischen *Spolienkapitellen*. So wird die Aussage der Architektur durch die Ikonologie des Materials betont. Es gibt eine Reihe von Kirchenneubauten, die das System von S. Crisogono in der Folgezeit aufnehmen: S. Maria in Trastevere als wichtigster des 12. Jahrhunderts, S. Lorenzo fuori le mura als aufwändigster des folgenden. Zwar findet man auch monastisch gebundene gegenläufige Tendenzen in der Architektur. Sicher ist aber, dass die anspruchsvolleren Neubauten des 12. und 13. Jahrhunderts den Kolonnadentypus mit Architrav vorziehen.

Wie erfolgreich das neue Konzept gewesen ist, kann man an den Vorhallen ablesen. Jede Kirche, die auf sich hält, legt sich im 12. Jahrhundert eine architravierte Portikus nach dem Muster von S. Crisogono zu. Etwa zwanzig sind noch heute erhalten oder nachzuweisen, darunter an so bedeutenden Bauten wie S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano.

Die Kontinuität römischer Kunst bleibt auch beim Eintritt ins 13. Jahrhundert gewahrt. Allerdings ist seit dem späten 12. Jahrhundert, parallel zum Anwachsen päpstlicher Macht unter Innozenz III. (1198–1216), eine neue Dimension des Aufwandes und des Reichtums an kostbarem Steinschmuck und

antikennaher Bauskulptur zu beobachten. Unter Honorius III. (1216–1227) hat man den Eindruck, dass hinter der Zahl der Neugründungen und Renovaciones ein Programm steht, das kirchliche Rom mit grossem Aufwand so zu erneuern, dass der Glanz des neuen Roms den des alten überstrahle. Dieser Glanz wurde in Gebieten mit anderer Kunsttradition bemerkt und für eigene Interessen nutzbar gemacht. Man spürt in der Stifter- und Künstlerinschrift des Kreuzgangs von Sassovivo bei Foligno (Umbrien), wie stolz man 1229/30 war, mit dem römischen Meister Pietro de Maria auch römische Kunst und Meisterschaft *romano opere et mastria* importiert zu haben. Ausserhalb Roms hat man offenbar für die Kunst der „Magistri Doctissimi Romani“ den Terminus „Opus Romanum“ gebraucht.

Die Prachtfassaden und prunkvollen Kreuzgänge des frühen 13. Jahrhunderts ziehen in der Struktur und im Ornamentensystem die Summe künstlerischer Errungenschaften, die sich im 12. Jahrhundert in vielen Einzelschritten vorbereitet hatte. Wenn man die Inszenierung eines Kircheninneren nach 1122 als Triumpharchitektur bezeichnen könnte, so gilt dies in noch stärkerem Masse für das 13. Jahrhundert. Die Triumphbogenfassade von Civita Castellana monumentalisiert die Sakralarchitektur und inszeniert 1210 den Anspruch päpstlicher Macht unter Innozenz III. An höchster Stelle, im Fries des abschliessenden Gebälks über dem Bogen, signieren Jacobus Laurentii und sein Sohn Cosma als römische Bürger. Gegenüber den erwähnten Architravvorhallen des 12. Jahrhunderts fällt auf, wie stark sich die Gebälkzonen nun antikem Kanon anpassen, gleichzeitig entfernen sie sich durch den Reichtum der Mosaik- und Steinfüllungen vom Aspekt der schlichten Marmoroberfläche antiker Aussenarchitektur. So gesehen bedeutet diese Architektur nicht nur ein Triumphmal für Innozenz III., sondern auch einen Triumph römischer Kunst. Hier ist ein Punkt erreicht, an dem die Erneuerung offen mit dem Vorbild konkurriert und dieses, jedenfalls nach mittelalterlicher Ästhetik, in seiner bunten Prachtentfaltung in den Schatten stellt.

Ähnliche Tendenzen sind in der Ausstattung der Kreuzgänge zu beobachten. Diejenigen des 12. Jahrhunderts in Rom waren wie der von S. Lorenzo fuori le mura (1191) schlichte Zweckbauten. Um 1210 begann man den Kreuzgang von S. Paolo fuori le mura unter völlig neuen Vorzeichen. Die umlaufende Mosaikinschrift interpretiert die dem Studium und Gebet dienende Klausur als einen Ort, den der Glanz des Goldes ehrt. Die Kunstfertigkeit der Arbeit übertreffe noch die wunderbare Materie. In der weniger auftrumpfenden Umschrift des etwas später entstandenen Laterankreuzganges heisst es zudem, die Struktur des Kreuzgangs solle als Zeichen der monastischen Lehre und Regel gesehen werden, auf dass Seelen und Sitten gleich den polierten Steinen erstrahlen. Prachtentfaltung ist hier paradoxerweise Mittel monastischer Reform: eine Architekturutopie, die im mönchischen Leben den Abglanz himmlischer Schönheit vorwegzunehmen sucht.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts haben sich die Formen auf hohem dekorativen und materiellen Niveau konsolidiert, ohne sich zwischen 1220 und 1260 sehr zu verändern. Dann mehren sich allerdings Krisenzeichen. In der Zeit der französischen Päpste Urban IV. (1261–64) und Clemens IV. (1265–68) werden in Rom die Aufträge rar. Obwohl es noch einige Zeit dauern soll, bis die internationalen Formen der Gotik vereinzelt auch in Rom Einzug halten, ist die Verunsicherung deutlich. Die uns bekannten Marmorari der zweiten Jahrhunderthälfte beschränken sich fast ausschliesslich auf die Herstellung von Altarziborien und Wandgräbern in Formen, die auf sehr äusserliche und eigentümliche Weise, gotische Standardmotive ins „Römische“ übersetzen. Die einzige grössere architektonische Aufgabe, die Ausstattung (und Errichtung) der Kapelle Sancta Sanctorum unter Nikolaus III. (1277–80), übernahm Magister Cosmas in Formen, die bis auf das Paviment eher durch Gotik aus Assisi als durch römische Tradition geprägt sind. Die interessanteste Karriere aller römischen Marmormeister machte Pietro d'Oderisio ausserhalb Roms. Er arbeitete an der päpstlichen Kurie in Viterbo, in Mileto (Kalabrien) und für den englischen König (Sanktuarium von Westminster Abbey).

Der prominenteste „Marmorarius“ der beiden letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts in Rom gehört in die Sphäre international begehrter Hofkünstler: Es ist der Florentiner Arnolfo di Cambio, der vermutlich mit einheimischen Marmorari zusammenarbeitete. Ihm fallen die wichtigsten Aufträge dieser Zeit zu. Er entwickelt Proportionen und eine Form der Mosaikinkrustation, die in Teilbereichen römische Tendenzen fortführen. Man hat den Eindruck, er ist dabei römischer als die gleichzeitig mit ihm arbeitenden Römer.

Mit dem Exil der Päpste in Avignon, ab 1306, ist die Kontinuität römischer Identität unterbrochen. Das gilt in vielen Bereichen. Die letzten der durch Generationen nachweisbaren römischen „Cosmati“ treten von der Bildfläche ab.

## V.

Wie aber steht es mit der Bildhauerkunst in Rom? Für deren Anfänge ist ein neues Kapitel aufzuschlagen, dessen Erforschung wesentlich Corrado Fratini zu verdanken ist. Unter Papst Gregor VII. (1073–1085) setzen aufwändige Portalrahmen mit Relief-Clipei und Rankenwerk das Zeichen eines Neuanfangs und knüpfen im Anspruch zugleich an Werke der frühchristlichen Kunst in Rom und Ravenna. In den gleichen Zusammenhang wie die Marmorportale von S. Apollinare (Abb. 63–69) und S. Pudenziana (Abb. 70) gehören vermutlich Kopien der „Salomonischen Säulen“ aus St. Peter, die sich in SS. Trinità dei Monti und in Cave erhalten haben. Die erwähnte Parallele mit dem schon genannten Renovatio-Schub unter Abt Desiderius auf dem Montecassino betrifft den hohen Anspruch und geht bis in Einzelheiten der Technik und Ornamentik mit einem wesentlichen Unterschied: Auf dem Montecassino bleibt die Marmorkunst – vielleicht in byzantinischer Tradition – weitgehend anikonisch. Die römische Reliefkunst unter Gregor VII. gehört hingegen zu den frühesten Zeugnissen romanischer Skulptur in Italien und zu ihren Inkunabeln in Europa. Kaum auszudenken, wie wir die römische Kunst des Mittelalters beurteilen würden, wenn diese Tradition des 11. Jahrhunderts, die keine Ähnlichkeit mit der späteren Kunst der Marmorari Romani des 12. und 13. Jahrhunderts aufweist, nicht abgebrochen und durch einen anderen, mit unfigürlicher Ornamentik arbeitenden Modus ersetzt worden wäre.

Die Erneuerungswelle römischer Kunst um 1100 ist, was die Marmorkunst betrifft, unfigürlich und erweist auch darin ihren Zusammenhang mit der Kunst auf dem Montecassino. Dahinter steht also nicht so sehr, wie ich bislang vermutet habe, eine Art Tabu, figürliches Bildwerk in Stein zu erstellen, sondern eher eine Wahl der künstlerischen Mittel, die mit dem Anschluss an den Montecassino zugleich Partei für die benediktinische Reformbewegung nimmt. Trotzdem ist es bemerkenswert, dass Skulptur, dieses sonst im Hochmittelalter erfolgreiche Medium religiöser Darstellung, in Rom kaum genutzt wird. Auch die eben genannte Reliefkunst der Zeit Gregors VII. respektierte in ihrem engen Anschluss an frühchristliche Arbeiten deutlich Grenzen, die das Medium Skulptur andernorts vehement zu durchbrechen beginnt. Vielleicht wirkt in Rom tatsächlich die Angst des Frühmittelalters nach, ein Bildwerk, besonders eines in Stein, könne zur Idolatrie verführen? Das ist in einer Stadt verständlich, in der antike Statuen zu Hunderten beseitigt worden waren und nur in einigen, legendenumrankten Exemplaren als Wahrzeichen (signum) für jedermann sichtbar überdauerten.

Trotz solcher Grenzen in der figürlichen Darstellung sind die Marmorarii Romani seit dem späten 12. Jahrhundert durchaus fähige Bildhauer. Aufgabe der Skulptur ist allerdings vor allem die Abschreckung, ihr Ort die Sockel und randständigen Bereiche. Löwen, Monster, Sphingen und groteske Masken bilden das Repertoire, in dem enge Antikenanlehnungen möglich sind, da apotropäische Darstellungen nicht in Gefahr sind, mit einem Idol verwechselt zu werden. Bemerkenswerte Ausnahme von dieser Beschränkung sind die erzählenden Reliefs am Schaft des Osterleuchters in S. Paolo fuori le mura (Abb. 231), geschaffen im späten 12. Jahrhundert von den Meistern Nicola d'Angelo und Pietro Vassalletto. Über einem Sockel mit monströsen Mischwesen und Lasterpersonifikationen steigt in mehreren Geschossen ein Passionszyklus auf, der das Monument zu einem Triumphmal der Auferstehung macht. Die Technik erinnert bezeichnenderweise an die frühchristlichen Sarkophagreliefs. Ähnlich eng an überkommene Bildtraditionen (Elfenbein, Siegel) halten sich die Reliefs des Brunnens in S. Bartolomeo all'Isola (Abb. 108), die nachweislich erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sind.

Ganz andere Kraft hat der monumentale Löwe von SS. Apostoli (Abb. 74), der einst die Basis eines Osterleuchters zwischen seinen Vorderpranken hielt. Vassalletto hat ihn signiert und trotz der Beschädigungen kann man genau erkennen, welche antike Skulptur er sich zum Vorbild nahm. Es ist einer der beiden ägyptischen Granitlöwen, die im 12. Jahrhundert auf dem Platz vor dem Pantheon aufgestellt waren und sich heute im Vatikan befinden. Diesem milden, entspannten Löwentypus steht in der Werkstatt des Vassalletto ein wilder, männlicher Typus mit geöffnetem Rachen gegenüber, dessen antikes Vorbild wahrscheinlich in einem Exemplar der Kapitolinischen Museen zu suchen ist. Natürlich greifen auch die Sphingen mit ihren eckigen Perücken auf ägyptische oder ägyptisierende Vorbilder zurück. Dabei fällt auf, dass die Gesichter fast immer zu Grimassen verzogen werden. Auf diese Weise gerät der Betrachter nicht in Gefahr, kraft Schönheit vom Bösen angezogen zu werden. Aus der Werkstatt des Vassalletto stammt auch der spektakulärste Einsatz eines antiken Reliefs in einen neuen sinnvollen Zusammenhang: Das große trajanische Adlerrelief (Abb. 73), seit dem 15. Jahrhundert in der Vorhalle von SS. Apostoli, verkleidete zuvor das Untergeschoss des Ambo.



Erst in der Zeit des Arnolfo di Cambio (in Rom ca. 1280 bis ca. 1300) gewinnt die Marmor-Bildhauerkunst in Rom eigene figürliche Aufgabenfelder. Die Darstellung konzentriert sich vor allem auf Grabmäler. Statuen der Heiligen, Reliefs mit theologischer oder erzählenden Themen wie sie im übrigen Europa zur Standardausstattung eines anspruchsvollen Sakralbaus gehören, bleiben in Rom bis 1300 Ausnahmen.

## VI.

Es geht in den Einzelabschnitten zu den jeweiligen Kirchen in der Regel um Fragmente, die aus ihrem Zusammenhang gerissen sind, häufiger noch um zufällige Nachrichten aus der Zeit der Beseitigung des mittelalterlichen Inventars. Der liturgische Bezug geht in der textlichen Präsentation meistens verloren (Ausnahme: S. Clemente. Dort auch die Nachweise zur Liturgie) und wäre auch nur schwer zu gewinnen, wenn man den Kirchenkatalog von A bis Z durchläse. Ich bin versucht, an den Anfang so etwas wie eine ideale Rekonstruktion zu stellen, die veranschaulicht, wie ein liturgischer Innenraum ausgesehen hat und zugleich deutlich macht, wie er genutzt wurde. Das wäre als Bild natürlich eine Fiktion und würde im Bemühen um Logik und Vollständigkeit eine ahistorische Perspektive bieten, die in der Überzeugungskraft des Bildes automatisch auch zu Missverständnissen und Fehlern führte. Solche Skrupel waren im 19. Jahrhundert unbekannt. Die fiktiven Rekonstruktionen, mit denen Rohault de Fleury sein Werk „La messe“ anschaulich gemacht hat, habe ich bisweilen trotz mancher Fehler als Illustration beigegeben, weil wir diese im historischen Abstand nicht mit der Realität verwechseln, sondern als Werke des 19. Jahrhundert einzuschätzen wissen.

Ich möchte hier also nur in Worten einen liturgischen Raum mit seinen wichtigsten Ausstattungsstücken skizzieren und dabei auch Fragen der Funktion berühren, die allerdings z.T. offen bleiben müssen. Nur die Ausstattung von S. Clemente (siehe dort Abb. 234, 256) und mit Einschränkungen die von S. Maria in Cosmedin können heute bis zu einem gewissen Grad eine Vorstellung der ursprünglichen Disposition geben. Grundgedanke ist, dass sich, zumindest in den Stationskirchen, alles auf die Erfordernisse der Papstmesse ausrichtet. Diese gut begründete Annahme beinhaltet zugleich, dass eine derartige Kirche höchst selten ihre geplante Hauptfunktion ausfüllen konnte.

Im Paviment des Mittelschiffs zieht sich in der Mittelachse vom Portal bis zum Altar wie ein ausgerollter Teppich eine Folge von Rotae (Scheiben aus Porphyrr oder anderem kostbaren Material), die von Kreisschlingen eingeschlossen sind. Mit dieser Bahn, einer sogenannten Guilloche, die so breit sein kann, dass zwei Personen nebeneinander auf ihr schreiten können, ist die Prozessionsstraße des Papstes und seines Gefolges markiert. Durch den Laienteil des Langhauses und durch den Bezirk des Vorchors (Schola Cantorum) führt sie in Richtung Altar. Innerhalb dieses gerichteten Längsweges sind durch Porphyrrplatten und große, zentralisierende Pavimentmuster bestimmte Orte im Boden bezeichnet, die sich vermutlich wie Regieanweisungen für die Prozession (Gebet, Segen) lesen lassen. So etwa eine Porphyrrplatte gleich nach der Schwelle, sobald die Kirche betreten wurde. Mitten im Laienteil des Langhauses ist der Porphyrrweg von einem großen quadratischen Bodenmuster unterbrochen, womit zugleich eine Station der Prozession markiert ist. Weiter bemerkt man den Ort eines Zwischenhalts im Vorchor und eines weiteren zum Gebet auf einer großen Porphyrrplatte vor der Confessio. Den *Populus*, über dessen gesellschaftliche Zusammensetzung bislang nur Mutmaßungen möglich sind, hat man sich links und rechts der Mittelachse vorzustellen, auf den Prozessionszug hin ausgerichtet und vermutlich hierarchisch geordnet. Etwa in der Mitte des Langhauses beginnt der Klerikerteil mit den mosaikinkrustierten Frontflächen des Vorchors (Schola Cantorum), der als längsrechteckiger von Schrankenplatten umgebener Bezirk so im Langhaus platziert ist, dass links und rechts noch ausreichend Durchgangsraum bleibt. Vom übrigen Langhausniveau hebt sich der Vorchor um eine Stufe ab. Seine Längswände werden von zwei Kanzelaufbauten durchbrochen, die den Binnenraum nicht einengen, sondern den Grundrisskontur nach außen erweitern. Immer im Süden befindet sich der trapezförmige, von zwei Treppen zugängliche Ambo für die Evangelienlesung, an dessen östlichem Treppenabsatz der hohe Osterleuchter seinen Platz hat. Wesentlich kleiner und auch in der Ornamentik bescheidener ist die Kanzel auf der gegenüberliegenden Epistelseite im Norden. Bei der Prozession der Stationsmesse haben die päpstliche Sängerschule, die Akolythen und Diakone ihren Platz im Vorchor. Über die Nutzung des Ambo ist, außer bei der Entzündung der Osterkerze in der Osternacht, wenig bekannt. Wenn man

bedenkt, dass der Evangelienambo eine Kanzelbucht der Schola Cantorum zuwendet, die andere dem Seitenschiff und dass am Epistelambo mehrere Leseplatte in verschiedene Richtung weisen können, so ist das nur mit einer sehr ausdifferenzierten Nutzung zu erklären.

Die Nahtstelle des liturgischen Raumes ist die Linie, die in den gewesteten Bauten von der Vorderfläche von Confessio und Altar gebildet wird. Der Boden des hier beginnenden Presbyteriums ist um ca. 0,80 m erhöht und bildet auch in den geosteten Kirchen ein Podium für den nochmals erhöhten Altarplatz mit seinem Ziborium, für den über einige Stufen erhöhten Papstthron in der Apsis und die dortigen Bänke des Klerus.

Hohe, reich ornamentierte Schranken trennen zwischen Langhaus und Presbyterium. Im erhaltenen Beispiel von S. Clemente stehen sie vor den Stufen der Presbyteriumserhöhung. In einigen nachgewiesenen Fällen waren die Schranken noch durch eine Säulenstellung mit abschließendem Templon bekrönt. Davor standen manchmal auf das Langhaus ausgerichtete steinerne Sitzbänke. Die Schrankwände wurden damit zugleich Rücklehnen. In der Mitte lassen diese Trennwände einen breiten Abschnitt frei, so dass Confessio und Altar von der Mitte des Langhauses aus frei zugänglich und sichtbar bleiben. Zwischen Vorchor und den Presbyteriumsschranken gab es Zugänge zum Platz vor der Confessio in der Querrichtung. In den gewesteten Basiliken führten direkt vom Vorplatz der Confessio hinter den Presbyteriumsschranken zwei Treppenläufe in der Querrichtung auf das erhöhte Niveau. Während der Stationsliturgie begab sich der Papst nach dem Gebet vor der Confessio auf diesem Weg zu seinem Thronplatz in der Apsis.

Die Messe konnte in dieser gewesteten Altaranordnung, wie Sible de Blaauw (*Cultus et Decor*) deutlich gemacht hat, nicht anders als hinter dem Altar mit dem Gesicht nach Osten zum Langhaus hin zelebriert werden. Die Besonderheit dieser spezifisch römischen Altardisposition liegt in der Möglichkeit, vom Langhaus einen Blickkontakt mit dem Heiligengrab unter dem Altar durch die von Lampen oder Kerzen erleuchtete *Fenestella Confessionis* herzustellen und damit das ideelle Ziel der Papstprozession durch das Langhaus erfahrbar zu machen. Eingeführt wurde diese Anordnung durch die Verbindung von Petrusgrab und Altar in St. Peter im späten 6. Jahrhundert unter Pelagius II. oder Gregor dem Großen. Sie war für die meisten großen römischen Basiliken, S. Giovanni in Laterano, S. Maria Maggiore, S. Maria in Trastevere, S. Clemente etc., soweit sie wie St. Peter gewestet waren, maßgeblich. Wie Altar und Confessio in einer geosteten Kirche angeordnet waren, ist im Original schwer nachzuprüfen, da die Altarsituation fast überall nachmittelalterlich verändert wurde. Hier hatte der Priester, wie in der „Unterkirche“ von SS. Cosma e Damiano (Abb. 295) noch einigermaßen deutlich, seinen Platz nicht hinter, sondern vor dem Altar und zelebrierte vom Langhaus abgewandt nach Osten. Da er eine Standfläche brauchte, ist in diesen Fällen eine *Fenestella Confessionis* direkt unterhalb der Altarfront nicht möglich und der Altar in Richtung Apsis verschoben.

Bisher ungeklärt ist, wie die römischen Stationskirchen außerhalb der Papstmesse genutzt wurden. Aus der Tatsache, dass sich in den päpstlichen Basiliken St. Peter und vermutlich auch in S. Giovanni in Laterano zusätzlich zum Vorchor seitlich noch umfriedete Bezirke mit einem eigenen Altar für den Kapitelchor befanden, hatte Sible de Blaauw geschlossen, dass die Schola Cantorum in der Mittelachse des Langhauses wie die Hauptaltäre der Papstkirchen ausschließlich der päpstlichen Liturgie vorbehalten war. Die Frage ist nur, ob das auch für die übrigen römischen Kirchen zutreffen muss. Ich bin eher der Meinung, dass Vorchor und Kanzeln, vermutlich auch der Thron in der Apsis auch in der übrigen Liturgie ihre sinnvolle Nutzung gefunden haben. Da uns die Quellen nur über die Papstmessen berichten, ist der „Normalfall“ immer ausgespart. Noch größer ist die Deutungsnot bei liturgischen Ausstattungen, die sich in Kirchen befanden, die keine päpstlichen Stationskirchen waren. Das betrifft nicht nur viele Bischofskirchen und Abteien im römischen Umland, sondern auch eine Reihe stadtrömischer Kirchen. Dass sie die liturgische Disposition der Stationskirchen übernommen haben, kann als Anpassung an einen römischen Standard angesehen werden. Dass sie sich eine derartige Ausstattung aber zulegte, ohne sie nutzen zu können, halte ich für undenkbar. So ist es vermutlich realistisch, sich die liturgischen Räume, auch wenn sie idealiter auf eine Papstmesse ausgerichtet waren, multifunktional vorzustellen.

Im Rückblick ist die sich inselhaft von allen Entwicklungen abgrenzende Kunst der Stadt Rom im Mittelalter Ausdruck einer ungeheuren Kraft des Beharrens. Das Neue ist immer das Alte oder meint es zumindest. Die Ideologie, die dahinter steht, ist der neuzeitlichen Sehnsucht nach Entwicklung und

Fortschritt geradezu entgegengesetzt. Einer der – in seiner Vergeblichkeit – großartigsten Versuche, die frühchristliche Größe Roms wiedereinzuholen, ist die *Renovatio Romae* im 12. und 13. Jahrhunderts. Ihren künstlerischen Ausdruck fand sie außer in der Malerei vor allem in der sakralen Ausstattungskunst.

### Bemerkungen zur Terminologie

Ambo und Kanzel werden synonym gebraucht. Ambo im engeren Sinne bezeichnet allerdings nur die Kanzel auf der Südseite für die Evangelienlesung mit zwei Treppenläufen.

Cavetto bezeichnet einen nach vorne ausschwingenden Fassadenabschluss. Er war in der Regel von Mosaik oder Malerei überzogen und schützte diese sowie die darunter liegende Bildfläche der Fassade durch seinen Überhang vor Regen.

Gabbia (ital. Käfig). Bezeichnung für die von Säulchen getragenen Baldachingeschosse des Ziboriums.

Guilloche. Dieser Begriff aus der Nähkunst benennt in der Literatur über Cosmati-Dekoration häufig ein Kreisschlingenband.

Inkrustation bezeichnet hier eine Dekorationsform, in der Mosaik oder Porphyrstücke in dafür ausgegrabene Kanäle oder Vertiefungen von Marmorplatten eingefügt werden. Inkrustationen finden sich in der Regel an senkrecht stehenden Teilen.

Opus Sectile bezeichnet geschnittenes Steinwerk, das in einem Mörtelbett (Estrich) aneinandergesetzt wird; eine Technik, die für Pavimente benutzt wurde.

Portikus (hier im Deutschen in der weiblichen Form: die Portikus) wird häufig als Synonym für Vorhalle benutzt.

Prothyron (ital. protiro). Von mir eingeführter Terminus für einen tonnengewölbten Portalvorbau, häufig auf freistehenden Säulen. Im römischen Bereich meistens an der Toranlage, die ins Atrium oder in den Klosterbereich führt.

Quincunx wird in der Literatur über Cosmati-Dekoration häufig ein zentralisierendes Muster bezeichnet, das fünf Kreise und umschlingende Bänder einem Quadrat einschreibt.

Schola Cantorum. Der im 16. Jahrhundert eingeführte Begriff für einen von Schranken umgebenen Chorbezirk im Langhaus wird beibehalten, ohne dass damit etwas über die Funktion ausgesagt sein soll. Gelegentlich benutze ich in synonyme Bedeutung Vorchor. Mit der Institution der päpstlichen Sängerschule hat das nichts zu tun, auch wenn bei der päpstlichen Stationsliturgie im Vorchor unter anderen Prozessionsteilnehmern auch Angehörige der Schola Cantorum ihren Platz gefunden haben.

Templonschranke soll eine Presbyteriumsschranke mit aufgesetzten, häufig ornamentierten Säulen und einem abschließenden Architravbalken (Templon oder Peristyl) kennzeichnen.