



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: Rhein Hessische 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

S. CESAREO

Auch S. Cesareo de Appia, ... sull'Appia, ... in Turrin, seit 1517 aufgrund einer Verwechslung gelegentlich: ... in Palatio genannt.



200. Rom. San Cesareo. Innenraum in Richtung Apsis (Fotothek KHI Zürich)

Liturgisches Mobiliar des 13. Jahrhunderts, das 1597–1603 aus anderem Zusammenhang ausgewählt und für eine Neuausstattung verwendet wurde

Paliotto des Hauptaltars und Pilastereinfassung einer Confessio.

Thron, aus diversen Fragmenten.

Zwei Presbyteriumsschranken.

Kanzel aus Teilen eines Ambo und anderer Teile.

Paliotti zweier Nebenaltäre.

VORBEMERKUNG

Streng genommen ist die Aufnahme von S. Cesareo in diesen Katalog mittelalterlicher Kirchen und ihrer Ausstattungen problematisch, denn über den mittelalterlichen Bau ist wenig und über seine Ausstattung nichts bekannt. Die prächtigen Teile liturgischen Mobiliars aus dem 13. Jahrhundert, die in S. Cesareo überdauert haben, entstammen anderen Zusammenhängen und sind Teil eines spezifisch römischen Erneuerungsprogramms der Gegenreformation um 1600. Wüsste man mit Sicherheit, woher diese Einrichtung genommen wurde, müsste sie nach den Regeln dieses Buches unter dem Namen der Herkunftskirche vorgestellt werden. Da über die ursprüngliche Bestimmung dieser Teile aber bislang nur Vermutungen angestellt werden können, habe ich es vorgezogen, das Material unter seinem Aufbewahrungsort zu behandeln.

Weiterführenden Fragen zur Rezeption mittelalterlicher Kunst im Barock soll künftigen Untersuchungen vorbehalten bleiben, die durch die Arbeiten von Richard Krautheimer, Alessandra Herz, Alessandro Zuccari und Christoph Jobst (im Druck) wesentlich erleichtert werden.

GESCHICHTE

Die Frühgeschichte von S. Cesareo liegt im Dunkeln. Erstmals als S. Cesareo de Appia 1192 im Liber Censuum urkundlich fassbar, lassen die archäologischen Befunde auf eine wesentlich ältere sakrale Nutzung dieses Ortes schließen.¹ Bei Ausgrabungen 1936 wurden unter der Kirche zwei Räume eines antiken Luxusbaues mit Bodenmosaiken antoninischer Zeit gefunden.² Von den Dimensionen dieser achsial hintereinandergeschalteten Rechteckräume sind die Außenmaße der späteren Kirche bestimmt. Der erste mittelalterliche Bau stammt wahrscheinlich aus dem 8. Jahrhundert. Die Grabungen haben in der Achse der Trennwand der beiden antiken Räume eine Wand mit zwei Apsiden aufgedeckt. Erst im Hochmittelalter beseitigte man diese und erweiterte den Kirchenraum in Längsrichtung so, dass die Fläche des zweiten antiken Raumes miteinbezogen wurde. Das Mauerwerk des bestehenden Saalbaues stammt zu großen Teilen aus dem 12. und 13. Jahrhundert, ebenso die schmalen, vermauerten Fenster, die am Außenbau sichtbar werden.³ Bonifaz VIII. gab die Kirche 1302 dem Spitalorden der Kreuzherren (Cruciferi).⁴ In dieser Zeit entstanden wahrscheinlich zwei spitzbogige Fensterdurchbrüche an jeder der Langseiten, die später zugesetzt wurden.

Nach wechselnden Besitzverhältnissen im 15. und 16. Jahrhundert begann unter Clemens VIII. (1592–1605) eine bauliche Erneuerung (Abb. 200), die 1603 abgeschlossen war.⁵ Man glaubte fälschlich, eine frühe Titelkirche wiederherzustellen. Die Inschrift über dem Portal weist ausdrücklich darauf hin: CLEMENS VIII. PONT. MAX. S. CAESARII DIAC. ET MART. ECCLESIAM ANTIQUISSIMAM PENITUS COLLAPSAM A FUNDAMENTIS REFECIT ET VETUSTAM TITULI CARD. DIGNITATEM EIDEM RESTITUIT ANNO SALUTIS MDCIII PONTIF. XII. Mit einem Kardinalstiel war die Kirche aber erst seit 1517 verbunden.⁶

Als eigentlicher Förderer der Erneuerung darf Cesare Baronio gelten, Kardinalpriester der neuen und zur gleichen Zeit wieder hergestellten Kirche SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 229).⁷ Er war am künstlerischen Konzept der Kirche seines Namenspatrons, des hl. Cäsarius, maßgeblich beteiligt. Sein Name findet sich sogar auf einigen Rechnungen für Bauarbeiten an dieser Kirche. Die daran beteiligten Künstler sind solche, die parallel dazu bei den Erneuerungsarbeiten von S. Giovanni in Laterano mitwirkten, z.T. wurden die Arbeiten in S. Cesareo aus dem Baufonds von S. Giovanni bezahlt.⁸ Auch dort hatte Baronio die konzeptuelle Leitung.

¹ Liber Censuum (ed. Fabre), S. 272; Huelsen, *Chiese*, S. 229f; Krautheimer I, S. 229f; Matthiae, *S. Cesareo* (1955), S. 23f.

² Matthiae, *S. Cesareo* (1955), S. 14ff; Buchowiecki I, S. 526f.

³ Avagnina, *Strutture* (1976/77), S. 218ff; Barclay Lloyd, *Masonry techniques* (1985), S. 250.

⁴ Matthiae, *S. Cesareo* (1955), S. 24.

⁵ Der Papst wies 1597 mit Handschreiben 100 scudi (eine bescheidene Summe) für den Bau an. Matthiae, *S. Cesareo* (1955), S. 25ff; Krautheimer, *Christian Triumph* (1967), S. 174ff; Herz, *Cardinal* (1988), S. 593ff.

⁶ Kardinalpriester von S. Cesareo gab es von 1517 bis 1587 und dann wieder Kardinaldiakone nach der Erneuerung 1603. Buchowiecki I, S. 525f, 529.

⁷ E. Bassan, *Baronio, Cesare*, in: *Enciclopedia dell'arte medievale* III, S. 118–120 mit Bibliographie. Besonders Herz, *Cardinal* (1988), S. 590ff, auch Jobst, *Basilika* (1997), S. 740ff.

⁸ Matthiae, *S. Cesareo* (1955), S. 25ff; Buchowiecki I, S. 529; Zu den Bauarbeiten in der Laterankirche D. Gallavotti Cavallero, *La Basilica del Rinascimento*, in: *S. Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1990, S. 129ff, 148.

DER LITURGISCHE RAUM IN DER ERNEUERUNG UM 1600

Vor der nach Südwesten gerichteten Apsis ist das Presbyterium (Abb. 201) wie gleichzeitig in SS. Nereo ed Achilleo um vier Stufen angehoben worden.⁹ Dieser erhöhte Bereich für den Altar mit seinem Ziborium und für Papstthron mit seitlichen Priesterbänken setzt sich seitlich des Altars als vorgeschobene rechteckige und von Schranken umgebene Podien ins Langhaus fort. Die Schrankenwände zum Langhaus hin sind zugleich Plätze für die Lesung von Evangelium und Epistel und werden von Baronio im Parallellfall von SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 229) als „amboni“ bezeichnet.¹⁰ Zwei Treppenläufe führen in der Querrichtung links und rechts vom Altarvorplatz (Abb. 201, 206), der durch einen opussectile Boden mit einer Porphyrröte (Durchmesser 0,78 m) ausgezeichnet ist, auf dieses erhöhte Niveau. Der Blick auf den Altar (Abb. 202) und die darunterliegende Fenestella Confessionis ist auf diese Weise vom Langhaus aus frei und der Platz für den Priester notwendigerweise hinter dem Altar. Damit ist eine liturgische Grunddisposition zitiert, die die gewesteten mittelalterlichen Kirchen Roms seit den Tagen Gregors des Großen bestimmt hat.¹¹ Baronio wird als Kenner der römischen Liturgie die Gelegenheit ergriffen haben, eine Altardisposition wiederaufleben zu lassen, bei der der Liturge hinter dem Altar und zum Langhaus hin gewendet, die Messe in Richtung Osten zelebrierte.

Was in diesem Konzept fehlt, ist ein abgeschrankter Chor im Langhaus. Ein solcher „basso coro“,¹² bzw. eine solche „schola cantorum“ war um 1600 obsolet. Womit bewiesen wäre, dass es Baronio nicht darauf ankam, die Brauchbarkeit seines Traditionskonzepts durch „Historismen“ in praktischen Belangen aufs Spiel zu setzen.

Bereichert ist das liturgische Mobiliar durch zwei erhöhte Tribünen (Abb. 201, 232), die links und rechts der Presbyteriumsabschränkung vor den Stirnwänden zuseiten der Apsis errichtet wurden.¹³ Beide sind an den Schauseiten durch ein Marmorband mit inkrustiertem Mosaikstreifen (Abb. 232) geschmückt, das in der barocken Architektur als eine mittelalterliche Spolie integriert ist.

Die Fenestella Confessionis (Abb. 201, 206) ist um eine Stufe (0,27 m) in den Boden abgesenkt. So entsteht ein halbrund abgesonderter Ort des Gebets direkt vor dem Eisengitter der Confessio, der durch eine zusätzliche Rota (Durchmesser 0,62 m) eines mittelalterlichen Opus-Sectile Bodens (Abb. 206) ausgezeichnet wurde. Der Grund für die Absenkung liegt offensichtlich in der Wiederverwendung von zwei marmornen Vorhangengeln des Quattrocento (Abb. 202), die von einem aufgelassenen Grabmal stammen.¹⁴ Baronio setzt sie effektiv ein, um die Reliquienkammer zu enthüllen.

Eine gegenüber dem Langhaus erheblich abgesenkte Confessio war kurz zuvor in S. Giovanni in Laterano unter Baronios Leitung restauriert worden. Das mag ihm die Nuance der Vertiefung der Confessio-Öffnung erleichtert haben. In seiner Titelkirche SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 229) führt dagegen das Langhausniveau – wie sonst im römischen Mittelalter üblich – stufenlos zur Fenestella Confessionis.

Altarfront und Confessio (Abb. 202) dürfen als Meisterleistung einer sorgfältigen Zusammenfügung heterogener Teile gelten. Dabei ist nicht nur die handwerkliche Fähigkeit, sondern auch die Logistik zu bewundern. Voraussetzung dafür ist ein recht großer Fundus von Marmorteilen des Mittelalters, der zur Verfügung stand. Wenn man bemerkt, wie genau sich die Grabengel des Quattrocento in die nicht für sie bestimmte, nicht beschnittene, mittelalterliche Rahmung einfügen, kann man sich vorstellen, welcher Aufwand an Ausmessung und Zeichnung der Auswahl und Ausführung vorangegangen sind.

Warum man sowohl in S. Cesareo (Abb. 201) als auch in SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 229) bei so viel revitalisiertem Mittelalter nicht auch versucht hat, ein Ziborium dieser Zeit zu reinstallieren, ist

⁹ Obwohl der Nachweis nicht möglich ist, gehe ich davon aus, dass diese Heraushebung des Altarbezirks erst unter Baronio erfolgt ist. Die Analogie zu SS. Nereo ed Achilleo spricht jedenfalls dafür.

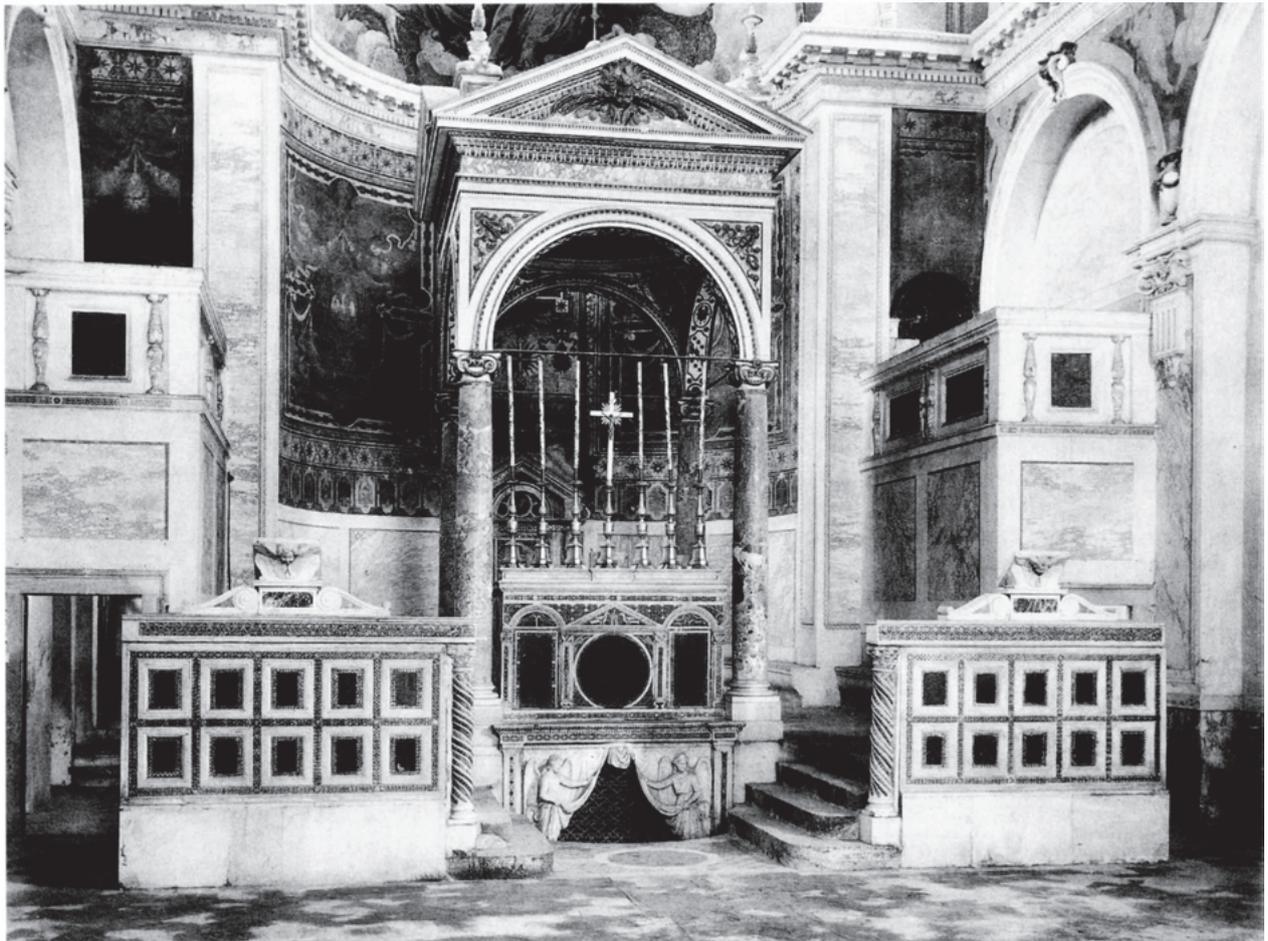
¹⁰ „...amboni per l'Evangelio, e epistola...“ Brief von 1597. Nachweis siehe Anm. 71. Baronios Wortwahl scheint mir bewusst traditionsuchend. Bemerkenswert, dass in beiden seiner Kirchengestaltungen im Langhaus eine zusätzliche Kanzel aus älteren Teilen komponiert wurde. Es liegt nahe, in diesen Kanzeln allein den Ort der Predigt zu sehen.

¹¹ S. Cesareo ist nach Südwesten ausgerichtet.

¹² Diesen Begriff hat de Blaauw, *Cultus* (1994) I, S. 80 eingeführt und begründet.

¹³ Ob es sich um kleine Sängertribünen handelt, vermag ich nicht zu sagen. Der schmale, mosaikinkrustierte Marmorfries (Länge 1,65 m) trennt waagrecht zwischen dem Unterbau und den Brüstungen. An der Frontseite rechts ist der Fries mehrfach von einem Mosaikring unterbrochen (Soffittenmuster). Die ursprüngliche Bestimmung ist einstweilen nicht zu klären. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht zu dem schmalen Portalrahmen von S. Balbina. Siehe dort (Abb. 80).

¹⁴ Buchowiecki I, S. 533 „letzter Ausläufer der Kunst des Paolo Romano“.



201. Rom, San Cesareo. Sanktuarium (Fotothek KHI Zürich)

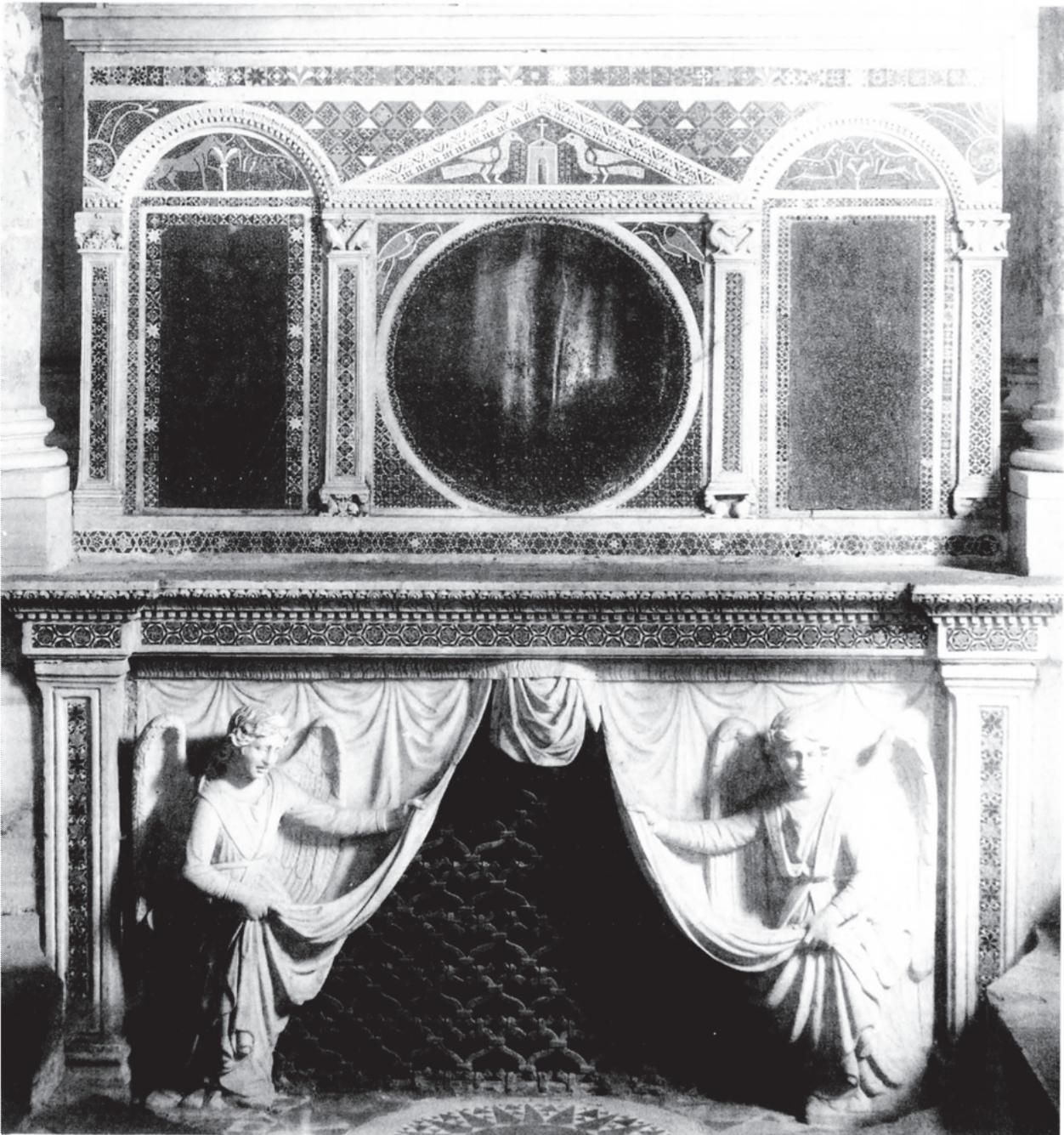
eine naheliegende Frage.¹⁵ Der klassizistisch zurückhaltende Altar baldachin aus der Zeit um 1600 mit Bögen und vier flachen Giebeln sucht eine „zeitlose“ Antikennähe, gegenüber der die übliche polygone Laternenform der meisten mittelalterlichen Altar baldachine vermutlich als Fremdkörper gewirkt hätte.¹⁶

Der Umkehrschluss heißt: Das, was von Baronio an mittelalterlichen Stücken in sein Konzept aufgenommen wurde, fügt sich einer Idee zeitloser Romanità auch ästhetisch ein.¹⁷ Die Spolien des Mittelalters sind nicht nur deshalb integriert worden, weil sie alt und ehrwürdig waren, sondern weil ihre Proportionen und die feierliche Pracht ihrer kostbaren Steine den Schönheitsvorstellungen des „Konzepteurs“ entsprachen. So konnte am besten die ungebrochene Kontinuität der römischen Kirche seit der Antike vor Augen geführt werden. Das Konzept einer „longue durée“, die sich der Geschichte und der Kunst ideologisch bedient, um letztlich die Zeitdimension und die Kraft der Veränderung, die als Abweichung negativ definiert ist, aufzuheben.

¹⁵ Vermutlich stammen nur die Säulen (antiker Brocatello) aus einer mittelalterlichen Wiederverwendung.

¹⁶ Allenfalls der rekonstruierte, aber in der Form einzigartige Baldachin in S. Agata dei Goti (siehe dort Abb. 25) käme diesem geheimen Klassizismus nahe.

¹⁷ Das meine ich auch aus den beiläufigen Formulierungen eines Briefes von 1597 über die Ausstattung von SS. Nereo ed Achilleo herauslesen zu können. Es heißt dort u.a. „nobilmente lavorate“ und „niente manchi all’antiquità“. Der Zusammenhang und Nachweise in Anm. 71.



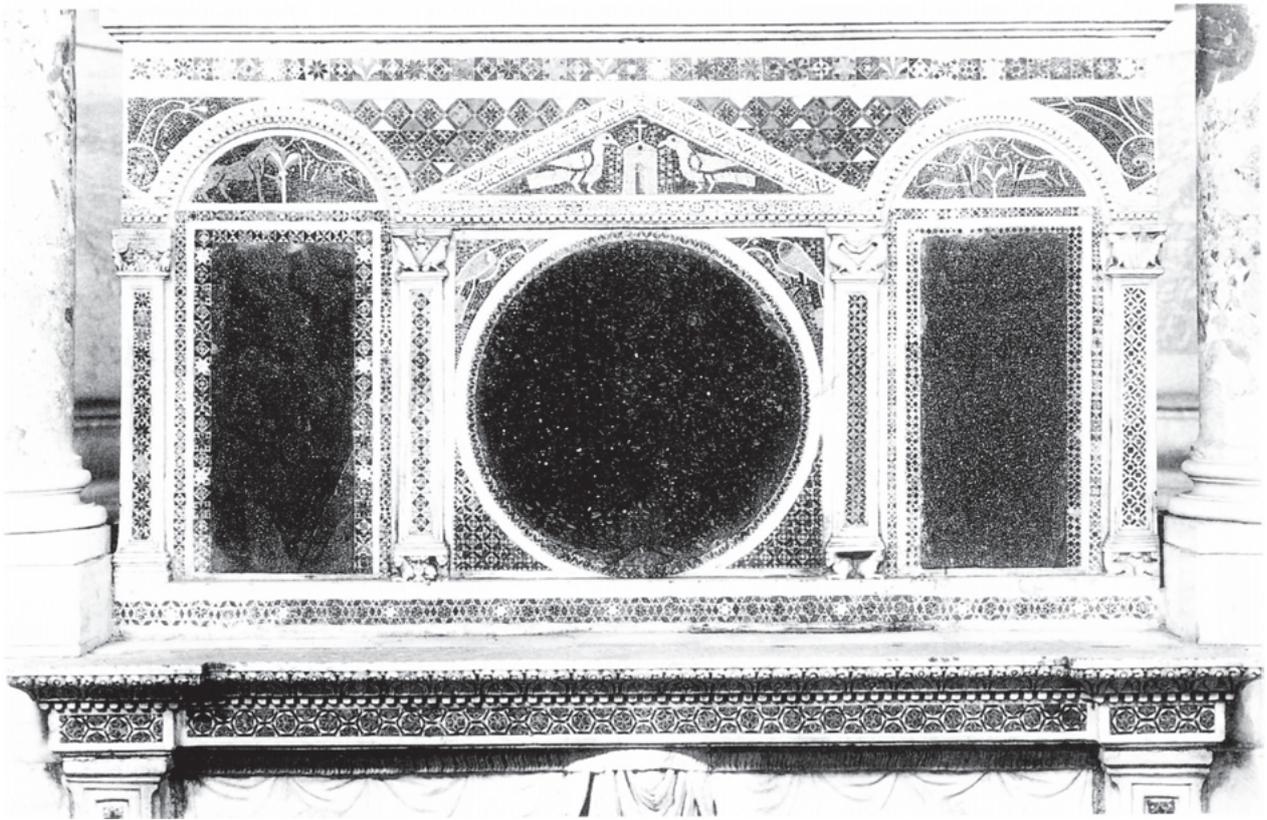
202. Rom, San Cesareo. Blick auf Altar und Confessio (Fotothek KHI Zürich)

CONFESSIO UND ALTAR¹⁸

Der Rahmen der Fenestella Confessionis (Abb. 202) bildet optisch den Unterbau des leicht zurückgesetzten Altares. Zwei vortretende Pilaster mit mosaikgefüllten Spiegelfeldern tragen ein schmales Gebälk (Abb. 203), bestehend aus einem mosaikinkrustierten Architrav und einem lesbischen Kymation in dichter tief gebohrter Reihung als Abschluss.¹⁹ Über den Pilastern ist das Gebälk kapitellartig

¹⁸ Siehe auch Braun, Altar (1924) I, S. 346, Tf. 54.

¹⁹ Höhe der Pilaster: 0,98 m. Das „Gebälk“ besteht aus einem Marmorbalken von 2,28 m Länge.



203. Rom, San Cesareo. Altar (Fotothek KHI Zürich)

verkröpft. Da das ganze Teil aus einem Stück besteht, hat es vermutlich das Breitenmaß für den Altar bestimmt. Pilaster und Gebälkverkröpfung passen so exakt aufeinander, dass mir diese Teile auch in der ursprünglichen Anordnung zusammenzugehören scheinen. Allerdings sicher nicht ursprünglich als Rahmung einer Confessio-Front, sondern als Teil einer Abschränkung.²⁰ Ein Indiz dafür könnten die Einlassungsspuren für ein Epistyl (?) sein, die man auf der Oberseite in einem Abstand von 1,95 m sieht (Abb. 205). Der waagerechte Abschluss der Thronarchitektur (Abb. 208) ist identisch und stammt offensichtlich aus dem gleichen Zusammenhang.

Die Maße des eindrucksvollen Paliotto (Abb. 203) betragen 1,18 m auf 2,11 m. Kostbare Steininkrustation und weißer Marmor zeichnen eine rhythmisierte Giebel- und Arkadenarchitektur, die von vortretenden Pilastern getragen wird. Das breite mittlere Feld wird von einem flachen Giebel abgeschlossen und von einer dunkelgrünen Porphyrröte gefüllt.²¹ Die begleitenden Seitenfelder aus rotem Porphyrr sind schmaler und von flachen Segmentbögen überfangen.²² Ihre türartigen Binnenflächen bilden zwei unterschiedlich rötliche Porphyrrplatten. Über die gesamte Breite verlaufen oben und unten waagerechte Marmorstreifen, die jeweils von einem Mosaikband durchzogen sind.²³ Giebel und Arkaden (Abb. 205) treten als Relief hervor und bilden ein kleinteiliges Gebälk, bestehend aus Astragal, Klötzchenfries und Blattfries (Kymation).²⁴ Nur der mittlere Giebel ruht auf einem waagerechten Gesims, was dieses Kompartiment in eine kleine Ädikulafassade verwandelt.

²⁰ Bemerkenswert, dass sich die recht ähnlichen Pilaster und Gesimsteile, die die Confessio in SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 230) rahmen, in der handwerklichen Faktur sowohl der Mosaikinkrustationen als auch der Marmorornamentik deutlich unterscheiden. Das Kymation ist dort weniger gedrängt und lässt Hintergrund durchschimmern. Es ist sehr präzise zugeschnitten und wirkt dadurch „trockener“.

²¹ Deren Durchmesser beträgt 0,65 m.

²² Das linke Porphyrrfeld misst 0,65 m mal 0,29 m, das rechte 0,65 mal 0,30 m.

²³ Die Höhe dieses Sockelstreifens beträgt 0,11 m.

²⁴ Die Giebelhöhe beträgt jeweils 0,29 m.

Die Pilaster haben reich geschmückte Kapitelle und Basen (Abb. 204).²⁵ Das linke Kapitell ist komposit mit winzigen Vögeln als Träger der Voluten, während die Basis attisch schlicht bleibt. Die übrigen drei Pilaster lassen sowohl die Basen als auch die Deckplatten der Kapitelle je von paarig angeordneten Tieren tragen. Die Kapitelle sind Vögeln (Abb. 205), die Basen Vierfüßlern (Löwen, Stieren, Hunden?) vorbehalten.

Auch im Mosaikschmuck bilden Tiere den Anziehungspunkt fürs Auge. In den oberen Eckzwikeln der mittleren Porphyrota nehmen zwei große Vögel das Motiv der benachbarten Kapitelle auf, sind aber so platziert, als pickten sie an der Rundform wie an einer riesigen Beere. Im Giebel darüber (Abb. 203) flankieren zwei Tauben ein Kirchengebäude. Die seitlichen Tympana werden jeweils identisch von zwei gegenständigen Vierfüßlern (Lämmern?) belebt, die sich einer Mittelpflanze zuwenden. In den äußeren Mosaikfeldern über den Arkaden (Abb. 205) sind, jeweils angeschnitten, das Hinterteil einer Schlange und das eines Drachens zu sehen. An dieser Stelle sollte die Platte eigentlich weitergehen. Die entsprechenden Mosaikpartien über dem Mittelgiebel sind vermutlich erneuert und zeigen nichts Figürliches.

Wie jeder aufmerksame Betrachter des Paliotto (Abb. 203) bald sehen wird, ist der jetzige Zustand unvollständig. Am linken und rechten Rand setzt über den Pilasterkapitellen schon der nächste Giebel an.²⁶ Hätten wir nur diesen Befund, könnten wir schon anhand dieser Indizien zwei flankierende Giebelarkaden ergänzen. Diese haben sich aber, wie schon seit langem erkannt, in Teilen erhalten. Das Dorsale des Thrones (Abb. 208) ist nichts anderes als die linke fehlende Arkade der Altarfront. Die Höhenmaße sind identisch. Der linke Pilaster mit attischer Basis und Kompositkapitell ist ein Zwilling des linken Pilaster am Paliotto. Die Porphyrscheibe greift die Füllung des Mittelmotivs wieder auf. Identisch ist auch der reliefierte Ädikulagiebel (Abb. 207), hier wieder gefüllt von einem Mosaik mit gegenständigen Vögeln. Über dem Giebel stolziert links ein prächtiger Hahn, rechts glaubt man einen Löwen zu erkennen. Zwei Vögel picken wie im mittleren Feld an der Porphyrscheibe.

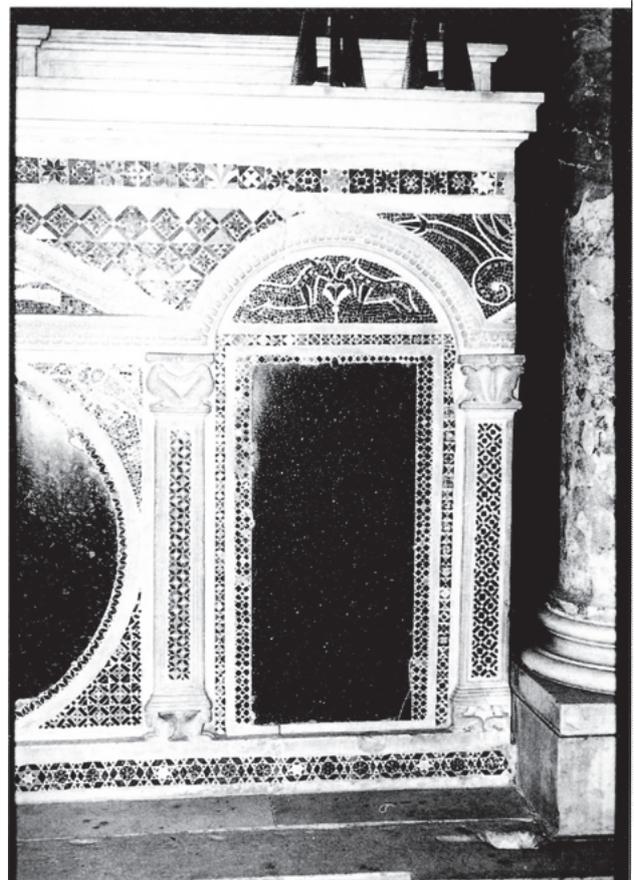
Irritieren muss der Pilaster rechts am Dorsale. Ihn dürfte es nicht geben, wenn das Stück links an den Eckpilaster des Paliotto anschließen soll. Schaut man aber genauer hin, so sieht man einen

²⁵ Die Höhe beträgt jeweils 0,98 m.

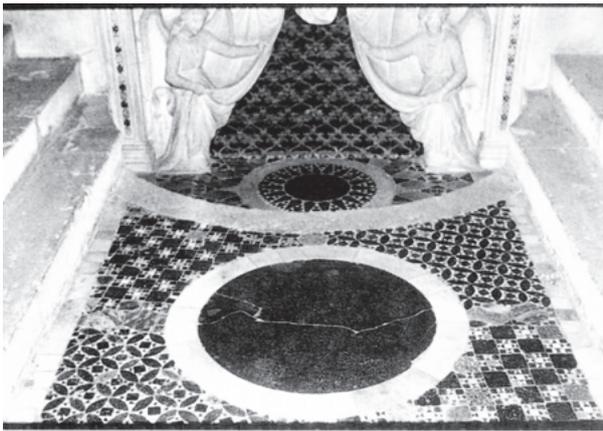
²⁶ Deshalb können die seitlichen Arkaden auch nicht als rechteckig ansetzende Seitenstücke rekonstruiert werden.



204. Rom, San Cesareo. Pilasterbasis (Breite 11 cm) des Altars (Foto Sopr. BAS Roma)



205. Rom, San Cesareo. Altar (Foto Claussen)

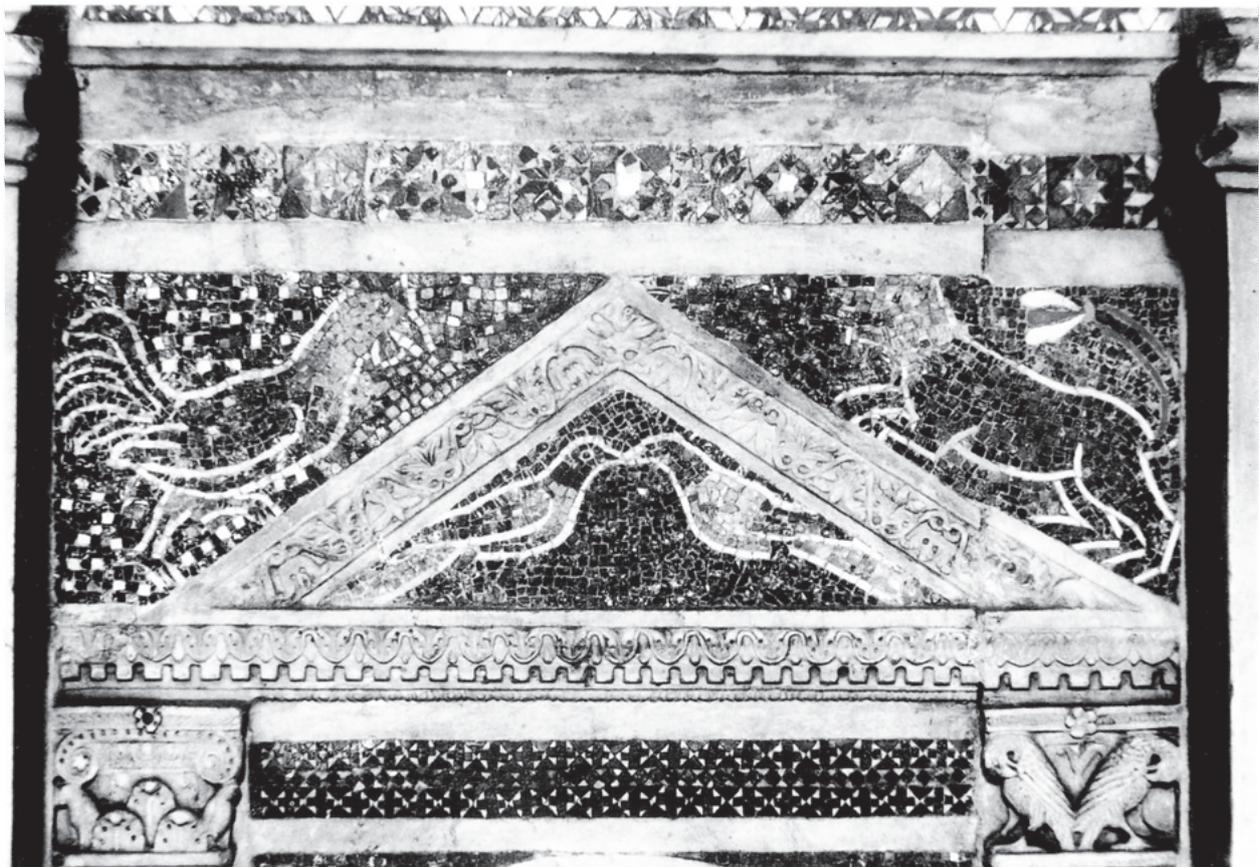


206. Rom, San Cesareo. Platz vor der Confessio
(Foto Claussen)

erwartenden Vogelmotiv geschmückt war. Ausserdem streckt über der rechten Giebelschräge ein Tier Kopf und Vorderbeine zur Mitte. Die Fortsetzung haben wir logischerweise im Löwenkörper über dem rechten Pilaster des Thronorsales zu suchen. Da die linke Giebelschräge über der Mitte des Kapitell ausläuft, kann man sicher sein, dass die ursprüngliche Platte nicht noch breiter als die nachgewiesenen fünf Arkaden war.

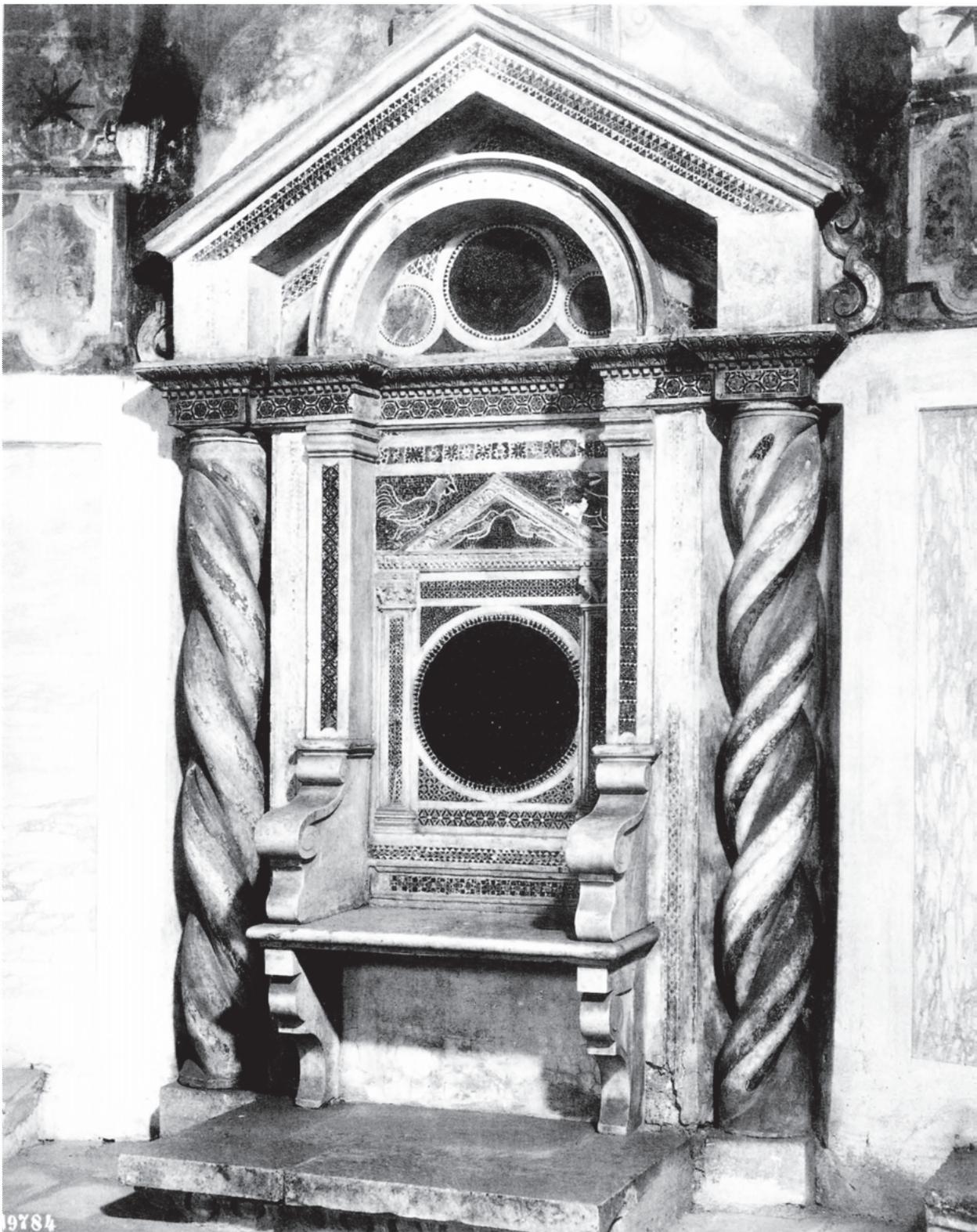
deutlichen senkrechten Schnitt (Abb. 207), der den rechten Pilaster und auch die entsprechenden Teile darüber als Zutat erweist. Dieser schmale senkrechte Streifen ist offenbar von dem fehlenden Pendant an der rechten Seite abgeschnitten und so geschickt angefügt worden, dass die Sache wie aus einem „Guss“ wirkt. Tatsächlich findet der Pilaster mit zwei Vögeln am Kapitell und zwei Vierfüßlern (zwei frontal liegende Stiere) an der Basis sein Pendant in dem rechten Pilaster des Paliotto.

Von der fehlenden Arkade rechts haben sich zwei Fragmente (Abb. 209) bei Arbeiten in der Kirche im Aushub gefunden. Das eine bewahrte erhebliche Teile des Giebels und man erkennt den Ansatz für die eingefügte Porphyrröte.²⁷ Viel ist vom Mosaik nicht übrig geblieben. Immerhin lässt sich erkennen, dass das Giebelfeld mit dem zu

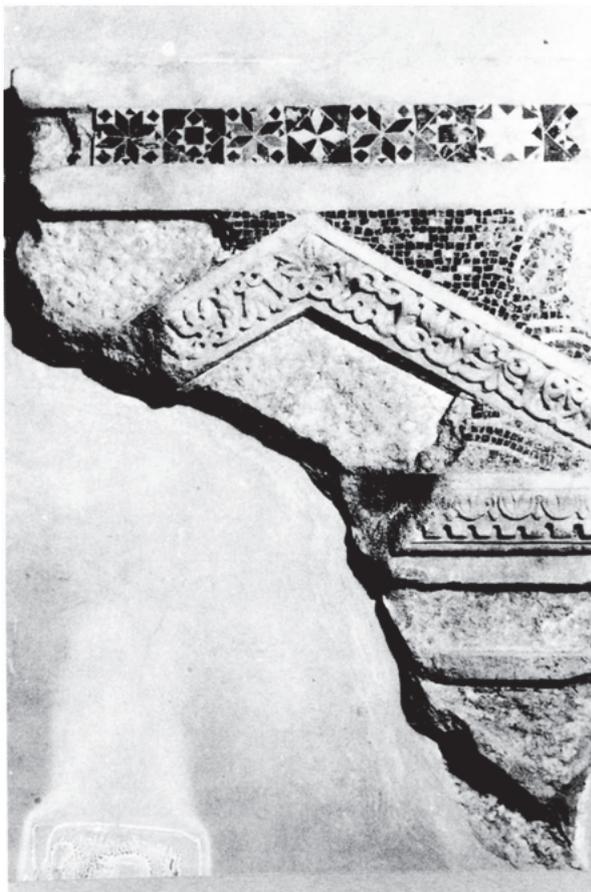


207. Rom, San Cesareo. Detail der Rückenlehne des Thrones (Foto Marburg)

²⁷ Gutes Foto Sopr. Mon. Laz. 11465



208. Rom, San Cesareo. Thron (Fotothek KHI Zürich)



209. Rom, San Cesareo. Fragment an der linken Seitenwand
(Foto Claussen)

Möglicherweise ist mit den erhaltenen Mosaik-
tieren über den Giebeln eine bekannte Ikonogra-
phie angedeutet, nämlich die Tiere, die Christus
nach Psalm 90, 13 überwunden hat: Basilisk,
Schlange, Drache und Löwe.²⁸ Allerdings müsste
man dann davon ausgehen, dass eine Restaurie-
rung (oder ein Missverständnis) den Basilisken in
einen Hahn verwandelt hat.²⁹ Diese Untiere bedro-
hen die Vögel und Lämmer, Symbole des Glau-
bens, im Inneren der Tympana.

Die Rekonstruktionszeichnung (Abb. 210) die-
ser Schmuckfront mit fünf Arkaden von A. Galuz-
zi existiert seit langem und überzeugt in allen Ein-
zelheiten.³⁰ Die breit gelagerten harmonischen Pro-
portionen mit fünf Arkaden, die klare Symmetrie
und die Varietas der alternierenden Giebelformen
und Porphyrfüllungen sind ästhetisch von großer
Überzeugungskraft.

Was in der Rekonstruktion am meisten über-
rascht, ist die nachgewiesene Breite von 3,43 m.
Kein römischer Altar des Mittelalters hatte solche
Dimensionen.³¹ Dass ein solches Riesenmaß nicht
gut zur ursprünglichen Ausstattung von S. Cesareo
gehört haben kann und auch nicht aus einer der
mittelgroßen römischen Kirchen stammen kann,
war allen daran Interessierten klar. Hermanin glaub-
te, die Teile stammten aus St. Peter.³² Baronio hat
nach eigener brieflicher Aussage Teile der Aus-
stattung von SS. Nereo ed Achilleo aus S. Paolo
fuori le mura bezogen.³³ Deutlich ist andererseits
die enge Beziehung der Bauleute in S. Cesareo zur
gleichzeitigen Erneuerung in S. Giovanni in Later-
ano, womit alle drei großen römischen Basiliken
als mögliche Herkunftsorte zur Debatte gestellt sind.

Matthiae geht davon aus, dass es sich auch ursprünglich um ein Altarpaliotto gehandelt hat und kann
deshalb den Hauptaltar von S. Paolo (Breite 2,25 m) ausschließen.³⁴ Der Zwischenraum der Ziboriums-

²⁸ Diese Tiere begegnen in anderer Reihenfolge auf der erhaltenen Thronstufe in der Apsis von S. Giovanni in Laterano und vorher schon in gleicher Position am Papstthron von S. Francesco in Assisi. Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 43f sieht die Belegung durch Symboltiere im Mosaik einen Einfluss aus Kampanien. Tatsächlich gibt es z. B. im Dom von Terracina oder im Dom von Fondi mosaikinkrustierte Marmorplatten mit Tierschmuck. (Zur Verbreitung solcher Motive Claussen, Magistri, S. 59, Anm. 309). Da diese aber vermutlich von römischen Marmorhandwerkern hergestellt wurden, entsteht ein Zirkel-schluss. Allein als Stileinfluss von außen lässt sich ein derartiges Motiv in Rom, zudem vermutlich ehemals an sehr pro-minenter Stelle, wohl kaum erklären.

²⁹ Spuren einer solchen Restaurierung sehe ich allerdings nicht. Welche Tiere ehemals den Mittelgiebel flankiert haben, muss offen bleiben.

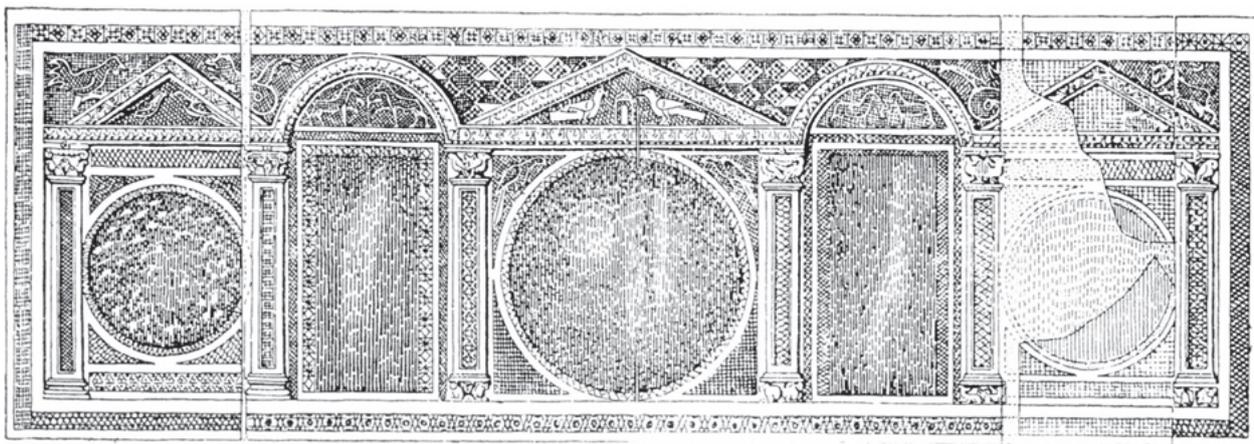
³⁰ Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 41ff. Schon Sartorio (1912), S. 38 hatte erkannt, dass Dorsale und Paliotto zusammen-gehören. Er hatte daraus, wohl fälschlich, die Verkleidung eines Ambo-Untergeschosses rekonstruiert. Matthiae (1955), S. 37 bildet seine aquarellierte Rekonstruktion ab.

³¹ Zum Vergleich: Der Hauptaltarblock von S. Giovanni in Laterano, der größte in Rom nachgewiesene, ist seit der Er-neuerung unter Urban V. (1362–70) ca. 2,90 m breit und wird vor dem Brand von 1361 nicht größer gewesen sein. Für eine Aufmessung in römischen palmi siehe Martinucci, Intorno (1854) Tav. II.

³² F. Hermanin, L'arte (1945), S. 72. Diese These ist insofern unwahrscheinlich als mit der großflächigen Beseitigung des Inventars aus Alt St. Peter erst 1605 begonnen wurde, also nachdem die Arbeiten in S. Cesareo abgeschlossen waren. Siehe Buchowiecki I, S. 535.

³³ Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 35; Krautheimer, Christian Triumph (1967), S. 174f. Siehe Auszüge und Nachweise Anm. 71.

³⁴ Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 43ff.



210. Rom, San Cesareo. Rekonstruktion des ergänzten Altarpaliottos von A. Galuzzi (nach Matthiae)

säulen der Laterankirche beträgt 3,24 m,³⁵ was Matthiae, der von einer lichten Weite von 3,35 m ausgeht, als Argument für die Herkunft der Teile in S. Cesareo wertet. In diesem Sinne versucht er auch Panvinios Bericht über den Altar auszulegen, der von fünf Marmorplatten „ad modum archae“ berichtet.³⁶ Dass damit keine Altarfront sondern ein schreinartiges Gehäuse im Inneren des Blockaltars gemeint ist, wird aus dem Zusammenhang aber ganz klar.³⁷ Das Argument ist also hinfällig.

Versucht man sich den von Matthiae für die Laterankirche postulierten Altar in seinen Dimensionen konkret vorzustellen, kommt man in Schwierigkeiten. Schon der reine Altarstipes wäre 0,29 m breiter als das Interkolumnium am Hochaltarziborium der Laterankirche. Dazu kommt unerlässlich auf jeder Seite mindestens 0,10 m für die Gesimse von Altarplatte und Sockelzone. Ein solcher Altar wäre nicht wie im heutigen Zustand des Ziboriums zwischen den Säulen, sondern nur zurückversetzt zu denken, so dass auf beiden Seiten jeweils mindestens 0,20 m durch die Säulen verdeckt worden wären. Da man unter Urban V. wohl kaum ein Ziborium wiedererrichtet hätte, das so wenig auf die Altarmaße Rücksicht nimmt, muss Matthiaes These insgesamt als widerlegt gelten.³⁸

Es kommt hinzu: Das Motiv einer durch Giebel und Bögen gegliederten Schmuckfassade in der römischen Kirchengestaltung weniger am Altar zu suchen, sondern fast ausschließlich als Verkleidung der Umgebung einer Fenestella Confessionis.³⁹ Seine Herkunft ist leicht zu klären: Ravennatische, aber auch römische Sarkophage zeigen es häufig.⁴⁰ Als Sepulkralmotiv erkannt, ist diese Wiederbelebung frühchristlicher Kunst an der Verkleidung einer Confessio besonders einleuchtend. Allerdings zeigen diese die Mitte in der Regel geöffnet und rundbogig.⁴¹ Das Mittelstück der Arkadenfolge in S. Cesareo

³⁵ Martinucci, *Intorno* (1854), Tav.III.

³⁶ Zitiert nach Lauer, *Latran* (1911), S. 435.

³⁷ Anhand der Quellen analysiert von de Blaauw, *Cultus* (1994), S. 236ff.

³⁸ Als Argument für die Herkunft aus der Laterankirche wird gelegentlich gewertet, dass die Ikonographie der Giebeltiere, von der die Rede war, zur erhaltenen Stufe des ehemaligen Papstthrons mit Schlange, Löwe, Drache und Basilisk in der Apsis von S. Giovanni passt. Diese gehört allerdings erst der Erneuerungszeit unter Nikolaus IV. (1288–92) an, ist also mindestens 80 Jahre später entstanden als die Teile in S. Cesareo.

³⁹ Eine gewisse Ausnahme macht nur der Altar des Presepe in S. Maria Maggiore, von dem man nicht sicher weiß, wie er vor seiner barocken Translozierung in oder bei der engen mittelalterlichen Presepe-Kapelle platziert war. Siehe Claussen, *Pietro di Oderisio* (1990), S. 183f. Der reichhaltigen Literatur zum Werk des Arnolfo di Cambio ist der Altar und die mittelalterliche Disposition in der Kapelle kaum eine Überlegung wert.

⁴⁰ Als Beispiel nur der Ravennatische Sarkophag in Cleveland (Ohio), Museum of Art. Abgebildet in: *I Bizantini in Italia*, fig. 58. Für die Folge von alternierenden Rund- und Spitzgiebeln bieten sich als Vorbilder aber eher stadtrömische Säulensarkophage des 4. Jahrhunderts an, die mit ihren Vögeln und Meerwesen in den Giebelzwickeln auch in figürlichen Motiven übereinstimmen. Solche sind in Rom in S. Sebastiano fuori le mura, in Perugia (ehemals als Heiligensarkophag in S. Francesco), Fermo (Kathedralkrypta dort Träger eines Altares) und in Civita Castellana (heute als Hauptaltar im Dom) erhalten. Siehe *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage II, Italien mit einem Nachtrag Rom und Ostia, Dalmatien, Museen der Welt*, bearbeitet von J. Dresken-Weiland, Mainz 1998, Nr. 122, S. 39f (Fermo), Nr. 123, S. 40ff (Perugia), Nr. 124, S. 42f (Civita Castellana).

⁴¹ Beispiele: S. Giorgio in Velabro und S. Pancrazio (dort im 19. Jahrhundert in die Krypta versetzt). Eine rechteckige

hat einen türartigen, rechteckigen Zuschnitt, war aber niemals geöffnet. Völlig ausschließen lässt sich eine Herkunft aus der Laterankirche nicht.⁴² Meine Vermutung, die die Kenntnis der übrigen Fragmente in S. Cesareo voraussetzt, geht allerdings in eine andere Richtung und soll erst gegen Ende dieses Kapitels ausgeführt werden.

THRON

Der Pasticcio einer Thronarchitektur in der Apsis (Abb. 208) ist ganz und gar eine Neuerfindung der Zeit um 1600. Keines der Stücke, aus denen es zusammengesetzt wurde, ist ursprünglich für einen Thron bestimmt. Zwei gewirbelte Säulen an den Seiten stützen den architektonischen Oberbau, der mit einem Giebelaufsatz die Thronnische bedacht. Die schon erwähnten Gesimsteile liegen den Säulen als eine waagrecht durchgehende, aber in der Tiefe zweimal zurückgestufte Zone auf. Der Thron selbst ist mit seinen seitlichen Pilastern, den barocken Thronwangen und Sitzbrettkonsolen wesentlich schmaler als das eben genannte Giebelgehäuse. Die Rückwand (Abb. 207) ist, wie beschrieben, aus den äußeren Arkadenfeldern der ursprünglichen Platte des jetzigen Altarpaliotto zusammengesetzt worden. Im heutigen Zustand ist der Hintergrund des abschließenden Giebelfeldes durch eine Trias von Kreisformen unter mosaizierten Schrägbalken gefüllt.

Ursprünglich und in Fotografien vor 1900 (Abb. 208) dokumentiert, wölbte sich über den Seitenpilastern des Thrones ein gemauerter halbrunder Bogen, der durch einen aufgemalten Mosaikstreifen den mittelalterlichen Teilen angeglichen war.⁴³ Dieses „Palladio-Motiv“ schloss die drei Kreisformen des Tympanons ein. Eine purifizierende Restaurierung glaubte vermutlich mit der Beseitigung einen mittelalterlichen Zustand wiederherzustellen. In Wirklichkeit hat sie versucht, eine barocke Mittelalterfiktion im Sinne einer Mittelalterfiktion des 19. Jahrhunderts zu korrigieren.

Woher die Teile stammen, die nicht zu der Platte mit den Giebelarkaden gehören, lässt sich anhand ihrer Formen nicht mit Sicherheit sagen. Rätselhaft sind die beiden flankierenden Säulen, deren Längenmaß von 1,76 m das ursprüngliche zu sein scheint. Daraus resultieren gedrückte Proportionen, die den teigigen Eindruck der Wirtelung noch verstärken. Es handelt sich um ein in dieser Form nicht sehr häufiges Motiv, bei dem zwei Säulenschäfte sanft umeinander gedreht zu sein scheinen.⁴⁴ Schmale Inkrustationsstreifen zeichnen die Umschlingung nach. Falls das Tympanon und die Säulen ursprünglich in einen gemeinsamen Zusammenhang gehören, könnte man sich diesen vielleicht ähnlich wie das ehemalige Capocci-Tabernakel in S. Maria Maggiore vorstellen.⁴⁵

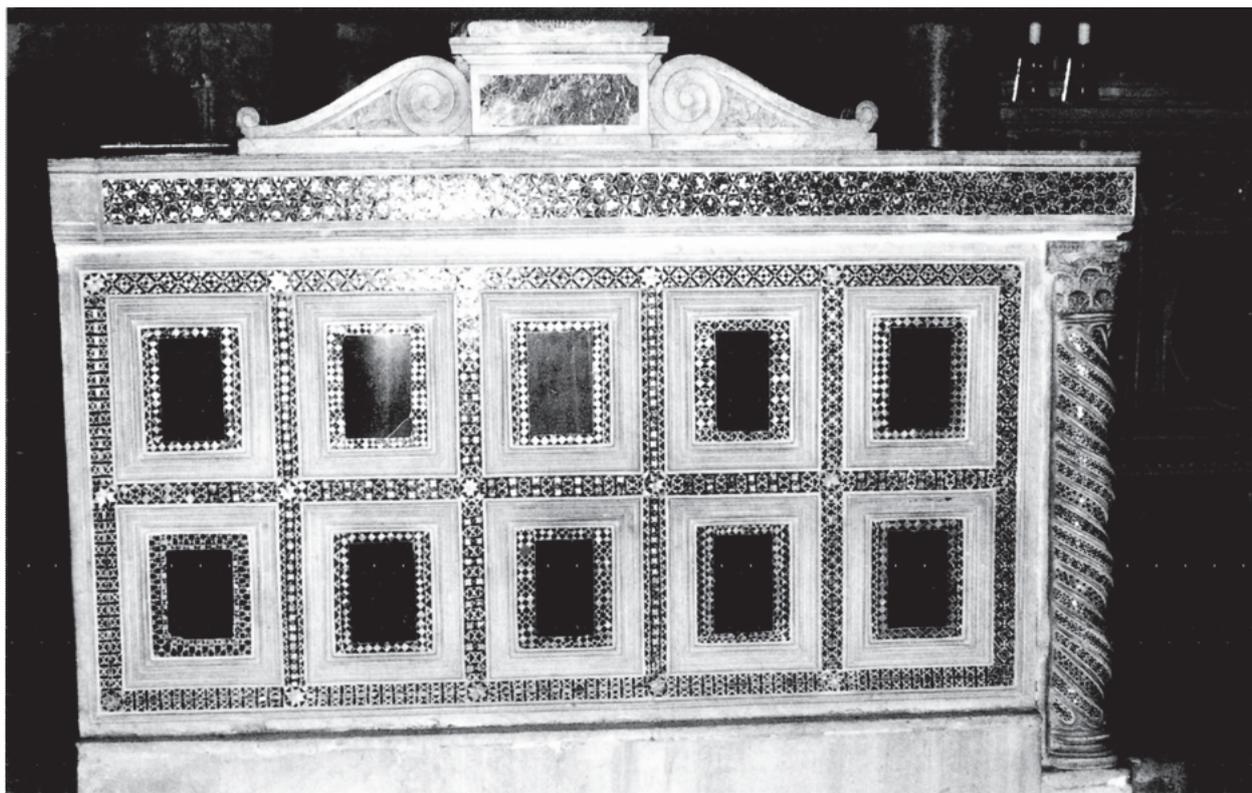
Öffnung unter halbrundem Tympanon weisen in Rom nur der Paliotto (oder eine Fenestella Confessionis?) mit der Vision des Augustus in S. Maria in Aracoeli und der in seiner Form einzigartige Altarschrein in der Platonica bei S. Sebastiano fuori le mura auf.

⁴² Ich habe zeitweise erwogen, ob die Zone unterhalb des Altares in der ganzen Breite des Podiums für die Ziboriensäulen von etwa 3,58 m Breite als ursprünglicher Ort in Frage kommt. Diese Confessio-Zone war in der Zeit der Ägide Baronios 1592–1605 stark verändert worden. Wenn ich die Skizze eines Längsschnitts durch den Altarbereich, bei de Blaauw, *Cultus* (1994) II, fig. 10 A, richtig lese, wäre unterhalb der Altarfront genügend Platz. Man müsste sich dann allerdings die in den Quellen mehrfach beschriebene rundbogige Öffnung zu dem tonnengewölbten Confessio-Raum unter dem Altar unterhalb dieser reichgeschmückten Arkadenzone vorstellen. Siehe J. Freiberg, *The Lateran and Clement VIII*, Univ. Diss., Ann Arbor, 1988, S. 47; auch ders., *Clement VIII, the Lateran, and Christian Concord*, in: II 60. *Essays Honouring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, New York 1990, S. 167–180. 1594 begann Giacomo della Porta die Arbeiten zur Erneuerung des Querhauses mit der Aushebung des vergrößerten Raums vor der Confessio. D. Gallavotti Cavallero, *La Basilica del Rinascimento*, in: *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1990, S. 129ff, 148. Der Raum vor der Confessio wurde 1853 noch gründlich verändert und wesentlich vergrößert. Dazu Martinucci, *Intorno* (1854), tav. I.

⁴³ Z.B. Moscioni 19784, dort als SS. Nereo ed Achilleo beschriftet. Auch die Zeichnung von Ramboux, Bd. II, S. 12, Nr. 330 (dort beschriftet als aus S. Benedetto stammend).

⁴⁴ Immer wieder begegnet diese Spielform in römischen Kreuzgängen des 13. Jahrhunderts. Der Nachstich eines Reliquientabernakels (signiert von Deodato) in S. Maria in Campitelli durch Ciampini überliefert diese sanft gedrehte Form auch an einem Stück der liturgischen Einrichtung. Claussen, *Magistri* (1987), S. 214ff, Abb. 276.

⁴⁵ Verhältnismäßig ähnlich erscheinen mir die flachen Dachgiebeltympana des Reliquienziboriums (Capocci-Tabernakel) in S. Maria Maggiore, das 1256 gestiftet wurde. Die detaillierte Nachzeichnung zuerst veröffentlicht von Gardner, *Capocci Tabernacle* (1970); Claussen, *Tipo romano* (2001), S. 232ff.



211. Rom, San Cesareo. Linke Presbyteriumsschranke (Foto Claussen)

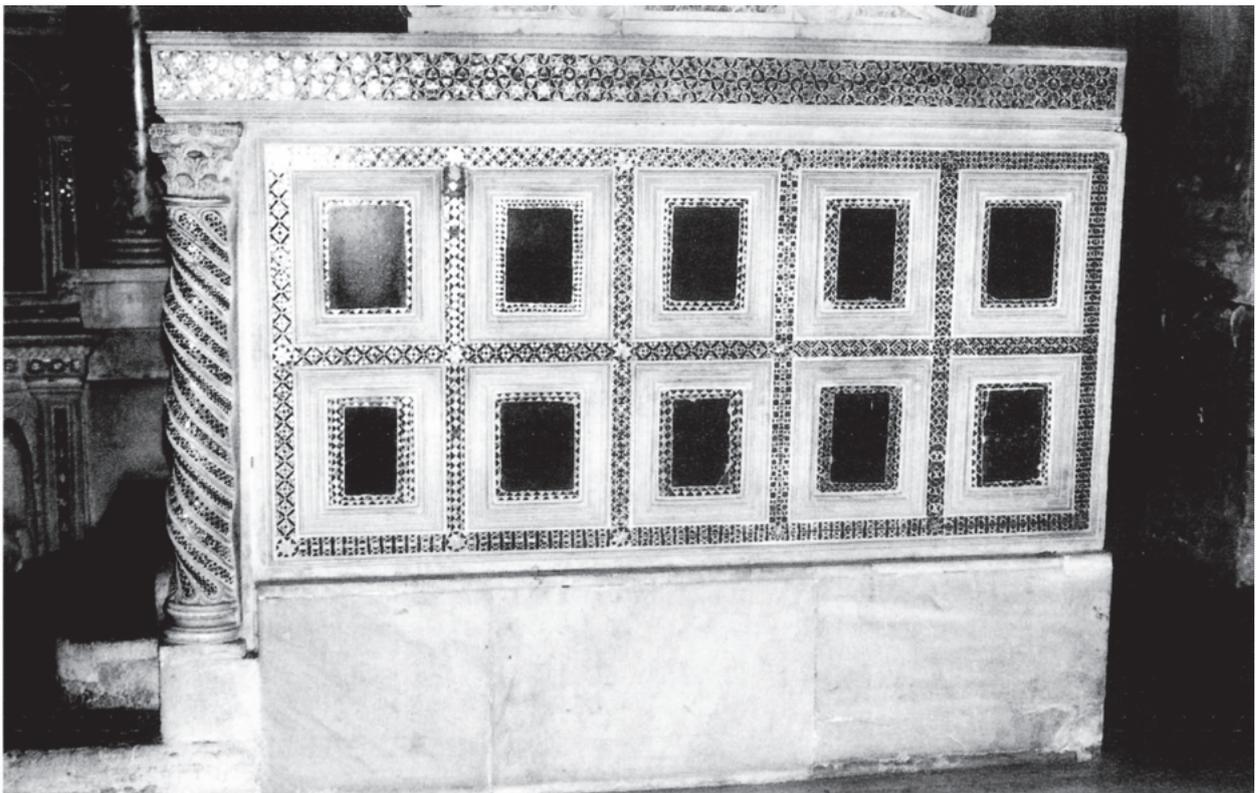
DIE BEIDEN FRONTPLATTEN DES CHORBEZIRKS (Abb. 211, 212)

Auf dem erhöhten Niveau des Sanktuariums schranken zwei reich dekorierte Marmorwände (Abb. 201) das Sanktuarium vom Langhaus ab. Der Zwischenraum öffnet Blick und Zugang zum Bezirk der Confessio und des Altares. Jede Platte wird an der einander benachbarten Seite von einer reichen mit gedrehten und marmorinkrustierten Kanneluren verzierten Säule mit korinthischem Kapitell (Abb. 213) begrenzt (Höhe 1,24 m).⁴⁶ Die Säulen sind gleichartig, aber nicht als Flankierung dieser Schrankenplatten angefertigt worden, sondern für eine größere (ca. 1,18 m hohe) verlorene, die von einem lesbischen Kymation gerahmt wurde. Die Ansätze erkennt man in der Seitenansicht (Abb. 214). Über Platte und Kapitell legt sich auf beiden Seiten waagrecht ein mosaikinkrustierter Balken (0,19 mal 2,41 m), der jeweils die Auflagefläche für ein barockes Lesepult bietet. Die Schrankenwände sind also zugleich Orte der Schriftlesung, vermutlich gedacht für Evangelium und Epistel.⁴⁷

Die Dekoration der Schrankenaußenseiten folgt dem im römischen 13. Jahrhundert üblichen Schema und besteht aus jeweils zehn hochrechteckig gerahmten porphyrinkrustierten Feldern, je fünf in zwei Reihen übereinander. Grüne und rote Porphyrfelder alternieren in der Waagerechten und in der Senkrechten. Die äußere Rahmung ist intakt, so dass die Maße von 1,10 mal 2,20 m ohne etwaige flankierende Säulen und ohne das obere Abschlussgesims die ursprünglichen Dimensionen angeben. Diese sind gegenüber den zwölf Rechteckmustern in SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 229), in Civita Castellana oder

⁴⁶ Eine Säule gleichen Zuschnitts ist für die Kanzel verwendet worden.

⁴⁷ Gut möglich, dass sich nach der Beseitigung der Chöre (Schola Cantorum) im Langhaus in den römischen Kirchen schon vor Baronio eine derartige Funktionsverlagerung auf die Presbyteriumsschranken hin angebahnt hatte. Buchowiecki I, S. 535 verwechselt die neuzeitlichen Vorstellungen von der Funktion mit der mittelalterlichen Bestimmung, wenn er schreibt: „Dazu kommt, dass die großen Schrankenplatten seitlich des Zugangs zum Hochaltar, als Amboverkleidung erkannt, nur aus einer sehr großen Kirche herrühren können.“ Mit mittelalterlichen Ambonen haben die Wände nichts zu tun. Dazu auch Turco. Il titulus (1997), S. 75ff.



212. Rom. San Cesareo. Rechte Presbyteriumsschranke (Foto Claussen)

den mit vierzehn Rechtecken verzierten Platten im Chor von S. Lorenzo fuori le mura eher bescheiden.⁴⁸ Jedenfalls sprechen die Ausmaße nicht für die Herkunft aus einem Riesenbau wie S. Giovanni in Laterano, schließen eine solche aber auch nicht aus.⁴⁹

Baronio hat in seinen beiden römischen Kirchen Schrankenplatten in einer Weise wiedergenutzt, die vermutlich mit der ursprünglichen Zweckbestimmung ziemlich genau übereinstimmt. In vielen Berichten über die liturgische Einrichtung römischer Kirchen ist von Schranken die Rede, die zwischen Langhaus und Prebyterium trennten, vielfach auch von Bänken, die davor angeordnet waren.⁵⁰ In situ erhalten ist eine derartige Schrankenanlage mit Säulen und Templonbalken nur in Alba Fucense (S. Pietro) und als reine Marmorwände ohne Säulenstellung darüber in Tarquinia (S. Maria di Castello, 1209).⁵¹ In allen stadtrömischen Kirchenräumen ist, wenn man von dem Sonderfall S. Clemente absieht, diese Notwendigkeit des liturgischen Raumes in Renaissance und Barock beseitigt worden. Wenn Matthiae aufgrund ähnlicher signierter Schranken in S. Saba eine Zuschreibung auch der Platten in S. Cesareo an die Werkstatt des Vassalletto andeutet, so ist zu entgegnen, es gibt durchaus ähnliche Schranken (etwa im Dom von Civita Castellana), die von anderen Marmormeistern signiert wurden.⁵²

⁴⁸ Kleiner sind die Platten in S. Saba und in Alba Fucense mit je acht Rechtecken. Die meisten abgebildet bei Hutton (1950) oder in Claussen, Magistri (1987).

⁴⁹ Schranken, die das Mittelschiff der Laterankirche vom Sanktuarium zu trennen hätten, müssten auf beiden Seiten des Altarbezirks eine Strecke von ca. 5,50 m überbrücken. Das wäre mit je zwei Platten der Größe von S. Cesareo knapp möglich, wenn man die flankierenden Säulen ergänzt, die zu solchen Anlagen gehören.

⁵⁰ Gute Beschreibungen erhalten für die Kollegiatskirche in Lanuvio. Siehe Claussen, Magistri, S. 119f.

⁵¹ Siehe zu Alba Fucense (signiert von Andreas) Claussen, Magistri, S. 156ff; zu Tarquinia ebda. S. 48ff.

⁵² Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 40. Bezüglich Vassalletto in S. Saba siehe Claussen, Magistri, S. 115ff. Die Schranke in Civita Castellana wurde von Drudus und Lucas (Cosmati) signiert. Siehe Claussen, Magistri, S. 100f, 145ff.

KANZEL (Abb. 215)

Auf der linken Seite des Langhauses ist vor dem zweitletzten Pilaster der barocken Blendarkadengliederung eine Predigtkanzel aus mehrheitlich mittelalterlichen Teilen aufgebaut, die sich zum Gemeinderaum hin wendet. Der 1,58 m hohe Unterbau tritt rechteckig vor die Wand (Grundrissmaße 0,70 mal 0,98 m) und trägt einen vortretenden Kanzelkorb (Abb. 216) von 1,18 m Höhe und an der westlichen Schmalseite (Abb. 217) eine entsprechende Brüstungsplatte. Von rechts führt vor der Wand und an der Pilasterecke vorbei eine Treppe hinauf, die von einer ansteigenden Marmorwand (Abb. 216) verdeckt wird.⁵³

Der Vorbau des Kanzelbalkons wird an der Front zum Langhaus von zwei vortretenden Pfeilern unterstützt, die eine quattrocentesque Muschelnische mit einem abschließenden Eierstab flankieren.⁵⁴ Die genannten Pfeiler sind im Grundriss quadratisch und gleichartig. Ihre Höhe beträgt einschließlich Basis und Kapitell 1,58 m. An allen Seiten sind die Spiegelfelder mit Mosaikstreifen gefüllt. Da die Kapitelle (Abb. 222, 221) an allen vier Seiten bearbeitet wurden, sind sie vermutlich nicht für eine derartige Aufstellung vor der Wand bestimmt. Erhaltene Ambone wie in Alba Fucense (S. Pietro) oder in S. Lorenzo fuori le mura machen deutlich, dass es sich ursprünglich um die Pfosten zu Beginn der Treppenläufe handeln dürfte.⁵⁵ Sie sind kompositen Ordnung, nur das linke (Abb. 222) fügt unterhalb der Voluten kleine Eckvögel ein. Die Basen (Abb. 223, 224) sind auf beiden Seiten belebt. Tiere tragen paarweise als Atlanten den Pfeiler, links sind es zwei Stiere (Abb. 223), rechts Ziege und Widder (Abb. 224), letztere von ansprecherischer Natürlichkeit und hoher bildhauerischer Qualität, kühn auch im pointierten Einsatz des Bohrers. Was die Tierornamentik auf Kapitellen und Basen betrifft, haben es mit dem gleichen System zu tun wie bei den Pilastern des Altarpaliottos (Abb. 203). Nicht nur das Motiv, auch der Stil lassen keinen Zweifel daran, dass die Werkstatt identisch ist.

Sieht man sich unter diesem Gesichtspunkt den Kanzelbalkon an, dann sind Kapitelle (Abb. 215,

⁵³ Diese sind etwas zur Wand hin aus der Achse gerückt.

⁵⁴ Gut möglich, dass die Nische ursprünglich eine Statue aufgenommen hat. Man erkennt auf der Standfläche Reste, die darauf hindeuten.

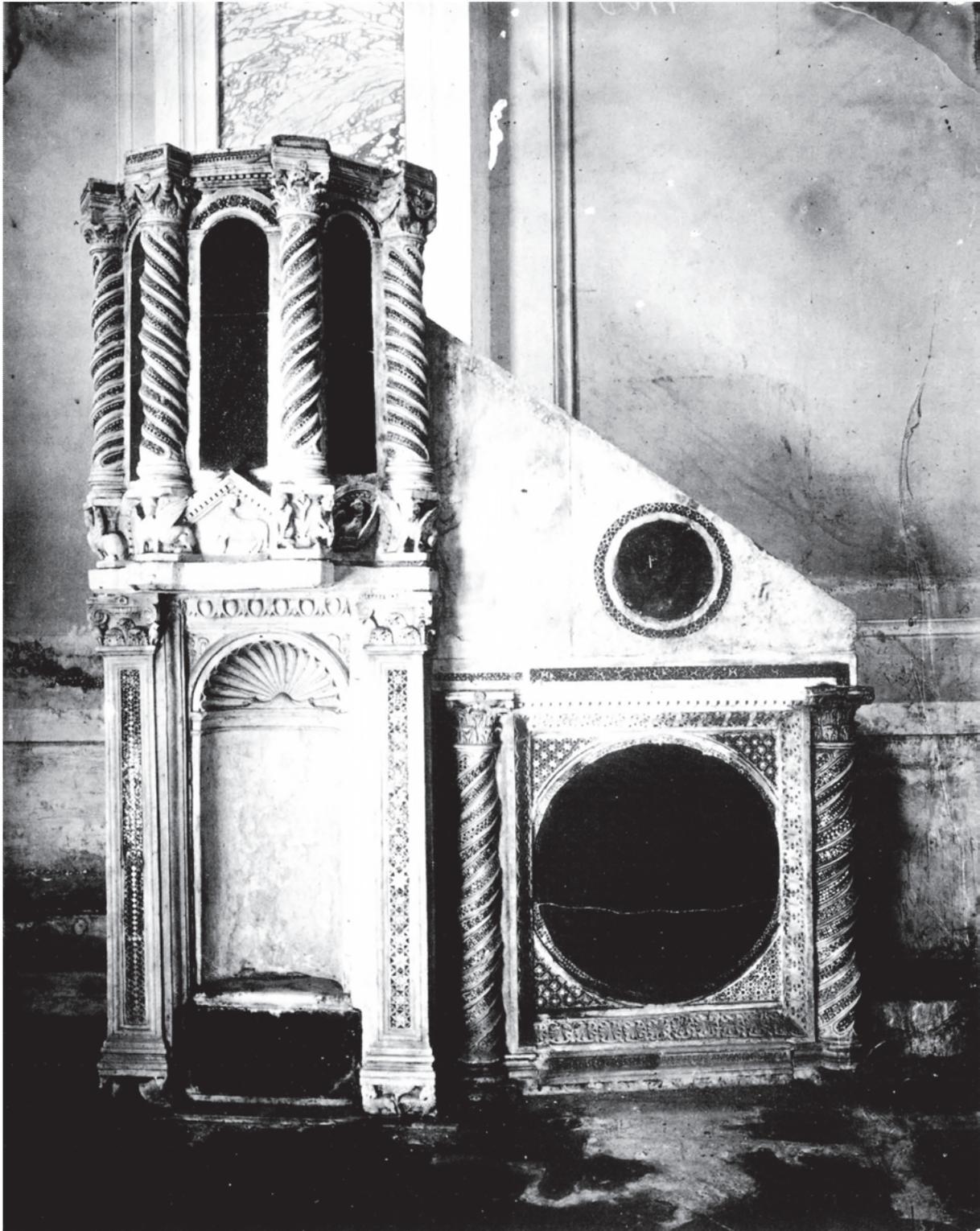
⁵⁵ Zu Alba Fucense siehe Claussen, *Magistri*, S. 53ff, 156ff. Zum Ambo von S. Lorenzo Claussen, *Magistri*, Abb. 199, 200. Ausführlicher Mondini, S. Lorenzo (1995), S. 19ff. Solche Pfosten reichen höher als der Ansatz der Treppenwange und tragen in der Regel einen kugelförmigen, häufig mosaikinkrustierten Knauf. Das zeichnerisch gut überlieferte Beispiel von S. Pancrazio zeigt, dass diese Pfeiler wie in S. Cesareo in besonders aufwändigen Anlagen auch mit eigenen Kapitellen ausgestattet waren. Siehe Mondini, S. Lorenzo (1995), S. 20 mit Nachweisen und Abb. 9.



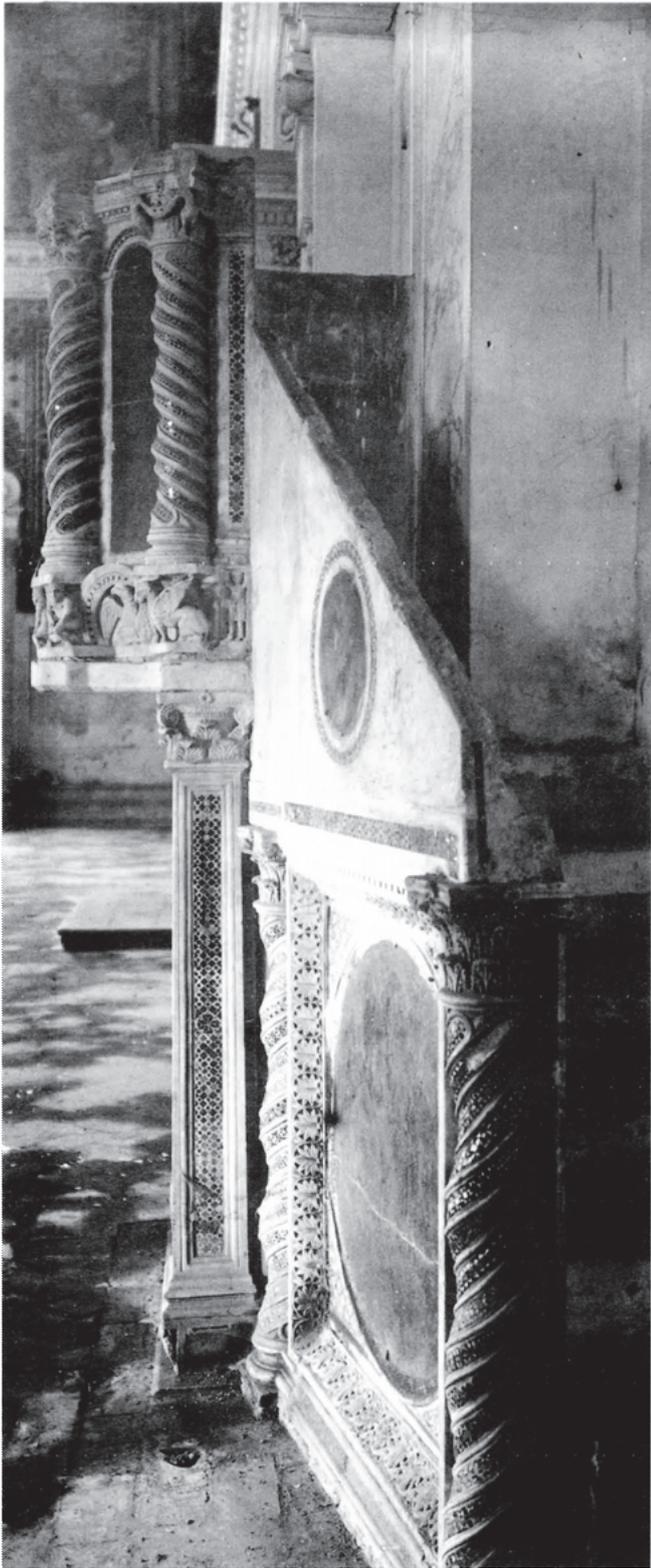
213. Rom, San Cesareo. Kapitell der Presbyteriumsschranke (Foto Claussen)



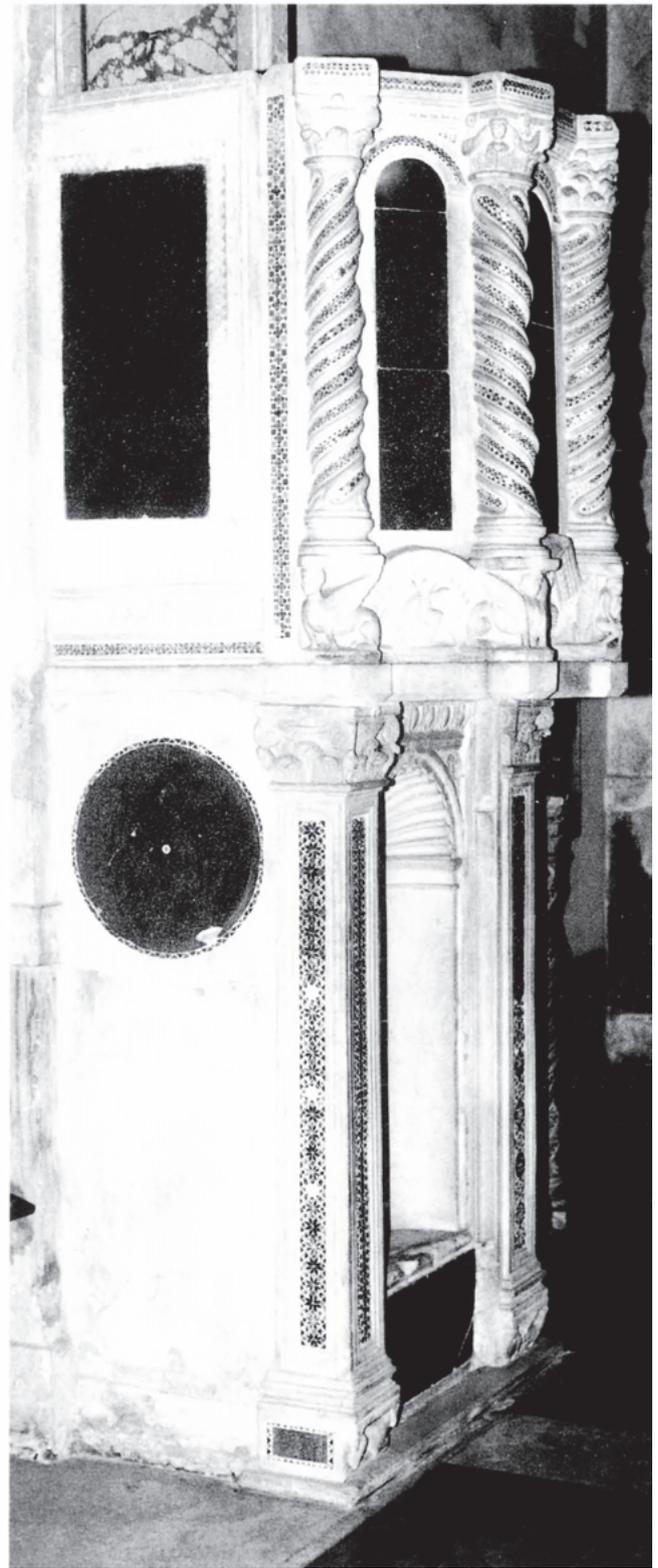
214. Rom, San Cesareo. Eingangslaibung der rechten Presbyteriumsschranke (Foto Claussen)



215. Rom, San Cesareo. Ambo (ICCD)



216. Rom, San Cesareo. Ambo (ICCD)



217. Rom, San Cesareo. Ambo (Foto Claussen)

225) und Basen der vorgestellten Säulchen zwar nicht identisch, aber doch im Schema verwandt. Was aber unmittelbar an das Dekorationsschema der Altarfront erinnert, sind die Arkaden (Abb. 219–221), die sich zwischen den Basen der Fußzone spannen: in der Mitte ein Giebel und seitlich davon rundbogige Arkaden.

Die Kanzelbucht (Abb. 215, 217) bildet im Grundriß ein annäherndes Halbrund, allerdings siebenfach gebrochen. Vier gedrehte Säulchen (Höhe 0,93 m einschließlich Basis und Kapitell) treten radial nach außen vor und rahmen zugleich vier fensterartige Porphyrfächen, die halbrund geschlossen sind. Die mittlere Arkade, die sich frontal ins Langhaus richtet und über der ursprünglich ein Leseputz zu denken ist, ist etwas breiter als die anderen. Auch hier alternieren rote und grüne Porphyrfüllungen. Die Bögen werden von einem Mosaikstreifen begleitet. Darüber bildet ein kleinteilig abgetrepptes Gesims mit Klötzchenfries und abschließendem Mosaikstreifen den horizontalen Abschluss. Die bemerkenswert reichen Kapitelle (Abb. 225) prunken mit ausgesuchten Zierformen. Links ein Kompositkapitell ähnlich denen der Pfeiler im Untergeschoss. Rechts davon ein korinthisches Kapitell mit Menschenköpfen anstelle der Voluten und hängenden Festons. Es folgt ein schlichteres korinthisches Kapitell. Die Reihe endet mit einem reichen festonbehängten Kapitell, dessen Eckmotiv Vögel (Adler?) bilden.

Einzigartig ist die Sockelzone (Abb. 219–221) des Kanzelkorbes. Giebelmotive in der gleichen wechselnden Folge von zwei Rundgiebeln, die einen mittleren Spitzgiebel flankieren, bilden wie am Paliotto das an frühchristliche Sarkophage erinnernde Grundmotiv. Die figürlichen Konsolen der Säulchen bilden zusammen mit den reliefgeschmückten Giebelfeldern eine eigentliche Frieszone figürlicher Skulptur. Kein anderer erhaltener Ambo in Rom ist so sehr als Betätigungsfeld für Bildhauer angelegt. Die Sockel sind höher als die Säulenkapitelle und als Piedestal nach Art von Atlantenkapitellen aufgebaut. Ganz links schaut eine geflügelte Sphinx (Abb. 219) in Richtung Eingang. Es folgt unter dem Zwischenbogen das bewegte Relief eines Engels mit weit ausgebreiteten Schwingen und einem riesigen Buch. Aus dem Zusammenhang mit den anderen Arkaden wird klar, dass es sich um das Symbol des Apostels Matthäus handelt. Der nächste Säulensockel wiederholt das Motiv der geflügelten Sphinx (Abb. 220); nur, dass in diesem Fall das Wesen zwei Körper mit einem gemeinsamen Kopf hat. Es folgt das übergiebelte Mittelmotiv: ein Lamm, dessen Fell durch eine Vielzahl von Lochbohrungen angedeutet ist. Seltsam klein und ohne Nimbus erscheint der Kopf des Tieres in der Giebelspitze. Das Lammrelief wird vom nächsten Sockel mit zwei hockenden Atlanten (Abb. 221) und schematischen Pflanzen als Hintergrundfüllung überschritten. Das Tympanon der rechts anschließenden hufeisenförmigen Arkade füllt die Halbfigur eines Adlers (Abb. 221), der sich ein Buch vor den Oberkörper presst. Es handelt sich um das Symboltier des Evangelisten Johannes. Der Kopf geht nach links, ein Flügel nach unten, der andere nach oben. Den abschließenden Säulensockel rechts füllt eine prächtige Chimäre (Abb. 218), die ihre Stier-Vorderbeine in den Boden stemmt, während der Körper in einem Drachenschwanz ausläuft. Der Kopf ist der eines Löwen, den allerdings ein Bocksgehörn schmückt. Auch dieses Wesen ist geflügelt und nimmt mit seinem rechten Flügel Kontakt zum Adler des Johannes auf.⁵⁶ Den nach Osten abschließenden Pilaster des Kanzelkorbes trägt ein Atlant (Abb. 218, 221); genauer ein schmaler hochrechteckiger Stein, dem im flachen Relief frontal ein stehendes Männchen mit erhobenen Armen in einem knielangen Arbeitsrock eingemeißelt ist.

Ein Bildprogramm am Ambo, dazu noch im Medium Skulptur, steht in der römischen Kunstlandschaft einzigartig da. In den Tympana unter den Arkaden ist das Thema der Apokalypse angeschlagen: das Lamm umgeben von den Evangelistensymbolen. Zugleich wird deutlich: Diese Ikonographie ist nicht vollständig und notwendigerweise durch die Symboltiere des Lukas und des Markus zu ergänzen.⁵⁷ Dafür sehe ich am Kanzelkorb selbst keinen Platz. Es wäre aber gut denkbar, dass sich diese Evangelistensymbole in einem ursprünglichen Zustand an einer gegenüberliegenden Kanzelausbuchtung der ursprünglichen Amboarchitektur befunden haben.

⁵⁶ Ich sehe keine Möglichkeit der sinnsuchenden Interpretation. Eher dürfte es sich um ein formales Spiel, einen künstlerischen Scherz handeln, der für diese „Grenzüberschreitung“ verantwortlich ist. Zu verwandten Erscheinungen R. Hamann-Mac Lean, Künstlerlaunen im Mittelalter, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hg. von F. Möbius und E. Schubert, Weimar 1987, S. 195–222.

⁵⁷ Überlegungen, in den geflügelten Sphingen und Chimären verkappte Löwen- und Stiere und also Evangelistensymbole zu sehen, halte ich für abwegig. Diese gehören der eher negativ konnotierten Sphäre der Konsolträger an. Auch fehlt das Attribut des Buches.



218. Rom, San Cesareo. Ambo. Konsolreliefs auf der rechten Seite (Foto Sopr. BAS Roma)



219. Rom, San Cesareo. Ambo. Konsolreliefs auf der linken Seite (Foto Claussen)



220. Rom, San Cesareo. Ambo. Konsolreliefs (Sopr. Mon. Laz.)



221. Rom, San Cesareo. Ambo. Konsolreliefs (Foto Sopr. BAS Roma)

Inhaltlich ist deutlich zu trennen zwischen Lamm und Evangelisten als feierlichstem Thema des christlichen Bildes und der Sphäre der Atlanten, Bestien und Chimären, die von der Architektur bedrückt werden und schwerlich positiv gelesen werden können. Umso mehr muss die Einreihung des Gegensätzlichen in den gleichen Rang, das innige Nebeneinander von „High and Low“ verwundern. Auf den ersten Blick möchte man annehmen, hier hätten die barocken Restauratoren Unvereinbares zusammengewürfelt. Dem ist aber nicht so. Die Reliefs sind aus dem gleichen Marmorblock geschlagen. Die Nähe der gegensätzlichen Sphären ist also ursprünglich und Absicht. Und so mögen das fast nackte Menschenpaar (zwei hockende Männer) rechts vom Lamm für die sündige Menschheit und die Sphingen und Chimären für die Verführungskraft und Macht des Bösen stehen.

Ob in einer solchen Anspielung an das jüngste Gericht der stehende Atlant (Abb. 218) rechts in Außenseiterposition und in Arbeitskleidung als Motivbild eines Bildhauers zu lesen ist, wird schwerlich nachzuweisen sein. Berücksichtigt man Parallelbeispiele aus anderen Kunstlandschaften, so scheint mir diese Möglichkeit aber naheliegender.⁵⁸

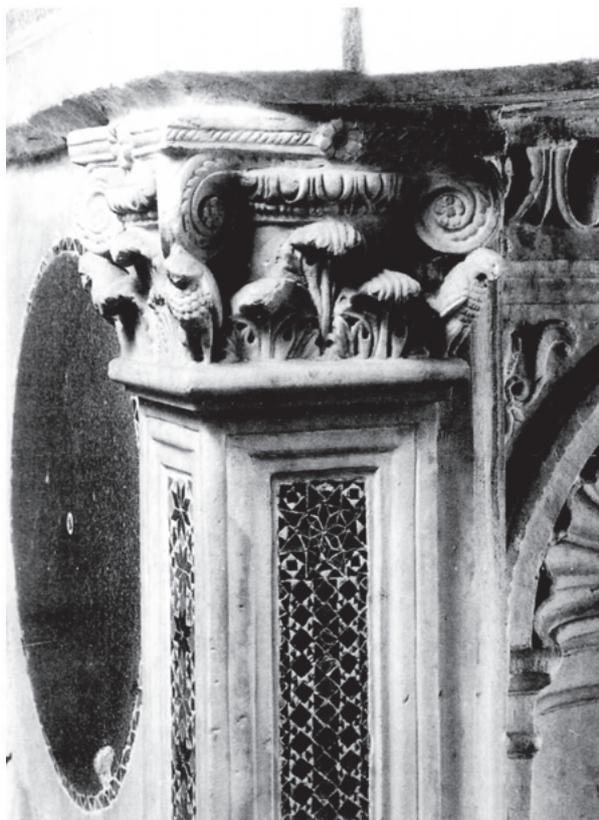
Wenn man von den beteiligten Bildhauern spricht, muss man darauf hinweisen, wie uneinheitlich der Eindruck in der künstlerischen Ausführung der Reliefs ist. Der Johannesadler und die Chimäre wirken kraftvoll, lebendig und dabei antiken Formulierungen nahe; die Köpfe der Sphingen, das Lamm und der stehende Atlant dagegen relativ unbeholfen. Man wird sicher unterschiedlich befähigte Werkleute an der Arbeit vermuten dürfen, auch wenn man berücksichtigen sollte, dass die römischen Marmormeister allgemein in der Tierdarstellung einen überzeugenderen Darstellungsmodus fanden als in der Wiedergabe von Menschen.

Ob solche Unterschiede durch spätere Restauratorenhand verschärft worden sind? Ich habe das einige Zeit erwogen. Aufmerksame Vergleiche etwa des Gefieders an den Schwingen zeigen aber, dass man von einer einheitlichen, mittelalterlichen Entstehung ausgehen kann. Kleinere Fehlstellen, wie sie gerade in den Gesichtern zu beobachten sind, sind jedenfalls nicht ausgebessert worden.

Über das Vorbild der Giebelmotive kann es auch am Ambo keinen Zweifel geben: Es sind spätantike/frühchristliche Sarkophage, deren Arkaden hier Pate gestanden haben. Ebenso in der Ornamentik mit einem auffälligen Klötzchenfries wie ihn auch das Fragment eines derartigen Giebelsarkophags aufweist, den Piranesi in sein Stichwerk aufgenommen hat.⁵⁹ Wie man im Mittelalter solche Stücke umgesetzt hat, kann man sich klarmachen, wenn man die Zwickelreliefs dieses Stücks, Seekentauren und Adler, mit den Sockelbestien des Kanzelkorbs vergleicht.

⁵⁸ In vielen nachgewiesenen Fällen sind Ambone des 13. Jahrhunderts Träger von Signaturen (Rom, S. Pietro in Vaticano, S. Maria in Aracoeli; Alba Fucense, S. Pietro; Tarquinia, S. Maria di Castello; Fondi, S. Pietro. Nicht gerechnet die vielen Signaturen an Osterleuchtern, die ja zum Ambo gehören). Falls das im ursprünglichen Zustand auch an diesem Stück der Fall gewesen sein sollte (siehe dazu die These einer Herkunft aus S. Paolo unten S. 292ff.), wäre meine Vermutung eingängiger. Mit Beispielen von Selbstdarstellungen als Konsolfigur oder Atlant aus einem anderen Kulturkreis K. Gerstenberg, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin 1966; auch Claussen, *Antipoden* (1992).

⁵⁹ G. B. Piranesi, *Della magnificenza e d'architettura de' Romani*, Rom 1761, Tab. XXXIV. Es handelt sich nach seinen Angaben um ein Fragment in der Villa Negronia, das aus dem Diokletianspalast stammt. Ich habe das Stück bisher nicht identifizieren können, bin der Sache aber auch nicht weiter nachgegangen.



222. Rom, San Cesareo. Ambo. Kapitell links unter der Kanzelbuch (Foto Sopr. BAS Roma)

Matthiae hatte die Stücke in S. Cesareo allgemein der Vassalletto-Werkstatt zugeschrieben, so auch den Ambo.⁶⁰ Tatsächlich kommen im Vassalletto-Umkreis mehrfach ähnliche Klötzchenfriese vor, besonders deutlich am Osterleuchter von S. Paolo fuori le mura, mit dessen Figurenreliefs ich schon die hockenden Atlanten am Sockel des Kanzelkorbs in S. Cesareo stilistisch verglichen hatte.⁶¹ Die allerdings größeren und detaillierteren Physiognomien am Leuchter sind fast identisch mit der Gesichtsbildung der Konsolfiguren, ihren kräftigen Kiefern, breiten Lippen und etwas hervorquellenden Augen. Man vergleiche nur die Szene der Handwaschung des Pilatus (Abb. 231) am Leuchter. Was das dichte Netz der Bohrungen im Fell des Lammes am Ambo (Abb. 220) betrifft, so haben sich die Bildhauer des Leuchters des gleichen Instruments noch ausgiebiger bedient, um die dichtgedrängte Soldatenmenge in der Gefangennahme mit Kettenhemden zu bekleiden. Für beide Stücke trifft zu, dass man partiell eine Vorbildfunktion frühchristlicher Sarkophagskulptur voraussetzen darf. Auch die Betonung der bildhauerlichen Elemente spricht für eine gewisse Nähe zur Vassalletto-Werkstatt, was nicht als Zuschreibung an einen bestimmten Künstler gelesen werden sollte. Die Vassalletto-Werkstatt, die im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano gearbeitet hat, unterscheidet sich jedenfalls stilistisch erheblich von der Skulpturenzone der Kanzel in S. Cesareo.

Die Wand, die die rechts ansetzende Treppe abschirmt, ruht auf einer reich geschmückten Schrankenplatte (Abb. 215, 216) annähernd quadratischen Zuschnitts.⁶² Das Hauptmotiv ist eine inkrustierte Serpentscheibe, die Zwickel sind mit einem Sternchenmosaik gefüllt. Die Platte wird von zwei gleichartigen gedrehten Säulen, die in der Faktur und in den Maßen (Höhe 1,24 m) mit den Säulen an den Schrankenplatten übereinstimmen. Fast identisch mit diesen sind auch die sorgfältig gearbeiteten



223. Rom, San Cesareo. Ambo. Basis unter dem linken Pilaster (Foto Sopr. BAS Roma)



224. Rom, San Cesareo. Ambo. Basis unter dem rechten Pilaster (Foto Sopr. BAS Roma)

⁶⁰ Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 40. Er dachte an den späten Vassalletto, nach 1260, nach seiner Rückkehr aus Anagni.

⁶¹ Claussen, Magistri, S. 109.

⁶² Die Maße der seitlich leicht beschnittenen Rota 0,93 mal 0,85 m.

korinthischen Kapitelle (Abb. 226). Platte und Säulen sind nicht zusammengehörig. Wie bei den Säulen an den Schranken ist jeweils eine Seite von einem Blattfries begleitet, deren Anschnitt eine etwas größere Schrankenplatte anzeigt. Technisch sind die Blätter des Kymations durch tiefe Bohrungen wie herausgestanzt.⁶³ Die begleitenden Gesimse oben und unten sind bei der Errichtung um 1600 durch nachgeformte Stuckteile ergänzt worden. Es fällt auf, dass die Schmuckplatte durch schmale, mosaikinkrustierte Stücke unterfüttert und aufgestockt wurde, die aus anderen Zusammenhängen stammen. Maße und Zuschnitt der Schmuckplatte machen es wahrscheinlich, dass sie ursprünglich von einem Ambo stammt. Derartige Platten schranken in einigen erhaltenen oder überlieferten Exemplaren den Treppenabsatz ein oder bilden den Schmuck der Schmalseiten.

Die ansteigenden Treppenwange (Abb. 215, 216) ist aus zwei Marmorplatten zusammengefügt, deren einziger Schmuck eine Serpentin-Rota mit umgebendem Mosaikring ist. Das ist auffällig schlicht, wenn es sich um ein Teil der ursprünglichen Treppenwange dieses besonders reich geschmückten Ambo handeln sollte. Die Dreiecksflächen an der Schauseite sind seit dem späten 12. Jahrhundert sonst in der Regel flächendeckend in bewegten Mustern mit Porphyrr und Mosaik geschmückt.⁶⁴ Da anzunehmen ist, dass die Schmuckplatte vom gleichen Ambo stammt, der den Kanzelkorb geliefert hat, liegt es nahe, an die weniger reich geschmückte Rückseite zu denken, die dem Seitenschiff zugewandt war.⁶⁵

Die Kanzel ist an der westlichen Schmalseite im Unterbau von einer Marmorplatte mit einer kleineren eingelassenen Porphyrrota und im Brüstungsgeschoss von einer hochrechteckigen Platte mit einer großen rechteckigen Porphyreinlassung verkleidet.⁶⁶

ZWEI ALTARFRONTEN (Abb. 227, 228).

In die barocken Seitenaltäre an den Langseiten (Abb. 200) sind zwei aufwändige Schmuckplatten römischer Marmorari des 13. Jahrhunderts integriert, die als Paliotti Verwendung fanden. Sie

⁶³ Ein ähnlich gebohrtes Kymation findet sich an einem kleinen Fragment, das an der Nordwand des Kreuzgangs von S. Paolo fuori le mura eingemauert ist. Siehe dazu auch unten S. 295f.

⁶⁴ Dazu die in Anm. 58 genannten Beispiele.

⁶⁵ Daniela Mondini verweist auf die Parallele des Ambo von S. Lorenzo.

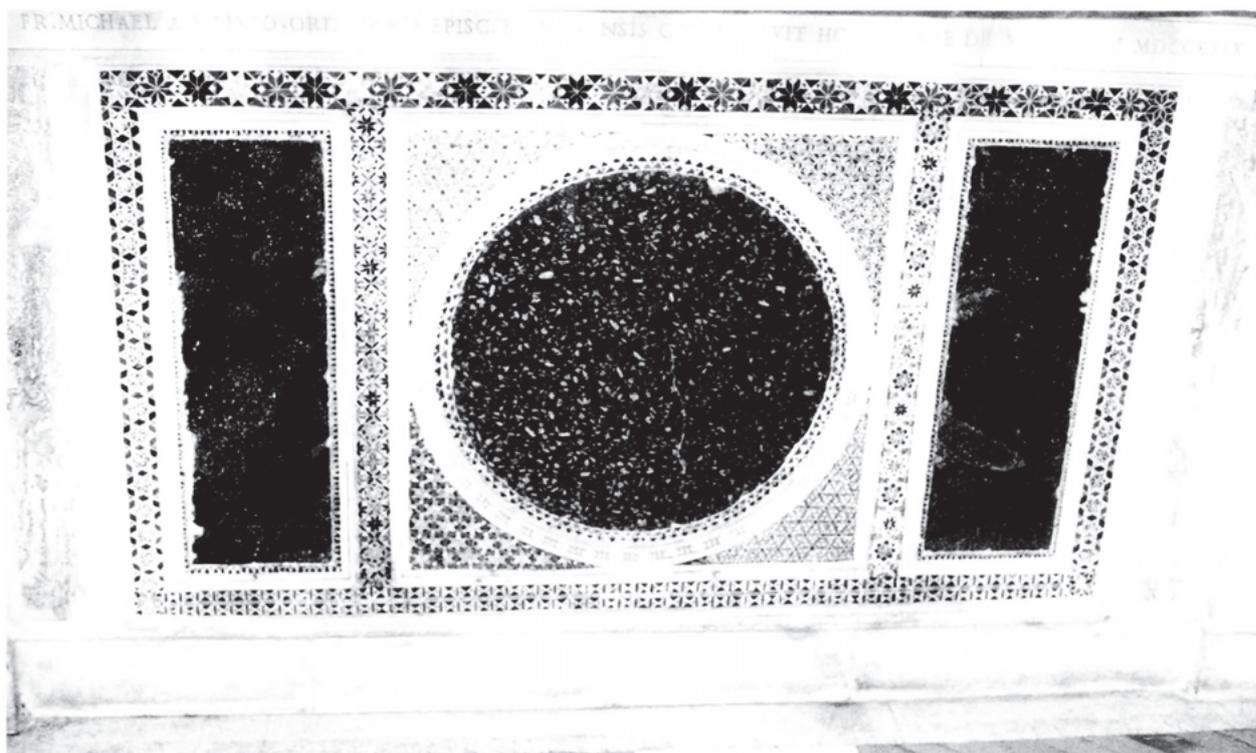
⁶⁶ Maße 1,09 mal 0,505 m.



225. Rom, San Cesareo. Ambo. Kapitelle des Kanzelkorbs (Foto Claussen)



226. Rom, San Cesareo. Ambo. Linkes Kapitell der Verkleidung der Treppenwange (Foto Claussen)



227. Rom, San Cesareo. Altarpaliotto auf der linken Seite (Foto Claussen)

sind im Zuschnitt ähnlich.⁶⁷ Ein quadratisches Mittelfeld mit eingelassenen Rotae aus grünem Serpentin wird von zwei hochrechteckigen Platten aus rotem Porphyrt flankiert.⁶⁸ Da die Zwickel und Rahmenbänder mosaikgefüllt sind, bleiben vom weißen Marmor nur schmale Rahmenstege übrig, die im Ring um die Rota durch einen Astragal bereichert wurden. Die Mosaikstreifen sind in komplizierten kleinteiligen Mustern hoher Qualität verlegt und nur in wenigen Partien ausgebessert. Sie ähneln den entsprechenden Schmuckstreifen der Schrankenwände des Presbyteriums (Abb. 211, 212).

Die klaren und harmonischen Proportionen und der dunkel leuchtende Ton der kostbaren Steine passen überzeugend in die Architektur der Baronio-Zeit (Abb. 200). Umgekehrt könnte man auch sagen, die Architektur der Zeit um 1600 umgibt die Mittelalter-Spolien wie eine schlichte Fassung ein intensiv leuchtendes Schmuckstück.

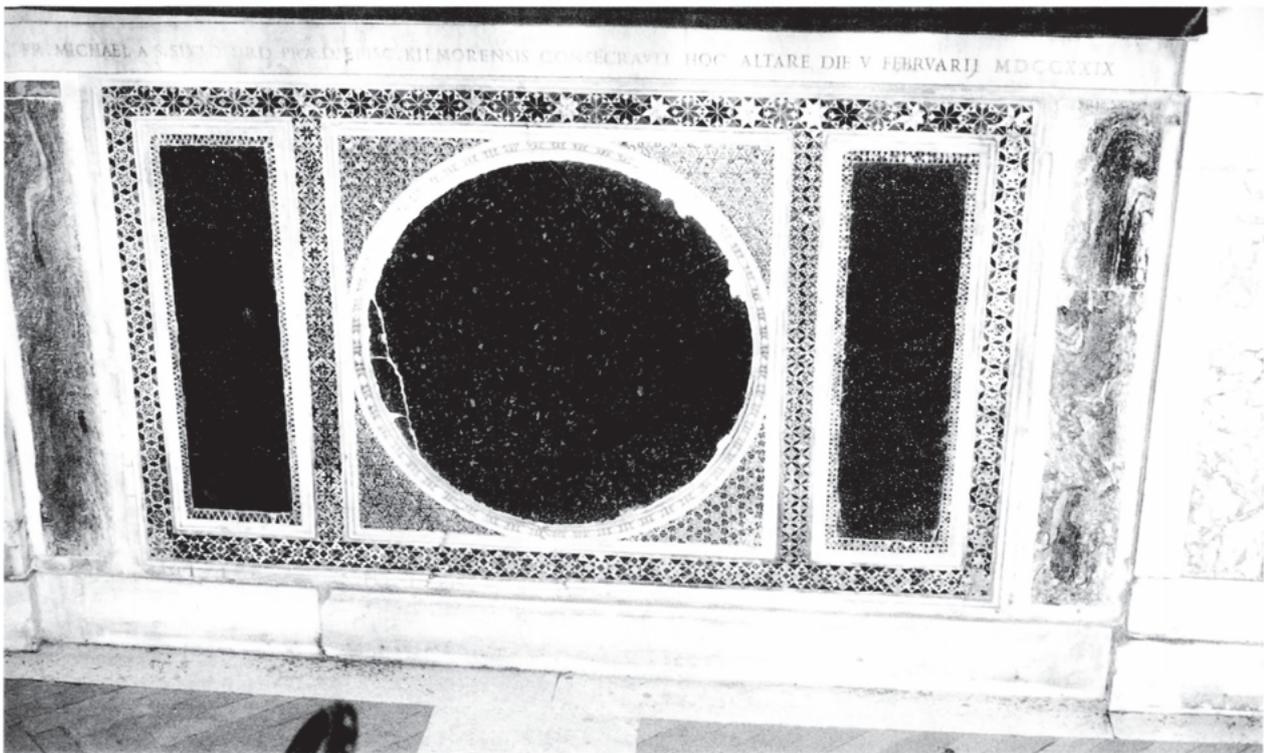
Mutmaßungen über die Herkunft und ursprüngliche Bestimmung dieser Schmuckplatten werden im Zusammenhang mit dem übrigen Cosmati-Inventar von S. Cesareo angestellt.

THESEN ZUR HERKUNFT

1. Eine Vielzahl von Bezügen schließt die Stücke des mittelalterlichen Mobiliars von S. Cesareo zusammen. Die Arkadenfront des Hauptaltars (Abb. 203) ergänzt um die Seitenarkaden geht in der Basen- und Kapitellgestaltung so eng mit den beiden Pfeilern im Untergeschoss der Kanzel (Abb. 215) zusammen, dass von einer gemeinsamen Werkstatt von Arkadenplatte und Ambo auszugehen ist. Künstlerisch verwandt sind auch die Kapitelle und Sockel der Säulen des Kanzelkorbes. Die Säulen zuseiten der Schmuckplatte an der Kanzeltreppe (Abb. 226) gleichen den Säulen der Schrankenwände (Abb. 213). Das Mosaik der Schrankenwände (Abb. 211, 212) entspricht wiederum dem der Seitenaltäre (Abb. 227, 228): Vieles spricht also dafür, dass das mittelalterliche Inventar von S. Cesareo aus einem gemeinsamen Ensemble stammt. Über die Zeitstellung und mögliche Unterschiede in der Entstehungszeit der einzelnen Teile ist damit noch nichts gesagt.

⁶⁷ Links 0,92 mal 1,63 m, rechts etwas schmaler 0,825 mal 1,59 m.

⁶⁸ Der Durchmesser der Rota links beträgt 0,58 m, rechts 0,64 m.



228. Rom, San Cesareo. Altarpaliotto auf der rechten Seite (Foto Claussen)

2. Diese Ausstattung gehörte an ihrem Ursprungsort zu den kostbarsten des römischen Hochmittelalters. Wenn die erwähnten Verbindungen zu den gleichzeitigen Umbauten in S. Giovanni in Laterano den Blick auf die dortige Ausstattung gelenkt haben, dann muss man allerdings bedenken, dass ein Ambo dort schon beim Brand von 1361 schwer beschädigt oder zerstört wurde und von Ambonen bei Panvinio um 1560 nur als einem früheren Normzustand die Rede ist, der mit der Pavimenterneuerung in diesem Bereich unter Martin V. (1417–31) beseitigt wurde und nichts mit dem damals aktuellen Zustand der Laterankirche zu tun hat.⁶⁹ Anders als die um 1600 aktuellen Veränderungen an der Confessio setzt ein Verweis auf den Ambo der Laterankirche immer voraus, dass die mittelalterlichen Teile über Jahrhunderte in irgendeiner Form abgestellt verwahrt worden wären. Das ist zwar nicht völlig unmöglich, steigert aber nicht gerade die Plausibilität der Option „Herkunft aus S. Giovanni“.

3. Wenn man die Werkstattzugehörigkeit der Kanzelteile mit dem Hauptaltarpaliotto von S. Cesareo bedenkt, gerät die oben ausgesprochene These (Matthiae und andere) einer Herkunft der großen Platte mit dem fünfteiligen Giebelmotiv aus der Laterankirche ins Wanken. Da der Ambo schwerlich aus S. Giovanni in Laterano stammen kann, muss auch der Paliotto für einen anderen Ort bestimmt gewesen sein.

Um zu einer Gegenthese zu gelangen, die vom Ambo ausgeht, möchte ich das Blickfeld weiter fassen und einige Teile des Inventars, das Baronio in SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 229) hat aufstellen lassen, mit ins Blickfeld nehmen. Vor allem geht es um den Paliotto (Abb. 230) des dortigen Hochaltars, dessen Design mit drei Giebelarkaden, die seitlichen als Segmentbögen, der mittlere in Ädikulaform, im Prinzip dem des Paliotto von S. Cesareo gleicht. Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die Kapitelle der Arkadenträger alle vier mit je einem Vogel- oder Greifenpaar einem ähnlichen Motivrepertoire

⁶⁹ Siehe de Blaauw, *Cultus* (1994), S. 252f mit den Nachweisen. Panvinio, *De sacrosancta Basilica*, in: Lauer, *Latran* (1911) S. 436: „*Antiquis temporibus ante Aram maximam, ubi nunc est sepulchrum Martini V., fuerunt duo marmorea pulpita quae ambones vocant quemadmodum sunt in Basilica S. Mariae Majoris, S. Pauli, SS. Cosmae et Damiani et in omnibus Urbis Basilicis fuerunt...{} Inter hoc duo pulpita Chorus Canonorum erat cum Altari in quo Canonici ipsi Missam Maiorem celebrabant...{} Quae omnia Martinus V. in nova pavimenti...restitutione substulit*“.

entstammen wie die Pilasterkapitelle an entsprechender Stelle in S. Cesareo (Abb. 203). Auch wenn die künstlerische Faktur sich unterscheidet,⁷⁰ eine zeitliche Nähe ist mindestens zu vermuten, vielleicht sogar ein gemeinsames inhaltliches und formales Konzept. Der These erster Teil lautet: die beiden Hauptstücke der beiden Kirchengestaltungen Baronios sind ursprünglich Teile eines Ensembles.

4. Von der eben erwähnten Altarfront in SS. Nereo ed Achilleo (Abb. 230) berichtet nun Cesareo Baronio 1597 in einem Brief, sie stamme aus S. Paolo fuori le mura, genauer aus dem Bereich der Confessio unterhalb des Hochaltars.⁷¹ Mir scheint es sehr gut möglich, dass auch die Altarfront von S. Cesareo aus dem gleichen Zusammenhang stammt. Der Bezirk hinter dem Hochaltar von S. Paolo fuori le mura war durch Schranken mit einem Säulenüberbau als ein geräumiges Oratorium mit Apsis und Papstthron abgetrennt; ein Einbau, den Panvinio als ein Werk Leo III. ansieht, von dem man aber annehmen darf, dass es sich zumindest teilweise um eine hochmittelalterliche Neufassung der in der Disposition frühchristlichen Anlage durch die Marmorari Romani handelt.⁷² Dazu kam noch die Krypta unter dem Altar. Zusammen ergibt das genügend Möglichkeiten, sich einen Ort für eine Platte derartiger Größe wie die von S. Cesareo vorzustellen. Eine konkrete Rekonstruktion scheint mir allerdings bisher nicht angeraten.⁷³

5. Anders als für S. Giovanni in Laterano haben in S. Paolo fuori le mura zwei Ambonen im Langhaus bis mindestens zu den Erneuerungsarbeiten unter Sixtus V. in den Jahren 1585-90 bestanden. Noch Ugonio erwähnt sie 1588, vorher Rabus und ausführlich Panvinio („*variis pretiosis lapidibus ornati, porphyreticis serpentinis*“), der ihre Position auch flüchtig in einer Skizze markiert und klar sagt, dass der heute erhaltene Osterleuchter seinen Platz beim Evangelienambo hatte.⁷⁴ Ingo Herklotz hat im Madrider Manuskript der Inschriftensammlung des Alfonso Chacon (gest. 1599) die Signatur dieses Ambos aufgefunden:⁷⁵ *Magister Laurentius cum Jacobo filio suo hoc opus fecit*. Die Zusammenarbeit von Laurentius und seinem Sohn Jacobus ist im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts durch nicht weniger als acht Signaturen belegt, darunter die der Ambonen von S. Pietro in Vaticano und S. Maria in Aracoeli. Um 1200 stellten sie die bedeutendste Marmorwerkstatt in Rom.⁷⁶

6. Der logische Schluss: Auch die Mehrzahl der mittelalterlichen Ausstattungsstücke in S. Cesareo werden aus S. Paolo fuori le mura bezogen worden sein. Dazu gehören nicht nur die Teile, die in der Kanzel (Abb. 215) Wiederverwendung fanden, sondern gleichfalls die beiden Paliotti (Abb. 227, 228) der Seitenaltäre, die sich am ehesten als dekorative Verkleidung eines Ambo-Untergeschosses erweisen.⁷⁷ Die Ornamentik an den Säulenseiten, die die Schmuckplatte unter der Kanzeltreppe des Ambos

⁷⁰ Siehe dazu Anm. 20 und die Bemerkungen zum Stil S. 274.

⁷¹ Es handelt sich um einen Brief, den Baronius an Fr. Antonio Talpa am 22. 2. 1597 richtete und in dem er die neuen Malereien und die Ausstattung seiner Kirche (SS. Nereo ed Achilleo) beschreibt: „...cioè un Altare tutto di pietre nobilmente lavorate che senz'altro paliotto è bellissimo e se si coprisse di broccato, non sarà così bello. Ho avuto le pietre in dono dall' Abbate di S. Paolo, quali servivano alla confessione, dove si tengono le reliquie sotto l' Altare di meravigliosa bellezza.“ Auch die anderen Ausstattungsstücke werden genannt: „Ho fatto e benacconcio il presbiterio e la sede presbiteriale, ambone per l' Evangelio, e epistola; candeglieri nobilmente lavorati ed ornati, ed acciò niente manchi all' antichità si è fatto un bellissimo Cereo paschale molto magnifico.“ R. Albericus, *Venerabilis Cesaris Baronii... Epistolae et opuscula*, 3 Bde., Rom 1770, III, Epist. LXIII, S. 79f; Krautheimer, *Christian Triumph* (1967), S. 175. Dazu auch Turco, *Il titulus* (1997), S. 63.

⁷² BAV. Vat. lat. 6780, fol. 47: *In media cruce sub arcu maximo medio, est chorus sub quo est confessio, quia chorus est solevatus, factus a Leone III: chorus marmoreus, corona ex ? XX columnis porphyreticis et granitis substantata: supra confessionem est sedes pontificia, retro altare maius, tribus gradibus alta...;* fol. 45: *Chorus S. Pauli exterius totus est tessellatus*. Transskription nach S. Pesarini, *La Basilica di S. Paolo sulla Via Ostiense prima delle innovazioni del sec. XVI*, in: *Studi Romani* I, 1913, S. 386-427.

⁷³ Krautheimer, *Corpus V*, S. 129f, 134f mit den recht detaillierten Beschreibungen Panvinius aus der Zeit um 1560. Panvinio hat auch zwei Grundrisszeichnungen hinterlassen (Krautheimer V, fig. 125a und b). Die nicht unkomplizierte Situation stellt ausführlich dar F. Tolotti, *Le confessioni succedutosi sul sepolcro di S. Paolo*, in: *RAC* 59, 1983, S. 87-149.

⁷⁴ Panvinio, BAV. Vat. lat. 6780, fol. 46: *In media maiori navi sunt duo lapidei ambones, variis pretiosis lapidibus ornati, porphyreticis (et) serpentinis; alterum pro evangelio, alterum pro epistola; cum candelabro prope ambonem evangelii, totum sigillatum, altum et magnum, lapideum, cum signis passionis Xpi*. Nach Pesarini (wie Anm. 72) S. 423. Krautheimer, *Corpus V*, S. 102; Erneuerungen wurden in den Jahren um 1597 vorgenommen. Zu Panvinius Skizze Krautheimer, *Corpus V*, fig. 125b. Ugonio, *Stazioni* 1588, S. 236r; Rabus 1575, S. 42f. Die Schola Cantorum, zu der die Ambonen vermutlich ursprünglich gehörten, war im 16. Jahrhundert nicht mehr vorhanden.

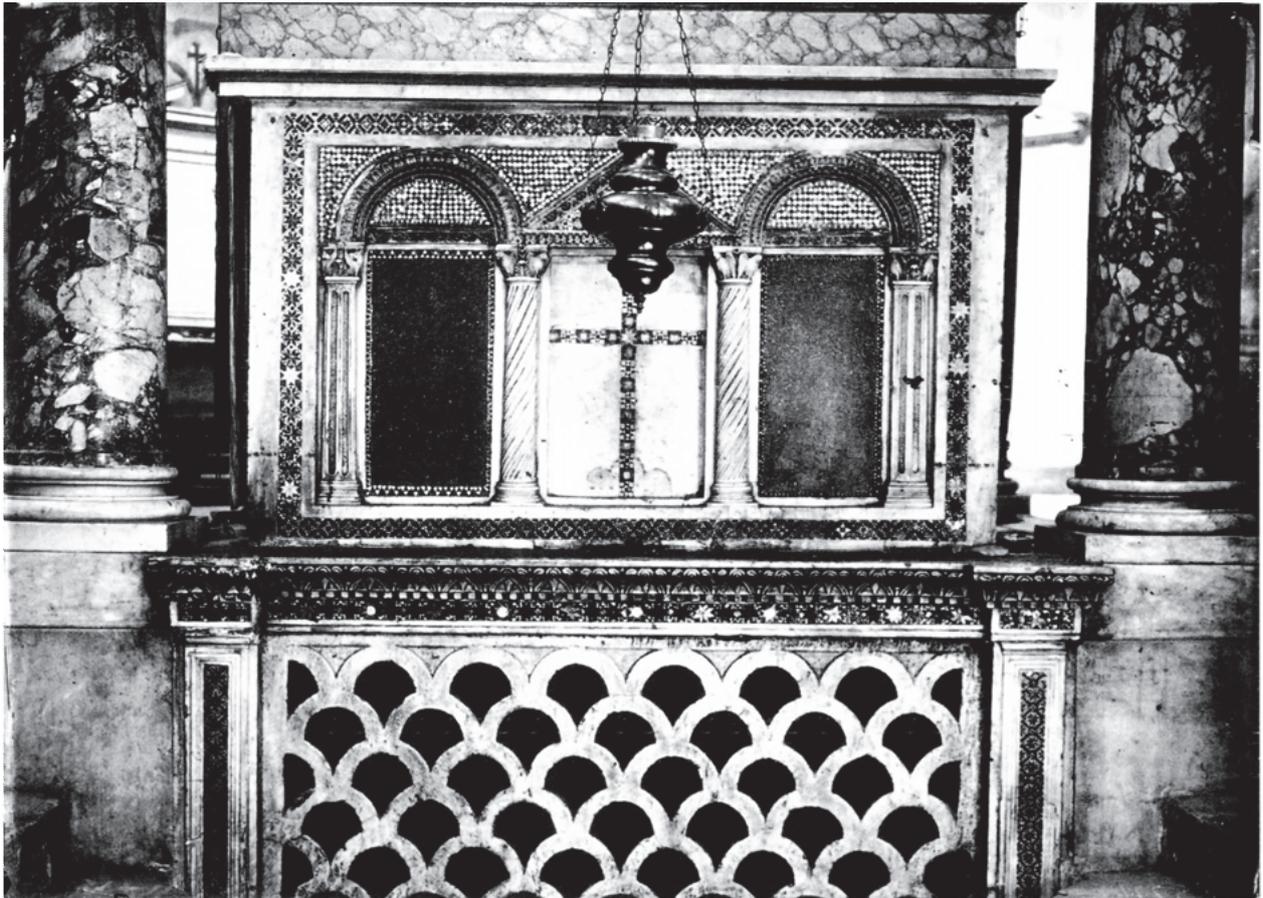
⁷⁵ I. Herklotz, *Rez. Claussen, Magistri*, in: *Kunstchronik* 41, 1988, S. 669. In meiner Arbeit über die „*Magistri Doctissimi Romani*“ ist mir diese wichtige Nachricht entgangen.

⁷⁶ Claussen, *Magistri*, S. 57ff. Zur Bedeutung des Magister Jacobus ausführlich dort S. 69ff.

⁷⁷ In größeren Dimensionen, so dass es den ganzen Unterbau verkleidet, ist der Rhythmus Rechteck/Scheibe/Rechteck etwa am erwähnten Ambo von S. Lorenzo fuori le mura wiederzufinden.



229. Rom, SS. Nereo ed Achilleo. Altar- und Presbyteriumsansicht (ICCD)



230. Rom, SS. Nereo ed Achilleo. Altar und Confessio (ICCD)

flankieren, gleicht in der Bohrtechnik einem kleinen Fragment der Innenausstattung von S. Paolo fuori le mura.⁷⁸ Eine detaillierte Rekonstruktion erscheint mir allerdings an dieser Stelle nicht sinnvoll, denn es können durchaus auch Teile des vermutlich schlichteren und kleineren Epistel-Ambos mitverwendet worden sein. Dass es sich bei den Hauptteilen der Kanzel um solche eines Evangelien-Ambo handelt, steht dagegen außer Frage.

STIL UND DATIERUNG

Das mittelalterliche Inventar in S. Cesareo gehört der entwickelten Prachtentfaltung römischer Marmorkunst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an, wie sie zwischen 1190 und 1260 in einer ganzen Reihe von Ausstattungen erhalten ist. Ich hatte den Kanzelkorb von S. Cesareo früh ins 13. Jahrhundert datiert und denke auch heute, die wahrscheinlichste Entstehungszeit liegt im Pontifikat Innozenz III. (1198–1216).⁷⁹ Feste stilistische Kriterien, die Feinabstufungen erlauben würden, sehe ich aber bislang nicht. Wenn meine zweite These sich bewährt und die Herkunft aus S. Paolo akzeptiert wird, koinzidiert eine derartige Datierung mit den dort dokumentierten Arbeiten am Apsismosaik sowie am Kreuzgang und nähert sich der vermutlichen Entstehung des Osterleuchters im späten 12. Jahrhundert, zu dem in der figürlichen Skulptur des Ambo die engste stilistische Beziehung besteht.⁸⁰

⁷⁸ Die Zahl der kräftigen Bohrlöcher, die das einzelne Kymationblatt umzeichnen, beträgt in S. Cesareo zwölf, bei dem etwas kleiner dimensionierten Gesims in S. Paolo nur zehn.

⁷⁹ Claussen, *Magistri*, S. 31, 109.

⁸⁰ Signiert von Petrus Bassalietus und Nicolaus de Angelo.

Kommt hinzu die neu gefundene Signatur des Laurentius und Jacobus, deren gemeinsames, großes Oeuvre kurz vor 1200 entstanden ist. Ab etwa 1200 signiert Jacobus allein, ab 1210 zusammen mit seinem Sohn Cosmas.

Nach wie vor ist es aber zu verstehen, dass sich Kenner wie Matthiae an die Werkstatt des Vassalletto erinnert gefühlt haben.⁸¹ Es ist durchaus möglich, dass vor allem die vielfach erhaltenen Prunkausstattungen des Vassalletto unseren Eindruck so bestimmt haben, das wir mit der „Firma“ Vassalletto eigentlich einen Zeitstil meinen, in dem die Laurentius/Jacobus-Werkstatt die ersten, heute aber verunklärten Akzente gesetzt hat. Denn von der Chronologie her bricht, was die Innenausstattungen betrifft, die Tätigkeit dieser Werkstatt in der Zeit ab, in der die großen Aufträge der Vassalletto-Werkstatt eigentlich erst beginnen.

Der in S. Cesareo erhaltene Ambo ist vermutlich in einem Zug mit dem in S. Paolo erhaltenen Osterleuchter geschaffen worden. Es ist, als habe man alle wichtigen Marmorkünstler an diesem Werkkomplex beteiligen wollen oder als hätten alle Künstler ein anrecht darauf gehabt: Nicolaus de Angelo und Vassalletto am Leuchter, Laurentius und Jacobus am Ambo. In S. Pietro in Vaticano hat man es im gleichen Zeitraum ähnlich gemacht.⁸² Dort ist die Doppelsignatur des Laurentius und Jacobus für den Ambo überliefert, die des Vassalletto vermutlich für den monumentalen Osterleuchter.

Wie steht es nun aber mit der Entstehungszeit der großen Platte mit Giebelmotiven, deren Mittelstück in S. Cesareo als Altarpaliotto (Abb. 203) Verwendung fand? Entsprechende Altardekorationen sind sonst wie in S. Giorgio in Velabro oder S. Pancrazio erst nach 1230 zu datieren. Mir scheint gegenüber dem Ambo eine etwas spätere Entstehung durchaus möglich, aber kaum ein Abstand von einem halben Jahrhundert. Nun hat sich an bedeutender Stelle ein eigentümlicher Altar mit einer motivisch ähnlichen Giebelfolge erhalten, der von Honorius III. (1216–1227) geweiht wurde. Gemeint ist die Memorie für Petrus und Paulus in der „Platonía“ bei S. Sebastiano.⁸³ Auch wenn die Ausführung nichts mit dem Paliotto von S. Cesareo zu tun hat, wird doch deutlich, dass ein derartiges Dekorationsmotiv im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts durchaus möglich und verfügbar war.

In S. Cesareo ist durch die besondere Renovatio Romae des Cesare Baronio wichtige Teile einer der prominentesten Kirchengausstattungen der Zeit um 1200 erhalten geblieben, die wir hypothetisch mit S. Paolo fuori le mura und der Werkstatt des Laurentius und Jacobus verbinden dürfen. Das gilt vermutlich nicht nur für die Teile des Ambo, sondern auch für die große Paliottofront, die etwas später entstanden ist und ehemals eine geräumige Confessio schmückte.

Verblüffend in der Wirkung des Gesamtkonzepts von Baronios Ausstattung ist die einheitliche Wirkung von barocken und mittelalterlichen Teilen. Verblüffend auch, dass hier wie in SS. Nereo ed



231. Rom, S. Paolo fuori le mura. Detail des Osterleuchters (Fotothek KHI Zürich)

⁸¹ Matthiae, S. Cesareo (1955), S. 40, der allerdings eine Spätdatierung um 1260 vorgeschlagen hat.

⁸² Claussen, Magistri, S. 64f, 111.

⁸³ Mondini, (2001) S. 217ff.

Achilleo just in dem Moment ein Traditionsraum römischer Kirchenliturgie entstand, als die mittelalterlichen Ausstattungen von St. Peter, S. Paolo fuori le mura und S. Giovanni in Laterano (und viele andere weniger spektakuläre) gerade beseitigt werden. Baronios Experiment hat etwas von einer wissenschaftlichen Rekonstruktion, gerade weil die beiden Kirchen an der Via Appia in ihren bescheidenen Ausmaßen „ideale Laborbedingungen“ für die programmatischen Ideen Baronios bieten. Lehrbeispiele des erneuernden Bewahrens, einer Traditionspflege, von der ich annehme, dass sie nicht einfach nur in Opposition zur gleichzeitigen barocken Erneuerungswelle steht. Viel eher ist davon auszugehen, dass Dekonstruktion und Rekonstruktion, wie sie in der Substanz des liturgischen Inventars materiell zu greifen ist, auch konzeptuell eine Einheit bilden.



232. Rom, San Cesareo. Verkleidung der Sängertribüne links (Foto Clausen)

LITERATUR ZU S. CESAREO

Brutio Vat. lat. 11885, fol. 140v, 143r und v; F. Del Sodo, *Compendio delle chiese*, Cod. Vallicell. G33, fol. 135; Bibl. Casanatense, Fondo Vittorio Emanuele 552, tav. 22–26 (Nachzeichnungen des liturgischen Mobiliars von Giacomo de Sanchi; BAV, Vat. lat. 11911, fol. 72; Panciroli, *Tesori* 1625, S. 668; G. A. Sartorio, *Le chiese di S. Cesareo e SS. Achilleo e Nereo sulla Via Appia*, in: *Rassegna contemporanea* 1912 (gennaio), S. 39; C. Hülsen, *Die Kirchen des Heiligen Caesarius in Rom*, in: *Miscellanea Ehrle*, Rom 1924 II, S. 377ff; Huelsen, *Chiese* (1927), S. 229; H. Delehaye, *A propos de Saint-Césaire du Palatin*, in: *Rendic. Pont. Accad.* 3, 1924/25, S. 45–48; L. Zambarelli, *Il nobile Collegio Clementino in Roma*, Roma 1936, S. 33–43; Krautheimer I (1937), S. 113; Armellini/Cechelli (1942), S. 729, 1274; Matthiae, *Componenti* (1952), S. 249; Hutton (1950), S. 15ff, 45; G. Matthiae, *S. Cesareo „de Appia“*, Roma 1955; P. Tomassi, *San Cesareo in Palatino*, Roma 1965; Buchowiecki I, S. 525–537; Krautheimer, *Christian Triumph* (1968), S. 174–178; G. Matthiae, *Tre chiese all'inizio dell'Appia*, in: *Capitolium* 44, 1969, S. 149–162; A. Insalaco, *S. Cesareo de Appia e le terme Commodiane*, in: *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, N.S. 27, 1984, S. 82–90; A. Zuccari, *Restauro e filologia baroniani*, in: *Baronio e l'arte* (Atti del convegno internazionale di studi 1984) Sora 1985, S. 489–510; Herz, *Cardinal* (1988), S. 590–620; D'Achille, *Scultura* (1991), S. 147–238, 164f; M. G. Turco, *Osservazioni e considerazioni sulla fabbrica medievale della chiesa dei Santi Nereo e Achilleo*, in: *Bollettino d'Arte* 79, 1994, S. 93–112; dies., *Il titulus dei Santi Nereo ed Achilleo: emblema della riforma cattolica*, Roma 1997; C. Jobst, *Kirchengeschichte und Architekturgeschichte. Katholische Kleriker im posttridentinischen Italien und ihre Deutungen des Sakralbaus*, unpubl. Habilitationsschrift, Zürich 1998.