

Sonderdruck aus
FESTSCHRIFT WERNER HAGER
zum 65. Geburtstag

1966

VERLAG AUREL BONGERS RECKLINGHAUSEN

DIE KUNST DER COSMATEN UND DIE IDEE DER RENOVATIO ROMAE

Die sogenannten Renaissancen der Karolinger und Ottonen — das bedarf heute keines besonderen Nachweises mehr — sind an die politische Konzeption der Kaiser-Idee, der »Renovatio Imperii Romanorum« gebunden. Über den Strahlungsbereich der imperialen Hofkultur hinaus, die vor allem von den Reichsklöstern getragen wurde, haben sie keine Entfaltung finden können. Italien und selbst die Stadt Rom, obschon die Kaiseridee gerade von ihr die Symbolkraft empfing, hatten fast gar keinen Anteil an diesen Renaissancebewegungen. Nicht einmal Otto III., der schwärmerische Romverehrer, der einen Augenblick lang geglaubt hat, dem Kaisertum in Rom einen dauerhaften Sitz schaffen zu können, hat zur Ewigen Stadt und zu ihren Einwohnern eine Beziehung von kulturschaffender Kraft gefunden.¹ Die Kaiser des Abendlandes, die zumeist froh sein durften, sich für wenige Stunden den Weg nach St. Peter zum Empfang der Krone erkämpfen zu können, blieben für die Römer fremde Herren, die ihrer Stadt zwar einen ideellen Glanz verliehen, aber ihre schöpferischen Kräfte nicht wiederzubeleben vermochten.

Erst als Rom seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts seine politische Unmündigkeit zu überwinden begann, als die Römer im Zuge der allgemeinen Erneuerung des italienischen Nationalbewußtseins die Renovatio-Idee für sich selbst als politische Möglichkeit entdeckten, konnte es auch eine römische »Renaissance«, eine Erneuerung der Künste aus dem Geiste der Antike in Rom geben. Die antikischen Symbole, die seit Jahrhunderten dem Kaisertum zur Legitimierung seines Rechtsanspruchs gedient hatten, wurden jetzt von den Römern selbst beansprucht. Sowohl das Reformpapsttum als auch die Kommune, der neue »Senatus Populusque Romanorum« — nach altrömischem Vorbild 1144 wiederbe-gründet —, umgeben sich mit antikischen Formen und Zeichen, denn beide fühlen sich als die rechtmäßigen Erben des alten Rom, denen der Auftrag zufällt, eine Nova Roma zu schaffen.²

Es liegt nahe, den betont antikischen Charakter der römischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts, insbesondere in den Arbeiten der Cosmaten-Werkstätten, generell mit dieser politischen Entwicklung in Zusammenhang zu bringen, was auch durchaus schon geschehen ist.³ Aber über einen generalisierenden Hinweis hinaus ist es nicht leicht, die Beziehung der einzelnen künstlerischen Erscheinungsform zu dem angedeuteten politisch-historischen Kontext deutlich zu machen. Aus Mangel an zeitgenössischen Quellen zur Deutung des einzelnen Objektes sind wir vielfach auf hypothetische Schlüsse angewiesen, denen erst die Summe vieler Parallelerscheinungen die wünschenswerte Beweiskraft verleiht. Im folgenden sei daher versucht, das Verhältnis einiger untereinander typologisch, motivisch oder

morphologisch verwandter Objekte zu ihren antiken Vorbildern näher zu bestimmen und ihren daraus resultierenden Symbolwert im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen politischen Geschehen zu erschließen.

*

Auf dem Kapitol erhob sich bis zum Jahre 1542 ein Obelisk. Sein Standort und die Form seines Aufbaues überliefern mehrere Heemskerck-Zeichnungen (Abb. 9, 11, 12, 13).⁴ Die Veduten lassen auch erkennen, daß er nicht auf dem antiken Niveau des Hügels, sondern auf den Schuttmassen errichtet war, die sich im Verlaufe des Mittelalters auf dem Kapitol aufgeschichtet hatten. Die früheste bisher bekannte Erwähnung des Obeliskens auf dem kapitolinischen Hügel datiert aus dem Jahre 1407.⁵ Als terminus post quem wird man die Wiederbegründung des Senats im Jahre 1144 ansetzen dürfen, denn erst zu diesem Zeitpunkt trat das verlassene Ruinenfeld des »Monte Caprino«, auf dem man bis dahin Ziegen gehütet hatte, als historische Stätte wieder in das Bewußtsein der Römer.⁶

Ein antiker Obelisk also — wiedererrichtet im Hochmittelalter, viele Jahrhunderte vor dem Zeitalter Sixtus V! Man wird sich sogleich fragen: sollte etwa das mittelalterliche Denkmal auf dem Kapitol bereits in ähnlicher Weise Sinnbild der »Roma Nova«, Symbol für die Kontinuität zwischen dem antiken und dem christlichen Rom gewesen sein, wie es die Obeliskensmonumente der Zeit der Gegenreformation sind? Sollte es, wie jene, die christliche Erneuerung der Hauptstadt der Welt mit dem Sonnensymbol der Antike unter dem neuen Sonnenzeichen Christi, dem Kreuz, versinnbildlichen?⁷ Doch ist es so gut wie sicher, daß der Obelisk auf dem Kapitol kein Kreuz trug.⁸ Überdies war er zweifellos kein Denkmal der triumphierenden Kirche, wie die wiedererrichteten Obeliskens des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern ein Monument der römischen Kommune, die wenig Anlaß haben mochte, ein kirchliches Triumphmal auf dem Kapitol aufzustellen.⁹

Wie aber ist dieses Denkmal zu deuten? Von der Antwort auf diese Frage — so scheint mir — dürfen wir wichtige Aufschlüsse zum Verständnis der Antikenrezeption im römischen Hochmittelalter erwarten. Es gilt daher zunächst, Zeitpunkt und Anlaß der Errichtung dieses rätselhaften Obeliskensmonuments zu erschließen, was nicht ohne einige vorsichtig abwägende Überlegungen und Untersuchungen historischer und kunsthistorischer Art gelingen wird.

Der kapitolinische Obelisk stand auf einer kleinen hügeligen Erhebung zwischen dem mittelalterlichen Senatorenpalast (teils im 12., teils im 13. Jahrhundert über dem antiken Tabularium errichtet) und dem Querschiff von S. Maria in Aracoeli, d. h. an dem kürzesten Verbindungsweg zwischen Aula des Senates und der Senatskirche, der gegen das Ende des 13. Jahrhunderts mit einer bequemen breiten Treppe zur Kirche hinauf ausgestattet wurde.¹⁰ In der Mitte zwischen den beiden Gebäuden, in denen sich das kommunale Leben des mittelalterlichen Rom abspielte, grüßte er, wie eine Vedute Heemskercks uns deutlich erkennen läßt, weithin sichtbar auf das Forum Romanum hinab.

Auf quadratischer Plinthe mit attischem Profil stand ein hoher Sockel, auf dem vier radial angeordnete Löwenfiguren lagerten. Diese trugen freistehend die Nadel des Obeliskens,

bestehend aus einem oberen mit Hieroglyphen geschmückten und einem unteren glatten — offenbar später ergänzten — Teil.¹¹

In dieser Gestalt schmückte das Monument die höchste Erhebung des kapitolinischen Platzes, bis es 1542 abgebrochen wurde. Im Jahre 1582 schenkte der Senat den Obelisk dem Antikensammler Ciriaco Mattei, der ihn in seiner Villa auf dem Monte Celio wiedererrichtete.¹² Dort fand er zunächst nach antikem Vorbild in einem zirkusartigen »Teatro« seinen Platz. Die Nadel war unmittelbar auf einen Sockel gestellt; die Löwen fehlten.¹³ Bei einer Umgestaltung der Villa von 1817 setzte man den Obelisk auf einen modernen Sockel mit vier diagonal angeordneten Steinblöcken; es scheint, daß das historisierende 19. Jahrhundert den ursprünglichen Aufbau des kapitolinischen Denkmals provisorisch wiederherzustellen suchte. In diesem Zustand ist es noch heute erhalten (Abb. 10).

Warum der Antikensammler Ciriaco Mattei bei seiner Neuaufstellung des Obelisk auf die Löwenstützen verzichtete, wissen wir nicht. Es wäre denkbar, daß diese (oder sagen wir einige von ihnen) in der Zeit zwischen dem Abbruch (1542) und der Wiederaufrichtung des Obelisk (1587) verlorengingen. Vielleicht aber auch hatte man ästhetische Bedenken. Möglicherweise erschien dem in künstlerischen Fragen höchst sensiblen Mattei, der in seiner Generation als einer der besten Kenner der Antike gelten darf, die Verbindung eben dieser Löwen mit dem Obelisk unbefriedigend. Denn in der diagonalen Anordnung, wie sie das kapitolinische Monument aufwies, kragten die Stützfiguren mit ihren rechteckigen Plinthen und ihren breiten Köpfen unorganisch über die Ecken von Sockel und Obelisk vor. Und auch eine Umgruppierung durch paarweise Parallelanordnung der Figuren hätte dem Stilempfinden des 16. Jahrhunderts nicht entsprochen, denn dadurch würde der Obelisk an seiner formal empfindlichsten Stelle eine Richtungsbetonung erhalten haben. Aber was dem 16. Jahrhundert widerstrebte, hätte noch weit weniger die Zustimmung der Antike gefunden: weder die unorganische Diagonalstellung, noch eine parallele Anordnung der Stützfiguren ist in der Antike denkbar. Wir dürfen demnach supponieren, daß die Löwen als Träger des Obelisk nicht antiker Bestand, sondern eine mittelalterliche Zutat sind. Auch der vatikanische Obelisk ruhte, entgegen gelegentlich geäußerten Vermutungen,¹⁴ in der römischen Antike nicht auf Löwen, sondern auf runden, plastischen Gebilden, die nicht über den Sockel hinaus vorkragten.¹⁵

Diese Überlegungen, die die Löwenstützen als mittelalterliche Zutat erweisen, werden uns sowohl für die Frage der Datierung, als auch der Deutung des kapitolinischen Monuments nützlich sein.

Bisher liegt nur ein einziger Versuch vor, die Errichtung des Obelisk mit determinierten historischen Fakten in Beziehung zu bringen: Cesare d'Onofrio hat das Denkmal jüngst mit der Erstürmung des Kapitols durch Cola di Rienzo (19. Mai 1347) in Zusammenhang bringen wollen; doch seine Argumentation ist allzu phantastisch, als daß man sie ernsthaft in Erwägung ziehen könnte.¹⁶ Der Datierungsversuch D'Onofrios geht allein von ikonographischen (besser pseudoikonographischen) Hypothesen aus; morphologisch-stilgeschichtliche Gesichtspunkte fehlen ganz. Die erste Frage aber sollte sein: wann ist

denn ein Denkmal dieses plastisch-artikulierten Aufbaues, wie ihn die Löwenstützen mit sich bringen, überhaupt möglich?

In der römischen Kunst der Mitte des 14. Jahrhunderts, die allem plastischen Ausdrucks willen entsagt, scheint mir eine solche Konzeption so gut wie undenkbar.¹⁷ Hingegen ist das 13. Jahrhundert, die Zeit der Hochblüte der Cosmatenkunst, überreich an Denkmälern mit kraftvoll ausgeformten Tierskulpturen in Trägerfunktion, wovon noch ausführlich die Rede sein wird.

Wie schon erwähnt wurde, hatte Ciriaco Mattei das kapitolinische Denkmal in seiner Villa ohne die Löwen wiederrichtet. In unmittelbarer Nähe des heutigen Standorts des Obeliskens haben sich aber zwei aus weißem Marmor gefertigte Löwenkulpturen erhalten: sie tragen einen antiken Sarkophag, wobei sie von der Körpermitte an vermauert sind (Abb. 14, 15). Über die Herkunft dieser Figuren ist nichts bekannt. Sie gehören aber zum alten Bestand des Matteianischen Antikengartens, wie eine gemalte Ansicht der Villa des 17. Jahrhunderts und ein Stich in den »Monumenta Mattheiana« erweisen.¹⁸ In diesen Darstellungen erscheinen sie noch unvermauert als Träger eines anderen Sarkophags, und zwar des berühmten Musensarkophags (jetzt im Museo Nazionale delle Terme).¹⁹ Dort ist auch erkennbar, daß die Körper der Tiere grob und klotzartig gearbeitet sind, offenbar von Anbeginn dazu bestimmt, eine Last zu tragen.

Nach Größe und Proportion der Löwen zu urteilen, können sie sehr wohl zu den ursprünglichen Trägerfiguren des Obeliskens gehört haben. Aber mehr noch: soweit ein Vergleich mit den Zeichnungen Heemskercks möglich ist, stimmen sie auffallend genau mit den Obeliskenträgern überein. Wie dort liegen die kurzen Pranken parallel auf den Plinthen; Körper- und vor allem Kopfform der beiden Mattei-Löwen glaubt man in den Zeichnungen wiederzuentdecken, sogar die Einzelheit des ungewöhnlich weit geöffneten Rachens; ja selbst die geringe seitliche Wendung der Köpfe scheint bei Heemskerck angedeutet (Abb. 13).

Die beiden Löwenfiguren sind aus stilistischen Gründen in die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datieren. Wie aber erklären sich mittelalterliche Skulpturen in dem Antikengarten eines Ciriaco Mattei, eines so versierten Kenners antiker Plastik? Für Antiken wird er sie kaum gehalten haben, und ein Sammelobjekt war zu dieser Zeit mittelalterliche Plastik allenfalls unter außerästhetischen Gesichtspunkten. Diese Frage erklärt sich am ehesten mit der Annahme, daß die Figuren zusammen mit dem Obeliskens in den Besitz Matteis übergingen, aber bei der Neuaufstellung desselben nicht verwandt wurden, sei es, daß schon damals die beiden anderen Löwen verlorengegangen waren, sei es, daß ästhetische Bedenken — wie angedeutet — ihrer Einbeziehung entgegenstanden.

Den Werken des jüngeren Pietro Vassalletto eng verwandt, stehen sie stilgeschichtlich etwa zwischen den Löwenfiguren des Laterankreuzganges — wohl noch vor dem Tode Gregor IX, 1241, entstanden — und den Thronwächtern an der Kathedra in Anagni — im Auftrag des Bischofs Landus, 1263—76, geschaffen (Abb. 29, 19).²⁰ Allerdings ist mit der Datierung der Löwen in das zweite Drittel des 13. Jahrhunderts nicht notwendig

auch der Zeitraum bestimmt, in dem die Errichtung des kapitolinischen Denkmals erfolgt sein muß; die Tierskulpturen könnten ja älter sein als das Monument. Doch ist es an sich schon unwahrscheinlich, daß vier gleichartige ältere Löwenfiguren bei späterer Aufstellung zufällig zu Gebote standen. Außerdem spricht für eine Entstehung des Denkmals in den Jahren um die Jahrhundertmitte — wie wir sehen werden — auch der enge formale Konnex mit anderen Werken römischer Cosmatenwerkstätten: Es sei hier schon auf die Übereinstimmung der unteren Plinthe mit der quadratischen Sockelplatte des Thrones in Anagni hingewiesen (Abb. 17). Beide schmücken ein klassisch-attisches Profil. Wie in Anagni dürfte auch die Plinthe des Denkmals ad hoc gearbeitet sein.¹² Ein ähnlich klassisches Profil, allerdings in Sima-Form, findet sich auch an den Plinthen der Mattei-Löwen. Sind aber diese zum Obeliskendenkmal gehörig, dann dürfen wir auch dessen Entstehungszeit in den Jahren um die Mitte des 13. Jahrhunderts suchen.

Fragen wir nun nach den politischen Verhältnissen in dem ermittelten Zeitraum, so finden wir gerade in diesen Jahren die besten äußeren Voraussetzungen für die Errichtung eines solchen Monuments. Die römische Kommune erlebte unter der energischen Führung ihres aus Bologna berufenen Senators Brancaleone degli Andalò (1252—1258) die glanzvollste und unabhängigste Entfaltung ihrer Macht.²² Mit kraftvoller Hand ordnete Brancaleone, dem dieser Name so recht ansteht, die zerrütteten Verhältnisse des römischen Senats neu und bald forderte er auch die Herrschaft über ganz Latium. Vor allem galt es, der Stadt Tivoli, der alten Widersacherin Roms, Herr zu werden. Über drei Jahrhunderte hatten die Römer vergeblich versucht, diese Rivalin zu unterjochen. Unter Brancaleone gelang es endlich. Im Jahre 1254 mußte sich die tiburtinische Stadt ergeben. Wenn in den Jahren um die Mitte des 13. Jahrhunderts auf dem römischen Kapitol ein Denkmal errichtet wurde, dann dürfte es am ehesten mit der Feier dieses Sieges in Zusammenhang stehen, der für die römische Kommune von säkularer Bedeutung gewesen ist.²³

Übrigens scheint noch ein zweites antikes Denkmal anlässlich dieses Sieges auf dem Kapitol Aufstellung gefunden zu haben, nämlich die berühmte Tierplastik des Löwen, der ein Pferd niederzwingt. Von ihr war bisher nur bekannt, daß sie im Mittelalter unter der Loggia des Senatorenpalastes stand und daß vor ihr die Todesurteile verkündet wurden. Sie gehörte also zu den Rechtsdenkmälern des Senats. In einem Guiden-Manuskript des 17. Jahrhunderts, von der Hand des Architekten Gio. Batt. Mola,^{23a} aber wird diese Gruppe allusivisch gedeutet: »Il cavallo atterrato dal'leone, opera molto bella, rappresenta una guerra tra Romani et Tiburtini, che oggi son i Tivolesi, acennando il cavallo per Tivoli e il leone per Roma.« Wahrscheinlich bezieht der Autor des 17. Jahrhunderts die Deutung der beiden Tiere auf die Unterwerfung der Tiburtiner durch Camillus (380 v. Chr.). Doch ist kaum daran zu zweifeln, daß eine solche Interpretation der Tierkampfgruppe nicht antik, sondern mittelalterlich ist. Mola schöpfte wohl aus einer alten, aber nicht mehr ungetrübten Überlieferung. Es spricht alles dafür, daß die antike Tierplastik im Zusammenhang mit den Ereignissen von 1254 in dem angegebenen Sinne gedeutet und durch Brancaleone aufgestellt worden ist.

Man fragt sich, ob in der Wahl des Obeliskens als Siegeszeichen eine ähnliche allusivische Beziehung zu dem Sieg über Tivoli zu sehen ist, wie bei dem Löwen, der das Pferd niederzwingt. Daß dafür allein die zeichenhafte Form der gewaltigen Steinnadel bestimmend gewesen sei, wird man kaum annehmen dürfen.

Das wäre ganz modern gedacht. Das Mittelalter benutzt eine solche Form nur, wenn es mit ihm auch einen bestimmten Sinnegehalt verbinden konnte. Gerade wenn es sich um die Wiederverwendung antiker Symbolformen handelt, steht fast immer eine Kenntnis ihrer ursprünglichen Bedeutung im Hintergrund, sei sie auch noch so fragmentarisch oder mißverstanden.

Was die antiken Obeliskens betrifft, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß den Römern des 13. Jahrhunderts aus irgendeiner Plinius-Handschrift diejenigen Partien des 36. Buches der *Naturalis Historia* bekannt waren, in denen von der Sonnensymbolik des Obeliskens im alten Ägypten die Rede ist und wo berichtet wird, daß die Kanten des Obeliskens als Sinnbild der Sonnenstrahlen gedeutet wurden.^{23b}

Vielleicht wußte man auch, daß der von Augustus auf der Spina des Circus Maximus aufgestellte Obelisk dem Gotte Sol geweiht war.²⁴ Ein antikes Sinnzeichen der sieghaft erstrahlenden Sonne als ein Triumphmal wiederzuerrichten, das entspräche durchaus dem symbolitistischen Denken des 13. Jahrhunderts. Wir dürfen also — wie eingangs angedeutet — in dem kapitolinischen Monument einen profanen Vorläufer der — freilich christologisch — gedeuteten Obeliskendenkmale der Roma triumphans der Gegenreformation sehen.

Gerade zur Zeit des Senatoriates von Brancaleone läßt sich eine besondere Neigung zu derartigen Symbolismen in der kommunalen Repräsentation Roms feststellen. Das bezeichnendste Beispiel dafür ist die Art und Weise, in der die Kommune den verstorbenen Brancaleone ehrte: Man bettete sein Haupt in eine kostbare Urne und stellte sie wie eine Reliquie auf eine Säule.²⁵ Offensichtlich sollte diese höchst ungewöhnliche Bestattungsform einerseits auf die Säule des Trajan, die ja Grabmal war, und andererseits auf den vatikanischen Obeliskens anspielen, von dem man im Mittelalter glaubte, daß er in seiner Kugel die Asche Caesars enthalte.

Über die Herkunft des original-ägyptischen Fragmentes unseres Obeliskens könnte man vielleicht etwas Sicheres aussagen, wenn es gelänge, die fehlende untere Hälfte nachzuweisen und dessen ursprünglichen Standort zu bestimmen. Er könnte im römischen Iseum des Marsfeldes zu suchen sein.^{25a} Doch wäre es auch denkbar, daß es sich bei dem verhältnismäßig kleinen Spitzenfragment um eine Trophäe handelt, die die Römer bei ihrem Sieg über die Tiburtiner im Jahre 1254 aus Tivoli heimbrachten. Gerade diese Stadt verfügte über allerlei Fundstücke aus der Villa Adriana, unter denen sich nachweislich auch ägyptische oder ägyptisierende Bildwerke befanden.²⁶ Das entspräche dem Spolienkult dieser Zeit und hat zahlreiche Parallelen.

Mit Vorliebe entführte man im 12. und 13. Jahrhundert dem Gegner eine antike Statue oder antike Säulen, um diese Reliquien des verehrungswürdigen Altertums als Trophäen

aufzustellen.²⁷ Das Kapitol war bereits früher mit derartiger Beute geschmückt worden: bei der gnadenlosen Zerstörung Tusculums im Jahre 1191 hatten die Römer zwei Säulen heimgeführt; möglicherweise gehört eben jene dazu, die unweit unseres Obelisken-denkmals auf den Kapitol-Veduten Heemskercks nördlich der Treppe zur Kirche Aracoeli zu sehen ist.²⁸ Auch für Friedrich II. war das römische Kapitol der würdigste Ort, um der Welt seinen Sieg von 1237 über Mailand zu verkünden; dorthin entsandte er den erbeuteten Fahnenwagen zur öffentlichen Schaustellung.²⁹

Die Wahl des Beutestücks, das man den Tiburtinern entführte, könnte gerade dadurch nahegelegt worden sein, daß die Aufstellung eines Obelisken als Siegesdenkmal im christlichen Altertum einen berühmten Vorläufer besaß: Konstantius hatte in den Inschriften an der Basis des mächtigen Obelisken, den er auf der Spina des Circus Maximus neben dem augusteischen errichtete, seinen Triumph über Magnentius (357) gefeiert.³⁰

Der römische Senat drückte dem kapitolinischen Denkmal dadurch seinen Stempel auf, daß er es auf Löwen stellte. Denn gerade in den Jahren der Herrschaft Brancaliones spielte der Löwe als Emblem des Senats eine besondere Rolle: Auf dem »grosso romanino« der Münzreform von 1257 erscheint auf der Vorderseite die Roma caput mundi, auf der Rückseite aber ein Löwe mit der Umschrift »Senatus Populusque Romanorum«.³¹

Das Löwenemblem war nicht nur Sinnbild der Macht und Stärke, sondern auch Symbol der Rechtshoheit des Senats. Als solches diente ja auch schon die erwähnte Tierkampfgruppe.³² Als Wächter über Recht und Gerechtigkeit erschienen Löwenmasken auch an den beiden älteren Festmaßen für Wein und Öl, die auf dem Kapitol aufgestellt waren. Auch sie dürften — ihrem stilistischen Charakter nach zu urteilen — zur Zeit Brancaliones entstanden sein.³³ Bezeichnenderweise sind die beiden Maße aus den Trommeln antiker Säulen gearbeitet, deren Kanneluren am unteren Rand stehengelassen wurden, wohl um den antiken Ursprung des Materials sichtbar zu machen (Abb. 13). Auch hier hat die Wiederverwendung altrömischen Spolienmaterials Symbolwert, wie das bei dem Obelisken oder der Löwengruppe der Fall ist. Die von Mythos und Legende umrankten und verklärten »Vestigia« und »Mirabilia Urbis Romae« werden zu verehrungswürdigen Reliquien, die dem neuen Senatus Populusque Romanorum gleichsam als Zeichen seiner Legitimation dienen. Diese Art von Spolienkult mag uns heute naiv erscheinen, doch ist ihm die gleiche Bedeutung beizumessen wie dem Umstand, daß etwa Karl der Große seinen Aachener Thron aus antiken Spolien gefertigt und sich in einem antiken Sarkophag beigesetzt wissen wollte.

Daß aber auch die Kirche, insbesondere dort, wo es den Machtanspruch des Papsttums zu dokumentieren galt, sich in ähnlicher Weise mit antiken Spolien schmückte, liegt nahe. Gemeint ist nicht die simple Zweitverwendung antiken Materials, wo dieses leicht zu Gebote stand und um der Ersparnis willen genutzt wurde, wie es sich bot, sondern die bewußte Wahl eines bestimmten antiken Spolienstückes im Hinblick auf seinen symbolischen Ausdruckswert, der ihm bei der Wiederverwendung in neuem Zusammenhang unterlegt werden konnte. Das eklatanteste Beispiel solchen Spolienkults, im Hinblick auf höchsten

politischen Anspruch, ist die Benutzung des Porphyrsarkophags Kaiser Hadrians durch Innocenz II. (1130—43).³⁴

Schon ein Jahrzehnt früher hatte Alfanus, der Kämmerer Calixt II. (1119—24) an bedeutungsvoller Stelle antikes Spolienmaterial zur Geltung gebracht: an der Kathedra von S. Maria in Cosmedin, einem jener römischen Thronsessel, die ihre aufwendige und symbolbetonte Gestalt dem Umstand verdanken, daß sie vor allem für gelegentliche Besuche des Papstes bestimmt waren (Abb. 16). Die Rücklehne bildet hinter dem Kopf des Thronenden einen nimbenförmigen Diskus mit einer farbig-strahlenden Intarsie in Gestalt einer Sonnenglorie.³⁵ Seit den Tagen spätantiker Kaiser hat wohl kein Herrscher sich mit einem ähnlichen Nimbus auf seinem Thron umgeben. Aber mehr noch: an den Armstützen der Kathedra erscheinen mächtige Löwenköpfe über Pranken. Hier wird ein antiker Throntypus rezipiert, der freilich im alten Rom im allgemeinen zur bedeutungslos dekorativen Möbelform abgesunken war. Doch scheint man noch in spätantik-frühchristlicher Zeit um seinen ursprünglichen Sinn als Symbol von Macht und Würde des Thronenden gewußt zu haben, wenn etwa der Christus in der Darstellung der Traditio Legis am Sarkophag des Junius Bassus auf einem mit Löwenköpfen über Pranken geschmückten Sessel thront: der Gesetzgeber Christus, der die Löse- und Bidegewalt dem Papsttum überantwortet hat. So hat es seinen tiefen Sinn, wenn der Löwe als Custos Justitiae am Thron des Papstes (oder dessen Vertreter) erscheint.^{35a} Größer und beherrschender als jemals in der Antike tritt das Löwenmotiv an der Kathedra in S. Maria in Cosmedin auf: offenbar steht hier der seit Gregor VII. immer stärker betonte päpstliche Anspruch auf die oberste Jurisdiktionsgewalt im Hintergrund, ein Anspruch, der sich von der konstantinischen Erbschaft des Papsttums herleitet, vom antiken Imperium. Auch hier wird die Kontinuität, wird der Erbanspruch wie bei der Verwendung des hadrianischen Porphyrsarkophags durch Innocenz II. durch Nutzung antiker Spolien unterstrichen: die beiden Löwenköpfe und Pranken stammen nämlich von einem altrömischen Muldensarkophag.³⁶ Obwohl für die Armlehnen eines Thrones allzu mächtig und aufdringlich, wurden sie wohl gerade deshalb benutzt, weil der Symbolismus des Löwenmotivs damit nur um so entschiedener zum Vortrag kommt.

Wo aber antikes Spolienmaterial nicht zu Gebote stand, war man auf andere Weise bemüht, mit möglichst unmißverständlicher Deutlichkeit die Antike zu zitieren. An der Kathedra im Dom von Anagni (entstanden zwischen 1263 und 1276) — sicher eher für das römische Oberhaupt der Kirche, als für den örtlichen Bischof bestimmt³⁷ — hat der jüngere Pietro Vassalletto zwei mächtige Löwen als Wächter zu Füßen des Thrones angeordnet: sie sind, — wie schon Déer bemerkt hat³⁸ — Kopien jener ägyptischen Löwenfiguren, die nachweislich schon im 12. Jahrhundert vor dem Pantheon aufgestellt waren (Abb. 17—22).³⁹ Vassalletto — er betont in der Inschrift auf der ebenfalls mit astralen Dekorationsmotiven geschmückten Rücklehne des Thrones, daß er Römer sei (»De Roma«) — hat sich mit einer für das Mittelalter ungewöhnlichen Kopistentreue an seine Vorbilder (heute im Museo Egiziano des Vatikans)⁴⁰ gehalten. Freilich mußte er mit Rücksicht auf

die besondere Aufgabe Kopfwendung und Prankenstellung variieren; doch in den Köpfen (insbesondere des linken Löwen) gibt es kaum Abweichungen, es sei denn in der mittelalterlichen Stilisierung der Mähne, die den vergleichsweise naturalistisch freien Fluß des Mähnenhaares der ägyptischen Löwen zu additiv angeordneten Strähnengruppen umformt. Dieses präzise Zitat von antiken Bildwerken, die den Römern des 13. Jahrhunderts wohl bekannt sein mußten — sie standen ja vor dem Pantheon an bedeutendem Platze vor jedermanns Augen —, wird man doch wohl als Allusion auf die von der Antike sich herleitende Macht und Würde des Thronenden interpretieren dürfen. Doch diese Symbolik, die in den Löwendarstellungen des römischen Senats ihre Parallele findet, überlagert sich mit einer zweiten Bedeutungsschicht. Der Löwe kann hier nicht nur Custos Justitiae sein, er ist gewiß auch Sinnbild dämonischer Mächte.

Der pagane Charakter der ägyptischen Löwen vor dem Pantheon konnte auch dem mittelalterlichen Römer nicht zweifelhaft sein. Die geheimnisvolle Hieroglyphenschrift an ihren Plinthen und der zwar erhabene, aber doch dämonische Ausdruck der diesen Tierdarstellungen mehr als jedem anderen Löwenbild der Antike eigen ist, mußten Anlaß geben, sie dem Bereich der bösen Mächte zuzuordnen, sie zu »verteufeln«. Wenn man es wagen durfte, diese Bildwerke, die man gewiß auch ihrer künstlerischen Qualität wegen bewunderte, vor S. Maria ad Martyres, dem Pantheon, aufzustellen, so geschah das sicher nicht ohne irgendeinen ikonographischen Vorwand, nicht ohne ihnen eine symbolische Funktion zuzuerteilen.⁴¹ Ihre getreue Wiederholung am Thron von Anagni kann man nicht nur unter dem bloßen Gesichtspunkt der formalen Rezeption eines bewunderten antiken Vorbilds sehen; in das Abbild ist auch etwas von dem Wesen des Originals und von der Bedeutung eingegangen, die dem Vorbild beigelegt wurde. Die königlichen Thronwächter sind fraglos als Sinnbilder heidnischer Mächte verstanden worden, die nun zu Füßen des Thrones in apotropäischer Funktion eine neue Aufgabe erhalten. Sie sind in einem neuen Zusammenhang in den Dienst der christlichen Kirche gestellt.

Das wird um so deutlicher, wenn wir in unsere Untersuchung eine Reihe weiterer Darstellungen des ägyptisierenden Löwentyps und der ägyptischen Königssphinx einbeziehen, die den römischen Steinmetzen des 13. Jahrhunderts ebenfalls in Originalen oder altrömischen Kopien bekannt gewesen sein muß.

Neben dem Thron in Anagni erhebt sich ein Osterleuchter — ebenfalls von Vassallettus signiert (Abb. 35, 36). Der Kandelaber ruht auf zwei ägyptischen Königssphingen und zwei Löwen, die — parallel zueinander angeordnet — mit den Leibern zusammengewachsen sind. Durch die Verschmelzung der Körper sind sie bewegungsunfähig gemacht; damit ist ihre Ohnmacht charakterisiert.⁴² Die erhabenen königlichen Wesen, jene Sinnbilder geheimnisvoller dämonischer Mächte des paganen Altertums, als die ja gerade die Zwittergestalt der Sphinx verstanden werden mußte, tragen und beschützen die Triumphsäule des auferstandenen Christus, der aus der Finsternis der Dämonen aufsteigt und als Osterlicht auf dem Säulenkandelaber als die neue Sonne der Gerechtigkeit erstrahlt: Symbol des christlichen Sieges über die Mächte des Heidentums und der Sünde.

Der Osterleuchter in Anagni — wohl gleichzeitig mit der Kathedra entstanden (also zwischen 1263 und 1276), ist nur wenig jünger als das Obelisk-Monument auf dem Kapitol. Die typologische Verwandtschaft zwischen dem weltlichen und dem christlichen Triumphmal ist schwer zu übersehen. Doch die Löwen, die das Siegesmonument des Senats tragen, wird man freilich nicht als Sinnbild dämonischer Mächte interpretieren dürfen. Hier wird die Ambivalenz deutlich, dem die Sinngattung ein und desselben Motivs in der Kunst des Mittelalters unterworfen sein kann.

Das Motiv der den Kandelaber tragenden Löwen ist für die römischen Osterleuchter des 13. Jahrhunderts beinahe obligatorisch: hier seien noch die Kandelaber in SS. Cosma e Damiano, S. Lorenzo f. l. m. und im Dom von Terracina angeführt. Der bereits angedeutete Sinn dieser Darstellung enthüllt sich in besonders eindringlicher Weise in dem frühesten der monumentalen Osterleuchter Roms, dem von S. Paolo f. l. m., einem Werk des Niccolò d'Angelo und des älteren Pietro Vassalletto aus der Zeit um oder kurz nach 1200 (Abb. 39, 40).⁴³ An seiner Basis erscheinen vier Tierpaare in symmetrisch gegenständiger Komposition: zwei Löwen, zwei Widder, zwei weibliche und zwei männliche Sphingen. Zwischen den Tierpaaren stehen vier gekrönte menschliche Figuren in kostbaren Gewändern: drei von ihnen sind Jünglinge, die einfache Kronreifen tragen; die vierte dagegen ist eine Frau; sie ist durch eine Bügelkrone ausgezeichnet, und sie allein steht nicht hinter den Tieren, sondern hockt auf deren Leibern. Diese Darstellung, die — soweit ich sehe — ohne direkte Parallelen ist und bisher auch keine Erklärung gefunden hat, wird man als das Sündenbabel der Johannes-Offenbarung deuten dürfen: die Frau mit der kaiserlichen Bügelkrone ist die Hure von Babylon, die angetan mit Purpur und Geschmeide auf dem Tier (hier auf den Tieren) reitet, während die drei gekrönten Jünglinge die Könige auf Erden repräsentieren, über die die Hure Macht hat.⁴⁴ Die babylonische Hure, die Könige, die Sphingen, Löwen und Widder (Sündenböcke?) fügen sich ringartig um den Sockel; die menschlichen Figuren verbinden die Tierpaare durch ihre Armhaltung untereinander; freundschaftlich legen sie ihre Hände um die Nacken der Tiere, wohl als Sinnbild des Einverständnisses zwischen den Herrschern in der Welt der Sünde und den dämonischen Wesen, die in Ausdruck und Haltung entschiedene Abwehrstellung gegen den Betrachter einnehmen.⁴⁵

In apotropäischer Bedeutung hat Vassallettus auch am Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano ein Sphingenpaar an den Zugängen zum Innenhof angebracht: sie bewachen die für die klösterliche Gemeinschaft lebenswichtige Zisternenanlage mit dem Brunnen in der Mitte des Hofes (Abb. 30, 31). Weitere Darstellungen der ägyptischen Königssphinx in Wächterfunktion begegnen uns an den Kirchenportalen des Domes in Ferentino (Abb. 25) und an S. Antonio Abbate in Rom (Abb. 32, 33) sowie an den Chorschranken des Domes in Cività Castellana (Abb. 26), alles Cosmaten-Arbeiten des 13. Jahrhunderts. Die auffällige Vorliebe für die Verwendung dieses Motivs als Apotropaion an Zugängen zu geheiligten Bezirken wirft die Frage auf, ob die römischen Steinmetzen des Mittelalters um die ursprüngliche Bedeutung der ägypt-

tischen Sphinx als Bild des wachenden Pharaos gewußt haben könnten.⁴⁶ Doch einstweilen haben wir keine Anhaltspunkte, die solche Kenntnis antiker Ikonographie wahrscheinlich machten. Die unmittelbare Wirkung, die jedes antike Sphixbild auf den Menschen des Mittelalters ausüben mußte, der Eindruck geheimnisvoller, unnahbarer Majestät, mag Veranlassung genug gewesen sein, diesem Motiv einen bevorzugten Platz in der Reihe jener Darstellungen einzuräumen, die die pagane Dämonenwelt als eine noch gegenwärtig geglaubte, aber durch den christlichen Glauben gebannte Macht veranschaulichen. Stets sind sie entweder mit dem Leib in das Portalgewände bzw. die Chorschranken eingebunden, mit diesem verwachsen, oder sie sind als Träger von Architekturteilen bewegungsunfähig gemacht.

Ein anderes Mischwesen der antiken Ikonographie, die Chimäre, ist nicht mit der gleichen Häufigkeit für den dämonischen Bilderschatz des römischen Mittelalters adaptiert worden wie die Sphinx. In Rom und Latium ist mir nur eine einzige Darstellung der Chimäre aus dem Mittelalter bekannt: in den Arkadenzwickeln des Kreuzgangs von S. Paolo f. l. m. also in einem Werk der Vassalletto-Werkstatt.⁴⁷ Auch diese antike Mißgestalt aus Löwe, Bockskopf und Schlangenschwanz ist gewiß als dämonisches Wesen verstanden worden, wie so viele andere der Zwickelfüllungen des Kreuzgangs in diesem Sinne zu deuten sind, etwa die Darstellung des Vultus trifrons.⁴⁸ Doch ist es auffällig, daß die ägyptische Königssphinx in der Kunst der Cosmaten eine so viel bedeutendere Rolle spielt.

Das Unnahbare und Erhabene in der Erscheinung der ägyptischen Königssphinx mag diesem Bilde antiker paganer Mächte seinen bevorzugten Platz gesichert haben: auch die Dämonen des alten Rom, halb gehaßt und halb verehrt, stellt sich das römische 13. Jahrhundert am liebsten machtvoll und würdig vor. Und so braucht man sie vor allem dort, wo sie, wenn auch unterdrückt, das Gebäude der neuen christlichen Weltordnung zu tragen haben. Denn dies ist ja die eigentliche Metapher dieser Darstellungen: die pagane Welt des antiken Rom bildet das stützende Fundament für das über sie sieghaft sich erhebende Rom der christlichen Kirche.

Auch die Vorliebe für den ägyptischen Löwentypus dürfte sich so erklären: Seine kubisch gefestigte und tektonisch gebundene Gestalt, der Ausdruck gebändigter Kraft, machten ihn besonders geeignet, als Sockel- und Wächterfigur zu dienen. Die Mehrzahl der cosmatesken Löwendarstellungen folgt daher mehr oder minder eng diesem Typus. Nur selten werden auch Elemente des naturalistischen Löwentyps hellenistisch-römischer Prägung aufgenommen, wie etwa bei einigen der Wächter im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano (Abb. 29) oder den Türhütern von S. Lorenzo f. l. m. (Abb. 28). Auch die wortgetreue Kopie nach den Löwen vom Pantheon fehlt nicht, so am Portal von S. Lorenzo in Lucina (Abb. 27), wo das Tier einen nur mit Lendenschurz bekleideten Menschen zwischen den Pranken hält, der — wie es scheint — unbesorgt den Betrachter anblickt und zutraulich in die Mähne des Löwen greift; diese Kreatur scheint nichts von der Macht des Bösen zu ahnen, die sich hinter der erhabenen Erscheinung des

Tieres verbirgt. Ein weiteres Beispiel des ägyptischen Löwentypus findet sich zusammen mit der schon zitierten Sphinx am Portal des Domes von Ferentino.⁴⁹

Eine ganzfigurige Nachahmung der ägyptischen Vorbilder vom Pantheon von der Hand des Vassalletto findet sich in der Vorhalle von SS. Apostoli. Über die ursprüngliche Bestimmung dieser Freiplastik ist nichts bekannt. Doch scheint es mir, daß die Reste einer Säulenbasis zwischen den Pranken des Tieres zu einem Osterkandelaber vom Typ des Leuchters in S. Maria in Cosmedin (dat. 1286) gehört haben.⁵⁰ Vassallettus hat sein Vorbild — wenn man von der Lagerung der Pranken absieht — bis in alle Einzelheiten nachgebildet: man vergleiche den Schnitt der Mähne, die sich am Brustkorb abzeichnenden Rippen, die plastische Ausformung der Schenkel, die Anordnung des Schwanzes auf der Seitenfläche der Plinthe, auf der Vassallettus anstelle der Hieroglyphen des Vorbildes eine Signatur angebracht hat.⁵¹ Sicherlich war einmal der heute leider stark zerstörte Kopf ein ähnlich getreues Bild der Vorlage, wie der linke Löwe am Thron von Anagni. Wie dort geht es offenbar auch hier darum, durch die angestrebte äußere Übereinstimmung der Form auch die Identität des Wesens zu sichern. Jedermann in Rom wird damals in dieser prachtvollen Löwenkulptur sogleich das Urbild erkannt und dessen Bedeutungsgehalt auf die Kopie übertragen haben. Gehörte dieses Bildwerk zu einem Osterleuchter, was mir mehr als wahrscheinlich dünkt, so sind auch durch ihn die finsternen Mächte der paganen Antike versinnbildlicht, über die das Licht des Auferstandenen triumphiert.

Damit kehren wir noch einmal zum Problem der Deutung des Osterleuchters als Triumphmal zurück.⁵² Die Mehrzahl der römischen Osterkandelaber des 12. und 13. Jahrhunderts hat einen gewundenen Stülenschaft. Ob darin eine Anspielung auf die antiken Triumphsäulen Roms mit ihren in Windungen abgewickelten Bilderstreifen zu sehen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit erweisen. Das Motiv der gewundenen Säule kam natürlich dem dekorativen Formempfinden der marmorari romani besonders entgegen, und hat auch in anderen Zusammenhängen vielfältige Verwendung gefunden, so daß nicht notwendig eine symbolische Beziehung zu den Triumphsäulen gesehen werden muß. Der Anstoß zur Verwendung dieses Säulentyps kann auch durch jene Säulen mit gewundenem Schaft ausgegangen sein, die wegen ihrer vermeintlichen Herkunft aus dem Tempel des Salomon und wegen ihrer Verwendung an der Ikonostase in Alt-St.-Peter besondere Verehrung genossen.⁵³

Grundsätzlich lag es natürlich nahe, in dem Säulenmonument des sieghaften Christus Rex einen Nachfolger der antiken Triumphsäulen zu sehen. Immerhin hatte ja schon in ottonischer Zeit Bernward von Hildesheim dem Christ-König eine Triumphsäule in unmittelbarer Nachahmung der Trajans- oder Marc-Aurelssäule setzen lassen. Freilich trug dieses Denkmal als Triumphzeichen Christi das Kreuz und nicht das Osterlicht.⁵⁴ Aber gerade auch beim Osterleuchter mußte sich leicht eine Relation zu den kaiserlichen Triumphsäulen einstellen, war doch der Ostertag in konstantinischer Zeit auf den Heliostag, den Tag des Kaisers, festgesetzt und zugleich die Sitte begründet worden, Osterleuchter zu Ehren des neuen Herrschers, des neuen Helios-Christus, zu errichten.⁵⁵ Seit dem 12. Jahrhundert

waren überdies die Säulen Trajans und Marc Aurels, die sich im Mittelalter als die eindrucksvollsten Monumente antiker Kaiserherrlichkeit darboten — die Triumphbögen waren zumeist durch Umbauungen entstellt — als Denkmale nationaler Vergangenheit wieder in das Bewußtsein der Römer gedrungen. Schon 1119 stritt man sich um den Besitz der Säule Marc Aurels und 1162 erließ der römische Senat ein Edikt zum Schutz der Trajanssäule.⁵⁶

Der an sich naheliegende Gedanke, am Schaft des Osterleuchters durch Reliefdarstellungen die Leidensgeschichte und die Auferstehung des Herrn in ähnlicher Weise zu verherrlichen, wie das mit den Taten der antiken Kaiser an den Triumphsäulen geschehen war, ist in Rom allerdings nur einmal realisiert worden. Und dieses Beispiel, der Kandelaber von S. Paolo f. l. m. (Abb. 37), verrät mit seiner unbeholfenen Nachahmung frühchristlichen Figurenstils deutlich genug, daß die hohe Kunst der erzählenden Reliefdarstellung etwa der Trajanssäule bei den mittelalterlichen marmorari kein Echo gefunden hat. Die schreinerhafte Handwerkskunst der Cosmaten wagte sich bei der Rezeption antiker Vorbilder selten über die Imitation kunstgewerblicher Erzeugnisse hinaus.

Der Leuchter von S. Paolo folgt bezeichnenderweise in seinem formalen Aufbau weniger den kaiserlichen Triumphsäulen als vielmehr den antiken Marmorkandelabern. Das ist auch der Grund, weshalb seine Relieferzählungen den Säulenschaft nicht in spiralförmiger Abrollung umgeben, sondern in Ringen übereinander trommelartig angeordnet sind. Denn von den antiken Prachtkandelabern übernimmt er nicht nur die allgemeine Gestalt der Basis mit den Tierdarstellungen,⁵⁷ sondern auch den Stufenaufbau mit vegetabilen Motiven. Der aufsteigende Schaft, umrankt von Akanthus und Blattstauden, ist ja das immer wiederkehrende Motiv der altrömischen Zierkandelaber (Abb. 38).⁵⁸ An dem Osterleuchter aber wird dieses in der römischen Antike ins Dekorative abgesunkene Motiv ebenso wie die Tierdarstellungen der Basiszone mit neuem Bedeutungsgehalt erfüllt: der Osterleuchter sagt in einer Inschrift von sich selbst, daß er Arbor Vitae sei, der Baum, der die Frucht, das Opfer und die Flamme trage, das Licht, das ewiges Leben spendet.⁵⁹ Die Sinnggebung des Schaftes als Lebensbaum und der Flamme als Lebensflamme mag noch die Frage einer möglichen Beziehung zu jenen Zierkandelabern des alten Rom aufwerfen, auf deren Flammenschale ein Pinienzapfen oder eine artischockenartige Frucht dargestellt ist, die ursprünglich wohl auch als Lebenssymbol zu deuten sind (Abb. 38).⁶⁰

Die Flamme als Lebenssymbol auf den Osterleuchtern aber bedeutet in konkretem Sinne Christus-Sol, den neuen Helios. Damit treten die Osterkandelaber in Beziehung zum kosmologischen Bilderkreis des Mittelalters. Mit der Säule als Träger der solaren Erscheinung Christi verbindet sich natürlich leicht das Bild des antiken Himmelsträgers, Atlas. So erklärt sich, daß Vassalletto die Flammenschale des Kandelabers der Kathedrale in Anagni von einem knienden Telamonen in ausgesprochen antikischer Formgebung tragen läßt (Abb. 34).⁶¹

Mit Atlas wird wiederum ein paganes Sinnbild der Stärke in den Dienst des kirchlichen Triumphales gestellt. Wie mit den Sphingen und Löwen ägyptischen Typs wird damit symbolisch die heidnische Antike in die Konzeption des christlichen Gebildes hineingenommen; sie ist überwunden und unterworfen, bildet aber als Stützglied einen integrierenden Bestandteil der neuen Konzeption.

In ähnlicher Weise sind auch alle übrigen Allusionen an antike Symbolformen und Motivvorbilder zu deuten, nicht nur bei den Osterleuchtern, sondern in der gesamten an antiken Elementen so überreichen Kunst der Cosmaten: die Welt der Antike wird als Grundlage der eigenen Existenzform begriffen und in das christliche Weltbild mit hineingenommen.

Der zunehmend sich steigernde politische Machtanspruch der Kirche fördert diesen Prozeß der Rezeption auf das Nachhaltigste, denn die Romanität der sakralen Kunst weist die Kirche selbst als den Träger der christlichen Renovatio-Idee aus. Freilich tritt der politische Aspekt, der im Hintergrund dieser Entwicklung steht, nur selten offen zutage; doch ist er auch in der Verbrämung sakraler Darstellungsformen oft deutlich genug zu spüren: Die römischen Bischofsthronen sind dafür ein charakteristisches Beispiel. Doch sind nicht auch die Osterleuchter, die Triumphale Christi, Siegeszeichen der erstarkenden Kirche?

Die prachtvollen Osterleuchter Roms — wie mir scheint, auch der von S. Paolo⁶² — gehören nicht zufällig alle der Zeit nach 1197 an, der Zeit der glanzvollen und triumphalen Entfaltung des Patrimoniums Petri und der päpstlichen Macht nach dem Zusammenbruch der kaiserlichen Herrschaft beim Tode Heinrich VI. unter der zielbewußten Politik Innocenz III. und seiner Nachfolger. Jetzt erst tritt die Entwicklung der Cosmatenkunst in ihre reife Phase; erst seit Beginn des 13. Jahrhunderts entstehen die von antiken Triumphmotiven beherrschten Kreuzgänge der Laterankirche und von S. Paolo, die reich geschmückten Vorhallen von S. Lorenzo f. l. m. und der Kathedrale in Cività Castellana (Abb. 41).

Wie eine Festarchitektur, errichtet zur Feier eines Sieges, ohne organische Beziehung zu dem hinter ihr gelegenen Kirchenbau, schmückt die Vorhalle von Cività Castellana den Dom jener Stadt, die Innocenz III. im Jahre 1198 dem Patrimonium zurückgewonnen hatte. Beherrschend auf der Höhe eines Felsplateaus über der wichtigsten Straße nach Rom, der Via Flaminia, gelegen, grüßt ein strahlend mit Mosaik verzierter Triumphbogen. Weit und mächtig erhebt er sich über die Vorhalle jonischer Ordnung⁶³ hinaus und kündigt mit seiner Inschrift in der Archivolte: GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX. Und Friede den Menschen — schwerlich wird man hier die Allusion auf den von Innocenz III. wiederhergestellten Frieden im Kirchenstaat überhören können.

Bezeichnenderweise spielt der Bogen der Kathedralvorhalle von Cività Castellana — laut Inschrift im Jahre 1210 vollendet — in seiner Form auf einen altrömischen Triumphbogen an, nämlich auf den des Gallienus (Abb. 42).^{63a} Gerade dieser antike Bogen war jüngst von den Römern wieder als Triumphdenkmal genutzt worden: sie hatten nämlich

an ihm die Schlüssel von Viterbo aufgehängt, die sie bei ihrem siegreichen Waffengang gegen diese mächtige Stadt im Jahre 1200 als Trophäe heimgebracht hatten.⁶⁴

Erst durch diese Relation wird der allusivische Charakter des antikischen Triumphbogenmotivs von Cività Castellana recht verständlich, wird seine Doppeldeutigkeit aufgedeckt: zeitloses Ruhmesdenkmal Christi und Triumphmonument der sieghaften Kirche mit durchaus aktuellem Bezug auf das gegenwärtige politische Geschehen. Von dieser Form verhüllter Repräsentation des weltlichen Machtanspruchs der Kurie in der sakralen Kunst ist es nur ein kleiner Schritt zum offenkundigen politischen Manifest, etwa in den Fresken der Silvesterkapelle von SS. Quattro Coronati von 1246.⁶⁵ Diese Entwicklung wird in den Ehrenstatuen eines Bonifaz VIII., die diesem Papst den Vorwurf der Idolatrie eintrugen, ihren Höhepunkt und ihr Ende finden.⁶⁶ Schon ein Jahr nach der Veröffentlichung der Bulle »Unam Sanctam« (1303), die die prononcierteste Formulierung des päpstlichen Machtanspruchs darstellt, brach die Herrschaft der Kurie bei dem Überfall von Anagni zusammen. Das Papsttum trat bald darauf seine »babylonische Gefangenschaft« in Avignon an. Die Römer blieben sich selbst, d. h. dem Hader der Faktionen überlassen. In ihrem politischen und kulturellen Dämmer Schlaf mochten sie gelegentlich — etwa durch einen Phantasten wie Cola di Rienzo dazu angeregt — von der Wiederherstellung der einstigen Größe Roms träumen, doch für eine tatkräftige Verwirklichung der Renovatio-Idee fehlten ihnen fortan die äußeren Mittel. Erst die Renaissancebewegung des Quattrocento hat die Künste auch in Rom wieder zu neuem Leben aus dem Geiste der Antike zu erwecken vermocht.

Ist nun — so fragen wir uns zum Schluß — die Erscheinung der Antikenrezeption des 12. und 13. Jahrhunderts ein Vorläufer der Renaissance, eine »rinascenza prima del rinascimento« (Giovannoni)? Trifft der vielbenutzte Begriff der »römischen Protorenaissance« das Wesen dieser Erscheinung?⁶⁷

Wir haben hier an einigen Beispielen gezeigt (sie ließen sich beliebig vermehren), daß das Verhältnis der römischen Kunst des Hochmittelalters zur Antike primär kein ästhetisches im Sinne der Renaissance gewesen ist. Die Rezeption erfolgte unter dem Gesichtspunkt der ikonologischen Verwertbarkeit des antiken Motivs im Dienste der Renovatio-Idee, sei es in der Interpretation der Kommune, sei es in der kirchlichen Version des Papsttums. Unabhängig von der politischen Geschichte — eben als rein ästhetisches Phänomen — ist sie nicht erklärbar. Ihre Äußerungsformen reichen von der bloßen Spolienverwendung⁶⁸ über die motivische und ikonographische Allusion bis hin zur präzisen Kopie der antiken Vorlage. Dabei wird das Rezeptionsverfahren durch die Möglichkeit der Einordnung des Vorbildes in den neuen Bedeutungszusammenhang bestimmt.

Die geschichtliche Entwicklung dieser Bewegung in Rom verläuft weitgehend parallel zu der Antikenrezeption im normannisch-staufischen Süditalien: sie hebt an zu Beginn des 12. Jahrhunderts etwa mit der Spoliensymbolik am Thron von S. Maria in Cosmedin und der Verwendung des Hadriansarkophags durch Innocenz II.; auf die gleichzeitige Ausbildung der antikischen Formen in der Hofkunst Rogers II. hat schon Déer hingewiesen.

Dann steigert sie sich in Rom um 1200 mit der Machtentfaltung des Papsttums unter Innocenz III. und seinen Nachfolgern, bei denen der Antikenkult als Politikum eine ähnliche Rolle spielt, wie bei ihrem großen Widersacher Friedrich II. Hier wie dort steht die antikische Ausdrucksform im Dienste des politischen Anspruchs, der Idee der Renovatio.

- ¹ Das einzige Werk, das von seinem Romaufenthalt Zeugnis ablegt, die Brunneneinfassung in der von Otto gegründeten, aber später umgebauten Kirche S. Bartolomeo all'Isola, ist ein schwächliches Gebilde, das mit der großen Plastik der ottonischen Reichskunst keinen Vergleich aushält. Vgl. G. de Francovich, in *Bollettino d'Arte*, 1936/37, S. 207 ff.
- ² Zur Romidee im Mittelalter besonders: Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo*, 2 Bde., Turin 1881/82 (wieder abgedruckt in »Opere Critiche« I, Turin 1923); Fedor Schneider, *Rom und Romgedanke im Mittelalter*, Mchn. 1926; P. E. Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio*, Lpz. 1929; E. Dupré-Théseider, *L'idea imperiale di Roma nella tradizione del Medioevo*, Mail. 1942; Paolo Brezzi, *Roma e l'impero medioevale (774—1252)*, Bologna 1947 und E. Dupré-Théseider, *Roma dal Comune di Popolo alla Signoria Pontificia (1252—1377)*, Bologna 1952.
- ³ Das Phänomen der Antiken-Imitation in der römischen Kunst des Mittelalters ist allerdings bisher ganz vorwiegend als ein morphologisch-ästhetisches Problem aufgefaßt worden, wenn auch gelegentlich auf die politische Entwicklung als einer Parallelerscheinung hingewiesen worden ist. Edward Hutton, *The Cosmati*, London 1950 (dort die ältere Literatur) gibt kaum mehr als eine Materialübersicht (und diese gelegentlich fehlerhaft); Guglielmo Matthiae, *Componenti del gusto cosmatesco*, Riv. d. R. Ist. di Archeol. e Storia dell'Arte, N. S. I., 1952, S. 249—81, bemüht sich um die Frage des Ursprungs und der Stilentwicklung der Cosmaten-Kunst (derselbe, zusammenfassend in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Voce »Cosmati«, mit Bibliographie). — Die Frage nach dem Verhältnis zur normannisch-staufischen Antikenrezeption wird von Hans Wentzel (*Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jhs. in Italien*, *Ztschr. f. Kstwiss.* IX, 1955, S. 29—72) mit vorsichtiger Zurückhaltung zugunsten einer römischen Priorität entschieden. Daß die Antiken-Imitationen auch in Rom (wie in der normannisch-staufischen Kunst) auf das engste mit den politischen Erscheinungen im Zusammenhang gesehen werden müssen, klingt in der (auch für unsere Darstellung) grundlegenden Arbeit von Josef Déer an (*The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily*, Cambridge Mass. 1959).
- ⁴ Zu dem Obelisk: Ernest Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Bd. II, Tübingen 1962, S. 139—41 (dort die ältere Literatur) und Cesare d'Onofrio, *Gli Obelischi di Roma*, Rom 1965, S. 204—16. — Zu den Zeichnungen Heemskercks: Chr. Hülsen u. H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck*, 2 Bde., Bln. 1913/16; außer auf den hier abgebildeten Veduten (Bd. I, fol. 6 r, fol. 11 r; Bd. II, fol. 50 v; 72 r) erscheint der Obelisk noch auf den Blättern: Bd. I, fol. 61 r; Bd. II, fol. 12 r und fol. 16 r.
- ⁵ *Diarium des Antonio di Pietro dello Schiavo* (unter dem 25. Aug. 1407) zitiert bei D'Onofrio (zitiert in Anm. 4), S. 205. — Daß das Denkmal bereits auf der Goldbulle Ludwig des Bayern von 1328 abgebildet sei (Herbert Siebenhüner, *Das Kapitol in Rom*, Mchn. 1954, S. 30) ist irrig, doch ist durch sein Fehlen angesichts der engen Auswahl der dort dargestellten Monumente für die Datierung kein Anhaltspunkt gegeben.
- ⁶ Zur Geschichte des Kapitols und des Senats im Mittelalter außer der in Anm. 2 zitierten Literatur auch Herbert Siebenhüner (zit. Anm. 5) und Gaetano Scano, *Storia ed istituzioni capitoline dal medioevo all'età moderna*, in: *Capitolium XXXIX*, 1964, S. 183 ff.
- ⁷ Zum Symbolismus der Obeliskenaufstellungen im 16. Jh.: M. Mercati, *De gli Obelischi di Roma*, Rom 1589.
- ⁸ Unter den Darstellungen des Obeliskens von Heemskerck gibt die detaillierteste Zeichnung (Abb. 9) eindeutig kein Kreuz, nur den Stachel über der Kugel. Auch in der heutigen Aufstellung trägt der Obelisk kein Kreuz (Abb. 10), und — soweit ich weiß — ist keine Erneuerung von Kugel und Spitze erfolgt. Doch soll nicht verschwiegen werden, daß die Zeichnungen Heemskercks Bd. II, fol. 16 r und vielleicht auch fol. 50 v ein Kreuz skizzieren, während das Blatt Bd. I, fol. 61 r wieder keines gibt. — Gegen das Vorhandensein eines Kreuzeszeichens auf dem mittelalterlichen Monument spricht jedoch entschieden die Tatsache, daß man im späteren Mittelalter glaubte, daß die Kugel die Asche des Kaisers Oktavian enthalten habe; so in dem Bericht des Nikolaus Muffel von 1452 (vgl. A. Michaelis, *Röm. Mitt.* III, 1888, S. 254). Damit wurde die ältere Vorstellung vom Grabmalcharakter des vatikanischen Obeliskens, in dessen Kugel man die Asche von Julius Cäsar beigesetzt glaubte, auf das kapitolinische Monument übertragen. Der vatikanische ist der einzige Obelisk, der in Rom seit der Antike aufrecht stand, und im Spätmittelalter hat man

offenbar geglaubt, daß auch das kapitolinische Denkmal sich am antiken Standort befände. — Siebenhüner (zit. Anm. 5) S. 125, Anm. 25, bezieht eine Quelle des 11. Jhs., in der von der »Agulia quae vocatur sepulcrum Julii Caesaris« die Rede ist, fälschlich auf den Obelisken des Kapitols; es handelt sich jedoch um den vatikanischen.

- ⁹ Daß es sich um ein Denkmal der Kommune handelte, geht schon allein aus seinem Standort hervor. Der Senat betrachtete es noch 1587 als sein Eigentum (vgl. Anm. 12).
- ¹⁰ Vgl. die in Anm. 6 zitierte Literatur.
- ¹¹ Wann die Ergänzung des original ägyptischen Spitzenfragments mit dem glatten Granitschaft erfolgt ist, läßt sich schwer beurteilen. Ich halte aber eine mittelalterliche Ergänzung für wahrscheinlich, weil die römische Antike sich m. E. nicht mit einer Nadel aus zwei ungleichen Teilen zufrieden gegeben haben würde.
- ¹² Ernest Nash, S. 139 und D'Onofrio, S. 208 (beide zit. Anm. 4). Der Senat schenkte ihn Mattei als Anerkennung für geleistete Dienste. Doch bevor der Obelisk in Matteis Besitz überging, plante Paul III., ihn auf dem Kapitol an anderer Stelle wiederzuverwenden: »ad ornandam plateam transulerant iussu suo« (Camillo Re, in Bull. della Commissione X, 1882, S. 112).
- ¹³ Vgl. Ansichten der Villa Mattei von G. B. Falda in seinem Stichwerk »Li Giardini di Roma«, Rom o. J. (2. H. 17. Jh.) und eine Darstellung auf einem anonymen Gemälde (E. 17. Jh.), jetzt im Konvent der Filippiner in Rom, abgebildet bei E. Casanova, La Villa Celimontana, in Capitulum I, 1925, S. 19.
- ¹⁴ Maria Floriani Squarciapino, L'Obelisco di S. Pietro a Roma e una pittura di S. Pietro in Grado, in: Studi Romani 10, 1962, S. 167—70. — Die Stelle bei Magister Gregorius (E. 12. Jh.) in »De Mirabilibus Urbis Romae« (Text Valentini-Zucchetti, Cod. Top. III, 165), wo es heißt »ubi super IIII aeneos leones saxum fundatur« ist schon von Carlo Cecchelli angezweifelt worden (Capitulum XXV 1950, S. 60).
- ¹⁵ Dazu D'Onofrio (zit. in Anm. 4).
- ¹⁶ D'Onofrio (zit. Anm. 4), S. 204 ff., argumentiert folgendermaßen: Cola sei mit einer Fahne auf das Kapitol gestürzt, die das Bild der Roma caput mundi gezeigt habe: die Roma auf dem Löwen thron, in der einen Hand die Weltkugel, in der anderen den Palmzweig. Dieselben Elemente der Romsymbolik vereinige auch das Denkmal: die Löwen und die Weltkugel seien am Obelisken vorhanden; der Palmzweig würde durch die Palme vertreten, die in den Veduten (der Renaissancezeit!) neben dem Denkmal stets dargestellt sei. Der Baum, so meint er, müsse schon zur Zeit der von ihm supponierten Planung des Monuments vorhanden gewesen sein (also 1347), und dieses wäre dann in symbolischer Absicht in nächster Nähe der Palme errichtet worden! Nur so erkläre sich der ungünstige (!) Standort am Rande des kapitolinischen Hügels. In dieser Allegorie repräsentiere der Obelisk die Roma. Es dürfte m. E. überflüssig sein, in diesem Zusammenhang Studien über das Wachstum von Palmen im Verlauf von zweihundert Jahren anzustellen. Und was den Standort betrifft, so kann man sich für das Denkmal keine beherrschendere Position vorstellen (vgl. Abb. 14). — Sieht man einmal von solch phantastischer Ikonologie ab, so könnte man sich Cola, den Romschwärmer und Freund Petrarca's, wohl als den Stifter eines solchen Monuments denken, wenn nicht — wie wir sehen werden — kunstgeschichtliche Erwägungen dagegen sprächen.
- ¹⁷ Schon unter den letzten Cosmaten (Giovanni di Cosma und Deodato) sind plastische Löwenstützen nicht mehr üblich. Im 14. Jh. kann man von einer römischen Bildhauerei überhaupt nicht mehr sprechen. Nach 1309 stirbt die künstlerische Tätigkeit infolge des Fehlens von Auftraggebern so gut wie ganz ab. Der Traum Colas von einem Italien unter der Führung Roms war eine utopische Phantasmagorie und blieb schon aus Mangel an effektiver Potenz auf die künstlerische Entwicklung ohne Folgen. Die Treppe zur Fassade von S. Maria in Aracoeli, dieses schmucklose Dankopfer, der Madonna dargebracht als Ex Votum für die Verschonung von der Pest, ist die einzige imponierende Leistung, die diese Zeit hervorgebracht hat.
- ¹⁸ Die Ansicht erwähnt in Anm. 13. — Der Stich in Venuti-Amaduzzi, Monumenta Mattheiana, Romae 1776 ff., Vol. II, T. XVI.
- ¹⁹ S. Aurigemma, Le Terme di Diocleziano e il Museo Naz. Romano, Rom 1954, S. 19, T. VIII.
- ²⁰ Zur Datierung der Werke Vassallettos vgl. die in Anm. 3 zitierte Literatur. — Den Löwen der Villa Mattei fehlt freilich die drängende Plastizität und die kraftvolle Artikulation der plastischen Teilmassen der Figuren Vassallettos — ihr Meister ist ängstlicher um die dekorative Ausbildung des Details bemüht. Doch kann ihre stilgeschichtliche Einordnung in die Jahre zwischen den genannten Werken und wohl auch ein enger Kontakt mit der Vassalletto-Werkstatt nicht zweifelhaft sein.
- ²¹ Die Sockelplatte des Obelisken für antikes Spolienmaterial zu halten, scheint mir nur dann statthaft, wenn derartige Platten quadratischen Formats und dieser Größe unter den römischen Altertümern häufiger nachzuweisen wären. Einstweilen wüßte ich kein Beispiel. Teil einer Ara ist sie kaum, dafür ist sie zu groß.
- ²² Zu Brancaleone besonders: Dupré-Theseider 1952, (zit. in Anm. 2), Cap. I, sowie Gaetano Scano (zit. in Anm. 6). — Sein Senatoriat war 1256 unterbrochen.
- ²³ Die Quellen über die Unterwerfung Tivolis lassen zwar nicht eindeutig erkennen, ob die Belagerung von 1254 schon die endgültige Unterwerfung der Stadt zur Folge hatte. Sicher ist, daß sie 1257 besiegelt wurde. Die Bedeutung dieses Ereignisses

- für den römischen Senat unterstreicht Gregorovius (Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, IX, 7. Kap. 2) durch den Hinweis darauf, daß über ein Jahrhundert früher die Wiederherstellung des Senats wegen der Friedensbedingungen Innocenz II. mit Tivoli (1143) erfolgte, die den Römern als eine Demütigung erschienen waren. Erst im Lichte dieses Zusammenhanges wird man begreifen, daß der Triumph von 1254 wohl Anlaß geben konnte, ein Siegesmonument auf dem Kapitol zu errichten.
- ^{23a} Bibl. Comunale di Viterbo, Ms. II D 1, 11, fol. 222/23. Die Veröffentlichung dieser wichtigen Handschrift bereite ich soeben im Verlag Bruno Hessling, Berlin, vor. — Zur Tierkampfgruppe vgl. auch Anm. 32.
- ^{23b} Vgl. die Ausgabe, Carulus Mayhoff, C. Plini sec., Nat. Hist. Vol. V, Leipzig 1897, S. 329 ff. — Eine Textgeschichte der Plinius-Manuskripte ist noch nicht geschrieben. Immerhin werden ca. 200 Handschriften gezählt, von denen freilich die älteren des früheren Mittelalters alle Fragmente sind (vgl. M. Bodmer u. a., Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur, Bd. 1, Zürich 1961, S. 406 f.). Eine Übersicht über die zahlreichen mittelalterlichen Handschriften der Naturalis Historia bei Alfred Ernout-Jean Beaujeu, Plinie l'ancien, Vol. I, Paris 1950 (das 36. Buch überliefert z. B. das Ms. Florentinus Riccardus (10./11. Jh.).
- ²⁴ Cesare d'Onofrio (zit. in Anm. 4).
- ²⁵ Gregorovius (IX, 7. Kap., 4) und Dupré-Theseider (1952, zit. in Anm. 2), S. 55.
- ^{25a} Das Fragment stammt aus Heliopolis, gehört der Zeit Ramses II. an und spricht in seinen Hieroglyphen von dem König als dem Sohn der Sonne(!). Es gehört zu den 44 kleineren Obelisken, die im alten Rom gezählt wurden. Athanasius Kircher, Obeliskhi Aegyptiaci, Tom. III, Rom 1654, p. 320. — Zur richtigen Lesung der Inschrift: O. Marucci, Gli Obeliskhi egiziani di Roma, Rom 1898, SS. 101—3 u. M. Barda, in: Capitulum 31, 1956, S. 54.
- ²⁶ Schon im Mittelalter waren am Bischofspalast in Tivoli zwei ägyptisierende Telamonen aus Porphyry vermauert worden, die wohl aus der Hadriansvilla stammten, obschon auch hier eine alte Legende behauptet, sie seien als Beutestücke aus Tusculum nach Tivoli gelangt. (G. Lippold, Die Skulpturen der Vatikanischen Museen, III, Berlin 1936, 1, S. 151/2). Über die reichen Funde ägyptischer oder ägyptisierender Skulpturen in der Villa Adriana: Herrmann Winnefeld, Die Villa des Hadrian bei Tivoli, J. d. J., 3. Erg. Heft, Berlin 1895 (Anhang).
- ²⁷ So brachten etwa die Venezianer 1204 jene Bronzepferde aus Byzanz als Beute heim, die dann auf der Balustrade von S. Marco aufgestellt wurden. Trophäen waren auch die Porphyrstaturen der Tetrachen, die Lorenzo Tiepolo 1258 aus Akkon nach Venedig schaffen ließ. Die Pisaner schenkten 1117 ihren Waffenbrüdern, den Florentinern, jene Porphyrsäulen, die vor dem Baptisterium in Florenz als Siegeszeichen stehen.
- ²⁸ Diese Vermutung schon bei Siebenhüner (zit. in Anm. 6), S. 30 ausgesprochen.
- ²⁹ Gregorovius IX, 5. Kap., 1.
- ³⁰ Nash, II (zit. in Anm. 4), S. 142.
- ³¹ Dupré-Theseider (1952, zit. in Anm. 2), S. 52, Taf. II und Scano (zit. in Anm. 6), S. 184 ff. In einigen Exemplaren ist auf dem versum mit dem Löwen die Umschrift »Brancaleo S. P. Q. R.« zu lesen! So verbindet sich gerade in diesen Jahren das Löwensymbol des Senats in besonderer Weise mit dem Namen des Senators.
- ³² Die Gruppe (heute im Garten des Konservatorenpalastes) ist erkennbar auf der Zeichnung Heemskercks (Abb. 7). Seit wann die Plastik als Rechtssymbol dient, ist nicht überliefert. Vgl. Siebenhüner (zit. in Anm. 5), S. 27 u. 124. Anm. 12, sowie Abb. 4 u. 5. —
- ³³ Die beiden älteren Maße haben heute (zusammen mit den beiden jüngeren) ihren Platz im Treppenhause des Konservatorenpalastes in der Nähe der Statue Karls v. Anjou. Der stilistische Charakter der Löwenköpfe datiert sie in die Mitte des 13. Jhs. Sie sind den Mattei-Löwen so eng verwandt, daß sie von gleicher Hand stammen können, oder doch aus derselben Werkstatt. Die beiden jüngeren (nicht aus Säulentrommeln, sondern aus römischen Grabsteinen gefertigt) tragen das Wappen der Gaetani, was ihre Entstehung zur Zeit Bonifazius VIII. (1294—1303) wahrscheinlich macht. Die meines Wissens bisher unwidersprochen gebliebene Annahme von Michaelis (Röm. Mitt., VI. 1891, S. 10, Anm. 25), daß alle vier Maße aus dem Pontifikat von Bonifazius stammen könnten, ist aus stilistischen Gründen unhaltbar.
- Noch jünger — aus der 2. Hälfte des 14. Jhs. — ist die sog. »rugitella«, ein Kornmaß, gearbeitet aus dem Grabcippus der älteren Agrippina (Dupré-Theseider, 1952, zit. in Anm. 2, S. 663, Taf. XXVIII). — Der Brauch, antike Spolien zu verwenden, hielt also an. Doch der stilistische Wandel in der Bearbeitung ist erheblich: die älteren Maße für Wein und Öl zeigen plastisch kraftvoll ausgearbeitete Löwenköpfe, die jüngeren weisen lediglich Wappen auf und der Cippus der Agrippina ist mit primitiven Flachreliefs (einen »balestiere« und einen »pavesator« darstellend) und Wappenschilden geschmückt.
- ³⁴ F. Gregorovius, Le Tombe dei Papi, 2a ed. it., Rom 1931, S. 40 u. S. 131, n. 23. Der Sarkophag wurde bei dem Zusammensturz der Laterankirche 1308 vernichtet. — Josef Déer, The dynastic Porphyry Tombs of the norman period in Sicily, Cambridge (USA) 1959, S. 155, stellt die bemerkenswerte Hypothese auf, daß die Nachahmung des antiken Sarkophagtyps unter Verwendung des monarchischen Porphyrs durch Roger II. geradezu als politische Protestaktion gegen Innocenz II. interpretiert werden könne.

- ³⁵ Déer (zit. in Anm. 34), S. 140/41 betont mit Recht den monarchischen Anspruch, der sich insbesondere dadurch ausdrückt, daß die Rundscheibe in der Mitte aus Porphyrr besteht.
- ^{35a} Schon Urban I. verfügte (226), daß die Kathedra in der Kirche an bedeutendem Platz zu stehen habe, um deutlich zu machen, daß der Bischof richterliche Gewalt (zu lösen und zu binden) besitze. Vgl. G. Moroni, *Diz. di erudizione storico-ecclesiastico*, Venedig 1840 ff. Vol. 10, Sp. 263. — In diesem Zusammenhang spielt auch die Vorstellung eine Rolle, daß der Papst (oder dessen Vertreter) Nachfolger des weisen und gerechten Richters Salomon sei, in dessen Ikonographie der Löwenthrone eine besondere Rolle spielt. Vgl. F. Wormald, *The Throne of Salomon and the St. Edward's Chair*, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of E. Panofsky*, N. Y. 1961, S. 532 ff.
- ³⁶ Déer, ebendort, hält sie für antike Tischstützen.
- ³⁷ Anagni, Vaterstadt des den Hohenstaufen feindlich gesinnten Hauses der Conti (Geburtsort von Innocenz III., Gregor IX., Alexander IV. und Bonifaz VIII.), hatte offenbar besonderen Grund, die päpstliche Macht und Würde durch einen anspruchsvollen Thron zu betonen. Mehrfach hatten hier Papstwahlen stattgefunden, und das römische Oberhaupt der Kirche suchte immer wieder in den festen Mauern der Bergstadt Zuflucht.
- ³⁸ Zit. in Anm. 34, S. 106 f.
- ³⁹ Sie sind bereits in den *Mirabilia Urbis Romae* vor der Mitte des 12. Jhs. erwähnt und noch in den Darstellungen des 16. und beginnenden 17. Jhs. (u. a. von Heemskerck, *Skizzenbuch I*, fol. 10 r) vor dem Pantheon liegend zu sehen. (Auch dazu Déer, S. 106).
- ⁴⁰ G. Botti — P. Romanelli, *Le Sculture del Museo Gregoriano Egizio*, *Mon. Vat. di Archeol. e d'Arte IX*, C. d. V. 1951, Nr. 26 und 27. — Die Skulpturen gehören der Zeit *Nektanebos II.* (378 bis 360) an.
- ⁴¹ Da die mittelalterlichen Steinmetzen von der ursprünglichen Herkunft und Bedeutung der Figuren wohl kaum eine präzise Vorstellung hatten und die Hieroglyphen sie ihnen als rätselvolle Wesen erscheinen lassen mußten, ist es wahrscheinlich, daß sie in apotropäischer Absicht aufgestellt worden sind.
- ⁴² Schon um 1100 tritt dies Motiv des Ineinanderverschränktheits zweier Tierkörper bei den Löwen unter dem Osterleuchter in Cori auf (Hjalmar Torp, *Monumentum Resurrectionis*, *Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Sta Maria della Pietà di Cori*, in: *Institutum Romanum Norvegiae, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, Oslo, Vol. I, 1962, S. 79—112).
- ⁴³ Das Datierungsproblem kann hier nur gestreift werden. Die bisher übliche Ansetzung zwischen 1170 (Hutton, zit. Anm. 3, S. 20) und Ende 12. Jh. (F. Hermanin, *L'Arte in Roma dal sec. VIII* al XIV, Rom 1945, S. 144) erscheint mir zu früh. Sie erklärt sich aus der unsicheren Chronologie der Arbeiten des Nicolo d'Angelo, der angeblich mit dem Baumeister des Campanile in Gaeta (nach 1148 begonnen) identisch sein soll und demnach zu Beginn des 13. Jhs. nicht mehr tätig sein könne. Doch historische wie kunsthistorische Gründe sprechen dafür, daß der Leuchter erst nach 1198 entstanden ist, d. h. zur Zeit der umfassenden Reorganisation des Klosters von S. Paolo f. l. m. durch den bisherigen Abt von Montecassino, Kardinal Roffredo (gest. 1209), die im Auftrag und mit intensivster Unterstützung Innocenz III. erfolgte. Unter Innocenz begann die Erneuerung der Apsis und der Bau des Kreuzgangs (seit 1205), das Werk des Pietro Vassalletto, das stilistisch zahllose enge Beziehungen zu den Skulpturen an der Basis des Osterleuchters aufweist: man vgl. etwa die Löwenköpfe mit denen des Traufgesimses im Kreuzgang, oder die Akanthusranke der untersten Trommel des Leuchterschaftes mit den Akanthusstauden in den Arkadenzwickeln des Kreuzgangs. Allein die christologischen Szenen und die oberen Rankenformen des Schaftes haben keine Korrespondenz zu den Vassalletto-Arbeiten des Kreuzgangs und sind wohl dem Nicolo zuzuschreiben. — Zur Geschichte des Klosters: Kard. Ildefonso Schuster, *La Basilika e il Monastero di S. Paolo f. l. m.*, Turin 1934.
- ⁴⁴ Auch in der mittelalterlichen Buchmalerei erscheint die reichgeschmückte Hure von Babylon gewöhnlich frontal auf dem Tier sitzend und nach dem Vorbild des Sternbildes der Kassiopeia in den kosmologischen Handschriften mit ausgebreiteten Armen. Der apokalyptische Drache nimmt dabei Züge des Capricornus an. (Vgl. Franz Jurschek, *Die Apokalypse von Valenciennes*, Linz, o. J., bes. S. 18 ff.) Obgleich die Darstellung von S. Paolo als Ganzes ohne Vergleich ist, so scheinen doch gewisse Zusammenhänge mit Bildern in illuminierten Handschriften zu bestehen. Darüber hinaus zeichnen sich Beziehungen zu den seit der ersten Hälfte des 12. Jhs. gebräuchlichen Darstellungen der Stammbäume der Tugenden und Laster ab. Die aus den weiblichen Personifikationen der Humilitas bzw. der Superbia aufsteigen und auf ihrer Spitze den alten bzw. den neuen Adam (Christus) tragen. Man vgl. die Gestalt der Hure von Babylon des Osterleuchters mit der Superbia (ebenfalls mit Bügelskronen) des Cod. Ms. 305, fol. 151, Leipzig, Univ. Bibl. (H. v. Einem, *Der Mainzer Kopf mit der Binde*, Arbeitsgemeinschaft f. Forschung des Landes Nordrhein-Westf., *Geisteswissenschaften*, Heft 51, Köln-Opladen 1955, Abb. 30). In dem als Baum stilisierten Kandelaber von S. Paolo vereinigen sich Tugend- und Lasterbaum: der neue Adam triumphiert in der Gestalt der Flamme über die Welt der Sünde, über Babylon-Superbia.
- ⁴⁵ Der militante Charakter der Darstellung wird dadurch betont, daß einer der Sphingen eine Sturmhaube mit Wangenschutz trägt, also zeitgenössi-

sche Kriegertracht. Die Könige auf Erden scheinen mit einer kampfbereiten Streitmacht, bestehend aus wilden dämonischen Wesen, den Sockel zu umgeben. Hat diese Darstellung noch einen verdeckten, untergründigen Doppelsinn, der bewußt nicht offen zum Ausdruck gebracht wird? Spielen die Könige auf Erden in einer zweiten Bedeutungsschicht auf die weltliche Fürstengewalt an? — In den süditalienischen Exultetrollen werden Kaiser und Fürsten sowie ihr Heer in das Bittgebet bei der Entzündung der Osterkerze eingeschlossen (M. Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936); sie sind die Schutzmacht in dem Gebäude der christlichen Weltordnung. Schützend umgeben sie auch den Sockel des Osterleuchters. Doch ihre Identifizierung mit der Welt des Bösen, dem Sündenbabel, mag gewagt erscheinen. Wenn unsere Hypothese zurecht besteht, erklärt sie sich allein aus der betont anti-imperialen Haltung des Klosters seit 1198, die eine totale Wendung der politischen Parteinahme bedeutete. Denn bis zu diesem Zeitpunkt waren die Benediktiner von S. Paolo unter der Führung von Abt Maccabäus (1158—1197) ghibbellinisch gesinnt. Kardinal-Abt Roffredo aber führte mit so großem Eifer die Reorganisation des Klosters im Sinne der Kurie durch, daß selbst der gestrenge Innocenz III. ihn 1208 zur Mäßigung auffordern mußte (vgl. Anm. 43).

- ⁴⁰ Zur Bedeutung der Sphinx im Altertum: Lesky und Herbig in: Pauly-Wissowa, *Realenzyklopädie d. klass. Altertumswiss.*, 2. Reihe, Bd. 3 (1929) und Ursula Schweitzer, *Löwe und Sphinx im alten Ägypten*, *Ägyptolog. Forsch.* 15 (1948).
- ⁴⁷ Karl Noehles, *Die Fassade von S. Pietro in Tuscania — Ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jh. in Mittelitalien*, *Röm. Jhb. f. Kunstgesch.* VIII/IX, 1961/62, S. 72 und Abb. 67.
- ⁴⁸ Eberdort, S. 29 ff. (zur Verwendung des *Vultus trifrons* in der mittel-italienischen Kunst des 12. und 13. Jhs.); vgl. auch die dämonischen Zwickelfüllungen des Vassalletto-Kreuzganges von S. Giovanni in Laterano: auch dort ein *vultus trifrons* und eine bärtige Maske mit Bügelkrone (!) zwischen wolfähnlichen Tieren. Dieser Kaiserkopf unter den Dämonen erinnert in der Tat an die Darstellung der Hure von Babylon im Kreise der Könige am Osterleuchter von St. Paul.
- ⁴⁹ Déer (zit. in Anm. 34) schreibt sie Drudus de Trivio zu, der das Ziborium in Ferentino signiert hat (zwischen 1228 und 1240).
- ⁵⁰ Hutton (zit. in Anm. 3), Abb. 33; Hermanin (zit. in Anm. 43) Taf. LVI, 2.
- ⁵¹ Wahrscheinlich ein Spätwerk des älteren Pietro Vassalletto. Als Vorbild diente der zweite (im Gegensatz ausgebildete) Löwe vom Pantheon. — Als Vorbilder kommen auch jene beiden ägyptischen Löwenstatuen in Betracht, die ursprünglich die Plinthe der Marc Aurel-Statue stützten (vgl. die

Zeichnung von Ciriaco d'Ancona, Ed. Huelsen, *La Roma antica di Ciriaco d'Ancona*, Rom 1907, T. VII). Sie wurden später vor das Seitenportal von S. Giovanni in Laterano versetzt und schließlich (zusammen mit den Löwen des Pantheons) von Dom. Fontana für die Fontana Felice benutzt dort unter Gregor XVI. durch Kopien ersetzt; dazu D'Onofrio, *Le Fontane di Roma*, Rom 1957, S. 85 ff.).

- ⁵² Zur Deutung der Osterleuchter als Triumphmonument Christi vgl. auch die reichen Nachweise bei Torp (zit. in Anm. 42).
- ⁵³ Zu den Nachahmungen der Säulen von St. Peter vgl. Wentzel (zit. in Anm. 3) S. 52.
- ⁵⁴ Werner Haftmann, *Die Bernwardssäule zu Hildesheim*, *Ztschr. f. Kstgesch.* VIII, 1939, S. 151 ff.
- ⁵⁵ Dazu ausführlich, Hugo Rahner, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1945. — Auf dem Forum in Konstantinopel steht eine Porphyrsäule, die die vergoldete Statue des Konstantinus-Sol trug. (R. Delbrück, *Antike Porphywerke*, Bln.-Lpz. 1932, S. 140—44). In ihrer Inschrift weihte der Kaiser die Stadt Konstantinopel dem Christengott. (Fr. W. Unger, *Quellen d. byz. Kstg.* I, Wien 1878, 151 ff.).
- ⁵⁶ Gregorovius, VIII, 7. Kap., 4 und P. E. Schramm (zit. in Anm. 2) II, S. 50.
- ⁵⁷ Die römischen Prunkkandelaber (meist neuattischen Stils) haben gewöhnlich Basen mit Löwenköpfen über Pranken, aber auch ägyptische Sphingen und Widderköpfe kommen vor (Galleria Borghese, Foto Alinari 40981; Vat. Mus., Foto Anderson 5323; Neapel, Mus. Naz., Foto Alinari 783 und 23227) und lagernde Widder (Neapel, Mus. Naz., Foto Alinari 34316).
- ⁵⁸ Bandinelli, *Enciclopedia dell'Arte Ant.* II, 304 ff. — Unser Beispiel: Galleria Borghese (Foto Alinari 3085).
- ⁵⁹ *Arbor poma gerit, Arbor ego lumina gesto, Porto libamina, Nuntio gaudia sed die festo, surrexit Christus, nam talia munera praesto.* Zur Interpretation: Schuster (zit. in Anm. 43), S. 114.
- ⁶⁰ Eine Parallele in der frühchristlichen Kunst: das Lebensbaumsymbol — ein aus einem Akanthusbüschel aufsteigender Stamm, der in einem Pinienzapfen endigt — in dem Apsidenmosaik der Vorhalle des Lateranbaptisteriums. In veränderter Symbolik kehrt das Motiv in dem Apsismosaik von S. Clemente (um 1200) wieder: der Lebensbaum ist jetzt das Kreuz Christi.
- ⁶¹ Zur Rolle des Atlas-Motivs in der Weltbild-Ikonomie des italienischen Mittelalters: Karl Noehles (zit. in Anm. 47) S. 46 ff. und S. 62 ff., sowie Herbert v. Einem, *Das Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel — Gedanken zum Alterswerk des Giovanni Pisano* (Sitzungsbericht der Arbeitsgemeinschaft f. Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen: 2. Febr. 1962), Köln-Opladen 1962.
- ⁶² Vgl. Anm. 43 und Anm. 45.

- ⁶³ Die jonische Ordnung hat die mittelalterliche Architektur so gut wie gar nicht rezipiert. Die Cosmaten machen darin eine Ausnahme: Vorhallen von S. Giorgio in Velabro, SS. Giovanni e Paolo, S. Lorenzo f. l. m. (auch im Inneren des Honorius-Baues), Fassadengalerie von S. Pietro in Tuscania, Grabmal Fieschi in S. Lorenzo f. l. m.
- ^{63a} Nash I. (zit. in Anm. 4), S. 115 und die für unseren Vergleich wichtige Rekonstruktion in Abb. 119.
- ⁶⁴ Gregorovius IX., 1. Kap., 3. — Bei dieser Gelegenheit hängten die Römer auch die Gemeindeglocke Viterbos auf dem Kapitol (!) auf; zugleich mußten die Viterbesen die Erztüren von St. Peter (1167 entführt) zurückerstatten.
- ⁶⁵ Mit der tendenziösen Darstellung der Konstantinischen Schenkung: der Kaiser überreicht dem Papst das »regnum« und führt demütig zu Fuß gehend den Papst, der auf einem Schimmel reitet, in sein neues Reich, die Stadt Rom. Vgl. dazu Hermanin (zit. Anm. 43) S. 275, Taf. CXLIV und Guglielmo Matthiae, *Pitture politiche del medioevo romano*, Rom 1964.
- ⁶⁶ Cl. Sommer, *Die Anklage der Idolatrie gegen Papst Bonifaz VIII. und seine Porträtstatuen*, Freiburg i. Br. 1920.
- ⁶⁷ Walter Paatz, *Renaissance oder Renovatio? Ein Problem der Begriffsbildung in der Kunstgeschichte des Mittelalters*. In: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters* (Vorträge zur ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948), Berlin 1950, S. 16—27, hat schon mit aller Entschiedenheit den Renaissance-Begriff für die mittelalterlichen Antikenrezeptionen abgelehnt, auch für die sog. »Protorenaissance« in der Toskana.
- ⁶⁸ Erinnerung sei noch an die Wiederbenutzung antiker Sarkophage durch Kardinal Guglielmo Fieschi (gest. 1256) in S. Lorenzo f. l. m. und Luca Savelli, den Senator der Jahre 1234 und 1266, in S. Maria in Aracoeli (Hutton, zit. in Anm. 3, Taf. 48 und 49). Auch die Umarbeitung einer antiken Philosophenfigur zu einer Statue des hl. Petrus (durch Arnolfo di Cambio?) für den Portikus der Peterskirche (jetzt in den Grotten) gehört in diesen Zusammenhang.