DIE KIRCHEN DER STADT ROM IM MITTELALTER 1050–1300

Band 5

S. Maria in Aracoeli · S. Maria Maggiore · S. Maria in Trastevere

Herausgegeben von
Daniela Mondini, Carola Jäggi und Peter Cornelius Claussen

FORSCHUNGEN ZUR KUNSTGESCHICHTE
UND CHRISTLICHEN ARCHÄOLOGIE
Band 24

Corpus Cosmatorum II, 5

DIE KIRCHEN DER STADT ROM IM MITTELALTER 1050–1300

Band 5

S. Maria in Aracoeli, S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere

Herausgegeben von
Daniela Mondini, Carola Jäggi und Peter Cornelius Claussen

Mit Beiträgen von
Peter Cornelius Claussen, Dale Kinney und Daniela Mondini

Franz Steiner Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Schweizerischer Nationalfonds

Gedruckt mit einem Beitrag der Università della Svizzera italiana und der Universität Zürich.

Università della Svizzera italiana

Universität Zürich[UZH]

Umschlagabbildungen:
U1: Ehemals in der »Südkanzel« als Spolie eingebaute spätantike Tischplatte mit Reliefs aus dem Leben des Achilles. Rom, Kapitolinische Museen, Palazzo dei Conservatori, Inv.Nr. S 64 (Foto Lucignani, Archivio fotografico dei Musei Capitolini © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali)
U4: Rom, S. Maria Maggiore, die drei Könige der Anbetungsgruppe Arnolfos aus der Praesepe-Kapelle (Foto Vasari Roma)
Frontispiz: Kapitol mit S. Maria in Aracoeli. Luftbildaufnahme BAMS, Photo Matteo Rodella (BAMSphoto - Rodella)

Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation.
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.
creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.d-nb.de abrufbar.

© Daniela Mondini, Carola Jäggi und Peter Cornelius Claussen 2025
Veröffentlicht in der Franz Steiner Verlag GmbH
Maybachstraße 8, 70469 Stuttgart
service@steiner-verlag.de
www.steiner-verlag.de

Layout und Herstellung durch den Verlag
Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde
Druck: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Printed in Germany.
ISBN 978-3-515-13441-5 (Print)
ISBN 978-3-515-13445-3 (E-Book)
DOI 10.25162/9783515134453

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort
7

Anmerkung zur Schreibweise
der hier edierten Inschriften
11

Daniela Mondini
S. MARIA IN ARACOELI
13

Peter Cornelius Claussen
S. MARIA MAGGIORE
203

Dale Kinney
S. MARIA IN TRASTEVERE
389

Gesamtbibliographie
561

Abbildungsnachweis
615

Personen- und Ortsregister
617

Sachregister
627

VORWORT

Der fünfte Band des Corpus der Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter vereint die drei bedeutendsten Marienkirchen Roms: S. Maria in Aracoeli, S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere. Aufgrund des besonders reichen Überlieferungsbestandes haben diese drei umfangreichen Kirchenkapitel aus der alphabetischen Reihenfolge ausgelagert werden müssen und werden nun in einem separaten Band präsentiert. Dies ermöglicht einen frischen Blick auf die Biographien dreier Kirchen, die im Hoch- und Spätmittelalter aufeinander »schauten« und durchaus im Wettstreit zueinander standen.

S. Maria Maggiore auf dem Esquilin, die ehrwürdigste, älteste und größte Marienkirche Roms, die zu großen Teilen bis heute ihre Bausubstanz aus dem 5. Jahrhundert bewahrt hat, ist an erster Stelle zu nennen. Zentrum der Verehrung war hier seit dem Frühmittelalter das kleine Heiligtum der Praesepe, der Krippe Jesu, außerdem eine wundertätige Marienikone, als deren Autor der Evangelist Lukas galt. Einzigartig ist die Basilika durch den Zusammenklang des Mosaikzyklus aus dem 5. Jahrhundert im Langhaus und der auf Maria bezogenen Mosaikausstattung von Apsis und Fassade durch Kardinäle der Familie Colonna in den Jahrzehnten um 1300.

S. Maria in Trastevere, die bereits in frühmittelalterlicher Zeit ebenfalls Aufbewahrungsort einer wundertätigen Ikone – der Madonna della Clemenza – war und eine Krippe nach dem Vorbild *(ad similitudinem)* der Praesepe der älteren Marienkirche besaß, begann mit dem Neubau des 12. Jahrhunderts auch architektonisch in Konkurrenz zu S. Maria Maggiore zu treten.

Als jüngste der drei verdankt S. Maria in Aracoeli ihren monumentalen Neubau auf der höchsten Anhöhe des Kapitolinischen Hügels im antiken Herzen der Urbs den frisch in Rom angesiedelten Minderbrüdern, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in der Anlage des seit dem 8. Jahrhundert nachgewiesenen Benediktinerklosters S. Maria in Capitolio das römische Hauptquartier des Franziskanerordens einrichteten. Wohl seit dem 11. Jahrhundert »wohnte« auch hier ein wundertätiges Marienbild, das sich dann während der Pest von 1348 als beliebtestes Schutzbild der Römerinnen und Römer durchsetzte.

Drei Marienkirchen also, deren Konkurrenz sich auch in ihren Gründungslegenden widerspiegelt. Im Falle von S. Maria Maggiore soll nach einer erst im frühen 13. Jahrhundert nachweisbaren Legende Maria höchstpersönlich Ort und Grundriss der von ihr »gewünschten« Kirche durch ein Schneefeld, das zur Zeit von Papst Liberius (352–366) auf wunderbare Weise im August erschienen sein soll, vorgezeichnet haben. Für S. Maria in Trastevere beanspruchte eine bis ins 9. Jahrhundert zurückzuverfolgende Legende, dass die Kirche an jenem Ort stehe, wo in der Nacht von Christi Geburt bei einem Wirtshaus *(taberna meritoria)* eine heilwirkende Ölquelle *(fons olei)* zu fließen begann. Der Erbauer der Kirche sei Papst Calixtus I. (217–222) gewesen, womit diese Basilika für sich behaupten konnte, die älteste in Rom gegründete Kirche zu sein. Schließlich war es aber die jüngste Kirche des marianischen Dreigestirns, S. Maria in Capitolio/in Aracoeli, die für sich beanspruchen konnte, durch eine Altarstiftung von Kaiser Augustus an diesem Ort die allerälteste Kirche Roms mit dem ältesten christlichen Altar des *Orbis Christianus* zu sein.

Wie in den bisherigen Bänden werden die drei Kirchen monographisch präsentiert, indem anhand von Schrift- und Bildquellen sowie Grabungs- und Baubefunden die Bau- und Ausstattungsgeschichte vom 11. bis an die Wende

zum 14. Jahrhundert rekonstruiert wird und die aus diesem Zeitraum stammenden Bau- und Ausstattungselemente in Wort und Bild vorgestellt werden. Im Digitaldruck können nun die Farbabbildungen in den Text integriert werden und haben auch in der Anzahl zugenommen.

Das Manuskript zu S. Maria Maggiore und Teile des Textes zu S. Maria in Aracoeli entstanden 2009 im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Projektes, das 2002 noch unter Federführung von Peter Cornelius Claussen begonnen worden war und seit 2015 unter Leitung von Daniela Mondini, Lehrstuhl für Kunst- und Architekturgeschichte des Mittelalters an der Università della Svizzera italiana (USI), und Carola Jäggi, Lehrstuhl für Kunstgeschichte des Mittelalters und Archäologie der frühchristlichen, hoch- und spätmittelalterlichen Zeit an der Universität Zürich (UZH), fortgesetzt wird. Ein Forschungssemester an der Bibliotheca Hertziana im Frühjahr 2023 ermöglichte es Daniela Mondini, den Beitrag zu S. Maria in Aracoeli zum Abschluss zu bringen. Dale Kinneys Forschungen über den Bau von S. Maria in Trastevere wurden durch Stipendien der American Philosophical Society (1981), des Bryn Mawr College (1982, 1984, 1985, 1989) und 2017 durch das Center for Advanced Study in the Visual Arts (Washington) unterstützt. Ihr Kapitel zu S. Maria in Trastevere für diesen Band wurde zwischen 2017 und 2022 verfasst und erscheint auf Englisch. Alle drei Beiträge sind stets bibliographisch auf dem neuesten Stand gehalten und inhaltlich aktualisiert worden.

Darko Senekovic hat Teile der Archivrecherche übernommen und die Redaktion der lateinischen Quellentexte sowie für die epigraphisch korrekte Wiedergabe der Inschriften in allen drei Beiträgen gesorgt. Almuth Klein hat zusammen mit Carola Jäggi die Hauptlast der Textredaktion getragen und die Gesamtbibliographie redaktionell betreut. Graziella Bozzini und Atea Brugger haben das Redaktionsteam bei der Fahnendurchsicht und der Erstellung des Registers tatkräftig unterstützt.

Da das seit 2018 als Forschungsinfrastruktur vom Schweizerischen Nationalfonds geförderte Projekt »Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter, 1050–1300« (Corpus Cosmatorum II) an zwei Hochschulen angesiedelt ist, kann es auch auf Ebene der studentischen Hilfskräfte auf unterschiedliche Kompetenzen aufbauen: Caroline Cottier, Giambattista Ferro, Dario Mantovani, Guglielmo Nicelli, Domenico Pedroli, Manuele Pigionatti, Silvia Rossettini, alles (ehemalige) Studierende der Accademia di architettura in Mendrisio (USI), haben Pläne umgezeichnet und Rekonstruktionen angefertigt. Marcello Rechberger, Student der Kunstgeschichte an der Universität Zürich (UZH), hat mehrere Jahre die ebendort angesiedelte Bilddatenbank betreut und die Bildredaktion maßgeblich selbständig getragen; bei der Bildbeschaffung war Giorgia Pollio eine unerlässliche Hilfe, insbesondere für die Kontakte in Rom. Daniela Hoesli, wissenschaftliche Illustratorin am Lehrstuhl von Carola Jäggi, war wie bereits in Band 4 für die Bildbearbeitung verantwortlich und hat auch einen Teil der Rekonstruktionen gezeichnet. Ihnen allen gebührt unser wärmster Dank.

Auch vor Ort, in Rom, konnten wir auf mannigfaltige Hilfe zählen. Für ihre Unterstützung in S. Maria Maggiore sind wir Mons. Marco Cucuzza, dem Präfekten des Kirchenarchivs Mons. Michał Jagosz, außerdem Sante Guido und Andreas Raub dankbar, in S. Maria in Aracoeli dem Rektor der Kirche, Padre Massimo Cocci. Luca Petti danken wir für die waghalsigen Hilfestellungen bei der Besichtigung der abgelegensten Winkel der Basilika und Alessandra Acconci von der Soprintendenza Speciale Archeologia Belle Arti e Paesaggio di Roma für die Begleitung und Unterstützung bei den abschließenden Recherchen. Gedankt sei auch dem Fotografen Giulio Archinà für die langwierige, 2021 unter schwersten Bedingungen erstellte fotografische Aufnahme und Fotomontage der Confessio von Aracoeli. Ein ganz spezieller Dank gilt Stefano Aluffi Pentini und Priscilla Grazioli Medici für die Zugänglichmachung und Ermöglichung einer fotografischen Aufnahme des großen, 1905 von Raffaele Medici erstellten Pavimentplans von S. Maria in Aracoeli. Dem Architekten Marzio Fulloni danken wir für die präzise Bauaufnahme von S. Maria in Trastevere und ebenso Erzbischof Vincenzo Paglia (1981–2000 Pfarrer der Basilika), der diese Arbeit überhaupt erst ermöglicht hat. Ein großer Dank gilt auch seinen Nachfolgern, Cardinale Matteo Maria Zuppi (2000–2010) und Don Marco Gnavi (seit 2010), für ihre stets gewährte Unterstützung unserer Forschung.

Danken möchten wir auch den vielen Kolleginnen und Kollegen, die uns auf vielen Begehungen begleitet haben, uns an ihrem Wissen teilhaben ließen und uns generös mit Bildmaterial versorgt haben: Tatjana Bartsch, Joan Bar-

clay Lloyd, Claudia Bolgia, Giulia Bordi, Karin Bull-Simonsen Einaudi, Nicola Camerlenghi, Luca Creti, Sible de Blaauw, Manuela Gianandrea, Philine Helas, John Herrmann, Valentino Pace, Andreas Rehberg, Serena Romano, Michael Schmitz und Alessandro Zuccari – ihnen allen gebührt unser herzlichster Dank.

In den Dank einzuschließen sind ferner die für uns zentralen römischen Institutionen Bibliotheca Hertziana und Istituto Svizzero. In der Hertziana sind dies neben der Direktorin Tanja Michalsky und dem Direktor Tristan Weddigen der Leiter der Fotothek, Johannes Röll, und der Bibliotheksleiter Golo Maurer, im Istituto Svizzero, wo wir jeweils bei unseren Projekttreffen Gastrecht genießen dürfen, die Direktorin Joelle Comé und die Leiterin des Bereichs Forschung, Wissenschaft und Innovation Maria Böhmer. Sie alle haben unsere Arbeit in Rom jeweils großzügig unterstützt. Den römischen Bibliotheken und Archiven, Museen, kirchlichen Institutionen und Soprintendenze, die mit ihren Hilfestellungen unsere Arbeit erleichtert, ja überhaupt erst ermöglicht haben, sind wir zu großem Dank verpflichtet.

Danken möchten wir schließlich dem Franz Steiner Verlag, insbesondere seinem Leiter Thomas Schaber sowie Christina Hünsche, für die Geduld und die Bereitschaft, den Open Access-Anforderungen der Forschungsförderungsinstitute Folge zu leisten. Seit 2022 sind alle bisher erschienenen Corpus Cosmatorum-Bände über die Repositorien der UZH und USI sowie über die Open Research Data Plattform corpuscosmatorum.arc.usi.ch als PDF greifbar.

Dass hiermit ein weiterer Band in der Corpus Cosmatorum-Reihe erscheinen kann, ist primär dem Schweizerischen Nationalfonds zu verdanken, der das Projekt seit vielen Jahren als Forschungsinfrastruktur fördert. Dafür sind wir ausgesprochen dankbar. Wir sehen es als Vertrauensbeweis, dass für die Bände 6 und 7 die Weiterförderung bis 2025 gesichert ist, ein letzter Fortsetzungsantrag ist in Vorbereitung. Last but not least ist dem Schweizerischen Nationalfonds auch die Finanzierung der digitalen Publikation des vorliegenden Bandes zu verdanken.

In der Überzeugung, dass bei einem mehrbändigen Corpus wie dem vorliegenden die physische Präsenz als Buch möglicherweise langfristig auch die größere Nachhaltigkeit für derartige nicht rasch veraltende Grundlagenforschung verspricht, sind wir der Università della Svizzera italiana und der Universität Zürich dankbar für den finanziellen Beitrag bei der Herstellung der gedruckten Ausgabe dieses Bandes.

Zürich, im Januar 2024 Daniela Mondini, Carola Jäggi, Peter Cornelius Claussen

ANMERKUNG ZUR SCHREIBWEISE DER HIER EDIERTEN INSCHRIFTEN

Die Wiedergabe der Inschriften stützt sich weitgehend auf die Konventionen der mediävistischen Epigraphik, wie sie z. B. im Corpus inscriptionum medii aevi Helvetiae (CIMAH)[1] oder in der Einführung in die Mittelalterepigraphik von Walter Koch,[2] angewendet werden.

Da die meisten besprochenen Inschriften im Band abgebildet sind, wurden im Transkribierungssystem einige Vereinfachungen vorgenommen: Auf das Kennzeichnen der Ligaturen, Verschränkungen, besonderen Buchstabenformen usw. wird in der Umschrift verzichtet; genausowenig wird der Erhaltungszustand der einzelnen Buchstaben angezeigt. Etwaige Ergänzungen der auf den Verlust oder Beschädigung des Trägers zurückzuführenden Lücken sind zur größeren Anschaulichkeit und als Unterscheidungsmerkmal zur Transkription in Kleinbuchstaben angegeben.

Um den Textcharakter der Inschriften, deren Gliederung, Satzbau und metrische oder rhythmische Struktur besser zur Geltung zu bringen und um die allgemeine Lesbarkeit zu erhöhen, wird manchmal zusätzlich zur Umschrift auch eine auf den Konventionen der mittellateinischen Philologie fußende Textedition der Inschrift angefügt.[3] Dort werden auch alle editorischen Ergänzungen (d. h. diejenigen, die nicht auf Materialverlust zurückzuführen sind), Emendationen, Konjekturen, Anmerkungen usw. vermerkt.

Zeichenerklärung:

(– – –)	Auflösung der Abkürzungen
[– – –]	Ergänzung der Verluststellen durch konjizierten Wortlaut oder durch konjizierte metrische Struktur
[…]	nicht ergänzbare Verluststelle von genau bekanntem Ausmaß (die Anzahl der Punkte entspricht der Anzahl der verlorengegangenen Buchstaben)
[– – –]	nicht ergänzbare Verluststelle von unbekanntem Ausmaß
– – –] bzw. [– – -	nicht ergänzbare Verluststelle von unbekanntem Ausmaß, die möglicherweise mehrere Zeilen am Anfang bzw. am Ende einer Inschrift beinhaltet
|5	Zeilenumbruch in der Inschrift; jede fünfte Zeile wird mit entsprechender Zeilenzahl versehen

Darko Senekovic

1 Corpus inscriptionum medii aevi Helvetiae. Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften der Schweiz (Scrinium Friburgense), hg. von C. Pfaff, 5 Bde., Freiburg/Schweiz 1972–1997.

2 W. Koch, Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit. Früh- und Hochmittelalter (Historische Hilfswissenschaften 2), Wien 2007.

3 Siehe z. B. P. Maas, Textkritik, Leipzig (4. Aufl.) 1960.

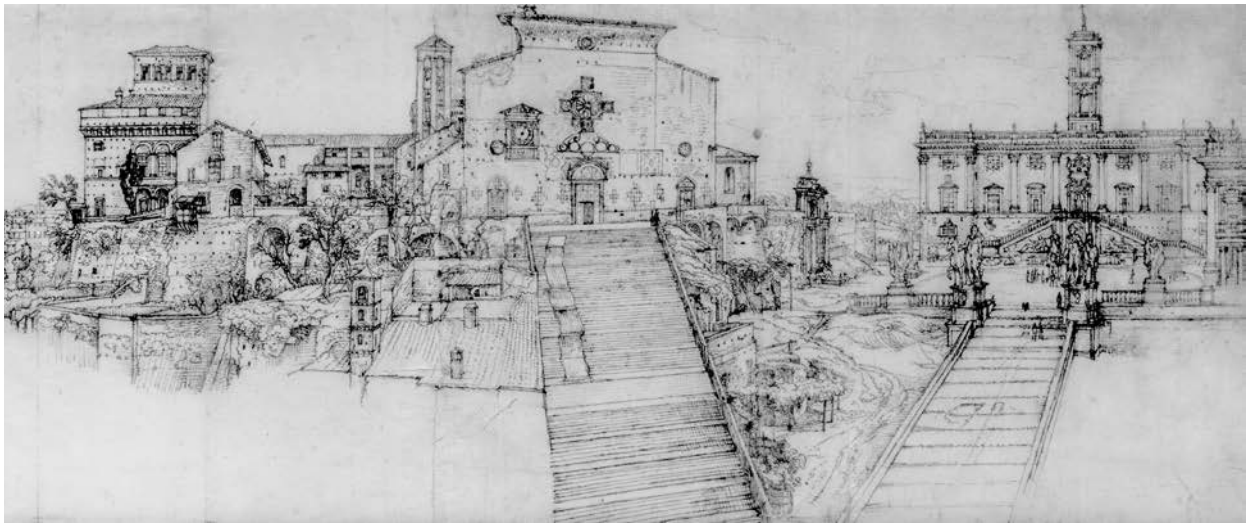


Abb. 1: Blick auf das Kapitol mit dem Palast Pauls III. und den Konventbauten von S. Maria in Aracoeli, Ausschnitt, um 1600 (vor 1645), Bleistift, Privatsammlung England (BHR)

Daniela Mondini

S. MARIA IN ARACOELI

S. Mariae de Camellaria? (8. Jh.); *S. Mariae in Capitolio, S. Mariae de Capitolio, S. Mariae et S. Johannis Baptistae atque Evangelistae* bzw. nur *S. Mariae et S. Johannis Baptistae*
Scala dell' Arce Capitolina 12

EINLEITUNG 13 | GESCHICHTE UND BAUGESCHICHTE 16 | Frühmittelalter 16 | Die Benediktinerkirche S. Maria in Capitolio im 12. Jahrhundert 19 | Die Übertragung an die Franziskaner und der große Umbau (1250–1300) 27 | Spätere Veränderungen 32 | AUSSENBAU 37 | Die gotische Apsis 39 | Die südliche Querhausfront 42 | Reste des Campanile 45 | Langhauskapellen und Südportal 47 | Die nördliche Querhausfront 50 | Langhaus und Obergaden 51 | Westfassade 54 | Westportale 59 | INNENRAUM 60 | Architektur des Langhauses 60 | Exkurs zum Grundriss aus dem sog. Spada-Codex 66 | Langhauspaviment 68 | Triumphbogen 74 | Querhaus: *Südlicher Querhausarm / Querhauspaviment* 75 | Apsis und Hochaltar 79 | Die verlorenen Malereien in der Apsis 83 | Die Helena-Kapelle mit dem sog. Augustus- bzw. Helena-Altar (Ara Coeli): *Bodenniveaus im nördlichen Querhausarm / Confessio / Porphyrtrog / Die Ikone der Maria advocata* 85 | Kanzeln und Vorchor (Schola cantorum): *Die »Nordkanzel« / Die »Südkanzel« / Rekonstruktion des Evangelienambos* 102 | Überlegungen zur liturgischen Ausstattung um 1200 120 | Presbyteriumsschranken 122 | Der Vorchor um 1300 125 | Das Tafelkreuz von Aracoeli 126 | Die Felici-Kapelle 127 | KONVENTBAUTEN UND KREUZGÄNGE 130 | Der südliche Kreuzgang 133 | Der nördliche Kreuzgang 136 | Fazit 139 | GRÄBER UND FAMILIENKAPELLEN 140 | Die Savelli-Kapelle und ihre Grabmonumente: *Das Grab der Senatoren Luca († 1266) und Pandolfo († 1306) Savelli / Das Grab der Giovanna Savelli Aldobrandeschi / Zum Gisant von Papst Honorius IV*. 141 | Das Grabmonument des Kardinalbischofs Matteo di Acquasparta († 1302) 156 | Verlorenes Grabmonument von Kardinal Pietro Peregrosso aus Mailand († 1295) 164 | Die Familienkapelle der Capocci: *Mosaikfeld mit thronender Madonna* 165 | Die ehemalige Colonna-Kapelle 170 | De Rubeis-Kapelle 176 | Die ehemalige Johanneskapelle 176 | Die ehemalige Kapelle beim heutigen Südeingang 180 | Die Kapelle SS. Lorenzo e Diego 183 | Grabplatten im Paviment 184 | Das Grab des *magister […]aldus murator* 191 | ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK 193 | LITERATUR 198

EINLEITUNG

S. Maria in Aracoeli überragte bis zur Errichtung des Denkmals für Vittorio Emanuele II. am nördlichen Hang des Kapitolinischen Hügels das architektonische Ensemble der kommunalen Stadtregierung, das sich um die niedriger gelegene Piazza Campidoglio gruppiert (Abb. 1). Etwa seit dem 8. Jahrhundert lässt sich nachweisen, dass sich auf der Arx, der nördlichen Kuppe des Kapitolshügels, und zwar möglicherweise in den Resten eines dort lokalisierten Isistempels[1], ein Kloster mit der Kirche S. Maria in Capitolio angesiedelt hatte. Der Nachfolgebau aus

1 Das Iseum Capitolinum wird exakt im Bereich des Querhauses der heutigen Kirche lokalisiert, Tucci (2006), S. 64–66; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 8 f. Neue Argumente für die ältere These, dass auf der Arx die Juno-Moneta und ab dem

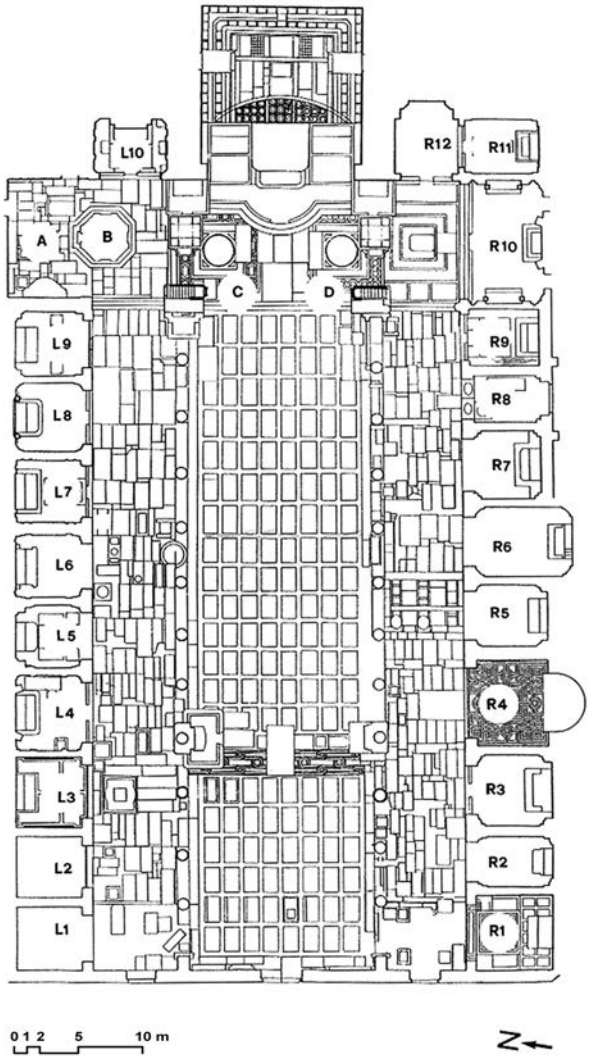


Abb. 2: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grundriss, heutiger Zustand (nach Bolgia, Reclaiming 2017)

dem 12. Jahrhundert übernahm wohl die Ausrichtung des Vorgängers.[2] Die Ausmaße der romanischen Kirche entsprachen etwa jenen des heutigen Querhauses der Basilika; die Fassade wies nach Süden zum Kapitol (Abb. 2, 3). In der bestehenden Südquerhausfront ist noch das Mauerwerk der Vorhalle samt Untergeschossen des Glockenturms der ursprünglich genordeten Kirche des 12. Jahrhunderts erhalten.[3] In ihr wurde die *Ara primogeniti Dei* oder die *Ara coeli* verehrt. Nach einer bereits im Frühmittelalter fassbaren Legende hatte Kaiser Augustus diesen Altar an der Stelle errichten lassen, an der eine Sibylle ihm prophezeit hatte, dass eine Jungfrau einen göttlichen Sohn gebären würde, der alle Altäre der Götter stürzen sollte.[4] Spätere Versionen der Legende setzten dann die Jungfrau der Vision mit Maria und dem Jesuskind gleich. Somit wurde Augustus, der erste römische Kaiser und Zeitgenosse Christi, trotz seines »heidnischen« Glaubens in den christlichen Heilsplan eingeschrieben, antike Überlieferung[5] in christliches Wissen integriert und neu interpretiert.

Nachdem Papst Innocenz IV. (1243–1254) um 1250 S. Maria in Aracoeli den Franziskanern als stadtrömische Ordenskirche übergeben hatte, wurde eine bauliche Erweiterung beschlossen, die aufgrund der topographischen Gegebenheiten die Drehung der Anlage um 90° erforderte: Die Apsis wurde nun im Osten mit einem gotischen ⅝-Schluss angelegt und ein monumentales dreischiffiges Langhaus errichtet.[6] Die Umfassungsmauern und Fundamente des Vorgängerbaus wurden teilweise in das neue Querhaus integriert. In der Apsiskalotte war – laut Vasaris Überlieferung – die Gründungslegende der Augustusvision dargestellt, wobei die Erscheinung der Frau am Himmel gleichgesetzt wurde

2./3. Jahrhundert n. Chr. die Göttin Caelestis/Juno Caelestis/Virgo Caelestis verehrt wurde, zusammengefasst in Botturi (2012), S. 190–205; gegen die These der Kontinuität paganer und christlicher weiblicher Kulte argumentiert – weniger überzeugend – Mandatori (2015), S. 97, der, frühneuzeitliche Thesen aufgreifend, an dieser Stelle den Jupiter-Tempel vermutet. Die Neufunde unterhalb des Langhauses einer ausgedehnten prestigeträchtigen Domus aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., die in severischer Zeit erneuert wurde, lassen aber die Lokalisierung einer großen Tempelanlage auf der Arx ausschließen, Tucci (2019).

2 Grundlegend zur Baugeschichte: Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 3–64; Malmstrom, The Twelfth Century Church (1976), S. 1–16; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000); Bolgia, Reclaiming (2017); Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 213–256.

3 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 50 f. mit Bauphasengrundriss, korrigiert die These von Malmstrom und Brancia di Apricena die Mauerwerkreste hätten zur Fassade gehört. Malmstrom, The Twelfth Century Church (1976), S. 3–10; Bauphasengrundriss in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 66.

4 Mit Zusammenstellung der Quellen und älterer Literatur Mandatori (2015) und Boeye/Pandey (2018). Die älteste Darstellung findet sich wohl in der Front der Confessio, die zu diesem Altar gehörte. Sie hat sich im nördlichen Querhausarm, unterhalb des Altars der hl. Helena erhalten, siehe unten S. 85–97.

5 Vergils 4. Ekloge aus den *Bucolica* (verfasst um 40 v. Chr.).

6 Zum überlieferten Grundriss der gotischen Apsis auf einem Grundrissplan des späten Quattrocento im sogenannten Codex Spada, BAV, Vat. lat. 11257, fol. 185r siehe Bolgia (1999), S. 233–242. Zur gotischen Apsis siehe unten S. 39–41 und zur Kritik des Spada-Plans siehe Exkurs S. 66.

Abb. 3: Rom, S. Maria in Aracoeli, südlicher Querhausarm und Südeingang (Foto Senekovic 2019)

mit Maria, die den Christusknaben im Arm hält; Vasari hielt dieses Fresko für das beste Werk von Pietro Cavallini.[7] Die Bau- und Ausstattungsarbeiten fanden wohl in den 1290er-Jahren ihren Abschluss. Bedeutende Fragmente der durch Laurentius und seinem Sohn Jacobus realisierten liturgischen Ausstattung der Benediktinerkirche des späten 12. Jahrhunderts – Presbyteriumsschranken, Evangelienambo und Confessio – haben sich erhalten und wurden in der erweiterten Kirche der Franziskaner wiederverwendet. Aus der gotischen Bauphase haben sich prächtige Monumentalgräber und das Opus sectile-Paviment des ausgehenden 13. Jahrhunderts erhalten.

Zum Stand der Forschung: Da S. Maria in Aracoeli weder im 19. noch im 20. Jahrhundert einer historisierenden Restaurierung und auch keiner archäologischen Grabung unterzogen wurde, ist ihre Baugeschichte erst 1973 mit der Dissertation und dem daraus publizierten Aufsatz von Ronald E. Malmstrom in ihren Grundzügen verstanden und rekonstruiert worden; diese Arbeit mit ihren zentralen bauarchäologischen Beobachtungen und dem wertvollen Quellenanhang bleibt bis heute – neben Padre Casimiros Monografie von 1736 – der Ausgangspunkt für jede Beschäftigung mit Aracoeli.[8] Die im Jahr 2000 erschienene Monografie der Architektin Maria Brancia di Apricena brachte neues Bild- und Archivmaterial insbesondere für die neuzeitlichen Phasen des Baukomplexes auf dem Kapitol zutage.[9] Wichtige bauarchäologische Beobachtungen und eine überzeugende Einbettung in den sozialhistorischen Kontext der spätmittelalterlichen Stadt haben die Aufsätze und das thesenreiche, ebenfalls aus einer Dissertation hervorgegangene Buch *Reclaiming the Roman Capitol* von Claudia Bolgia zu einer grundlegenden Neubewertung dieses Bauwerks beigetragen.[10] Eine vergleichende Sicht auf die Bautätigkeit der Bettelorden in

7 Siehe unten mit Nachweisen, S. 83–85.
8 Casimiro, Araceli (1736); Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 3–64; Malmstrom, The Twelfth Century Church (1976), S. 1–16.
9 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000). Verdienstvoll sind auch die perspektivischen Visiualisierungsversuche der Bauphasen des Klosterkomplexes.
10 Bolgia (1999); Bolgia (2001); Bolgia (2003), Bolgia, Felici (2005); Bolgia, Reclaiming (2017).

Rom im 13. Jahrhundert ermöglicht eine jüngst erschienene Studie von Joan Barclay Lloyd: Darin figuriert S. Maria in Aracoeli als erster Bau einer neuen Generation von Franziskaner- und Dominikanerkirchen und wird in einem ausführlichen Kapitel gewürdigt.[11]

GESCHICHTE UND BAUGESCHICHTE

Frühmittelalter

Die frühmittelalterliche Geschichte von S. Maria in Capitolio hat in den Quellen wenig Spuren hinterlassen, so dass wir – da bis auf eine kleine Sondage 1963[12] keine Grabungen vorgenommen wurden – über Vorgängerbauten wenig informiert sind.

Als im Zusammenhang mit der Errichtung des Vittoriano Teile des Kapitolinischen Hügels und der darauf errichteten Bauten abgetragen wurden, kam 1892 im Bereich des Franziskanerkonventes die rechte Hälfte eines Frieses oder einer Türrahmung mit einer Inschrift zum Vorschein.[13] Die zu einem kreuzförmigen Monogramm angeordneten griechischen Buchstaben bilden das Wort *ἡγούμενος* (Prior, Abt), weshalb De Rossi annahm, dass auf der fehlenden Hälfte des Fragmentes der Name des Auftrag gebenden Abtes angebracht war. Er erhob dieses Fragment zum frühesten Zeugnis für die Existenz einer griechischen Klostergemeinschaft auf dem Kapitol und datierte es ins 8. Jahrhundert.[14] Zu Recht hat Ferrari, gefolgt von Malmstrom, auf die unsichere Provenienz der Inschrift – die zudem heute nicht mehr auffindbar ist – hingewiesen.[15]

Einen neuen Anschub bekam die Forschung zur Baugeschichte von S. Maria in Capitolio von dem Philologen und Paläographen Bernhard Bischoff, der auf dem Schlussblatt einer altlateinischen Evangelienhandschrift (5.–6. Jahrhundert) aus der Stiftsbibliothek St. Gallen einen Urkundentext aus der Zeit Gregors III. (731–741) entdeckte mit der Nennung eines Klosters *Sanctae Dei genetricis quae appellatur Camellaria necnon et beatorum Iohannis baptistae atque evangelistae*.[16] Die Vermutung, dass das Kloster S. Mariae Camellariae mit der Marienkirche auf dem Kapitol gleichzusetzen sei, begründete er damit, dass noch in der Bulle Anaklets II. (1130–1134) das Kloster auf dem Kapitol das doppelte Patrozinium – von Maria und Johannes dem Täufer – gehabt habe und unter dessen Besitzungen im Urkundentext eine *porticus Camellariae*, die folglich auf bzw. bei dem Kapitolinischen Hügel zu lokalisieren sei, genannt werde.[17] Damit ist seit der Zeit Gregors III. ein lateinisches Kloster mit Marienpatrozinium auf dem Kapitol nachgewiesen.[18] Vorsichtiger in der Identifikation mit der späteren Marienkirche

11 Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 213–256.

12 Einige Informationen zur Stichgrabung beim Helena-Altar entnimmt man D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 68 f.; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 218.

13 Gatti (1893), S. 406–408. Maße 26 × 18 cm; heutiger Aufbewahrungsort unbekannt.

14 De Rossi (1894), S. 85; Colasanti (1923), S. 5; D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 46. Das anhand des Inschriftenfragments vermutete Kloster griechischer Mönche wird nicht behandelt in der Studie von F. G. Antonelli, I primi monasteri di monaci orientali in Roma, in: RAC 5, 1928, S. 105–121 und auch nicht bei M. Falla Castelfranchi, Monasteri greci a Roma, in: Aurea Roma (2000), 221–226.

15 Bei seiner Auffindung mag es nicht mehr in situ gewesen sein. Ferrari, Monasteries (1957), S. 211 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 5; auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 26. S. Maria in Capitolio figuriert auch nicht unter den griechischen Klöstern Roms in der 807 kompilierten Liste von Leo III., LP 2, S. 22; Sansterre 1 (1980), S. 33 f.

16 St. Gallen, Stiftsbibliothek, cod. sang. 1394, fol. 92, http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/1394/92/ [20. 09. 2017]; Bischoff (1946), S. 422; überarbeitete Abschrift bei Rabiskaukas (1958), S. 42–49; Bischoff schloss daraus, dass diese Evangelienhandschrift wohl in (vor-)karolingischer Zeit aus dem römischen Kloster S. Maria in Camellaria nach Sankt Gallen kam, vgl. Bischoff (1959), S. 614.

17 Vgl. Abschrift unten Anm. 35; auch Casimiro, Araceli (1736), S. 431–442, bes. 432; zum Kapitol im Mittelalter H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, Bd. 2, Berlin 1871, S. 439–466, bes. 457 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 269 (JL 8425); zur Argumentation siehe Rabiskaukas (1958), S. 49, Anm. 43.

18 Die Identifizierung des Klosters von S. Maria »Camellaria« mit dem Vorgängerkloster von S. Maria in Capitolio wurde von Krautheimer (CBCR 2 [1959], S. 269 f.) übernommen; auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 26–28. D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 47 f. versuchte den Widerspruch aufzulösen zwischen den Thesen von De Rossi und jenen von Bischoff/Rabiskaukas, indem er im Laufe des 8. Jahrhunderts für das Kloster auf dem Kapitol einen Wechsel postulierte von einer

bleibt hingegen Malmstrom: Das Kloster *S. Dei Genitricis quae appellatur Camellaria* habe wohl in der Nähe des Kapitolinischen Hügels gestanden, sei aber nicht identisch mit dem Ort der Kirche Aracoeli auf der höchsten Anhöhe.[19]

Eine lateinische Version der Chronik des Johannes Malalas (*Laterculus Malalianus*, BAV, Pal. lat. 277) aus dem mittleren 7. oder frühen 8. Jahrhundert bestätigt jedenfalls im Zusammenhang mit der Augustuslegende, dass im Frühmittelalter ein Kloster (*domicilium*) und eine Kirche der Muttergottes auf dem Kapitol existierten:[20] *in sublimiori loco* soll Kaiser Augustus einen Altar errichtet haben, der die Inschrift (*latinis litteris*) *haec aram filii Dei est* trug.[21] Dies zeigt, dass die im Liber Pontificalis in der Vita Leos III. enthaltene Auflistung der Kirchen und Klöster Roms aus dem Jahr 807 unvollständig ist, da sie weder ein Kloster noch eine Marienkirche auf dem Kapitol aufführt.[22]

Die jüngsten Stichproben von Claudia Bolgia an den Fundamenten des heutigen Querhauses bestätigen die These der kontinuierlichen Existenz einer nord-südlich ausgerichteten, frühmittelalterlichen Kirche an diesem Ort: Ihr Mittelschiff hätte die Breite des heutigen Querhauses eingenommen.[23] Die Vielzahl erhaltener, auf das 9. Jahrhundert zu datierender Fragmente einer Chorschrankenanlage[24] untermauert zudem die Annahme einer Kirche beachtlicher Größe und Ausstattung, die im 9. Jahrhundert bestanden haben muss.[25]

Das relativiert die Feststellung von Ferrari und Malmstrom, das Kloster habe erst im 10. Jahrhundert an Bedeutung und Reichtum gewonnen, wie die Einträge im Regestum Sublacense aus den Jahren 944 und 965 sowie weitere das Kapitolinische Kloster betreffende Nachrichten (Kauf- und Pachtverträge von Ländereien) im Umland

anfänglich lateinischen zu einer griechischen Mönchsgemeinschaft, die im 9. Jahrhundert wiederum von einer benediktinischen abgelöst wurde.

19 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 6; nicht überzeugend ist seine Vermutung, es könne sich um S. Maria de Cannella handeln, die Huelsen unweit von SS. Apostoli lokalisiert, vgl. Huelsen, Chiese (1927), S. 321 f. Antike bauliche Strukturen, im Mittelalter als Camellaria bezeichnet, wurden in der Forschung nahe beim Kapitol lokalisiert, etwa in der Portikus des Tabularium; das Wort *Camellaria* (in Abschriften gelegentlich auch *Cancellaria* genannt, vgl. Anm. 35) hätte die Erinnerung an das dort angesiedelte antike Archiv getragen, so Lanciani (1901, S. 250), am Ort, wo nach 1143 der Senatorenpalast der Kommune errichtet wurde. In den Mirabilia Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 53, heißt es: *[…] iuxta cammellariam templum Iani, qui est custos Capitolii*. Von einer *camellariae parrochia* ist in einem Privileg Innocenz' III. zugunsten des Klerus von SS. Sergius und Bacchus vom Jahre 1199 die Rede (PL 214, Sp. 652c); gute Zusammenfassung der Nachweise bei Rabikauskas (1958), S. 49. Unserer Ansicht nach ist aber die Camellaria weder mit dem Tabularium noch mit einem Gebäude in der Nähe der Basilica Argentaria zu identifizieren, sondern in den Resten der Domus Severischer Zeit, die nach Tucci (2019, S. 74 f.) auf der Arx bis zur Errichtung des franziskanischen Langhauses stand, zu vermuten, siehe unten S. 197.

20 Laterculus imperatorum, ed. Mommsen, MGH Auct. antiq. 13, 1898, S. 418–423, bes. 429 (BAV, Pal. lat. 277, fol. 63r–63v, die Handschrift selbst datiert um die Mitte des 8. Jahrhunderts): *Unde factum est post tot annis domicilium adque baselicam beatae et semper virginis Mariae usque in presentem diem, sicut et Timotheus chronografus commemorate.* Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 258; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 26; Pesci (1938), S. 18–33, bes. 24–28. Mit Zuschreibung an Theodor von Tarsus († 690), der aus dem griechischen Kleinasien stammend über Rom nach England gelangte – er wurde Erzbischof von Canterbury, siehe J. Stevenson, The »Laterculus Malalianus« and the School of the Archbishop Theodore, Cambridge 1995, S. 2, 11, Textedition und engl. Übers. von Kap. 8 mit der Augustuslegende siehe S. 130 f., sowie Kommentar S. 186 f.

21 Ebd. S. 130 f. Huelsen (1907), S. 65 rekonstruierte hypothetisch den Augustus-Altar: Er vermutete, dass die überlieferte Inschrift *haec ara filii dei* aus einer mittelalterlichen Umdeutung der an antiken Altären verbreiteten Formel FIDEI AVG(VSTAE) SACR(VM) zu *Fi(lio) Dei Aug(ustus)* abzuleiten sei; ein solcher Altar hätte möglicherweise von den Mönchen in Aracoeli als Augustus-Altar betrachtet werden können.

22 LP 2, S. 18–25; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 7, 258; siehe dazu Pesci (1938), S. 18–33, bes. 24–28; Hülsen (1907), S. 5 f.; Bertelli (1961), S. 95 f.

23 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 56 f. Die Fundamente des 8./9. Jahrhunderts bestehen aus großen wiederverwendeten Tuffblöcken; sie wurden für den Neubau des 12. Jahrhunderts wiederverwendet und mit Ziegelmauerwerk in Falsa cortina ausgebessert. Diese Fundamentabschnitte sind beispielsweise in der Gruft unter der Cappella del SS. Sacramento (R 12) zu sehen (Abstieg von einer im Boden eingelassenen Falltür in R11).

24 L. Pani Ermini, CSA VII 1 (1974), S. 84–99; und mit der Entdeckung »neuer« Fragmente siehe Bolgia, Reclaiming (2017), S. 67–77. Mit Korrektur der angeblichen Provenienz aus Aracoeli der schönen frühmittelalterlichen Platten Inv.Nr. 2162 und 2165 im Museo dell'Alto Medioevo, Gianandrea, Riflessioni (2021), S. 177–181, aufgrund der Dokumentation von Mazzanti konnte die Autorin neu für drei Fragmente Inv.Nr. 2269, 2197, 2212 die Herkunft aus Aracoeli nachweisen.

25 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 57.

Roms belegen.[26] Ab dieser Zeit – so Ferrari und Malmstrom – kann man auch mit Sicherheit davon ausgehen, dass Benediktiner das Kloster auf dem Kapitol innehatten und es zu Wohlstand führten. Möglicherweise stand diese Entwicklung im Zusammenhang mit der von Odo von Cluny in Rom und Umland ausgelösten Klosterreform.[27] Wahrscheinlich war das Kloster bereits im ausgehenden 8. Jahrhundert in der Hand von Benediktinern. Als ein Indiz dafür kann die »Abwanderung« der altlateinischen Evangelienhandschrift Cod. Sang. 1394 in das Benediktinerkloster von St. Gallen betrachtet werden; aufgrund althochdeutscher Glossen, die Bernhard Bischoff in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts datiert, kann man davon ausgehen, dass sich der römische Codex bereits zu diesem Zeitpunkt in dem nordalpinen Kloster befand.[28] Ein Büchertausch zwischen zwei Mönchsgemeinschaften desselben Ordens in frühkarolingischer Zeit erscheint plausibel.

Malmstrom hat die Frequenz der Signaturen von Äbten in Konzils- und Synodalakten des 11. Jahrhunderts ausgewertet und festgestellt, dass die Äbte von S. Maria in Capitolio nach der Synode von 1015 aus den Quellen verschwinden.[29] Daraus hat er auf einen Bedeutungsverlust des Klosters im Laufe des 11. Jahrhunderts geschlossen. Zwei weitere Nachrichten aus dem 11. Jahrhundert relativieren aber seine These und weisen auf eine Belebung des Klosters als Kultort hin: Von besonderem Interesse ist die von Petrus Damiani (um 1006/07–1072) referierte Nachricht eines Wunders, das sich während der Assumptio-Nacht *in basilica quae est ad honorem eiusdem beatae Virginis, in Capitolio constituta* ereignet haben soll.[30] Dieses lässt auf einen regen Marienkult schließen und könnte als Terminus ad quem für die Existenz eines Marienbildes in der Basilika auf dem Kapitol im zweiten Drittel des 11. Jahrhundert dienen, auch wenn eine Ikone in der Quelle unerwähnt bleibt.[31]

Malmstrom ordnet ferner den Abschnitt der *Descriptio Lateranensis* mit der Nennung von S. Maria in Capitolio *u(bi) est ara Filii Dei* innerhalb der darin enthaltenen Aufzählung von Roms Abteien der frühesten der drei

26 Vgl. Il regesto sublacense del secolo 11, hg. von L. Allodi, G. Levi, Rom 1885, S. 94, Nr. 54 und 181, Nr. 130. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 259. Das auf das Jahr 944 zu datierende Verkaufsdokument von Ländereien bei Ariccia aus dem Register von Subiaco, das einen Abt Teuzo nennt, wurde in der älteren Forschung irrtümlich früher, auf das Jahr 883 datiert, so bei Armellini, Chiese (1887), S. 376 und De Rossi (1894), S. 86; Pesci (1938), S. 31. Weitere urkundliche Erwähnungen: In einer Bulle Agapitus' II. für S. Silvestro in Capite aus dem Jahr 955 und ihrer Bestätigung unter Johannes XII. im Jahr 962, V. Federici, Regesto del monastero di S. Silvestro de Capite, in: A. S. R. S. P. 22, 1899, S. 213–300, bes. 280 f.; Schenkungsurkunde aus dem Jahr 985, zwischen den Äbten Petrus und Martinus der respektiven Klöster von S. Maria *quod ponitur in Capitolium* und SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea, aus dem Archiv von SS. Cosma e Damiano, P. Fedele, Le carte del monastero dei SS. Cosma e Damiano, in: A. S. R. S. P. 21, 1898, S. 514–516; 987 Verkaufsvertrag desselben Abtes Petrus *Sancte Dei genitricis Marie domine nostre qui situm est in Capitolium*, aus dem Archiv von S. Prassede, P. Fedele, Tabularium S. Praxedis, in: A. S. R. S. P. 27, 1904, S. 27–78, bes. 38. Aus einer Bulle Johannes XVIII. für SS. Cosma e Damiano aus dem Jahr 1005 wird ersichtlich, dass das Kloster *sancte Mariae, quod vocatur Campitolium* auch Ländereien in Trastevere bei S. Cecilia besaß, J. von Pflugk-Harttung, Acta pontificium romanorum inedita, Bd. 2, Stuttgart 1884, S. 57. Alle Quellennachweise bei Ferrari, Monasteries (1957), S. 210 f. und Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 8 mit Dokumentabschriften S. 259–264, sowie Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 19, 54 f.

27 Ferrari, Monasteries (1957), S. 210 f. und Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 8. Dass das Kloster seit seinen Anfängen benediktinisch gewesen sei, ist hingegen die Meinung von Vetter (1886), S. 27–37. Auf eine sogar »vorbenediktinische« Gründung von Kloster und Kirche zielt die spekulative Argumentation von D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 46 f.: Der Name Probus an der zweitvordersten Säule der südlichen Langhausarkaden bringt er mit dem Abt Probus des Klosters SS. Andrea e Lucia de Renati in Verbindung, der mit Gregor dem Großen im Kontakt stand, Gregor, Epistulae XI, 15; Gregor, Dialogi IV, 13, 18. Die Gleichsetzung des bis ins 13. Jahrhundert nachgewiesenen Klosters SS. Andrea e Lucia de Renatis mit S. Lucia della Tinta bleibt jedoch hypothetisch, siehe dazu Senekovic, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 543. Überzeugender Bolgia, Reclaiming (2017), S. 25, die die Probus-Inschrift als einfache Markierung aus dem spätantiken Herstellungszusammenhang der Säule unabhängig der Baugeschichte von Aracoeli betrachtet.

28 Bischoff (1946), S. 421; Rabikauskas (1958), S. 52.

29 Signatur des Abtes: *Ego Dominicus Abbas Capitolii*. Synode von Rom, 3. Januar 1015, Ughelli, Italia Sacra 1 (1717), Sp. 157–159. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 10, 266.

30 Brief 168; Petrus Damiani, Briefe, ed. Reindel, MGH BDK (= Briefe der deutschen Kaiserzeit) IV.4, 1993, S. 238–247, bes. 242 (vgl. Migne PL 145, Sp. 584–590, bes. 586); ausführlich zitiert unten S. 99–102, Zitat Anm. 435. Leider gibt das Wundergeschehen, das in der Assumptio-Nacht stattfand, keine weiteren Hinweise auf die Kirche und deren Ausstattung beispielsweise im Zusammenhang mit der Existenz einer wundertätigen Marienikone. Pesci (1941), S. 57 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 12, 267.

31 Die Datierungen der Ikone variieren zwischen dem 10. und dem 12. Jahrhundert; nach dem jüngsten Vorschlag wird sie ins 3. Viertel des 11. Jahrhunderts angesetzt, Sgherri (2006), S. 110–113, zur Argumentation siehe unten, S. 100.

Redaktionsphasen zu, die er im Pontifikat Gregors VII. (1073–1085) verortet.[32] Das wäre der erste Nachweis des Augustus-Altars im Zusammenhang mit der Marienkirche auf dem Kapitol außerhalb einer legendarischen Überlieferung.[33]

Die Benediktinerkirche S. Maria in Capitolio im 12. Jahrhundert

Die bereits erwähnte Urkunde Anaklets II. (1130–1138) ist zugleich ein Indiz für einen neuen Aufschwung des Klosters im 12. Jahrhundert.[34] Sie ist adressiert an Johannes *abbati sanctae Dei Genitricis, et Virginis Mariae, sanctique Joannis Baptistae in Capitolio.* Darin werden dem Kloster Besitztümer auf dem »ganzen« Kapitolinischen Hügel zugestanden und bestätigt (*concedimus et confirmamus*).[35] Malmstrom äußert Vorbehalte gegenüber der Echtheit des Dokuments bezüglich der päpstlichen Urheberschaft und insbesondere bezüglich des territorialen Anspruchs auf den »ganzen Hügel«, da im 12. Jahrhundert auch die Kommune begann, sich Grundeigentum auf dem Kapitol anzueignen.[36] Cesare d'Onofrio vermutet, dass die Urkunde Anaklets II. nur alte Ansprüche des Klosters bestätigte, die bereits in einer verlorenen Bulle Gregors III. (731–741) formuliert gewesen seien, wovon sich aber nur das St. Gallener Fragment (Cod. sang. 1394, fol. 92) erhalten habe; so postuliert er, dass das Kloster schon seit dem Frühmittelalter das Privileg alleiniger Verfügungsgewalt über die Ländereien auf dem Kapitol gehabt habe.[37] Stroll hingegen geht davon aus, das Territorium habe der Pierleoni-Familie gehört und sei durch die Schenkung Anaklets II. neu dem Kloster zugekommen; mit der damit verbundenen Wiederbelebung des Kapitols habe Anaklet die Anfänge der Bestrebungen zur Restauration des Senats unterstützt, die 1143 – wenige Jahre nach seinem Tod –

32 Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 362; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 12 f., 267. Vogel hält den Abschnitt »LX« mit der Auflistung der römischen Abteien für zur Handschriftengruppe der ältesten Redaktion gehörig, die er zwischen 1073 und 1118 sieht. C. Vogel, La Descriptio Ecclesiae Lateranensis du diacre Jean. Histoire du texte manuscrit, in: Mélanges en l'honneur de Mons. Michel Andrieu (Revue des Sciences Relgieuses, hors série), Straßburg 1956, S. 457–476, bes. 470. Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 319 f. hingegen ordneten die Auflistung der Klöster in die Zeit der zweiten Redaktion unter Anastasius IV. (1153–1154) ein. Mit einem neuen Datierungsvorschlag für die erste Redaktion der Descriptio Lateranensis in die Zeit nach der Eroberung Jerusalems (nach Fulcher von Chartres', Historia, 1106) E. A. Ofstad, The Lateran Church in Rome and the Ark of the Covenant. Housing the Holy Relics of Jerusalem, Woodbridge 2019, S. 119.

33 Zum Augustus-Altar siehe unten S. 85–97.

34 Original verloren; Kehr, It. pont. 1 (1906), S. 101 f.; sie ist überliefert in einem Privileg von 1251, in dem Innocenz IV. die Kirche und das Kloster den Franziskanern übergibt, Wadding, Annales Minorum 2 (1628), S. 19, hierzu siehe unten S. 29. Abschrift Casimiro, Araceli (1736), S. 431–442, bes. 432; Bullarium franciscanum, 1 (1759), S. 616–618, Nr. 418, Abschrift in: Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 269. Nach Wadding in: D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 49 f.; Stroll, Symbols (1991), S. 150; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 40 f., 305 mit Abschrift einer jüngeren Bulle vom 26. September 1259 (ASV, Reg. Vat. 25, c. 218v–219r), die den Inhalt der Urkunde Anaklets wieder anführt und somit bestätigt; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 28, teilweise übersetzt und kommentiert S. 31–33. Mit Datierung 1130 kurz nach der Wahl Anaklets, P. F. Palumbo, Lo scisma del MCXXX. I precedenti, la vicenda romana e le ripercussioni europee dello scisma di Anacleto II, 2. Ausg. Rom 1995, S. 413, 720 f.

35 *Anacletus Episcopus Servus Servorum Dei. Dilecto in Christo filio Iohanni Abbati Sanctae Dei Genitricis Mariae sanctique Iohannis Baptistae in Capitolio, suisque successoribus regulariter promovendis in perpetuum. […] commisso tibi eiusdem Dei genitricis monasterio concedimus et confirmamus totum Montem Capitolii in integrum cum casis, cryptis, cellis, curtibus, hortis, arboribus fructiferis, infructiferis cum Porticu Cancellariae* [andere Abschriften *Camellariae], cum terra ante monasterium, in locus Nundiarum vocatur, cum parietibus, petris, et columnis, et omnibus ad eum generaliter pertinentibus; qui istis finibus terminatur: a primo latere via publica, quae ducit per clivum argentarii, qui nunc descensus Leonis Prothi appellatur; ab alio latere via publica quae ducit sub Capitolium, ex inde descendit per limitem et appendicem super hortos, quos olim Ildebrandus et Iohannes Diaconus, et haeredes Iohannis de Guiniço tenuerunt, usque in Templum majus quod respicit Alefantum; a tertio latere ripae, quae sunt super fontem de macello, et exinde revolventes se per appendices suas super Canapara usque in Carnarium sancti Theodori; a quarto latere ab eodem Carnario ascendit per caveam in qua est petra versificata, exinde descendit per hortum sancti Sergii usque in hortum, qui est sub Cancellaria, veniens per gradus centum usque ad primum affinem. Circa vero eundem montem concedimus et confirmamus tibi, tuisque successoribus domos, casalinas, cryptas, ergasteria in Mercato, totum montem Capitolini in integrum, et cetera omnia quae in monte vel circa montem sunt, iuxta tenorem praefati privilegii supradictum.* Vollständig wieder aufgenommen in der Bulle *Iis quae Auctoritate Nostra*, vom 5. Juli 1252, in: Bullarium franciscanum 1 (1759), S. 618; Abschrift in Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 269. Wadding, Annales Minorum 2 (1628), S. 255.

36 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 15 f. Dagegen ausführlich D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 48 f., 76 f. mit der Datierung des Privilegs im Jahr 1130, als Maßnahme des Gegenpapstes, am Anfang seines Pontifikats, sich die Kontrolle über den strategisch wichtigen Kapitolinischen Hügel zu sichern.

37 D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 44, 49. Die These wurde aufgegriffen von Mura Sommella (1996), S. 78.

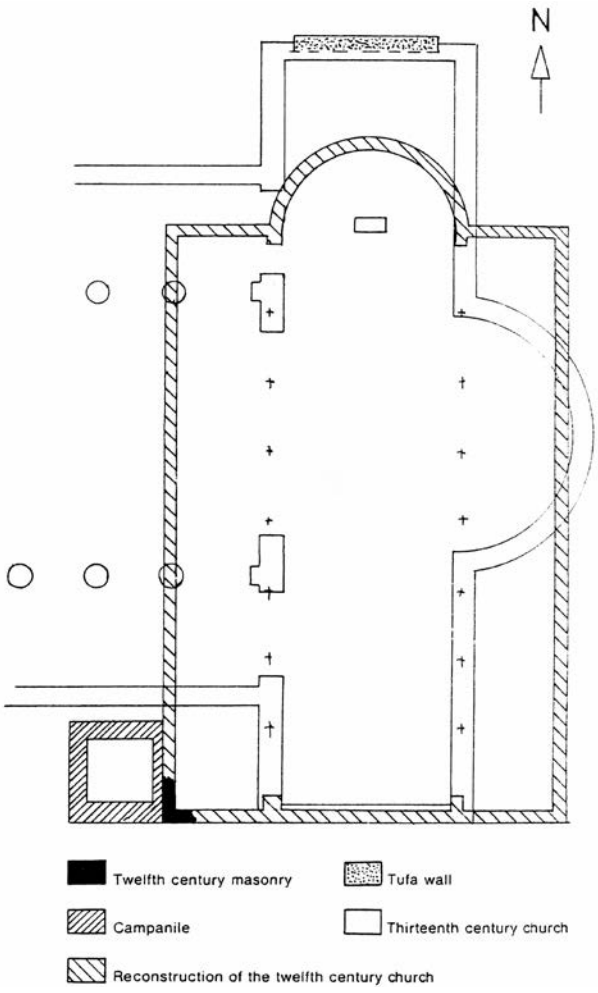


Abb. 4: Rom, S. Maria in Aracoeli, hypothetische Grundrissrekonstruktion des Vorgängerbaus des 12. Jhs. (nach Malmstrom 1976)

zur Ausrufung der Kommune durch seinen Bruder, den Konsul Giordano Pierleoni, führten.[38] Malmstroms und Ashbys Vorbehalte gegenüber dem in der Bulle behaupteten Besitz des gesamten Hügels durch das Kloster sind wohl nicht zu halten. Die explizite Nennung der *porticus camellarie* und insbesondere des Marktplatzes (inklusive der Verkaufsstände!) und der *cryptae*, die in den Abhängen des Hügels als Lagerräume dienten, zeigt, wie diversifiziert neben Häusern, Obstgärten und Bauernhöfen die Einkünfte des Klosters waren.[39] Das in der Urkunde genannte zusätzliche Patrozinium Johannes des Täufers bekräftigt die Annahme von Bischoff, dass die frühmittelalterliche Marienkirche mit dem Beinamen Camellaria, die die Patrozinien der beiden Johannes trägt,[40] mit der Marienkirche auf dem Kapitol identisch war.[41]

Obwohl in der Urkunde nichts von einem Neubau oder einer Stiftung steht, erscheint die Zeit des Pontifikats Anaklets II. (1130–1138) für die Neuerrichtung von S. Maria in Capitolio plausibel.[42] Sie lässt sich mit einer indirekt überlieferten Reliquienrekondierung und Altarweihe verknüpfen. Die Lokalisierung des sogenannten Augustus-Altars[43] im heutigen nördlichen Querhaus (an der Stelle der Cappella di Sant' Elena) und die Lage des ehemaligen Glockenturms (R 8) auf der Südseite, neben der heutigen Cappella di S. Pasquale Baylon (R 9), haben schon früh in der Forschung eine Nord-Süd-Ausrichtung des benediktinischen Vorgängerbaus vermuten lassen.[44] Allerdings offen und kontrovers diskutiert blieben die Längsausdehnung des genordeten Vorgängers und der Zeitpunkt seiner Entstehung.

38 Stroll, Symbols (1991), S. 151.

39 Palumbo (1995), S. 413 f., S. 720 f.; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 31 f.

40 Ein spätes Zeugnis für das »Nachleben« des Patroziniums der beiden Johannes (des Evangelisten und des Täufers) in Aracoeli ist die Dedikation und die wieder gefundene Freskenausstattung des Altars der Kapelle S. Pasquale Baylon, die ursprünglich den beiden Johannes geweiht war – *olim S. Iohanni Apostolo et Evangelistae sacrata* (Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 133r), siehe unten S. 176.

41 Nach den Beobachtungen von Bolgia, Reclaiming (2017), S. 54–58 an den Fundamenten von S. Maria in Capitolio, ist die von Mura Sommella suggerierte Lokalisierung des frühmittelalterlichen Vorgängerbaus von S. Maria in Capitolio *in Camellaria*, d. h. in den direkt in den Resten des Tabulariums, nicht mehr haltbar, vgl. Mura Sommella (1996), S. 76, Anm. 16.

42 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 64, 129–131. Vorsichtiger mit allgemeiner Datierung ins 12. Jahrhundert Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 37. D' Onofrio vermutet hingegen, dass S. Maria in Capitolio ein kleines frühmittelalterliches Oratorium war, das ab 1144 zunehmend dem Römischen Senat als Palastkapelle diente, D' Onofrio, Renovatio (1973), S. 78; Brancia di Apricena, geht nur von einer Teilerneuerung von Fassade und Campanile im 12. Jahrhundert aus, Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 48.

43 Genau genommen erhalten ist nur die Confessio mit Fenestella, die als Unterbau des eigentlichen Altars – einer Porphyrwanne – diente. Hierzu siehe unten S. 90.

44 Diese Hypothese erscheint erstmals bei Huelsen (1907), S. 9; Colasanti (1923), S. 7; ausführlich Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 20–40; Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), S. 3–12; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 34–36; Mondini, Ostentation (2017), S. 253–261; Bolgia, Reclaming (2017), S. 40–57.

Ausgehend von der Annahme, die Kirche des Benediktinerklosters könne sich nicht bis zur heutigen nördlichen Querhauswand erstreckt haben und der Augustus-Altar habe auf der Apsissehne gestanden, rekonstruierte Malmstrom eine relativ kleine dreischiffige Arkadenbasilika mit sieben Säulenpaaren und einer Langhauslänge von etwa 28 m (Abb. 4);[45] den Zeitraum der Errichtung grenzte er nicht weiter ein, da er der Authentizität der von Anaklet II. ausgestellten Bulle mit Skepsis begegnete.[46] Die Einordnung ins 12. Jahrhundert konnte er aber überzeugend darlegen aufgrund einiger Partien von Ziegelmauerwerk mit Falsa Cortina und Stilatura des Vorgängerbaus, die er in der an den Glockenturm anschließenden Südwestecke der heutigen Cappella di S. Pasquale Baylon entdeckte (Abb. 5, 24).[47]

Spekulativer mutet die – ihrer Anschaulichkeit wegen jedoch wertvolle – Rekonstruktion von Marianna Brancia di Apricena an (Abb. 6, 7).[48] Ihr Ausgangspunkt ist folgende Annahme: Die vier Säulen, die seit den Umbauten des späten 16. Jahrhunderts in den Apsis- und Triumphbogenpfeilern eingemauert sind, die aber ursprünglich in der Franziskanerkirche den Pfeilern vorgelagert waren und Apsis- bzw. Triumphbogen trugen, seien noch aus dem benediktinischen Vorgängerbau in situ belassen worden.[49] Von deren Abständen ausgehend, rekonstruierte sie eine auf ca. 35 m Länge geschätzte dreischiffige Basilika ohne Querhaus und mit elf Arkaden tragenden Säulenpaaren, wobei das elfte am Apsisansatz gestanden haben soll.[50] Brancia di Apricena datiert die dergestalt rekonstruierte Klosterkirche ins 9. oder 10. Jahrhundert.[51] Für das

Abb. 5: Rom, S. Maria in Aracoeli, Reste des Glockenturms des 12. Jhs. mit nachträglich eingebrochenem Südeingang, Mauerwerkresten in Falsa cortina des 12. Jhs. und Baufuge zum Querhaus (Foto Mondini 2009)

45 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 40; Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), S. 4 f., Abb. 1b. In der nördlichen Querhauswand hat sich ein 9,4 m langes Stück Tufellimauerwerk erhalten, das nach Malmstrom älter ist als das Mauerwerk der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts des franziskanischen Baus und somit den Standort einer Apsis für den benediktinischen Bau an dieser Stelle ausschließe. Es erscheint jedoch plausibler, dass die Mauer erst nach Abbruch dieser Apsis gebaut wurde, als gegen die nördliche Querhauswand die Sakristei errichtet wurde, siehe Bolgia, Reclaiming (2017), S. 162. Zu diesem Abschnitt in Tufellimauerwerk siehe unten, S. 50 f.

46 Ashby (1927), S. 163; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 16.

47 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 33 f. (mit Modulangaben von 30–35 cm); Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), S. 10, Abb. 1b, 13.

48 Siehe Mondini, Ostentation (2017), S. 253–255; kritisch auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 50 f.

49 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 34–36; diese These wird wieder aufgenommen von Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), S. 98; siehe auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 53, sie betont, dass man auf dem Spada-Plan (BAV, Vat. lat. 11257, fol. 185r); die Säulen zuseiten der gotischen Apsis nur auf dem Original und nicht auf den fotografischen Reproduktionen sehe, vgl. unten Abb. 16.

50 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 34–36, 44 Abb. 16, 66 Abb. 31; die Längenmaße der rekonstruierten Kirche sind mit 35 m bzw. 42 m (S. 36 f., wohl am Apsisscheitel gemessen) z. T. widersprüchlich angegeben und lassen sich an den Rekonstruktionszeichnungen der Autorin wegen der fehlenden Maßstabsangaben schwer überprüfen. Aus der Argumentation wird zudem nicht klar, wo – »sul lato nordest dell'attuale transetto« – ein Mauerrest aus Backsteinen aus dem 9./10. Jahrhundert gesehen wurde, der im 30°-Winkel den Ansatz der Apsis aufweisen soll (S. 34).

51 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 34 folgt damit der Datierung von Pani Ermini, CSA VII 1 (1974), S. 78; Krautheimer, CBCR 2 (1959), S. 269, datierte noch die gesamte Anlage ins ausgehende 13. Jahrhundert.

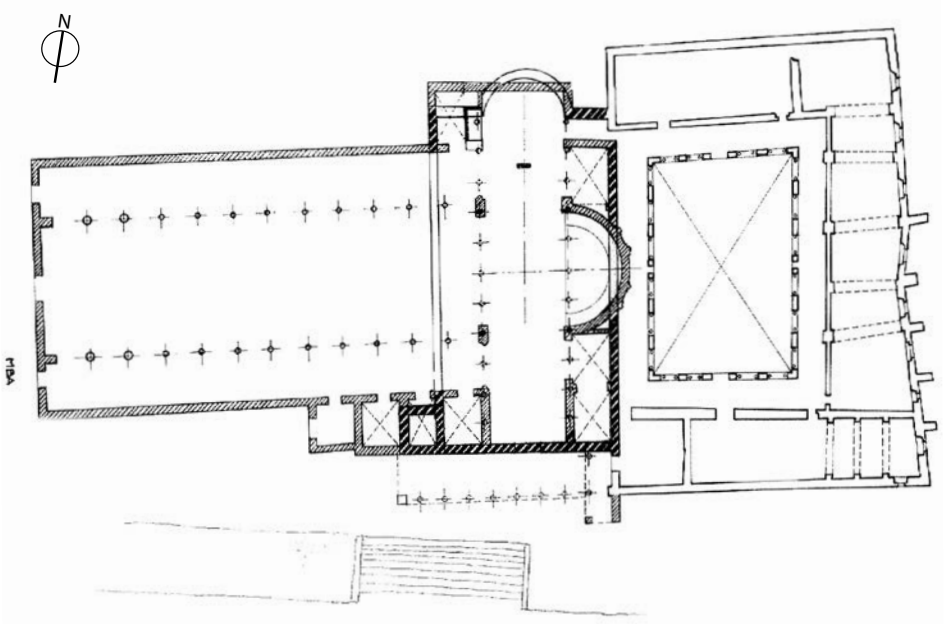


Abb. 6: Rom, S. Maria in Aracoeli, hypothetische Grundrissrekonstruktion des Vorgängerbaus des 12. Jhs. (nach Brancia di Apricena 2000)

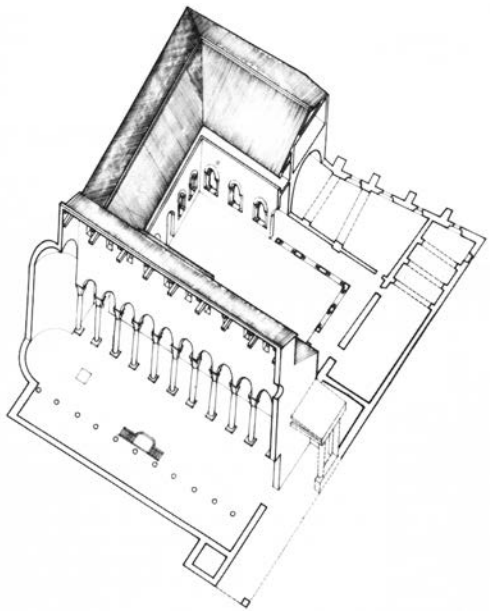


Abb. 7: Rom, S. Maria in Aracoeli, hypothetische axonometrische Rekonstruktion des Vorgängerbaus des 12. Jhs. (nach Brancia di Apricena 2000)

10. Jahrhundert wäre ein Neubau von solchen Dimensionen allerdings ungewöhnlich.[52]

Bolgia hat mit einleuchtenden bauarchäologischen Beobachtungen an einigen Stellen der Fundamente neue Rückschlüsse auf die Abfolge der Vorgängerbauten gezogen: Die aus großen antiken wiederverwendeten Tuffblöcken bestehenden Fundamentierungsmauern (wohl) karolingischer Zeit wurden in der oberen Partie bzw. an der Außenseite mit Ziegelmauerwerk mit Falsa Cortina und Stilatura und einem Modul von 33 cm verstärkt.[53] Diese Mauertechnik mit hohem Modul ist für das ausgehende 11. und die ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts charakteristisch.[54] Daraus kann geschlossen werden, dass in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Klosterkirche zumindest in ihren südlichen Teilen auf den Fundamenten eines ebenso großen Vorgängerbaus neu errichtet wurde (Abb. 8, 9).[55] Bolgias Beobachtungen konnten einige Thesen von Malmstrom präzisieren. Der amerikanische Architekturhistoriker hatte die Baufuge rechterhand des heutigen, in das Erdgeschoss des Glockenturms führenden Südeingangs beobachtet und daraus geschlossen, dass der Campanile zu einem späteren Zeitpunkt gegen die ältere Kirche in einer Linie mit

52 Als Beispiel sei die Neugründung des Benediktinerklosters S. Maria in Pallara auf dem Palatin angeführt, dessen Kirche wohl ein bescheidener Saalbau mit Apsis in etwa gleichen Dimensionen wie der barocke Nachfolger besaß (22 × 7 m), hierzu Coates-Stephens, Dark Age (1997), S. 206.

53 Verifizieren konnte ich Bolgias Beobachtungen im unterirdischen Raum unterhalb der Cappella del Sacramento (R 12), wo das Fundament der nord-südlich verlaufenden Seitenschiffwand auf der Außenseite (im Osten) mit Ziegelmauerwerk mit Falsa Cortina verkleidet wurde.

54 Mit der Beschreibung von Mauerwerkbeispielen des frühen 12. Jahrhunderts Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), S. 228 f.

55 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 54 f.

deren Fassade angebaut wurde.[56] An den Fundamenten konnte Bolgia nun bei ihren Stichproben feststellen, dass die Fundamentierung durchgehend ist, was den Rückschluss erlaubt, dass der westliche Anbau des Campanile von Anfang an geplant war, aber wohl erst am Ende der Baukampagne ausgeführt wurde; die Baufuge zeigt folglich nur die relative Bauchronologie, die die Fertigstellung der Kirche gegenüber der Errichtung des Glockenturms priorisierte. Die Entdeckung eines weiteren Fundamentmauerzugs, der einige Meter weiter nördlich parallel zur Linie der Südwand des Glockenturms verläuft, hat Bolgia überzeugend als Fundamentierung der ursprünglichen Fassadenwand identifiziert. Gegenüber den bisherigen Rekonstruktionen von Malmstrom und Brancia di Apricena wird der heute noch sichtbare Mauerabschnitt aus Ziegelmauerwerk mit Falsa Cortina in Fortsetzung der südlichen Campanilemauer als vorderes Wandstück nicht der Fassade, sondern einer ihr vorgelagerten Vorhalle gedeutet. Diese Interpretation leuchtet ein, zumal im abschüssigen Terrain vor dem heutigen südlichen Querhausarm wenig Platz für eine monumentale Vorhalle zur Verfügung gestanden hätte. Die vermutete Existenz einer Vorhalle des 12. Jahrhunderts im Bereich des heutigen südlichen Querhausarmes der Franziskanerkirche bedeutet aber, dass das Langhaus weiter nördlich ansetzte und wohl – wie von Bolgia rekonstruiert – bis zur Linie der heutigen nördlichen Querhauswand reichte. In ihrer Grundrissrekonstruktion bezieht Bolgia noch den südlichen Abschnitt des Fundaments der östlichen Seitenschiffswand ein.[57] Ferner, anknüpfend an die These von Brancia di Apricena geht auch sie davon aus, dass die Säulenschäfte, die im späten Cinquecento in den Querhaus- und Apsispfeilern ummantelt wurden, noch in situ sind und als letzter Rest der Säulenstellung der Basilika des 12. Jahrhunderts zu betrachten seien. Als zusätzliches Argument führt Bolgia das Material an: Die beiden südlichen Schaftpaare seien aus »Granito del Foro« und die beiden nördlichen aus »Granito d'Elba«.[58] Sollten die Granitsorten übereinstimmen, wäre die in der römischen Baukunst des Hochmittelalters herrschende Gewohnheit der Materialsymmetrie in der paarweisen Anordnung der Schäfte und Kapitelle eingehalten worden;[59] im Triumph- und Apsisbogen des Umbaus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wäre dies aber nicht mehr angestrebt und umgesetzt worden.

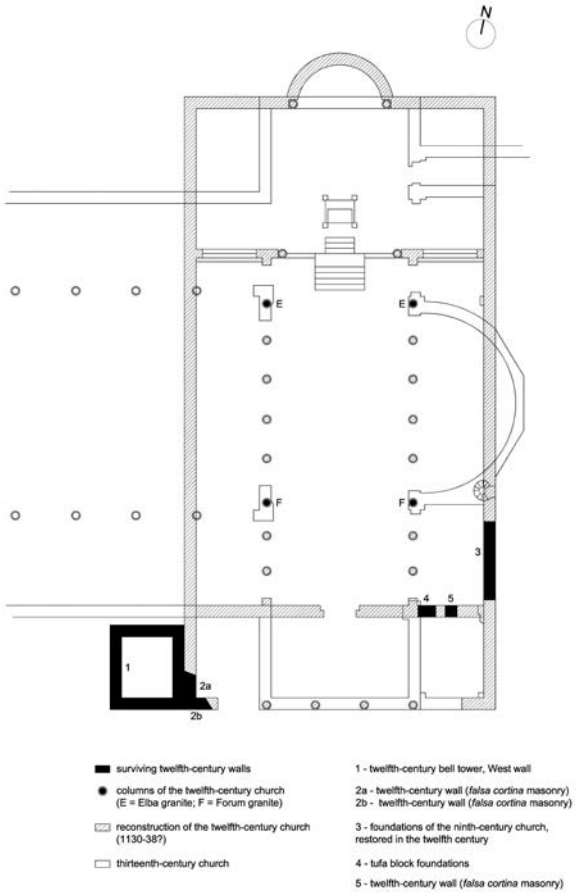


Abb. 8: Rom, S. Maria in Aracoeli, hypothetische Grundrissrekonstruktion des Vorgängerbaus mit eingetragenen Fundamentabschnitten des karolingischen Vorgängers und Ergänzungen des 12. Jhs. (nach Bolgia, Reclaiming 2017)

Aufgrund der Annahme, dass vier Säulen des hochmittelalterlichen Baus in situ blieben, rekonstruierte Brancia di Apricena eine 35 m lange, 20 m breite Arkadenbasilika mit 11 Säulenpaaren (wobei zwei Schäfte direkt dem

56 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 30–32.
57 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 55, Abb. 1.14.
58 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 53. Die farbliche Unterscheidung zwischen den beiden Granitsorten ist angesichts der relativ geringen sichtbaren Oberfläche der Schäfte nicht leicht zu bestimmen; Malmstrom beschrieb sie als aus rotem Granit, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 177 f. In einem früheren Aufsatz hatte Bolgia die Schäfte im nordwestlichen Triumphbogenpfeiler und im südöstlichen Apsispfeiler aus Elba-Granit und die anderen beiden aus »Granito del Foro« beschrieben, wodurch keine Symmetrie bestand, Bolgia, Aracoeli und Santa Croce (2009), S. 98.
59 »The basic unit of design was the cross-axial pair.« Malmstrom, Colonnades (1975), S. 37.

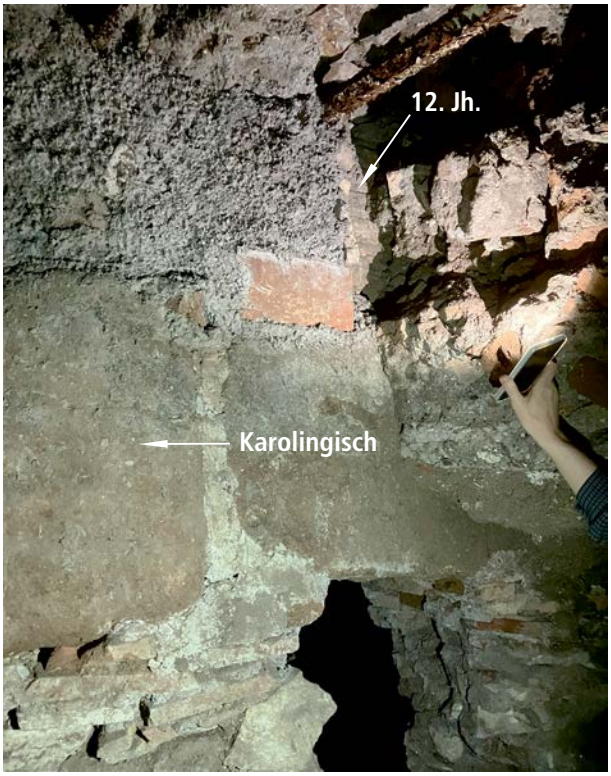


Abb. 9: Rom, S. Maria in Aracoeli, Fundament (Nr. 3 in Abb. 8) des rechten (östlichen) Seitenschiffes unter Kapelle R12, Tuffquaderfundament des karolingischen Vorgängerbaus, darüber Mauerwerk des 12. Jhs. mit Stilatura (Foto Mondini 2023)

Ansatz der Apsis vorgeblendet werden) und einem Achsabstand von 3,5 m (Abb. 6, 7).[60] Laura Russo übernahm dasselbe Schema unter Verzicht der beiden die Apsis flankierenden Schäfte.[61] So sehr davon auszugehen ist, dass die heute eingemauerten Säulenschäfte zum ursprünglichen »Bausatz« des hochmittelalterlichen Vorgängerbaus gehörten, bleibt es unbeweisbar, ob sie anlässlich des franziskanischen Umbaus in situ belassen wurden.[62] Bolgias Rekonstruktion (Abb. 8) geht von der in Rom verbreiteten Grundrisstypologie einer Basilika mit vorgelagerter Vorhalle und durch Stufen erhöhtem Binnenquerhaus nach dem Modell der Benediktinerkirchen von Montecassino und S. Paolo fuori le mura aus; auf diese beiden könnte sich die Benediktinerabtei auf dem Kapitol selbstbewusst bezogen haben. Die Stützen wären in einem Langhaus von 33,7 m Länge folgendermaßen verteilt gewesen:[63] Acht Langhaussäulenpaare (mit einem Achsenabstand von 2,75 m und Interkolumnien von 1,86 m), ein auf Säulen ruhender Triumphbogen und ein weiteres Säulenpaar unterhalb des Apsisbogens, wobei die beiden Säulenschäfte nach dem Modell von Montecassino in die Apsispfeiler eingestellt gewesen wären.[64]

Angesichts der engen Interkolumnien, die vergleichbar mit jenen von S. Maria in Trastevere sind, ließe sich – in Analogie zu dieser – auch für S. Maria in Capitolio eine Kolonnade mit durchgehendem Architrav vermuten; Reste eines Architravs sind jedoch keine bekannt, so dass doch eher von einer Arkadenbasilika auszugehen ist, wie sie auch im franziskanischen Nachfolgebau realisiert wurde.[65] Für die Rekonstruktion des über acht Stufen erhöhten Presbyteriums im Binnenquerhaus und dessen Erschließung mit Stufen orientiert sich Bolgia mit ihrem Rekonstruktionsplan am vermuteten Vorbild der Kirche von Montecassino, das nach einer Grundrissaufnahme von Antonio da Sangallo aus den 1530er-Jahren überliefert ist.[66] Während die Abteikirchen von Montecassino und S. Paolo fuori le mura aber geostet waren, funktionierte der genordete Bau von S. Maria in Aracoeli liturgisch vermutlich wie eine gewestete Kirche. Dies bedeutet, dass sie nach dem Modell von Alt-St. Peter eine Confessio hatte

60 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 34–37, S. 44 Abb. 16, 52 Abb. 31.
61 Russo (2007), S. 15, Abb. 6.
62 So erscheint die Annahme ihres Standortes als Ausgangspunkt für die Berechnung der Säulenabstände des hochmittelalterlichen Langhauses der Baupraxis des fortgeschrittenen Duecento unangemessen, für die eine Verschiebung von vier Säulenschäften auf der Linie eines bestehenden Fundaments keinen großen Aufwand darstellte, Mondini, Ostentation (2017), S. 64.
63 Auf Bolgias Grundrissrekonstruktion fehlt der Maßstab; das Längenmaß ist auf dem Plan nachgemessen und errechnet. Ich übernehme für meine Rekonstruktion Bolgias vorgeschlagene Säulenstellung, siehe unten S. 121.
64 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 61–64; die Lösung der zwei in den Apsisansatz eingestellten Säulen wäre – so Bolgia – in der neuen franziskanischen Apsis nach dem Vorbild des Vorgängerbaus wiederholt worden. In die Apsispfeiler eingestellte Säulen wären u. W. aber für das Rom des 12. Jahrhunderts eine einzigartige Lösung, die ich eher für unwahrscheinlich halte.
65 Bolgia äußert sich nicht über den Aufriss des hochmittelalterlichen Langhauses; zu S. Maria in Trastevere siehe Kinney in diesem Band S. 480; zur Wiederaufnahme der Architravbasilika als Renovatio im Zeichen des Triumphs ab 1123 mit den Neubauten von S. Crisogono und S. Maria in Trastevere siehe Claussen, Renovatio (1992), S. 99–117.
66 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 63, Abb. 1.19; Plan von Antonio da Sangallo, Florenz, Uffizien, GDS, Nr. 182.

und der Altar darüber von »hinten« (also im Norden mit Blick nach Süden) liturgisch bedient wurde.[67] Daher ist wohl mit einer anderen Erschließung des Presbyteriums zu rechnen, dessen Bodenniveau auf Grund der erhaltenen Confessiohöhe von 120 cm nur etwa fünf bis sechs Stufen höher als das Langhaus war und die Anordnung eher jener von San Clemente glich (siehe Abb. 119).

Da wir für den Neubau der Benediktinerkirche und für Teile von dessen Ausstattung mit zwei Phasen zu rechnen haben, soll zunächst aber auf die mögliche erste Weihe eingegangen werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde der Augustus-Altar – der damalige Hauptaltar der Kirche – während des Pontifikats Anaklets II. (1130–1138) geweiht und mit Kopfreliquien des hl. Abundius ausgestattet.[68] Ein Papst Anaklet wird bereits nach 1372 mit einer Altarweihe in Verbindung gebracht: Der Autor des *Memoriale* (verfasst um 1380, wohl von einem Benediktinermönch) stellt allerdings klar, es handle sich um den vierten Papst nach Petrus und nicht um den Gegenpapst des 12. Jahrhunderts; diese Quelle überliefert beim Altar auch die Existenz einer Versinschrift, die einen *Anacletus papa* nennt.[69] Zu dieser Altarstiftung könnte auch das zu Beginn des 17. Jahrhunderts abgetragene »ciborio di marmo sostenuto da quattro colonne di verde antico«[70] gehört haben.[71] Das vorausgesetzt, bleibt jedoch unklar, ob die Translation der Abundius-Reliquien und die Altarweihe mit einem Neubau der Klosterkirche unter Anaklet II. einhergingen. Claudia Bolgia geht von einer Schlussweihe des Neubaus um 1138 noch unter dem Pierleoni-Papst aus; dieser habe auch veranlasst, dass der Porphyrtrog als Altar darüber installiert worden sei.[72]

In den Jahren 1138 bis 1143, unter Papst Innocenz II. (1130–1143) und wohl als Zeichen wiedergewonnener Kontrolle über den gesamten westlichen *Orbis Christianus* nach dem Tod des Gegenpapstes Anaklet II., wurden die in der Grabrotunde der Mutter Konstantins Helena an der Via Labicana verbliebenen Reliquien in die Klosterkirche auf dem Kapitol transferiert.[73] Wenn die Nachricht der Translation der Helena-Reliquien durch Innocenz II. zuverlässig ist, könnte sie den Zeitpunkt für den Abschluss des unter Anaklet II. begonnenen Neubaus markieren.

67 Grundlegend De Blaauw, Orientatie (2000), S. 31; De Blaauw, In vista della luce (2010), S. 30; Mondini, Drehmomente (2016), S. 201.

68 Stroll, Symbols (1991), S. 157–161, bes. 158, Anm. 28. Auch Wadding, Annales Minorum 3 (1931), S. 290 (Erstausg. 1625–1654). *Ex hist. SS. Abundii et Abundantii in secunda eorum translatione […]* heißt es nach Panciroli, Anaklet II. habe eine Kopfreliquie des Abundius der Kirche von Aracoeli geschenkt, Panciroli, Tesori (1625), S. 69; Casimiro, Memorie (1736), S. 162 bestätigt – wenn auch mit Vorbehalten – die Weihe des Gegenpapstes Anaklet II., nicht aber die Reliquientranslation; zur Translation siehe Anm. 71.

69 Memoriale, in: Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 82 f., bes. 83. Noch 1660 führt der Stato temporale delle Chiese di Roma (ASV, Miscell. Arm. VII, Nr. 29 = volume III di »Stato temporale«) »[cappella] di Sant' Elena, detta anticamente del Praesepio, è il luogo dell'›Ara‹; nel 1130 fu ornata da Anacleto antipapa,« zitiert nach Armellini/Cecchelli, Chiese 1 (1942), S. 670 f.

70 Von Casimiro, Memorie (1736), S. 162 so beschrieben, wenn auch ausdrücklich nicht Anaklet II. zugeschrieben.

71 Stroll, Symbols (1991), S. 159, Anm. 30 zitiert extensiv aus: [F. Cardulo], Sanctorum Martyrum Abundii Presbyteri, Abundantii Diaconi […] Inventiones et Translationes, Rom 1584, S. 33–35, der dezidiert gegen Onofrio Panvinio die Translation und Altarweihe samt Ziborium Anaklet II. zuschreibt: *Huic* [Anacleto II.] *praeter alia, hoc quoque tribuendum videtur, quod altare in templo Beatae Mariae Araecaeli, situm ante sacrarium, et marmoreo ciborio, quod columins quatuor viridibus maculosis sustentatur, contectum, dedicaverit. Huic enim id adscribendum est, non autem S. Anacleto, quo Pontifice sub Domitiano Imperatore, ut Onufrio; […].* Nach Cardulo bedachte Anaklet II. auch den Hauptaltar seiner ehemaligen Diakonie SS. Cosma e Damiano mit Abundiusrelquien aus S. Bartolomeo all' Isola; Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 361.

72 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 140. Die Autorin – Kinney folgend (siehe ihren Beitrag in diesem Band) –, formuliert die These, dass der Neubau von S. Maria in Trastevere unter Innocenz II. eine Antwort auf die neue Pracht von Anaklets Kirche auf dem Kapitol sei, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 131.

73 AASS, Aug. III, 18. Aug. (1787), S. 605 f.: Die Translation habe unter Innocenz II. im Jahr 1140 stattgefunden; siehe auch Friedrich (2000), S. 12 f. Bei Panciroli, Tesori (1625), S. 69 bleiben die Helenareliquien unerwähnt. Die Acta Sanctorum führen keine älteren Belege für die Translation auf, so dass diese Quelle auch auf eine retrospektive Geschichtskorrektur schließen ließe; die Translation der Helenareliquien ist aber – ohne Jahresangabe – erwähnt in Bosio, Roma (1632), S. 316: *Sed cum temporibus Innocentii Secundi propter guerram ipse locus desertus esset: quidam fures, fracto operculo ipsius tumuli, aurum, et gemmas vestimentorum Beatae Helenae abstulerunt. Quod quidam Religiosi videntes, caput, et grossiora ossa inde levantes, in Urbem intulerunt. Mausoleum autem ipsum Anastasius Quartus in Basilicam Constantinanam intulit; ubi postmodum et ispe sepultus est. tunc etiam ossa minima Betae Helenae inde educta sunt et per plurimas Ecclesias distributa.* Bosio schließt daraus »che in tempo di Papa Innocenzo Secondo, le ossa di Santa Elena furono trasportate dalla Via Lauicana, dentro di Roma nella Chiesa di Santa Maria in Araceli, doue hoggidì si conseruano e che il Mausoleo, & Vrna di porfido, nella quale fu riposta da principio, fù fatta condurre nel Laterano da Papa Anastasio Quarto, doue fù poi egli sepellito.«

Abb. 10: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhaus mit »Helena-Altar« bestehend aus einem antiken Porphyrsarkophag (Foto Mondini 2023)

Als Altar fungierte eine (spät?)antike Porphyrwanne, die im Spätmittelalter für die eigentliche »Ara Coeli« der Augustusvision gehalten wurde (Abb. 10, 90).[74] Gegen die Annahme von Ambrogi, dass sie samt ihren Füßen eine mittelalterliche Arbeit aus der Zeit Anaklets II. sei,[75] gehe ich aufgrund der Bearbeitung, die sich deutlich von den zeitgenössischen Beispielen in Sizilien absetzt, davon aus, dass es sich doch um ein (spät-)antikes Werk handelt.[76] Der Porphyrtrog wird wahrscheinlich nicht unter Anaklet II. – wie Bolgia vermutet[77] –, sondern erst unter Innocenz II. zusammen mit den Helenareliquien, die einer für eine Kaiserin angemessenen »Porphyrhülle« bedurften, in die Kirche von S. Maria in Capitolio transferiert worden sein. Innocenz II. war sich der kaiserlichen Bedeutung von Porphyr wohl bewusst, hat er sich doch, laut zeitgenössischen Quellen, im porphyrnen Sarkophag Hadrians im Lateran bestatten lassen.[78]

Es ist wahrscheinlich, dass um 1140 – abgesehen von Altar und Ziborium – Teile der liturgischen Ausstattung aus dem karolingischen Vorgängerbau in der neuen Kirche mit Anpassungen wieder eingebaut wurden, ähnlich wie in S. Maria in Trastevere geschehen.[79] Dies wird nicht nur für die Chorschranken, sondern auch für die Confessio mit Fenestella unterhalb des Altars der Fall gewesen sein.[80] Die heute erhaltene Confessio mit der Darstellung der Augustusvision entstand hingegen wohl zusammen mit einer neuen liturgischen Ausstattung,

Bosio beruft sich auf alte Manuskripte »negli atti suoi [der hl. Helena], da noi ritrouati in antichissimi Codici manoscritti.« (Cod. S. Pet. E. [= ArchCapS.Pietro.A.6 (Alias E), 202v–204r]; Vall. 7.), ebd. S. 316.

74 *Sarcophagus qui vocatur ara coeli* so von William Brewyn anlässlich seiner Romfahrt 1470 bezeichnet, Brewyn, Guide-Book 1470 (1933), S. 44; Bolgia, New Light (2013), S. 222; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 117 unter Anführung auch des früheren *Memoriale de mirabilibus et indulgentiis* (1380er-Jahre), in dem es heißt: *In hac Ara Caeli sunt humata corpora sanctorum: Sanctae Helenae* […], Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 83.

75 Aufgrund der »tecnica esecutiva palesemente impacciata« sei der Trog eine ex-novo-Kreation aus der Zeit Anaklets II., noch vor der Entstehung der sizilianischen Sarkophage. Ambrogi, Vasche (1995), S. 67. Zum Porphyrtrog siehe unten S. 97.

76 So auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 127; eine Entstehung im 4. Jahrhundert und eine Herkunft aus dem Helenamausoleum auf der via Labicana von der Grablege eines weiteren Mitglieds der *familia* der Kaisermutter ist plausibel; die Füße sind modern und mit purpurgefärbtem Stuck verkleidet. Möglicherweise hatte der mittelalterliche Wannenaltar eine Tragstruktur aus Marmor.

77 Anaklet II. pflegte beste Beziehungen zu den Normannenkönigen, die für ihre Familienmitglieder kostbare Porphyrsarkophage anfertigen ließen; über diesen Kontakt könnte nach Bolgia auch das sizilianische Reliquienkästchen aus Sandelholz, das die Helenareliquien enthält, in den Sarkophag gelegt worden sein. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 129.

78 Zu den Translationen der Porphyrsarkophage für Innocenz II. und Anastasius IV. († 1154), der für sich den leer gebliebenen Helena-Sarkophag in die Lateranbasilika überführen ließ, siehe Herklotz, Sepulcra (2001), S. 147–149, 160 und zur Tradition der Verwendung von Porphyrtrögen und -sarkophagen für Heiligengebeine S. 163–165, ohne aber auf den Trog von Aracoeli einzugehen.

79 Siehe Kinney, S. Maria in Trastevere in diesem Band, S. 516.

80 Ganz lässt sich auch eine Neuanfertigung der Confessio unter Anaklet nicht ausschließen, sie müsste wenige Jahrzehnte später durch die heutige ersetzt worden sein.

die die Signatur von Laurentius und seinem Sohn Jacobus trägt, zu einem etwas späteren Zeitpunkt, wohl im ausgehenden 12. Jahrhundert.[81]

Die Klosterkirche wird in den Mirabilien (vor 1143) im Zusammenhang mit der Legende der Augustusvision erstmals auch *S. Maria Ara Caeli* genannt.[82] Dieser Name wird ab dem fortgeschrittenen 13. Jahrhundert den älteren Namenszusatz *in Capitolio* sukzessive ersetzen.[83] Das Kloster bewahrte während des 12. und frühen 13. Jahrhunderts seine Bedeutung. So erscheint es an achter Stelle in der Liste der am Konzil von Pavia von 1160 angeschlossenen Kirchen und Klöster Roms.[84] Kirche und Kloster figurieren ferner unter den Einträgen des *Liber Censuum* (1192).[85] Eine gewisse Lücke in den Schriftquellen besteht zwischen der letzten Erwähnung der Kirche in einer Privilegienbestätigung von Innocenz III. aus dem Jahr 1199, welche auf die Schlichtung eines Streites zwischen SS. Sergio e Bacco und S. Maria in Capitolio aus der Zeit Coelestins III. Bezug nimmt,[86] und den Nachrichten, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Übertragung von Kloster und Kirche an den Franziskanerorden einsetzen. Aufgrund der erhaltenen Teile der liturgischen Ausstattung ist trotz schweigender Quellenlage von einer aufwändigen Neuausstattung der Kirche in den Jahrzehnten um 1200 auszugehen. Wir wissen nicht, ab wann die 1144/45 gegründete Kommune die Klosterkirche S. Maria in Capitolio als ihren Tagungsort zu benutzen pflegte; erhalten hat sich ein Dokument vom 12. März 1242, das bezeugt, dass das *consilium urbis* damals in S. Maria in Capitolio – oder in einem zum Kloster gehörenden Gebäude? (*in domo*) – tagte, wo es »sich normalerweise versammelt«.[87]

Die Übertragung an die Franziskaner und der große Umbau (1250–1300)

Der Franziskanerorden war in den ersten Jahrzehnten seiner Existenz an unterschiedlichen Orten in Rom angesiedelt: Aus dokumentarischen Quellen lassen sich das Kloster SS. Crispino e Crispiniano sowie jenes von S. Biagio (alias S. Francesco a Ripa) in Trastevere, das zugleich als Pilgerherberge diente, identifizieren.[88] Für eine kurze

81 Bolgia geht hingegen auf Grund der Ikonographie des blutenden Lammes davon aus, dass die Confessio erst auf den franziskanischen Umbau zurückzuführen sei, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 135 f., ausführlicher hierzu, S. 96.

82 *Idcirco dicta est Sancta Maria Ara Caeli*. Mirabilia, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 29; mit verschiedenen Manuskriptvarianten Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 17.

83 Hierzu ausführlich Bolgia, Reclaiming (2017), S. 35–39. Ihre Argumentation tendiert zum Nachweis einer Etablierung des Namens Ara Coeli im fortgeschrittenen 13. Jahrhundert, der ich nicht folge.

84 Signatur auf dem Dekret des Konzils von Pavia, März 1160, J. D. Mansi, Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio, 31 Bde., Venedig 1759–1798, Bd. 21 (1776), Sp. 1113; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 18.

85 *S. Mariae in Capitolio II sol.* der Betrag *pro turribulis* entspricht jenem einer mittelgroßen Kirche wie S. Lorenzo in Lucina, S. Cecilia oder S. Maria in Trastevere vgl. Liber censuum 1, S. 301; das Kloster erhält anlässlich der Hauptlitanei am Tag des hl. Markus drei *solidi* wie die größeren innerstädtischen Klöster S. Cesareo, S. Alessio, S. Saba, S. Croce, vgl. S. 309.

86 Bulle Innocenz' III. *Licet omnium ecclesiarum*, Juli 1199, adressiert an den Erzpriester von SS. Sergio e Bacco, in: Migne, PL, 214, Sp. 651–653, bes. 652: … *hortum Sancti Sergii sive post Sanctum Serigium et hortum inter columnas usque ad abscidam et usque ad custodiam mamortinam: super quibus inter vos et ecclesiam Sanctae Mariae de Capitolio quaestio diutius fuerat agitata* … Auch Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 276.

87 … *congregato Urbis consilio in domo Sancte Marie de Capitolio, ubi consuetum est more solitum congregari,* Codice diplomatico, ed. Bartolini 1 (1948), doc. 99, S. 163–165, bes. 164; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 290.

88 Casimiro, Araceli (1736), S. 22. Der kleine Benediktinerkonvent S. Biagio hatte den hl. Franziskus während seiner Aufenthalte in Rom beherbergt. Daher war es für Gregor IX. naheliegend, 1229 diese Anlage den Franziskanern zu übertragen, nach Wortlaut der Bulle waren die Benediktiner gezwungen *praedictam ecclesiam cum omnibus sibi adiacentibus per circuitum eiusdem fratribus et eorum Ordini* abzugeben; Bulle *Cum deceat vos* Gregors IX. vom 23. Juli 1229, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 50 f., sowie Padre Ludovico da Modena, Cronaca della riforma e fondazione dei Conventi dal 1519 al 1722, Archivio del Convento di S. Francesco a Ripa 12, S. 152 f., zitiert aus C. Udina, Dallo xenodochio benedettino al convento francescano, in: La Fabbrica del Convento. Memorie storiche, trasformazioni e recupero del complesso di San Francesco a Ripa in Trastevere, hg. von P. Degni, P. L. Porzio, Rom 2011, S. 20–54, bes. 22–24. Die Kirche von S. Francesco a Ripa wurde wohl gleich nach der Übergabe in den 1230er-Jahren restauriert, wie die bei der jüngsten Bauuntersuchung gefundenen Reste eines Sägezahnfrieses und Ziegelmauerwerks belegen und der Text der Übertragungs-Bulle sie als *ecclesia… quasi derelicta* beschreibt, ebd. Zu S. Francesco a Ripa Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 153–176.

Übergangszeit mögen Franziskaner auch im Kloster bei S. Maria del Popolo angesiedelt gewesen sein, welches nach deren Umzug auf das Kapitol den Augustiner-Eremiten zugeteilt wurde.[89]

Die Ereignisse sind in einer Reihe von Bullen detailreich dokumentiert: Im Juli 1248 lässt Papst Innocenz IV. infolge einer Petition der in Rom angesiedelten Franziskaner, die um die Zuteilung eines zentraleren und gesünderen Ortes für ihr Hauptkloster bitten, mit einer Bulle eine Kommission einsetzen, die eine neue Niederlassung für den Franziskanerorden finden soll.[90] Deren Mitglieder[91] – Rinaldo von Jenne (Kardinalbischof von Ostia und Kardinalprotektor des Franziskanerodens, ab 1254 Papst Alexander IV.), Stefano Conti (Kardinalpriester von S. Maria in Trastevere und von 1245 bis 1251 päpstlicher Vikar von Rom) und Riccardo Annibaldi (Kardinaldiakon von S. Angelo in Pescheria, Protektor der Augustinereremiten) sowie der Papst ließen sich für die Entscheidungsfindung ein Jahr Zeit. Der Beschluss lautete, dass die Benediktiner den Kapitolinischen Hügel verlassen und Kirche, Kloster einschließlich Bibliothek und liturgischem Gerät sowie die angrenzenden Gärten von S. Maria in Capitolio den Franziskanern abtreten sollten.[92] Aus der Bulle *Lampas insignis* vom 26. Juni 1250 wird ersichtlich, dass die Benediktinergemeinschaft des Kapitols sogar gänzlich aufgelöst und auf andere Klöster desselben Ordens verteilt werden sollte.[93] Die Besitzungen des Klosters mit Ausnahme der Obstgärten rund um die Abtei wurden hingegen von Innocenz IV. der päpstlichen Schola cantorum übertragen, da das Armutsgebot dem Franziskanerorden gewinnbringenden Grundbesitz verwehrte.[94]

Ein solches Dekret kann aus Sicht der Benediktiner auf dem Kapitol nur als Strafaktion aufgefasst worden sein und stieß auf Widerstand, wie aus den wiederholten päpstlichen Bestätigungen des Umsiedlungsbeschlusses zu schließen ist.[95] Die Opposition der Benediktiner (*monasterii syndicus*) fand aber kein Gehör bei Innocenz IV., der die Entscheidung dem Urteil der Kommission überließ, ein Vorgehen, das rückblickend als abgekartetes Spiel zugunsten der Franziskaner erscheint, waren doch sämtliche Kommissionsmitglieder dem Minoritenorden eng verbunden.[96] Bolgia hat hervorgehoben, dass es wahrscheinlich die Franziskaner selbst waren, die den Anspruch auf die Abtei auf dem Kapitol bei Rinaldo von Jenne anmeldeten. Eine Ansiedlung im Zentrum des kommunalen

89 Siehe dazu mit Abschrift einer nicht datierten Bulle (die wohl kurz nach dem 26. Juni 1250 verfasst wurde), Oliger (1925), S. 293–295, bes. 294. Siehe auch A. Klein, S. Maria del Popolo in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 373.

90 Bulle Innocenz' IV. *Quanto dilecti filii*, 23. Juli 1248, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 521 f., siehe auch Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 48 f., 280 (Abschrift). Grundlegend zu den Vorgängen, die zur Verlegung der Franziskaner auf den Kapitolinischen Hügel führten, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 96–116; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 124–127.

91 In der kunsthistorischen Forschung bislang fälschlicherweise mit Rinaldo dei Conti di Segni und Stefano Normanni identifiziert, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 280–283; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 96; hierzu R. Manselli, Alessandro IV, in: DBI, Bd. 2 (1960), S. 189–193; W. Maleczeck, Stefano Conti, in: DBI, Bd. 28 (1983), S. 475–478.

92 *… praedictum Monasterium cum appendiciis suis, et hortis circa Monasterium habitationi Fratrum ipsorum necessariis, ac Libris, et omnibus ornamentis Ecclesiae Ordini eorum congruentibus assignetis.* Bulle Innocenz' IV. *Dilecti filii fratres*, 12. Juli 1249, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 530 f., siehe Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 48–50, 281 (Abschrift). In der Bulle *Lampas insignis caelestium* vom 26. Juni 1250 wiederholt Innocenz IV. unter Androhung der Exkommunikation die Aufforderung an die Benediktiner den Kapitol zu verlassen, was als Indiz für den Widerstand der Benediktiner gedeutet werden kann: *Quo circa discretioni vestrae per Apostolica scripta mandamus, quatenus Monasterium S. Mariae de Capitolio in Urbe, Ordinis S. Benedicti, cum hortis et aliis suis appendiciis iuxta illud, nec non libris, et ornamentis ipsius, authoritate nostra eisdem Fratribus, ibidem sub Ordinis sui observantia Domino servituris in usus perpetuos assignantes, eos in praedictorum possessionem temporalem inducere, ac inductos defendere procuretis: amotis inde Monachis, qui sunt ibi, et per alia Ordinis sui Monasteria congrue collatis. Contradictores per Censuram Ecclesiasticam, appellatione postposita, compescendo*; *non obstante Apostolicae Sedis indulgentia, quibuscumque concessa, quod excommunicari, aut interdici, aut suspendi absque speciali mandato nostro non possint…* Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 545. Mit leichten Abweichungen Wadding, Annales Minorum 3 (1931), S. 285 f. (251 XXXVI). Casimiro, Araceli (1736), S. 16–19.

93 Bulle *Lampas insignis caelestium* vom 26. Juni 1250, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 545, siehe auch Casimiro, Araceli (1736), S. 17; siehe Wortlaut Anm. 92.

94 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 50 f., 284; Bulle *Cum divinis deputati*, 1. Okt. 1250, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 556–558. Bei Creti, In marmoris (2009), S. 33 als ausdrücklichen Nachweis der Existenz eines »recinto del coro« missverstanden mit Verweis auf ASV, Reg. Vat. 22, f. 18r, es handelt sich um eine spätere fehlerhafte Abschrift der zitierten Bulle, vollständig wiedergegeben in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 305.

95 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 110; siehe unten Anm. 98 (Bulle *Iis, quae auctoriate Nostra*, vom 5. Juli 1252).

96 Bulle *Dilecti filii fratres*, 12. Juli 1249, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 531. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 98.

Lebens der Stadt stellte ideologisch und strategisch sowohl für die Minoritenbrüder als auch für den Papst, der auf deren politische Loyalität zählen konnte, einen »good deal« dar.[97] Man kann davon ausgehen, dass bis zum Jahresende 1250 die Übertragung der Abtei an die Franziskaner vollzogen worden war.[98] Der Prokurator des Ordens, Frater Gabriel, der das Amt von 1241 bis 1254 innehatte, ließ sich ab 1250 in Aracoeli nieder.[99]

Für die folgenden Jahrzehnte, in denen der franziskanische Erweiterungsbau realisiert wurde, fehlen die Quellen für die Rückverfolgung einer präzisen Bauchronologie. Mit der Bulle *Quoniam, ut ait* richtete Innocenz IV. am 20. März 1252 eine Indulgenz von vierzig Ablasstagen jenen aus, welche sich mit Spenden »am Bau der Kirche und umliegenden Gebäuden« beteiligten.[100] Damit schuf Innocenz die Grundlage für die Finanzierung der im Urkundentext ausdrücklich genannten Bauarbeiten am Konvent und der Hauptkirche der Franziskaner in Rom.

Im Gegensatz zur bisherigen Forschungsmeinung, die in diesem Dokument den Terminus ad quem für den Baubeginn der Franziskanerkirche auf dem Kapitol sieht,[101] hat Bolgia den formelhaften Charakter des päpstlichen Beschlusses *sicut accepimus … ecclesia cum aliis aedificiis suis usibus opportunis coeperunt aedificare/construere* hervorgehoben, der für Dutzende von Franziskanerkonvente um die Jahrhundertmitte wiederholt wurde, weshalb nicht zwingend geschlossen werden könne, dass damit effektiv Bauarbeiten verbunden gewesen seien.[102] Angesichts dessen, dass weitere Ablässe folgten, halte ich jedoch mit Malmstrom und Barclay Lloyd[103] – und gegen Bolgia, die den Beginn der Bauarbeiten erst über zwei Jahrzehnte später ansetzt – die Planung und Ausführung erster Arbeiten für die Kirchenerweiterung in den 1250er-Jahren für plausibel; diese müssen den Betrieb innerhalb der Kirche des 12. Jahrhundert zunächst nicht weiter gestört haben. Ein Indiz für (geplante) bauliche Aktivitäten auf dem Gelände des zukünftigen Langhauses ist die Notwendigkeit einer erneuten Bestätigung des Besitzanspruches der Franziskaner auf der Kapitolinischen Anhöhe in der Bulle vom 5. Juli 1252 *Iis, quae auctoritate Nostra*, die die Übertragung der Güter auf dem Kapitol an die Franziskaner wiederholt: Indem darin die Urkunde Anaklets II. vollständig wiedergegeben wird, wird der zum Kloster gehörende territoriale Umfang nochmals ausdrücklich abgesteckt, möglicherweise noch gegen die alten Ansprüche der vertriebenen Benediktiner, vielleicht aber auch gegenüber die der päpstlichen Schola cantorum, der 1250 die Gewinn bringenden Ländereien der Benediktiner zugeteilt worden waren.[104] In diesem Dekret wird auch erstmals deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt die Minderbrüder, denen seit 1250 das Recht, Sakramente zu erteilen, gewährt worden war, auch die Parochialrechte von S. Maria in Capitolio innehatten und damit über deren Einkünfte verfügen konnten.[105]

97 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 97 f.

98 Ein Bericht der Kurie vom 28. November 1250, verfasst von Rinaldo von Jenne und dem päpstlichen Vikar Stefano Conti, an die Franziskaner Roms bestätigt die Besitzungen der Kirche S. Maria in Capitolio im Umfang jener der Bulle Anaklets II. (*Quod in apostolicae* 1130–34). Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 51 f., 285 (ohne Abschrift); Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 616–618, Nr. 418 (enthalten im Text der Bulle *Iis, quae auctoritate*, 5. Juli 1252).

99 De Prosperis (2014), S. 82.

100 Bulle *Quoniam ut ait*, vom 20. März 1252, Bullarium Franciscanum 1 (1759) S. 599, Nr. 397: *Quoniam, ut ait Apostolus etc Sane dilecti Filii Minister, et Fratres Ordinis Minorum de Capitolio Urbis ibidem, sicut accepimus, Ecclesiam cum aliis aedificiis suis usibus opportunis caeperunt aedificare, in qua Divinis possint laudibus deservire. Cum itaque pro huiusmodi aedificiis consummandis, ac etiam pro sustentatione arctae vitae ipsorum indigeant Fidelium iuvari subsidiis*; Casimiro, Araceli (1736), S. 25 zitiert aus der im Wortlaut abweichenden Originalurkunde Innocenz' IV. aus Perugia vom 20. März 1252, die sich »nel nostro Archivio« befand: *Omnibus vere poenitentibus et confessis, qui eisdem pro dicti consummatione operis, vel pro ipsorum necessitatibus relevandis manus porrexissent adiunctrices, quadraginta dies de iniuncta sibi poenitentia*. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 51, 286.

101 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 51–53; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 65.

102 Mit Nachweisen Bolgia, Reclaiming (2017), S. 111 f.

103 Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 225.

104 Bulle *Iis, quae auctoriate Nostra*, vom 5. Juli 1252, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 616–618. Von Alexander IV. am 27. September 1259 wieder bestätigt, Bullarium Franciscanum 2 (1761), S. 365; die Abschrift der Anakletinischen Bulle auch in Wadding, Annales Minorum 3 (1931), S. 291 (XLI, 256).

105 *[…] directum dominium, plenumijus, et possessionem eorundem appendiciorum omnibus, quaecumque temporaliter obveniant de eisdem Parochia, et Parochianis Sanctae Mariae de Capitolio, Sedi Apostolicae, ac nostro beneplacito reservatis*, Bulle *Iis, quae auctoriate Nostra*, vom 5. Juli 1252, Bullarium Franciscanum 1 (1759), S. 616–618, bes. 617; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 49; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 110.

Mit der Bulle *Cum ad promerenda* vom 11. Juli 1256, welche für jeden, der eine Franziskanerkirche an den Festtagen der heiligen Franziskus, Antonius und Klara besuchte, hundert Tage Ablass versprach,[106] und insbesondere mit der von Alexander IV. erlassenen Ablassbulle vom 25. Februar 1258 (*Licet iis, de cuius*), die für den Besuch der Franziskanerkirche auf dem Kapitol an den Marienfesten und am Fest der hl. Helena hundert Tage Ablass zusicherte, flossen viele Mittel zugunsten der *fabrica*.[107] Im Jahr 1257 soll sich vor dem Marienbild ein Wunder ereignet haben.[108] Im Februar desselben Jahres feierte der Franziskanerorden sein Generalkapitel in Santa Maria in Aracoeli.[109] Das Großereignis für den Orden wird wohl noch im alten Bau stattgefunden haben. Es ist aber aufgrund der gesammelten finanziellen Mittel davon auszugehen, dass sich in diesen Jahren das Gelände westlich der Basilika in eine Großbaustelle verwandelt hatte, zumal in dem abfallenden Gelände mit umfangreichen Substruktionsarbeiten zu rechnen ist.

Die Überlieferung einer 1268 datierten Glocke[110], welche die Signatur des Pisaner Gießers Andreoctus, Sohn des in Rom und Assisi mehrfach nachgewiesenen Gießers Bartolomäus, trug, gibt keinen konkreten Hinweis für die Bauchronologie, lässt aber die Vermutung zu, dass auf der Nordseite der Kirche, dem Konvent zugewandt, die neue Glockenwand errichtet worden war. Malmstrom ging davon aus, dass zu diesem Zeitpunkt der Rohbau des neuen Langhauses zum Abschluss gekommen war.[111] Bolgia vermutet hingegen, dass nicht nur die Umgestaltung des Vorgängerbaus in ein Querhaus, sondern die Bauarbeiten überhaupt erst im Zeitraum zwischen 1268 und 1279 begannen – möglicherweise sogar erst nach 1276; die Glocke sei demnach noch für den Campanile des 12. Jahrhunderts gegossen worden.[112]

Plausibler erscheint folgendes Szenario: In den fortgeschrittenen 1250er-Jahren, vielleicht, als nach dem Marienwunder von 1257 dem Konvent zusätzliche Einkünfte zuflossen, wird auf dem Kapitolinischen Hügel auf der Westseite der alten Benediktinerkirche mit der Planierung des Geländes und der Fundamentierung des neuen Langhauses begonnen. Auch die Errichtung seiner Umfassungsmauern und der Fassade wird, ohne den »liturgischen Betrieb« im Altbau zu stören, vorangetrieben worden sein. Wenn die allgemeine Forschungsmeinung zutrifft, dass die Säulen vom Vorgänger- in den Neubau transferiert wurden, hätte dies allerdings einen recht umfassenden Baueingriff dargestellt, der die Gottesdienste sowohl im Alt- als auch im Neubau für eine gewisse Zeitspanne verunmöglicht haben müsste. Erst als ein Großteil der äußeren Langhauswände stand, konnte wohl mit dem Einsatz vieler Arbeitskräfte der Teilabbruch der Benediktinerkirche in Angriff genommen werden: Ihre westliche Seitenschiffswand sowie der Obergaden wurden abgetragen[113] und die Langhaussäulen der Benediktinerkirche ins neue Langhaus transportiert, wobei – da dessen Boden nach Westen abfällt – die kürzeren Schäfte mit ihren Kapitellen im höher gelegenen (östlichen) Abschnitt des neuen Langhauses aufgestellt wurden. Nach der Evakuierung der Säulen aus dem Altbau muss dessen Mittelschiff (als zukünftiges Querhaus) unter Beibehaltung des Augustus-Altars als Notkirche wieder liturgisch nutzbar gewesen sein. Vielleicht gab es eine Bau-

106 Bulle *Cum ad promerenda*, 11. Juli 1256, in: Bullarium Franciscanum 2 (1761), S. 143, Nr. 213 (ohne Wiedergabe des Urkundentexts); Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 52, 288.

107 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 52, 291; Sbaraglia, Supplementum, S. 112 f., Nr. 32. Casimiro, Araceli (1736), S. 316 (fälschlich als 20. Februar angegeben).

108 Vision des Ministers *Raynerius de Picholonibus de Senis* nach einem Bericht des späten Trecento im Traktat von Bartolomeo da Pisa, De conformitate vitae beati Francisci ad vitam domini Jesu (Analecta franciscana, 4), ad Claras Aquas 1906, Bd. 1, S. 456; Pesci (1941), S. 57; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 53, 290; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 112. Es handelt sich um den frühesten ausdrücklichen Nachweis des Marienbildes in den Quellen.

109 Oliger (1938), S. 37 ohne Quellenangabe; auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 112, bei diesem Anlass soll Bonaventura *in absentia* zum Generalminister gewählt worden sein.

110 *Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus + Christus vincit Christus regnat Christus imperat + Haec est campana da usum Fratrum Minorum de Urbe + Andreoctus filius Bartholomaei Pisani me fecit + A. D. M.CC.LXVIII.* Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 259, Nr. 986; Casimiro, Araceli (1736), S. 169; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 295; De Blaauw, Campanae (1993), S. 376, 411; Gardner, Franciscan Bell-Founder (2011), S. 460.

111 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 54.

112 Der Raum im Erdgeschoss des Campanile sei erst nach Fertigstellung der Kirche in eine Kapelle umgewandelt worden. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 49.

113 Nur in den Trennwänden der Seitenkapellen wurde sie stehen gelassen, überprüfbar zumindest an der Westwand der Cappella di S. Pasquale Baylon (R9).

unterbrechung auf der Höhe de des siebten Säulenpaars, was etwa dem vorderen Drittel des neuen Langhauses entspricht.[114] Zu diesem Zeitpunkt könnte auch die 1268 von Andreoctus Bartholomäi Pisani signierte Glocke auf der neuen Glockenwand installiert worden sein. Im westlichen Abschnitt des Langhauses wurden in den 1270er-Jahren erste Bodengräber angelegt, woraus geschlossen werden kann, dass der Rohbau zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen war.[115]

Nach der Papstwahl von Honorius IV. 1285 könnte die Anlage des südlichen Querhausflügels mit der Savelli-Kapelle begonnen worden sein. Herklotz mag in seiner Annahme Recht haben, dass Auftrag und Finanzierung nicht vom Papst selbst, sondern von seinem Bruder Pandolfo (Senator von Rom 1279, 1285/86 und 1297) ausgingen.[116] Es mag zunächst um die architektonische Transformation des Vorgängerbaus in ein monumentales Querhaus gegangen sein und damit einhergehend um die Errichtung der um etwa 6 m nach Süden versetzten neuen Südquerhausfassade. Die malerische Ausstattung wurde dann in den 1290er-Jahren ausgeführt.[117] Bolgia nimmt für die Savelli-Kapelle eine Bauzeit von 1288 bis 1296 an und damit einen Baubeginn erst unter dem Franziskanerpapst Nikolaus IV. (1288–1292), dem sie auch die Errichtung der neuen gotischen Apsis in Analogie zu den von diesem Papst errichteten Apsiden von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore zuschreibt.[118] Anschließend sei laut Bolgia im Osten die Capocci-Kapelle errichtet worden.[119]

Am 23. Juli 1291 gewährte Nikolaus IV. einen Ablass von einem Jahr und 40 Tagen zum Fest der *Purificatio Mariae* und für die anschließende Oktave; dieselbe Indulgenz sollte für die weiteren Marienfeste, zum Jahrestag der Weihe der Kirche, zu den Festen der hl. Klara und Franziskus gelten.[120] Bolgia schließt daraus, dass eine Weihe im Jahr zuvor, 1290, stattgefunden haben müsse, deren Wiederkehr laut Bulle künftig alljährlich gefeiert werden sollte.[121] Diese Ablass-Urkunde von 1291 bietet einen terminus ante quem für eine Weihe des Neubaus. Dies bedeutet nicht, dass die Arbeiten abgeschlossen waren, der Sakralraum war aber für liturgische Feiern mit großem Zulauf nutzbar. Zu diesem Zeitpunkt (1290) wird wohl auch bereits der Altar des Ordenspatrons Franziskus mit seinem gotischen Ziborium auf Pavonazzetto-Säulen im rechten Querhausarm in der an Größe alle anderen Kapellen übertreffenden Savelli-Kapelle vollendet und geweiht worden sein.

Zahlreiche Großanlässe in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts belegen, dass die Kirche damals liturgisch im Betrieb war. Am 24. Dezember 1296 legte Ludwig von Anjou (von Toulouse) sein Gelübde ab und erhielt vor dem Hauptaltar in Aracoeli vom Generalminister des Ordens Fra Giovanni da Muro das Kleid der Minoritenbrüder;[122] Der Sohn König Karls von Anjou war auf Druck des Vaters im selben Jahr zum Bischof von Toulouse erhoben worden, hatte aber von Bonifaz VIII. die Erlaubnis erhalten, in der Öffentlichkeit als Franziskaner aufzutreten. Am 5. Februar 1297, am Tag der hl. Agatha, feierte Ludwig vor Tausenden von Gläubigen in Aracoeli in Anwesenheit von

114 An dieser Stelle im Dachstuhl des nördlichen Seitenschiffs ist an der Obergadenwand der Rest einer abgetragenen Querwand sichtbar (ca. 20 m von der westlichen Querhauswand entfernt). Erstmals von Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 152 und als Rest eines Tramezzo gedeutet; als Schwibbogen (»diaphragm arch«) interpretiert bei Bolgia, Reclaiming (2017), S. 286. Man könnte sich vorstellen, dass beim siebten Säulenpaar eine temporäre Schließung des Langhauses realisiert wurde, um dessen östlichen Teil als Notkirche nutzen zu können, während man in den fortgeschrittenen 1280er-Jahren an der neuen gotischen Apsis, den Seitenkapellen und an der Fertigstellung des westlichen Langhauses mit der Fassade arbeitete.

115 Zu den frühesten Grabplatten siehe unten S. 186.

116 Herklotz, Savelli (1983), S. 569 f. auf Grund des Wortlauts des Epitaphs des Senators Luca Savelli († 1266), das seine drei Söhne – darunter Papst Honorius – nennt. Die These wird von Bolgia, Reclaiming (2017), S. 314 aufgenommen, aber nicht auf die Zeit des Pontifikats Honorius' IV. bezogen.

117 Herklotz, Savelli (1983), S. 569 f. datiert auf Grund des Stils der Malereien die Einrichtung der Kapelle in die zweite Hälfte des Jahrhunderts.

118 Bolgia, Ostentation (2007), S. 94–97; auch Serena Romano sieht erst mit Nikolaus IV. die Realisierung der Savelli-Kapelle und Apsis; Romano, Apogeo (2017), S. 61. Zu den verschiedenen Seitenkapellen siehe unten S. 140–184.

119 Bolgia, Ostentation (2007), S. 94–97.

120 Casimiro, Araceli (1736), S. 314 f.; Langlois, Registres 2 (1886), S. 766, Nr. 5671.

121 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 314.

122 Casimiro, Araceli (1736), S. 323 f., referiert nach Wadding, Annales Minorum 5 (1642), S. 347.

Abb. 11: Rom, S. Maria in Aracoeli, Westfassade mit Treppe (Foto Mondini 2009)

Matteo di Acquasparta und Giacomo von San Clemente, dem Neffen Bonifaz' VIII., einen Festgottesdienst.[123] Nach der Messe wurde ihm gestattet, seine Bischofsrobe abzulegen und sich wieder als Franziskaner zu zeigen.

Es ist davon auszugehen, dass um 1300 die architektonischen Umbaumaßnahmen abgeschlossen, während Teile der (malerischen) Ausstattung möglicherweise noch in Arbeit waren. Spätestens kurz nach 1302 wurde das Grabmal von Matteo di Acquasparta († 1302) im nördlichen Querhaus errichtet. Um 1320 soll der Konvent von Aracoeli die stattliche Zahl von 50 Fratres besessen haben.[124]

Spätere Veränderungen

Im Pestjahr 1348 wurde die Freitreppe, die zur Westfassade der Kirche hinauf führt, als »monumentales *ex voto*« errichtet (Abb. 11).[125] Zur Linken des Hauptportals erinnert noch heute eine marmorne Inschriftenplatte in eleganten gotischen Lettern an den Baumeister (*fabricator*) Lorenzo di Simone und gibt als Datum des Baubeginns den 25. Oktober 1348 an (Abb. 12).[126] Die untersten Zeilen werden mittig von einem Wappenfeld unterbrochen, dessen Mosaiktesserae verloren sind; Forcella sah noch das Wappen mit Golddreiecken auf rotem Grund.[127] Es ist nicht auszuschließen, dass Lorenzo Sohn jenes Simon war, der 1301 am Bau der Treppen des Papstpalastes von Orvieto beteiligt war; vielleicht handelte es sich um eine Architektendynastie, die auf Treppenbau spezialisiert war, weswegen die Inschrift auch die Namen bis zum Ururgroßvater aufzählt,[128] und sogar mit eigenem Wappen zeichnete.[129] Die Finanzierung der Treppe wurde durch Spenden und Votivgaben während der Pest ermöglicht; angeblich waren es rund 5000 Florinen, die der Marienikone gespendet wurden, als diese einer auf Prozession nach St. Peter getragen wurde.[130] Mit der Anlage der ursprünglich 128 Stufen langen, durch insgesamt sechzehn Podeste

123 Brentano, Rome (1974), S. 259; das Ereignis aus den Kanonisationsakten detailliert referiert in M. R. Toynbee, St. Louis of Toulouse and the Process of Canonisation in the 14th Century, Manchester 1929, S. 111–117, bes. 116.

124 Turiner Katalog nach Huelsen, Chiese (1926), S. 34 (Nr. 209). S. Maria sopra Minerva hatte ebenfalls 50 Dominikanerpatres.

125 Righetti Tosti-Croce (1996), S. 98.

126 + MAG(ISTE)R LAVRE(N)TI(VS) SYMEONI(S) | ANDREOTII ANDREE KAROLI FA | BRICATOR DE ROMA DE RE | GIONE COLVPNE FV(N)DAVIT |[5] P(RO)SECVT(VS) E(ST) ET CO(N)SVMAVIT | VT P(RI)NCIPAL(IS) MAG(ISTE)R H(OC) OPVS | SCALARV(M) INCEPT(VM) ANNO D(OMINI) M° | CCC° XL VIII DIE | XXV OCTOBRIS. Vgl. mit leichten Abweichungen Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 127, Nr. 453, mit Verweis nur auf Casimiro und auf Galletti; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 307; mit Übersetzung Dietl, Sprache 3 (2009), Kat.Nr. A 602, S. 1448 f. Ob die Inschrift an ihrem ursprünglichen Ort angebracht ist, ist ungewiss.

127 Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 127, Nr. 453: »Lo stemma oggi in parte guasto è formato di musaico a colori rappresentante scacchi acuti d' oro in campo rosso.« Hierzu auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 208 f. Die Marmorstufen sollen aus einem Romulus-Tempel auf dem Quirinal gewonnen worden sein, Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931), S. 41.

128 Die Akten zum Bau des Papstpalastes von Orvieto, zitiert in Le Pogam, Résidences (2002), S. 169, benutzen dieselbe Wendung *ad opus scalarum* wie die Inschrift der Treppe von Aracoeli. Ich danke Darko Senekovic für diesen Hinweis.

129 Nach Dietl wurde der Titel *fabricator* in Italien ausschließlich für Architekten verwendet, die – wie Diotisalvi am Campanile von S. Sepolcro in Pisa – als Urheber eines völligen Neubaus in Erscheinung traten, Dietl, Sprache 1 (2009), S. 79–81.

130 Casimiro, Araceli (1736), S. 26 verweist auf ein Manuskript in der BAV, Vat. lat. 6389 – es handelt sich um das Diario romano di Antonio di Pietro, frühes 15. Jahrhundert. Hierzu A. M. Corbo, Un manoscritto sconosciuto del Diario romano

jeweils nach acht Stufen unterbrochenen Freitreppe wurde der Zugang zum Kapitol vom Forum zur Via Lata umgepolt. Mit Blick auf das Jubeljahr 1350 leitete die neue Sichtachse die von Norden ankommenden Pilgerscharen auf die Franziskanerkirche hin und wertete den Kapitolspalast als Sitz der Kommune auf.[131]

Am 9./10. September 1349 erschütterte ein schweres Erdbeben die Stadt und beschädigte auch die Marienkirche auf dem Kapitol so stark, dass die Nachricht selbst Petrarca in Avignon erreichte.[132] Malmstrom und Bolgia ordnen die eigentümlichen »Handkonsolen«, die zur marmornen Dekoration des mittleren Westportals gehören, den erdbebenbedingten Reparaturarbeiten um 1350 zu und vergleichen sie mit einer um 1347 entstandenen Handkonsole am Dienst des südöstlichen Vierungspfeilers der Oberkirche von S. Francesco in Assisi.[133]

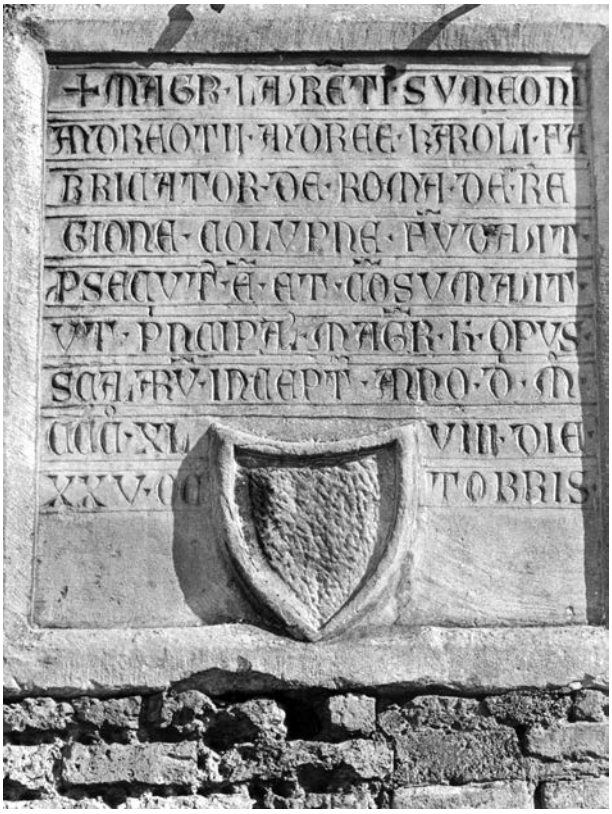


Abb. 12: Rom, S. Maria in Aracoeli, Westfassade, Marmorinschrift links des Hauptportals mit der »Signatur« des Lorenzo di Simone (BHR Fotothek, Archivio Cesare D'Onofrio)

In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde die Kirche durch den Anbau weiterer Grabkapellen längs der Seitenschiffe sukzessive bereichert. Die Marienikone wurde 1372 in das Langhaus verlegt und erhielt ein gotisches Ikonenziborium, gestiftet durch den Notar Francesco Felici und seine Gemahlin Caterina, deren Gräber sich im Boden in unmittelbarer Nähe befanden. Eine mit drei Maßwerkrosen geschmückte Marmorplatte mit den Votivporträts der beiden knienden Stifter an den Seiten und einer Stifterinschrift in gotischen Lettern ist heute im Lapidarium des Museo Nazionale di Palazzo Venezia aufbewahrt (Abb. 131). Claudia Bolgia hat aus dieser Platte und den weiteren erhaltenen Fragmenten eine überzeugende Rekonstruktion vorgeschlagen und das Werk dem Bildhauer Giovanni di Stefano, der von 1368 bis 1370 das gotische Hochaltarziborium der Laterankirche erschaffen hat, zugeschrieben.[134]

Im Jahr 1444 wurde der Franziskanerkonvent von Aracoeli von Papst Eugen IV. (1431–1447) den Observanten übergeben und in der Folge zum Zentrum der Observantenbewegung in Rom.[135]

di Antonio di Pietro e le fonti per la storia dell'arte all'inizio del secolo XV, in: Rassegna degli archivi di Stato 33, 1973, S. 310: »In nell'anno MCCCCXLVIII foro fatte le scale dell'Aurocielo per Rienzo Simon, che foro guadagnate de elemosine fatte all'immagine di nostra Donna, che sta nell'Aurocieolo. Foro cinque mila fiorini ne lo tiempo fò la mortalitate.« Die wunderbaren Ereignisse von 1348 anlässlich der Pestprozession mit der Aracoeli-Marienikone, vor der, auf dem Weg nach St. Peter, sich selbst der marmorne Engel von Castel Sant'Angelo verbeugt haben soll, berichtet detailliert Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931), S. 42 f.

131 Eine Aufwertung, die die von Cola di Rienzo propagierten Erneuerungsideale fortsetzte, hierzu Dietl, Sprache 3 (2009), S. 1449.

132 Bolgia hat auf einen Brief Petrarcas an Giovanni Colonna (verfasst Ende April 1352 in Vaucluse) aufmerksam gemacht, in dem der Dichter schreibt: »la chiesa di S. Paolo rovinò quasi tutta e quella della Vergine sulla cima del colle fu gravemente danneggiata.« (Petrarca, *Familiares* XV.9), zitiert in Bolgia, Reclaiming (2017), S. 115.

133 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 131 und Anm. 300; mit einer suggestiven Deutung der Handkonsole als Anspielung auf Franziskus und die Franziskaner als »Stützen« der Kirche, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 203 f.

134 Bolgia, Felici (2005), S. 35–52 (Rekonstruktion), S. 54–59 (Zuschreibung); Bolgia, Reclaiming (2017), S. 348–388, mit weiteren Ausführungen zum Kontext; zum Felici-Ziborium siehe unten, S. 127.

135 Am 24. Mai 1450 bot die Kirche den Rahmen für die Kanonisation des hl. Bernardin von Siena, des prominenten Anführers der Observantenbewegung, vgl. Cobianchi (2010), S. 66.

Etwa 1467/68 ließ Kardinal Oliviero Carafa (1430–1511) die Seitenschiffe, wohl in Zusammenhang mit einer Dachreparatur, einwölben; es handelt sich in beiden Schiffen um gegossene Tonnengewölbe mit zwölf Stichkappen, die das Erscheinungsbild der unterschiedlichen Öffnungen zu den Seitenkapellen optisch ausgleichen sollten.[136] Im Anschluss daran, 1468 bis 1472, wurden – finanziert durch Papst Paul II. (1464–1471) – die Dächer des Langhauses erneuert, wobei die Seitenschiffdächer unter Verwendung der alten Konsolen aufgestockt und steiler angelegt wurden.[137] Malmstrom geht davon aus, dass im Rahmen dieser Kampagne sowohl die Neudeckung des Querhauses als auch der Einzug einer kostbaren Kassettendecke im Langhaus geplant waren, jedoch nicht realisiert wurden, wohl weil Paul II. 1471 verstarb. Die Braunschweiger Zeichnung zeigt, dass das Querhaus damals wesentlich niedriger als das Langhaus war (Abb. 14). Den Abschluss der Erneuerungskampagne des Quattrocento bildete die Freskierung der Bufalini-Kapelle durch Pinturicchio (1485–1486).[138]

Ein wichtiger Moment für die Ausstattung der Franziskanerkirche war die 1511/12 durch den Sekretär Julius' II., Sigismondo de' Conti, erfolgte Stiftung eines von Raffael gemalten Marienbildes – der berühmten »Madonna di Foligno« – für den Hochaltar von Aracoeli. Die Stiftung war mit der Grablege Sigismondos verbunden.[139] Als dann knapp fünfzig Jahre später der Chor abgebrochen wurde, ließ 1565 die Nichte des Stifters das Gemälde entfernen und in das franziskanische Tertiarinnenkloster von S. Anna in Foligno übertragen.[140] 1517 wurde S. Maria in Aracoeli zuerst provisorisch, 1544 bzw. 1551 dann definitiv zur Titelkirche erhoben.[141] Papst Paul III. ließ zwischen 1539 und 1542 auf der Nordseite des Konvents auch einen mächtigen »Wohnturm« (Abb. 1) als päpstliche Sommerresidenz errichten mit der dazugehörigen Hochstraße (»cavalcavia«) als Verbindung zum Palazzo Venezia.[142] Abgesehen vom Neubau eines Glockenstuhls 1537[143] scheint die rege päpstliche Bautätigkeit auf dem Kapitol – die Errichtung des Wohnturmes und die Anlage des Platzes – die Kirche nicht weiter tangiert zu haben; auf der Südseite, noch vor dem alten Süd-Eingang der Kirche, wurde mit einer neuen, hohen Stützmauer ein geräumiger dreieckiger Platz – die »Piazzetta superiore« – angelegt, abgegrenzt auf der Ostseite durch die noch heute existierende Treppe, die den Kapitolsplatz mit der 1541 neu errichteten eleganten Arkadenportikus des Eingangs zum Konvent verbindet.[144]

Papst Pius IV. (1559–1565), der das Tridentiner Konzil zu Ende brachte, initiierte in der Franziskanerkirche wichtige Umbaumaßnahmen, die bereits von seinem Vorgänger Paul IV. eingefordert worden waren.[145] Man begann mit dem Chor, während die Aufräumaktion im Langhaus erst unter Gregor XIII. (1572–1585) unter erheblichem Druck zum Abschluss kam.

Noreen geht davon aus, dass man mit dem Abbruch der gotischen Apsis nach dem Konsistorium im August 1561 begann.[146] Die Fresken von Cavallini in der Apsis wurden geopfert, hingegen bewahrte man Fragmente der bestehenden liturgischen Ausstattung des Sanktuariums – zwei hochmittelalterliche Presbyteriumsschranken – auf

136 Casimiro, Araceli (1736), S. 28: »rifabbricò due terze parti di essa [= della nostra chiesa], cioè ambedue le volte delle navi laterali, in una delle quali mirasi la di lui arma gentilizia, […].« Drei Mal erscheint das Kardinalswappen Carafas im Gewölbe des südlichen Seitenschiffs. Da Oliviero Carafa im September 1467 zum Kardinal von SS. Marcellino e Pietro ernannt wurde, ist davon auszugehen, dass die Umbauten im südl. Seitenschiff erst danach – 1467–1472 nach den Baurechnungen – in Auftrag gegeben wurden. Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 483 (ohne Quellennachweis). Malmstrom postuliert, dass zuerst das nördliche (vor September 1467) danach das südliche Seitenschiff eingewölbt wurde, vgl. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973) S. 107, 109.

137 Müntz, Les arts 2 (1879), S. 87 f. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 105–111 geht davon aus, dass zuerst die Gewölbe, dann die Dächer fertiggestellt wurden (S. 109); Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 96 f., Abb. 2.

138 Pietrangeli (1965), S. 199; in der Bildlegende zu Taf. 61 bildet er ein Detail des gotischen Blendbogenfrieses aus Ziegeln, in dem das Wappen der Familie, die die Kapelle vor den Bufalinis besessen haben sollte, zu sehen ist.

139 Pietrangeli (1983), S. 347; De Blaauw, Hochaltarretabel (1996), S. 96–98.

140 Heute ist es in der Pinacoteca Vaticana, Inv.Nr. 40329 aufbewahrt. Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 484. Grundlegend Noreen (2008).

141 Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 484.

142 Hierzu detailliert Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 126–173.

143 Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 484.

144 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 165.

145 Im Jahr 1561 Pius IV. bestätigt ein *A motu proprio* seines Vorgängers Paul IV., der zur Säuberung der vollgestellten Kirche von Aracoeli aufrief. Casimiro, Araceli (1736), S. 29 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 88. Dieses Dokument wurde dann von Gregor XIII. wiederum bestätigt und ein Vollzug innerhalb zweier Wochen eingefordert; der Wortlaut ist wiedergegeben bei Casimiro, S. 30–32.

146 Noreen (2008), S. 109.

und verwendete sie im neuen Hochaltaraufbau wieder. Zusätzliches Material für die Altar-Macchina, mit der die Ikone versenkt bzw. gehoben und gezeigt werden konnte, schenkte am 11. Oktober 1563 der Senat der Stadt Rom den Franziskanern: Es handelte sich um die Altararchitektur mit den beiden Girlanden tragenden Putti mit SPQR-Schildern, die Teil der Rahmung einer durch einen Bürgeraufstand 1559 zerstörten Statue Papst Pauls IV. aus dem Konservatorenpalast waren.[147] Der neue rechteckige Chor mit Tonnengewölbe wurde am 15. Juni 1565 mit einer feierlichen Reliquienrekondierung im Hauptaltar geweiht.[148] Kurz zuvor war Raffaels »Madonna di Foligno« in die Klosterkirche S. Anna in Foligno überführt worden.[149] Dies geschah infolge der »Erhebung« der Marien-Ikone zum hierarchisch bedeutendsten Kultgegenstand der Kirche auf den Hochaltar.[150]

Treibende Kraft beim Umbau des Sanktuariums war der Titelkardinal von Aracoeli und General des Franziskanerordens Clemente d'Olera (1501–1568), ein glühender Anhänger der Tridentiner Beschlüsse. Er ließ sich vor dem neuen Hochaltar bestatten.[151]

Während dieser Baukampagne wurde im Jahr 1564 das Südportal, welches sich ursprünglich auf der Höhe des siebten Interkolumniums befand, ins Erdgeschoss des hochmittelalterlichen Glockenturmes eingefügt. In die Lünette über dem Portal wurde ein Mosaik des späten 13. Jahrhunderts mit der Darstellung der Jungfrau und dem Kind auf dem linken Arm eingesetzt. Für dessen Verlegung zeichnete Alessandro Mattei mit einer Inschrift verantwortlich.[152]

Unter Gregor XIII. (1572–1585) wurden die Arbeiten im Langhaus fortgesetzt: In seinem *motu proprio* forderte er den Abbruch verschiedener Grabmäler und Altäre und des Marienaltars mit dem Ziborium, das Francesco Felici gestiftet hatte und das ohne Heiligenbild mitten im Langhaus stehen geblieben war.[153] Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurde wohl auch der um eine Stufe erhöhte Vorchor (Schola cantorum) im vorderen Langhausbereich abgebrochen und das Paviment dort eingeebnet.

Im Anschluss an die Siegesfeier der Seeschlacht von Lepanto am 21. November 1571, die in Aracoeli stattfand, flossen zusätzliche Mittel für die Erneuerung der Franziskanerkirche. In den Jahren 1572 bis 1575 wurde die reiche Kassettendecke im Mittelschiff eingebaut, finanziert mehrheitlich durch den Senat zu Ehren des Flottengenerals Marcantonio Colonna.[154] An der Umgestaltung des Triumphbogens und der Ummantelung der mittelalterlichen Triumphbogenpfeiler war Giacomo della Porta als Architekt beteiligt.[155]

Im Anschluss in den Jahren 1576 bis 1580, wurde das Querhaus aufgestockt und ebenfalls mit einer Kassettendecke aufgewertet. Beide Holzdecken tragen die Wappen Gregors XIII. und des Senats (SPQR).[156] Der Einbau der Kassettendecken führte zur Vermauerung der oberen Teile der gotischen Obergadenfenster und der Nordquerhausrose.

Im Jahr 1602 wurde das Ziborium über dem Helena-Altar auf Veranlassung von Jérôme Centelles, Bischof von Cavaillon, restauriert.[157] 1624 finanzierte die Arciconfraternita del Gonfalone die Fertigstellung eines neuen Ziboriums.[158]

147 Nachweise bei Noreen (2008), S. 111, Anm. 56 und Casimiro, Araceli (1736), S. 32.

148 Casimiro, Araceli (1736), S. 129, mit Auflistung der im Altar rekondierten Heiligengebeine. Für die neue Ausstattung durch den Maler Niccolò Tromelli, genannt Trometta, mit Fresken, die im Gewölbe die Augustuslegende wiederaufgreifen, kam die Witwe Flaminia Margani mit einer Schenkung (Januar 1565) auf, Casimiro, Araceli (1736), S. 141; zu den Hintergründen ihrer Stiftung siehe Heideman (2001).

149 Siehe oben S. 34.

150 Casimiro, Araceli (1736), S. 142; Noreen (2008), S. 111. Ein analoger Fall posttridentinischer Verdrängung eines Hochaltarretabels durch ein wundertätiges Kultbild findet sich in S. Maria Nova (S. Francesca Romana); Siehe dazu de Blaauw, Hochaltarretabel (1996), S. 93–98.

151 Heideman (1982), S. 139; Kummer (1987), S. 105; Noreen (2008), S. 113.

152 ALEXANDER MATTEIS FIERI FECIT – und eine weitere mit dem Datum MDLXIIII sind im äußeren Rahmen des Tympanons eingelassen. Casimiro, Araceli (1736), S. 29 f.; Bolgia (2001), S. 753 zum ursprünglichen Standort des Südportals. Zum Mosaik: Pace (2011), S. 377 geht ebenfalls davon aus, dass das Mosaik zur Lünette des früheren Portals gehörte; skeptischer Romano, Apogeo (2017), S. 191 f. Zum Mosaik und ursprünglichen Südportal siehe unten S. 47–50.

153 *[…] iusserit omnes cappellas, et omnia altaria nec non tumulos et sepulcra in medio ipsius templi, et in parietes indecenter consistentes vel consistentia inde amoveri et ad alia in eodem templo loca, ubi impedimentum non praestarent, […] transferri, […] et imaginem B. M. Virginis quae similiter in medio dicti templi consistebat in altari maiori eiusdem Templi, ubi decentius videretur, collocari.* Casimiro, Araceli (1736), S. 30; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 178 f.

154 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 96.

155 ASC, Fondo Prospero Boccapaduli, Bd. 43 [1555–1577], fol. 106r. Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), S. 99.

156 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 97.

157 Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 132v. Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 484.

158 Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 132v gibt die Inschrift mit dem Datum 1624 an, so auch Casimiro, Araceli (1736), S. 166.

Urban VIII. (1623–1644) ließ zur Zeit der Pestepidemie von 1634 die Westfassade erneuern: Anstelle des mittleren Rundfensters mit seiner Maßwerkdekoration wurde ein rechteckiges Fenster eingesetzt, in dessen Buntglasscheiben das Barberini-Wappen zu sehen ist.[159]

Das bis zu diesem Zeitpunkt schmucklos gebliebene Langhaus erhielt zwischen 1686 und 1688 eine Freskobemalung mit Stuckaturen. Die Obergadenfenster wurden rechteckig umgestaltet, in der Höhe verkürzt und das Maßwerk im unteren Teil entfernt, das Geländer des alten Laufgangs erneuert und mit Messingkugeln verziert.[160]

In den 1720er-Jahren wurden Querhaus und Sanktuarium einer Erneuerung unterzogen: Der Hochaltar erhielt ein Antependium mit einem Relief und wurde am 21. September 1725 unter Benedikt XIII (1724–1730) neu geweiht. Durch diese Erneuerung wurde die untere Cosmatenschranke fast komplett verdeckt.[161] Bei den 1724 erfolgten Sanierungsarbeiten wurden auch die Dächer repariert und die Seile für die Betätigung der Glocken der Glockenwand nach außen (außerhalb der Kirche) verlegt.[162] Der größte Eingriff betraf jedoch die durch José Maria de Fonseca de Évora finanzierte Neuausstattung der Savelli-Kapelle im südlichen Querhausarm 1727, bei der die Malereien des ausgehenden 13. Jahrhunderts »col dispiacere di tutti« geopfert wurden.[163]

Mit der französischen Besetzung Roms anno 1797 wurden die Franziskaner aus dem Konvent vertrieben, die Kirche während der Repubblica Romana bis 1799 profaniert und einige Gräber auf der Suche nach Wertgegenständen geöffnet.[164] Auch das barocke Ziborium des Helena-Altars wurde zerstört und erst 1833 durch die Arciconfraternita del Gonfalone wieder hergestellt.[165] 1824 hinterließ Staatssekretär Ercole Consalvi testamentarisch drei Legate für die Fertigstellung der Fassaden von S. Andrea delle Fratte, S. Maria della Consolazione und für einen neuen Prospekt für S. Maria in Aracoeli. Jedoch wurde keiner der für Aracoeli vorgesehenen klassizistischen Entwürfe realisiert.[166] Generell blieb die Franziskanerkirche im Herzen Roms – im Gegensatz zu S. Maria sopra Minerva, S. Maria in Cosmedin oder S. Maria in Trastevere – von »re-medievalisierenden« Restaurierungskampagnen des 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts verschont, so dass der Bau bis heute seine Facies des 18. Jahrhunderts bewahrt hat und kaum Verluste an der Substanz durch gut gemeinte Restaurierungen verzeichnet.[167] So sehr die Kirche verschont blieb, so sehr wurde die große Konventanlage im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nahezu vollständig dem Abbruch freigegeben, bedingt durch die symbolische und faktische Appropriation der höchsten Anhöhe des Kapitolinischen Hügels durch das neugegründete Königreich Italien. Das Kloster der Franziskaner wurde 1873 expropriiert und temporär als Kaserne genutzt; von 1884 bis etwa 1888 dauerten die Abbrüche der Konventbauten. Der Abriss des Papstpalastes und des »Cavalcavia« folgte im frühen 20. Jahrhundert; als letzter Rest blieb ein Flügel des mittelalterlichen Kreuzgangs hinter dem Chor der Kirche stehen, der schließlich 1930 dem Museo del Risorgimento weichen musste.[168]

Die Restaurierungsgeschichte der Kirche im 20. Jahrhundert ist durch punktuelle Eingriffe charakterisiert, die bis dato nicht systematisch zusammengestellt wurden. 1912 fanden Restaurierungen, darunter des Pavimentes

159 Für die Inschrift in der großen Kartusche an der Fassadeninnenseite siehe Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 234, Nr. 902.
160 Casimiro, Araceli (1736), S. 35.
161 Casimiro, Araceli (1736), S. 129; Noreen (2008), S. 121.
162 Anweisungen Papst Innocenz' XIII., Chirograph, 17. Febr. 1724, Innocenz PP XIII, ASC, ACC, Cred. VI, t. 57, catena 0458, fol. 340: »essendo Campane grosse, e situate in grand'altura è necessario che si adoprino gran forza e fatica per la quale convengli fare degl'atti sconci con scandalo e risa dei devoti ascoltanti di dette messe e che per ciò si sia considerato far voltare le campane e non farle più suonare dentro la chiesa …«
163 Casimiro, Araceli (1736), S. 109; der Kommentar stammt von Francesco Valesio, Diario (ed. G. Scano) 4 (1978), S. 836 (31. Juli 1727 anlässlich der Abbrucharbeiten); siehe auch Herklotz, Savelli (1983), S. 567. Zur Savelli-Kapelle siehe unten S. 141.
164 Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 485.
165 TEMPLVM S(ANCTAE) HELENAE AVG(VSTAE) CINERIBVS SACRVM IMPROBORVM FACTIONE SVBVERSVM | PROTOSODALES CONFALONIS EX IVRE PATRONATVS RESTITVERVNT ANNO M.DCCC.XXXIII, vgl. Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 485; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 278, Nr. 1060.
166 Von Pasquale Belli nach der Zuschreibung Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 485 bzw. von A. Sarti gemäß Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 268, Abb. 1 und 2: GCS, MR 6040 und MR 40822.
167 Trotz der auch für die Antike so bedeutenden Lokalisierung auf der Arx wurde erstaunlicherweise auch keine professionelle archäologische Grabung unterhalb des Bodens der Kirche unternommen.
168 Detailliert und sehr informativ auch zu den Versuchen, die Konventbauten zu retten, Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 273–291.

durch die Firma Medici, statt (Abb. 56).[169] Im Jahr 1930 wurde die östliche Außenhaut des Querhauses und des frühneuzeitlichen Chors restauriert, und 1932–1933 wurde der Cosmatenfußboden weiter konsolidiert.[170] Die um 1932 unter Gustavo Giovannoni begonnene Projektierung der neuen Konventbauten östlich des Chors der Basilika wurde erst in den 1950er-Jahren umgesetzt.[171]

Zwischen 1950 und 1955 folgte dann die Restaurierung einiger Seitenkapellen entlang der Südflanke des Langhauses (Außenseite der Bufalini-Kapelle; Freilegung einiger Malereireste des Trecento in der Kapelle unter dem Campanile), und 1953 erfolgte die purifizierende Restaurierung der Cappella del Crocifisso (ehemals Rangoni 1482–1486, R4), »riportata a sua originaria sobrietà«.[172] 1965 wurde das Dach des Chors des 16. Jahrhunderts erneuert.[173] 1967 wurden an den Resten des Campanile auf der Südseite der Putz entfernt[174] und um 2000 dessen Arkaden auf allen Geschossen freigelegt. Ebenfalls im Zusammenhang mit dem Jubeljahr von 2000 erfolgte die Reinigung der Kirchenwestfassade und die Sicherung der Reste des Mosaiks auf der Südseite des Cavetto.[175] Abgesehen von der Freilegung der Wandmalereien des späten 13. Jahrhunderts durch die Sopraintendenza per i beni artistici e storici di Roma im Jahr 2000 in der Cappella S. Pasquale in Baylon[176] wurden in der Kirche nur konservierende Restaurierungen vorgenommen, die den Status quo des 18. Jahrhunderts im Großen und Ganzen unverändert ließen.

AUSSENBAU

Der Außenbau der dreischiffigen Querhausbasilika des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts ist heute durch die benachbarten Bauten – den Vittoriano auf der Nordseite und den Braccio Nuovo der Kapitolinischen Museen im Süden sowie das Museo del Risorgimento im Osten – derart umzingelt, dass nur die Westfassade und die Südquerhausfront mit etwas Distanz in ihrer Monumentalität wahrgenommen werden können. Zusätzlich verunklären die an die Kirche angebauten neuzeitlichen Seitenkapellen das Bauvolumen. Anders war die Situation bis ins 16. Jahrhundert, denn die Franziskanerkirche mit ihren Konventbauten auf der Nord- und Ostseite thronte auf dem Kapitolinischen Hügel und war – nicht unähnlich der Mutterkirche des Franziskanerordens in Assisi – auf Fernblick angelegt. Gut dokumentiert ist die Situation in den zwischen 1532 und 1536 entstandenen Veduten von Maarten van Heemskerck, jenen des Anonymus A aus denselben Berliner Skizzenbüchern und jener des Anonymus aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett (Abb. 1, 13, 14).[177] Heute erfasst man den Bau am besten von oben, von der Terrasse des Vittoriano oder vom Turm des Senatorenpalastes aus (Abb. 15).

Obwohl sich Lang- und Querhaus aus Baukörpern verschiedener Zeiten zusammensetzen, wirkt das Erscheinungsbild des Ziegelbaus einheitlich.[178] Die Planer des Erweiterungsbaus des 13. Jahrhunderts, die den

169 Bereits 1905 nahm der Marmorkünstler Raffaele Medici das Paviment zeichnerisch auf; rötlich markiert auf dem Plan sind die Partien aus Terracotta, die bei der Restaurierung durch die Firma Medici mit Marmor ausgebessert wurden. Vgl. Grazioli Medici (1992), S. 476, Taf. XIV. Ich danke Priscilla Grazioli Medici und Stefano Aluffi Pentini für die großzügige Erlaubnis, die aquarellierte Zeichnung in diesem Band zu reproduzieren; zum Paviment siehe unten S. 70.

170 ACSR Div. II, 1929–1933 (b. 191); ich danke Federica Chiappetta für diesen und die folgenden Archivhinweise.

171 ACSR Div. II, 1940–45 (b. 144) und ACSR, Div. II, 1929–33 (b. 191). In der Dokumentation findet sich ein nicht ausgeführter Entwurf für eine Aufstockung der Seitenkapellen des nördlichen Seitenschiffs, wohl um mehr Raum für zusätzliche Zellen für die Franziskanerbrüder zu schaffen.

172 Pietrangeli (1955), S. 167–169.

173 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 22.

174 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 33.

175 Romano, Apogeo (2017), S. 68 f.

176 Grundlegend Strinati (2004).

177 Maarten van Heemskerck, Feder auf Papier, 1532–1537, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album II, 79 D 2, fol. 16r, grundlegend Bartsch, Maarten (2019), S. 412 f., Kat.Nr. 149; Hülsen/Egger, Skizzenbücher 2 (1913/16), S. 13 f. Zur Datierung der anonymen Braunschweiger Zeichnung (Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.Nr. Z 320r) zwischen 1552 (Treppe am Senatorenpalast) und 1561 (Auswechslung des Sockels des Marc Aurel) siehe mit Verweis auf die Expertise von Tatjana Bartsch: K. Buttler, Der Kapitolsplatz in Rom mit Santa Maria in Aracoeli und Senatorenpalast, in: Meisterzeichnungen aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett, hg. von T. Döring, J. Luckhardt, Kat. Braunschweig 2017, S. 73 f., Kat.Nr. 18.

178 Die detaillierteste Baubeschreibung und Analyse bietet nach wie vor Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 135–211, bes. 135. Mit überzeugenden Neuinterpretationen einiger Baubefunde sowie stilistischer Einordnungen der romanischen

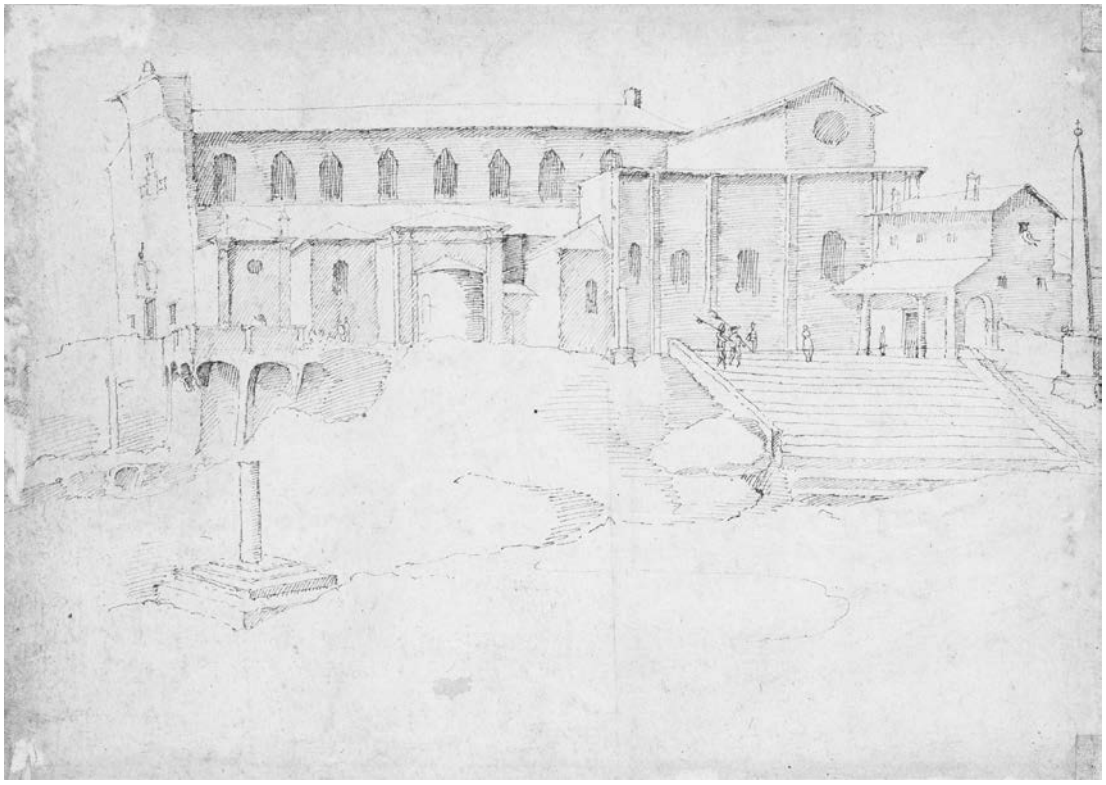


Abb. 13: Maarten van Heemskerck, Ansicht von S. Maria in Aracoeli von Süden, Feder auf Papier, 1532–1536. Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D 2, fol. 16r (©bpk/Kupferstichkabinett SMB/Foto Volker-H. Schneider)

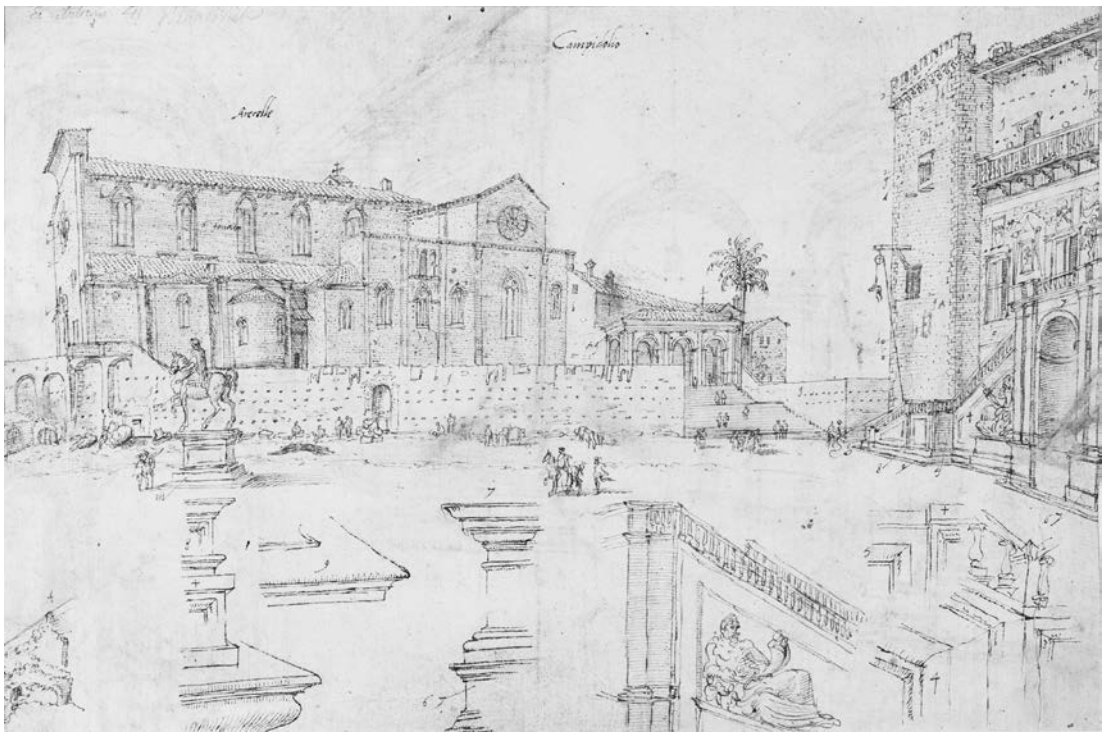


Abb. 14: Anonym, Ansicht von S. Maria in Aracoeli von Süden mit Obelisken, Feder auf Papier, 1561–1564. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr. Z 320r (©Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen)

Abb. 15: Rom, S. Maria in Aracoeli, Ansicht von Süden (vom Turm des Senatorenpalastes), um 1970 (BHR Fotothek, Archivio Cesare d'Onofrio)

Vorgängerbau dem neuen Querhaus einverleibten und die Ausrichtung der neuen Kirche um 90° drehten, waren bemüht, die Bausubstanz oder zumindest die Fundamente des Vorgängers zu verwerten und zugleich eine neue gestalterische Einheit zu schaffen.[179] Mit einer inneren Länge von ca. 70 m vom Westeingang bis zum Scheitel der ehemaligen gotischen Apsis (davon ca. 51 m Langhauslänge) sowie einem 40 m breiten Querhaus gehört S. Maria in Aracoeli neben der noch längeren S. Maria sopra Minerva zu den Großbauten aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Rom. Sie übertreffen beide in Länge und Höhe die Dimensionen von S. Lorenzo fuori le mura, der größten baulichen »impresa« der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Rom.[180]

Die gotische Apsis

Stärker als der durch Spolieneinsatz antikisierend wirkende Innenraum präsentierte sich der Außenbau in gotischer Formensprache. Die vor 1565 abgetragene gotische Apsis ist im Grundriss auf dem sonst als Umbauprojekt des späten Quattrocento angelegten Plan im Codice Spada der Vatikanischen Bibliothek (Spada-Plan) dokumentiert (Abb. 16).[181] Die Apsis nutzte in ihrer westlichen Hälfte die Breite des östlichen Seitenschiffs des Vorgängers (Abb. 8). Von dem 5/10-Schluss waren nur drei Seiten freistehend und wohl mit

und gotischen Bauphase siehe Bolgia, Reclaiming (2017). Eine präzise Bauaufnahme mit Grundriss und Schnitten bleibt ein Forschungsdesiderat; die von Brancia di Apricena publizierten Zeichnungen bleiben schematisch und bilden die Befunde nicht exakt ab. Auch bei unseren Planzeichnungen handelt es sich um Umzeichnungen, die auf den von Casimiro, Fontana und Pietrangeli publizierten Plänen gründen.

179 Mondini, Drehmomente (2016), S. 205. Die Spuren der Kirche des 12. Jahrhunderts wurden so gut getilgt, dass Krautheimer Aracoeli vollständig für einen Bau des 13. und 14. Jahrhunderts hielt: »Nothing of earlier date is discernible«, CBCR 2 (1959), S. 269.

180 Innere Maße von S. Lorenzo fuori le mura: Langhaus 42 m, vgl. Mondini, S. Lorenzo fuori le mura, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 376 (Gesamtlänge inklusive Pelagius-Bau: 68,25 m); Gesamtlänge von S. Maria sopra Minerva 95 m, Langhauslänge 62,2 m, nach Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 273 (Maße dem Plan von Palmerio/Villetti, Storia (1989), Taf. XIV entnommen). Zum »Größen- bzw. Höhenanspruch« im Kirchenbau der Mendikantenorden siehe Gardner, Aedificia (2010).

181 BAV, Vat. lat. 11257, pt. A, fol. 185r. Für eine kritische Würdigung des Spada-Plans siehe Exkurs weiter unten S. 66.

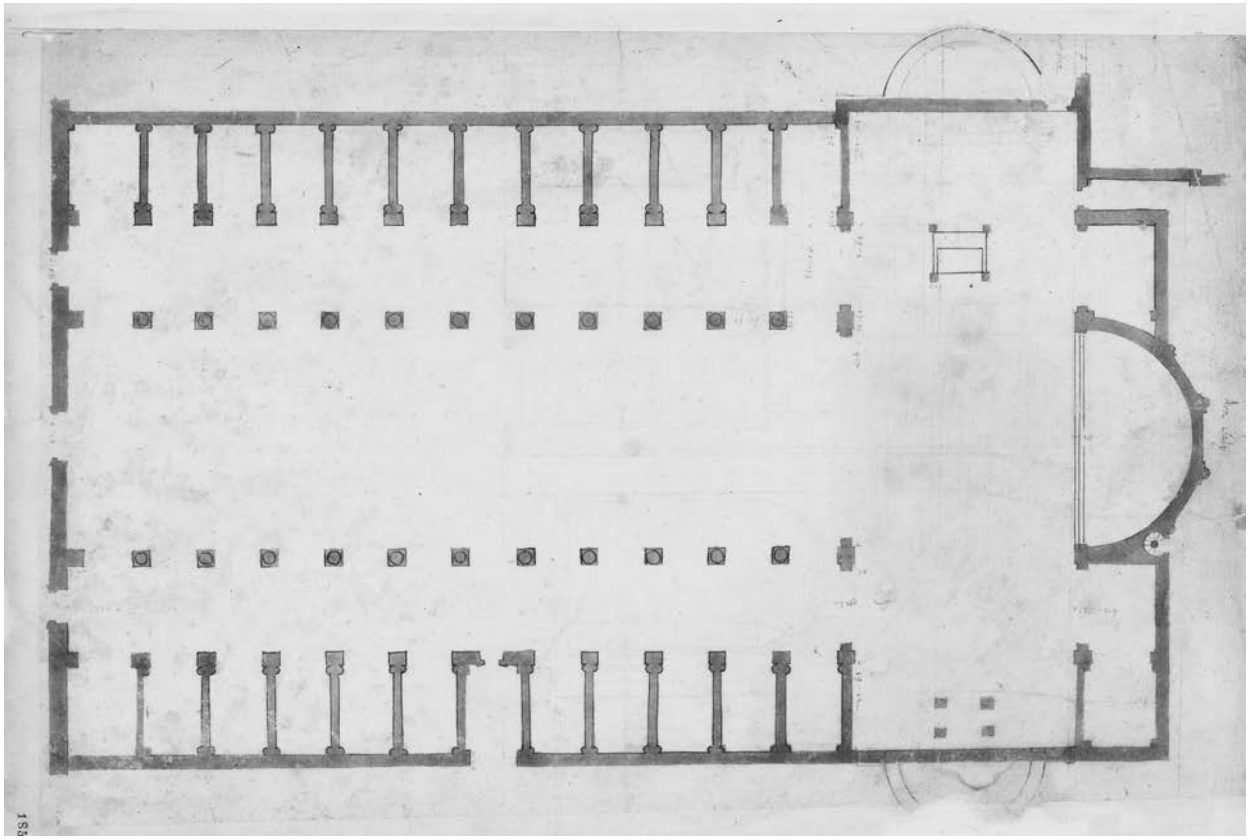


Abb. 16: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grundriss mit Umbauplan um 1480/1500. BAV, Cod. Spada, Vat. lat. 11257, pt. A, fol. 185r (Foto ©2018 Biblioteca Apostolica Vaticana) https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.11257.pt.A/05012ling=it

(Lanzett-)Fenstern durchbrochen.[182] Gegen die anderen beiden Seiten waren die die Apsis flankierenden Kapellen angebaut.[183] An den Ecken der polygonalen Apsis stiegen Pilastern vorgeblendete halbsäulenähnliche Dienste bis zur Dachtraufe empor, wohl von Schaftringen unterbrochen. Ähnlich waren die Apsiden von S. Maria Maggiore und von S. Giovanni in Laterano gestaltet, die zusammen mit der Errichtung hoher Querhäuser auf Initiative des Franziskanerpapstes Nikolaus IV. (1288–1292) die frühchristlichen Chorabschlüsse dieser beiden Basiliken ersetzten.[184] Wie Claudia Bolgia festgestellt hat, besaß aber die Apsis von Aracoeli, die auf Fernsicht zum Forum angelegt war, oberhalb der Traufhöhe dreieckige freistehende Wimperge als Bekrönung der einzelnen Seiten des Polygons.[185] Nur in den Veduten von Dosio und Heemskerck sind sie dokumentiert (Abb. 17).[186]

182 Die beiden diagonal ausgerichteten Seitenwände des Polygons maßen ca. 2,80 m, die zentrale Apsiswand 3 m (Maße dem Spada-Plan entnommen).

183 So auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 223.

184 Vgl. den Stich von De Angelis und die Vergleichsabbildungen der Lateranapsis im Beitrag von Claussen, S. Maria Maggiore, in diesem Band, Abb. 242, 247 und 249; und Claussen, S. Giovanni (2008), S. 98–101, Abb. 35.

185 Grundlegend Bolgia (1999), S. 233–236; Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), S. 93–98; zuletzt Bolgia, Reclaiming (2017), S. 177–185 mit einer suggestiven ikonologischen Deutung als Heilig-Grab-Verweis aufgrund der Ähnlichkeit mit Miniatur-Heiliggräbern, wie etwa der Mauritius-Rotunde von Konstanz 1270–1280. Man könnte auch die von Giovanni Pisano am Außenbau des Baptisteriums von Pisa Ende 13. Jahrhundert angebrachten Wimperge im selben Kontext betrachten.

186 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D 2 a, fol. 12r. Das Blatt befindet sich in van Heemskercks römischen Skizzenbüchern und wurde aber von Hülsen und Egger dem Anonymus Mantovanus A zugeschrieben, Hülsen/Egger, Skizzenbücher 1 (1913), S. XV, 9 f. Weitere Ansichten Giovanni Antonio Dosio, Vedute, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Inv.Nr. UA 2572 [oder 2572/A, so in Acidini (1976), Kat.Nr. 13, S. 40 f.]; Acidini, Windsor, RL, Inv.Nr. 10786, fol. 4aM; Nicolas Beatrizet für Lafréry, Speculum Romanae Magnificentiae, vgl. Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), Abb. 7–9.

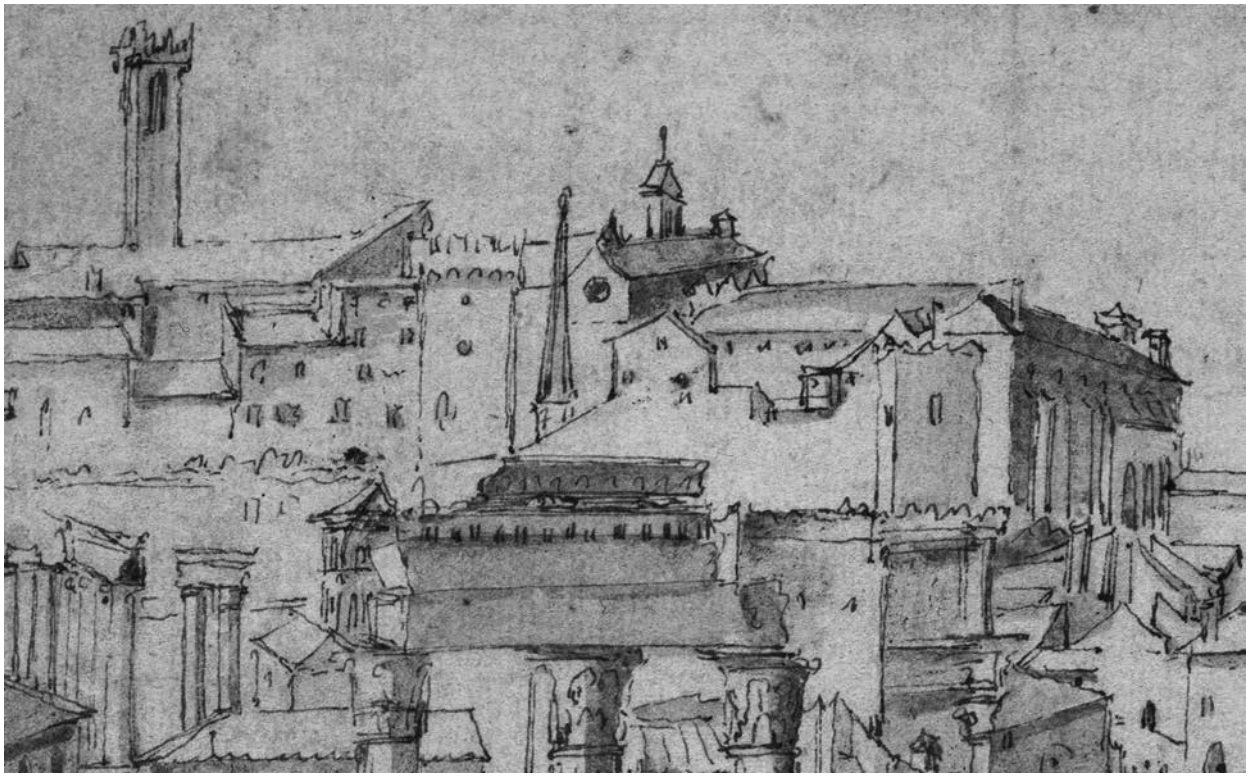


Abb. 17: Anonym, Ansicht der ehemaligen polygonalen Apsis mit gotischen Ziergiebeln vom Forum aus (Detail), Feder auf Papier, 1532–1536. Berlin, Kupferstichkabinett, 79 D2a fol. 12r (©bpk/Kupferstichkabinett SMB/Foto Volker-H. Schneider)

Die Evidenz dieser Bildquellen ist ausreichend, um die architektonische Lösung mit fünf Ziergiebeln – möglicherweise mit Kreuzblume – mit jenen des Chorschlusses von S. Croce in Florenz oder S. Fermo Maggiore in Verona vergleichen zu können, die aber später datieren und folglich in der Nachfolge der Apsis von Aracoeli zu sehen sind. Die Apsis war niedriger als das Querhaus. Im Dachstuhl des neuzeitlichen Chores haben sich der obere Abschnitt des Bogens der gotischen Apsis erhalten ebenso wie Reste des Gewölbeansatzes (Abb. 18).[187] Etwa 1 m oberhalb des Bogenscheitels weist die Außenseite der Querhauswand ein Konsolgesims mit doppeltem Sägezahnfries auf, der am Außenbau seine Fortsetzung hat und die Höhe des mittelalterlichen Traufgesimses des Querhausdaches markiert.

Abb. 18: Rom, S. Maria in Aracoeli, Bogen der gotischen Apsis und Reste eines Konsolgesimses, aufgenommen vom Dachstuhl des Chors aus (Mondini 2023)

187 Erstmals publiziert von Bolgia (1999), S. 236 f., Abb. 4. Dass der Apsisbogen ursprünglich spitz gewesen sei, wie Bolgia unterstreicht, ist möglicherweise eine forcierte Interpretation des Befundes. Die Bipedales der Archivolte über dem Apsisansatz sind offensichtlich beim Abbruch und der Anpassung am neuzeitlichen Chorbogen gestört worden, ihre Anordnung spricht aber eher für einen Rundbogen.

Abb. 19: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhaus mit Choranbau von 1565, Ansicht von Südost (Foto Mondini 2019)

Die südliche Querhausfront

Nach der Vollendung des Chorneubaus im Jahr 1565 wurde von 1576 bis 1580 das Querhaus um 1,35 m bis auf die Höhe des Langhauses aufgestockt und mit einem neuen Dach versehen (Abb. 19). Die Kranzgesimse des mittelalterlichen Querhausdaches wurden im Mauerwerk belassen, so dass noch deutlich zu erkennen ist, dass das Querhaus zuvor wesentlich niedriger als das Langhaus war.[188] Das ursprüngliche Aussehen des Transepts dokumentieren verschiedene Veduten des 16. Jahrhunderts (Abb. 13 und 14). Das Querhaus war verhältnismäßig schmal, da es nur die Breite des Mittelschiffs der Basilika des 12. Jahrhunderts einnahm (Abb. 8), wirkte aber hoch und steil.[189] Aus der Vedute des Anonymus A, die den Blick vom Forum aus zeigt (Abb. 17), gewinnt man den Eindruck, dass die gotische Apsis deutlich niedriger war als das Querhaus und dass die vielleicht 3,5 m hohen Ziergiebel[190] des Apsispolygons etwa bis zur Trauflinie des Querhauses reichten.

Die nördliche und südliche Querhausfassade sind in demselben kompakten Ziegelmauerwerk des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts ausgeführt. Beide Schauseiten lassen sich wegen der jüngeren Anbauten nur in den oberen Partien betrachten. Augenfällig und im Innern deutlich nachvollziehbar ist die unterschiedliche Einbauhöhe der Rosenfenster. Die Südfront war zudem bis 1727 von einem hohen Lanzettfenster durchbrochen, das mit Maßwerk unterteilt und farbig verglast war.[191]

Der Piazza del Campidoglio zugewandt, war die südliche Querhausfront in ihrer Bedeutung der neuen Eingangsfassade im Westen wohl so gut wie ebenbürtig (Abb. 20). Im Gegensatz zu zeitgenössischen Lösungen der französischen Gotik wies die südliche Querhausfassade aber keinen Eingang auf, weil sie im Innern die Grabkapelle der Familie Savelli beherbergte.

Die Vedute von van Heemskerck (Abb. 13) vermittelt einen anschaulichen Eindruck der topographischen Situation, bevor unter Paul III. (1534–1549) die nördliche Abgrenzung des Kapitolsplatzes mit einer hohen Mauer und einer Terrassierung umgestaltet wurde (dokumentiert in der Braunschweiger Zeichnung, Abb. 14): Eine breite Treppe führte zu einem ebenen Vorplatz, der nach Osten (rechts im Bild) von der Eingangshalle des Klosters abgeschlossen war. Eine kleine Portikus (Abb. 13) war gegen die Querhausfassade gebaut. Ihr Architrav ruhte auf zwei Säulen und einem Eckpfeiler; auf ihrer Stirnseite zum Senatorenpalast hin war sie durch eine Arkade geöffnet.[192] Ich schließe nicht aus, dass diese Vorhalle mit dem dazugehörigen Pfortengebäude noch aus dem späten 12. oder aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, also aus der Zeit des Benediktinerklosters, stammte. Dieser Eingang führte über eine Reihe von Vorräumen zum hinter der Apsis angelegten älteren Kreuzgang (von S. Maria in Capitolio) und zu den Konventbauten.[193]

188 Ein Großteil der kurzen Ziegel, zumindest auf der Ostseite, wurde sehr wahrscheinlich, direkt vom Abbruch der gotischen Apsis für die Aufstockung des Querhauses wiederverwendet.

189 Maße: Tiefe ca. 10 m, innen 9,2 m. Die Höhe im Innern des Querhauses bis zur Kassettendecke beträgt 18,57 m, die ursprüngliche Höhe des Querhausgiebels wird ca. 20 m betragen haben. Der Querhausboden liegt drei Stufen über dem Langhaus.

190 Nach der plausiblen Schätzung der Höhe von Bolgia (1999), S. 238.

191 Casimiro, Araceli (1736), S. 109; siehe unten Kap. Savelli-Kapelle S. 141.

192 Sie ist auch auf einem Fresko des 16. Jahrhunderts aus dem Palazzo dei Conservatori dokumentiert, vgl. Cellini (1962), S. 180, Abb. 1.

193 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 79 weist aufgrund der Fehldeutung einer bei Forcella überlieferten Inschrift auf die Möglichkeit hin, dass der Senator Giovanni Colonna 1278 Arbeiten in dieser Vorhalle ausführen ließ. Vgl. Forcella, Is-

Abb. 20: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Querhausfront und Eingang im ehemaligen Glockenturm (Foto BHR vor 1980)

Das Querhaus war, wie erwähnt, ursprünglich niedriger. Deutlich zu erkennen ist oberhalb des Kranzgesimses des 13. Jahrhunderts die Aufstockung des Dachstuhls um ca. 1,35 m, die mit dem Einbau der Kassettendecke 1580 einher ging (Abb. 20).[194] Das elegante Kranzgesims umläuft den südlichen Querhausarm und folgt den Giebelschrägen; es setzt sich aus einem oberen und einem unteren Sägezahnfries zusammen, wobei die dreieckigen Ziegel in gegenläufiger Richtung versetzt sind; dazwischen geben weiße Marmorkonsolen einen reizvollen Akzent. Ein zweites, analog zusammengesetztes Gesims umläuft den südlichen Querhausarm auf mittlerer Höhe. Es bildet zugleich das Abschlussgesims der freistehenden Schirmfassade, die drei an den südlichen Querhausflügel anschließende Grabkapellen zu einer Einheit zusammenfasst. In der mittleren dieser drei Kapellen sind in der Fassade noch die Reste des ersten und zweiten Campanilegeschosses aus dem Vorgängerbau erkennbar. An den mit diesem Gesims verkröpften Lisenen, die nach außen die Kapellen- und Eigentumsgrenzen markieren, sind am Querhaus die Wappen der Savelli angebracht (Abb. 21). Die marmornen Kopfkonsolen an den Strebepfeilern der äußersten Seitenkapelle (im Westen) deuten darauf hin, dass sich auch hier einst Familienwappen befanden (Abb. 22); die Konsolen sind qualitativ weniger hochwertig gearbeitet als jene der Savelli-Kapelle. Da Wappen

crizioni 1 (1869), S. 541, Nr. 2078, Appendice. Die Inschrift ist aber neuzeitlich und befindet sich auf dem Mosaikfragment, das heute in der Kapelle des Palazzo Colonna aufbewahrt wird. Der Text bezog sich auf das Mosaik mit der Darstellung von Giovanni Colonna, das zwischenzeitlich in *ingressu atrii conventus* aufgestellt war, bevor es 1652 Kardinal Girolamo Colonna (1604–1666) restaurieren und in seine Residenz überführen ließ. Für die Vorhalle wurde eine Kopie des Mosaiks hergestellt, vgl. mit Nachweisen Serena Romano, Apogeo (2017), S. 154. Zur Colonna-Kapelle und ihrem Mosaik siehe unten Kap. S. 170.

194 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 165.

Abb. 21: Rom, S. Maria in Aracoeli, linkes Savelli-Wappen an der südlichen Querhausfront, Ende 13. Jh. (Foto Senekovic 2010)

Abb. 22: Rom, S. Maria in Aracoeli, Wappenkonsole an der westlichen, an den ehemaligen Glockenturm angrenzenden Kapelle (Foto Mondini 2009)

auf der detaillierten Braunschweiger Zeichnung aus der Zeit um 1560 (Abb. 14) fehlen, ist zu schließen, dass sie bereits im 16. Jahrhundert nicht mehr vorhanden waren.

Der Zeichner des Braunschweiger Blattes dokumentierte die Fenster in der südlichen Querhausfront und den anliegenden Kapellen. Knapp unterhalb des Giebelfeldes saß eine große Rose, deren kreisrunde Fläche sich heute durch die Zusetzung mit kleinen Ziegeln und hellem Mörtel deutlich im Mauerwerk des Duecento abzeichnet. Sie war größer als die Rose auf der Nordseite und saß wesentlich tiefer.[195] Im 18. Jahrhundert entfernte man das marmorne Maßwerk vollkommen, als man etwas weiter unterhalb ein großes Rechteckfenster mit Segmentbogen einbrach, das noch zur Hälfte in der ehemaligen Rosenöffnung sitzt und das darunterliegende Konsolgesims durchbricht. Nach der Braunschweiger Zeichnung war das Rosenfenster zwölfblättrig mit einem hier wohl durchlichteten Maßwerkzentrum gestaltet. Der Vergleich, den Bolgia mit dem in der Edinburgher Zeichnung dokumentierten Rosenfester in der Fassade von S. Maria Maggiore anführt, überzeugt (Abb. 226 im Beitrag von Claussen).[196] Ein großes dreibahniges Lanzettfenster, in dessen Couronnement wahrscheinlich drei Maßwerkrosetten integriert waren, öffnete sich auf der Mittelachse unterhalb des Gesimses auf mittlerer Höhe. In den noch heute im Mauerwerk ablesbaren oberen Spitzbogenabschluss dieses gotischen Fensters wurde im 18. Jahrhundert ein Okulus eingebrochen.

Die Lanzettfenster der benachbarten Seitenkapellen waren zwar kleiner, aber ebenfalls mit dreibahnigem Maßwerk unterteilt, bekrönt wohl von einer einzelnen Rosette. Das Fenster der ehemaligen Capocci-Kapelle (heute S. Rosa di Viterbo, R9) östlich des Querhauses saß wesentlich höher, möglicherweise wegen des Pultdachs der vorgebauten Eingangsportikus des Konvents; die Fenster der Kapellen westlich des Querhauses hingegen wirken gleich gestaltet und unterstreichen die architektonisch einheitliche Wirkung dieser Front, hinter der sich drei Grabkapellen wohl verschiedener Adelsfamilien verbargen. Die Traufhöhen dieser Kapellen liegen wesentlich tiefer als das abschließende Kranzgesims der Schirmfassade, wie sich an der Höhe der ungefähr auf dem Niveau des Konsolgesimses des Campanile verlaufenden Ausgüsse zeigt. Die Scheinfront hat folglich keine andere Funktion als jene, die niedrigeren Pultdä-

195 Zur Nordquerhausrose siehe unten, S. 50.
196 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 232 f.; siehe Claussen, S. Maria Maggiore, in diesem Band, S. 240, Abb. 226.

cher der drei Seitenkapellen zu verbergen. Mit diesem »hochstaplerischen« Gestus trägt die 3 m hohe Scheinfassade[197] architektonisch zum »Muskelspiel« zwischen den hier mit ihren Grabkapellen rivalisierenden Adelsfamilien in Richtung Senatorenpalast bei.

Das einheitliche Erscheinungsbild dieser Front mag Pico Cellini bei seiner spekulativen Rekonstruktion der Baugeschichte von Aracoeli dazu verleitet haben, in diesem Baukörper einen von der Kirche unabhängigen, mit eigenem Eingang (in R6) versehenen längsrechteckigen Raum zu rekonstruieren, der für die Rechtsprechung als Gerichtssaal – »Tribunale di Arnolfo di Cambio« – gedient haben soll. Cellini meinte, über dessen Eingang den ursprünglichen Standort für Arnolfo di Cambios Sitzfigur Karls von Anjou gefunden zu haben.[198] Diese in der italienischen Forschung zunächst wohlwollend aufgenommene These[199] wurde erstmals von Ingo Herklotz und später mit weiteren Argumenten von Claudia Bolgia überzeugend widerlegt.[200]

Von den gotischen Fenstern der Seitenkapellen hat sich nur in der »Turm-Kapelle« (R8) der Rest des oberen Teils des Spitzbogens erhalten, in das ein neuzeitliches kleines Rechteckfenster eingebrochen ist; dieses führt oberhalb der Archivolte des hierhin versetzten Südportals Licht in die zu einem Vestibül umfunktionierte ehemalige Grabkapelle (Abb. 5). Es ist davon auszugehen, dass die Maßwerkfenster der Familienkapellen wie jene der Apsis (bunt) verglast waren. Auf ihre Kostbarkeit deuten die 1363/69 verfassten Statuten der römischen Kommune hin, die die Beschädigung der *finestre vitree in Ecclesia Sancte Mariae de Capitolio et in omnibus ecclesiis* mit hohen Strafen sanktionierten.[201]

Reste des Campanile

In die dreiachsige freistehende Schaufassade der Kapellenfront wurden das Erdgeschoss und die unteren beiden Geschosse des Glockenturms des Vorgängerbaus integriert, wie bereits im Kapitel zur Baugeschichte diskutiert. Die Reste des Campanile nehmen die mittlere der drei Kapellen (R8) ein (Abb. 20).[202] Die Geschosse waren durch Gesimse unterteilt. Das Gesims, welches das oberste Geschoss mit der Drillingsloggia von jenem darunter trennt, ist noch erhalten und besteht aus einem doppelten, gegenläufigen Zackenfries mit eingeschobenen Marmorkonsolen. Eine tiefe Fuge ist auf der Ostseite des Campanile erkennbar und markiert die Stelle, wo das Mauerwerk des duecentesken Strebepfeilers gegen die Wand des älteren Glockenturms stößt (Abb. 24); im obersten erhaltenen Geschoss verläuft die Baufuge als klare vertikale Linie. Oberhalb des Kapellendachs sind noch die Reste der abgewinkelten östlichen und westlichen Seitenwände des Campanile erhalten (Abb. 24), so dass sich sein Grundriss mit Außenmaßen von 5,65 × 5,40 m rekonstruieren lässt.[203] Das ist eine beachtliche Grundfläche, die auf eine ursprünglich geplante Höhe vergleichbar mit jener des Campanile von S. Maria in Cosmedin schließen lässt.[204] Im Geschoss darunter wurde die rechte Ecke des Campanile abgearbeitet, um das Ziegelmauerwerk des Strebepfeilers des Duecento mit der Südwand des Glockenturms zu verzahnen. Heute ist das oberste Drillingsfenster in der freistehenden Südwand des Glockenturms gänzlich geöffnet.[205] Aufnahmen aus den 1960er- und 1970er-Jahren

197 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 25.

198 Cellini (1955), S. 222 f., Abb. 13: Rekonstruktionszeichnung des Grundrisses und Abb. 9: perspektivische Ansicht mit Eingang noch ohne Sitzfigur; Cellini (1962), S. 188, Abb. 17 rekonstruierte im Tympanon des Eingangs zum »Tribunal« die Thronfigur des Königs von Neapel; seine Thesen zur Baugeschichte – »l' opera geniale di Arnolfo di Cambio« wurden mit Begeisterung von Pietrangeli (1965), S. 188 f. aufgenommen.

199 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 74 f.; vorsichtiger Russo (2007), 16 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973) geht nicht darauf ein.

200 Herklotz, Savelli (1983), S. 571, Anm. 33; Bolgia (2001); Bolgia, Reclaiming (2017), S. 291–294.

201 *Statuimus quod nullus homo debeat proicere cum arcu balista vel lapide ubi sint finestre vitree in ecclesia S. Marie in Capitolio et in omnibus ecclesiis.* Camillo Re, Statuti della città di Roma, Rom 1880, S. 172 (§ CLI); Bolgia (2003), S. 447, Anm. 48.

202 Venanzi (1945); Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 23–30.

203 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 27.

204 Der Turm von S. Maria in Cosmedin hatte eine Grundfläche von ca. 4,7 × 4,7 m und erreichte eine Höhe von über 33 m, vgl. Schmitz, S. Maria in Cosmedin, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 204 f. Anm. 122.

205 Eine erste Restaurierung fand möglicherweise 1967 statt – ein 1967 datiertes Foto von Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), Abb. 12 lässt ein Gerüst erkennen. Dabei wurde im mittleren Geschoss der Putz entfernt und die dreifache Blendarkade freigelegt; zu einem späteren Zeitpunkt, möglicherweise erst um 2000 (?), wurden die beiden seitlichen Arkaden der obersten Trifore geöffnet und damit ein Zustand geschaffen, der nicht jenem des ausgehenden 13. Jahrhunderts entspricht.

Abb. 23: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mauerwerk des 12. Jhs. mit Falsa cortina und Stilatura, rechts des südlichen Eingangs unter dem ehemaligen Glockenturm (Foto Mondini 2003)

dokumentieren aber noch die Füllung der beiden seitlichen Arkaden mit dem kompakten Mauerwerk aus kurzen Ziegeln bzw. Tufelli des späten Duecento (Abb. 20).[206] Die schmale Schießschartenöffnung in der rechten, mit Mauerwerk des Duecento gefüllten Arkade verleiht dieser über den Kapellendächern gut zugänglichen Zone einen fortifikatorischen Charakter.

Die Braunschweiger Zeichnung deutet mit zwei Federstrichen im Erdgeschoss unterhalb der Brüstung des gotischen Fensters noch zwei weitere Blendarkaden an, die wohl beim Einbau des Südportals gänzlich verloren gingen (Abb. 25).[207] In den unteren Geschossen römischer Campanili sind Blendarkaden – auch in mehreren Etagen übereinander – verbreitet, so z. B. die Doppelblendarkaden am Turm von S. Lorenzo fuori le mura bzw. die Drillingsblendarkaden in S. Cecilia in Trastevere oder in S. Giorgio in Velabro.[208] Im Gegensatz zu diesen setzen die Blendarkaden im Campanile von S. Maria in Capitolio nicht wie üblich um einige Meter erhöht, sondern fast ebenerdig ein, was eher ungewöhnlich ist. Unterhalb der blinden Drillingsarkade des ersten Geschosses sind hellere Ziegellagen zu sehen, die wohl ein Konsolgesims mit Sägezahnmustern und Marmorkonsolen ersetzten.[209] Auch beim Bogenansatz mag – wie im Geschoss darüber – ursprünglich ein Sägezahnfries die Kämpferhöhe markiert haben und an die äußere der beiden Archivolten angesetzt haben. Er wurde abgeschlagen und durch drei Ziegellagen ersetzt. Ein Indiz für eine Datierung des Campanile ins 12. Jahrhundert ist das Mauerwerk, das auf der rechten Seite des 1564 eingebrochenen Südportals noch gut erhalten ist: Es besteht aus langen wiederverwendeten Ziegeln und weist Falsa Cortina mit Stilatura und ein Modul von 31–32 cm auf (Abb. 23).[210]

Der ehemalige Campanile von S. Maria in Capitolio entsprach also dem im 12. Jahrhundert in Rom verbreiteten Typus und wurde wohl um 1130/40 zeitgleich mit der Kirche geplant und in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts errichtet.[211] Ehemals dürfte er mindestens noch ein weiteres Geschoss mit einer Drillingsarkade auf Marmor-

206 Möglicherweise mag die Tufellifüllung in der äußeren linken Arkade, in der ein Fenster mit marmorner Fensterbank und Fenstersturz angelegt wurde, noch während des Bauvorgangs eingesetzt worden sein, als der Bruch im Marmorsturz bemerkt wurde und die Wand stabilisiert werden musste.

207 Siehe Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 25.

208 Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), S. 7; Claussen, S. Giorgio in Velabro, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 39, Abb. 39. Für den Vergleich mit S. Cecilia in Trastevere, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 47.

209 Auf der Braunschweiger Zeichnung, ist das Gesims noch zu sehen, wenn auch etwas verfälschend auf der Höhe des Kämpferansatzes des gotischen Fensters eingetragen.

210 Modul mit Falsa Cortina und Stilatura nach Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), S. 233. Ein weiteres Stück Mauerwerk links des Portals mit Stilatura weist ein Modul von 34–35 cm auf; der Strebepfeiler des 13. Jahrhunderts links des Portals hat ein Modul von 24–25 cm. Priester unterstreicht aber, dass für die Campanili die Modulhöhe als Datierungskriterium nach Lloyd nicht immer zuverlässig sei, Priester, Bell Towers (1993), S. 204.

211 Siehe oben Baugeschichte S. 23, mit Bolgias Beobachtung, dass der Campanile und die Fassade des 12. Jahrhunderts ein durchgehendes Fundament haben.

säulchen besessen haben.[212] Die große Grundrissfläche ließ wie bei S. Maria in Cosmedin bis zu fünf oder sechs Freigeschosse zu. Sollte er vollständig errichtet worden sein, müsste er um 1200 auf dem Hügel und zum Kapitolsplatz hin eine sehr prominente Erscheinung abgegeben haben. Warum aber wurde er abgetragen? Vermutlich war es weniger eine Frage der Angemessenheit seitens des noch jungen Franziskanerordens, da auf der Nordseite der Kirche – dem Konvent zugewandt – auf mächtigen Strebepfeilern eine recht hohe Glockenwand errichtet wurde (siehe unten). Seine Abtragung war wohl eher von statischen Überlegungen geleitet: Mit der Umnutzung des Erdgeschosses zur Grabkapelle einer Adelsfamilie wurde die dem neuen Langhaus zugewandte Nordwand abgetragen, um den Grundriss der Kapelle zu vergrößern und an jenem der Nachbarkapellen anzupassen; zudem wurde das gotische, auf eingestellten Ecksäulen ruhende Kreuzrippengewölbe im Innern bis knapp unterhalb des Gesimses zwischen dem ersten und dem zweiten Stockwerk des Glockenturms hochgezogen und war in Analogie zu den Nachbarkapellen höher angelegt als das zu vermutende frühere Gewölbe im Campanile-Erdgeschoss. Auf der solchermaßen im Grundriss erweiterten Kapelle hätte der hohe Turm niemals stehen können.

Abb. 24: Rom, S. Maria in Aracoeli, Reste der abgetragenen Seitenwände des ehemaligen Glockenturms (Foto Malmstrom, um 1970)

Langhauskapellen und Südportal

Sowohl die Zeichnung von van Heemskerck als auch jene aus Braunschweig dokumentieren noch den ursprünglichen Seiteneingang in das Langhaus der Kirche (Abb. 13, 14). Dieser öffnete sich in der südlichen Seitenschiffwand zwischen den Kapellen R6 und R4. Die östliche Familienkapelle R6, die möglicherweise noch aus dem späten Duecento stammte, war nicht mit einer Schirmfassade versehen und erschien daher von außen niedriger als die benachbarte Dreiergruppe der Kapellen R7 bis R9, an die sie angebaut war. Auf der anderen Seite des Eingangs befand sich die mit einer Apsis versehene Kapelle R4, die heutige Cappella del Crocifisso, die im Auftrag des Kardinals Gabriele Rangoni († 1486) errichtet worden war. Der Südeingang führte direkt in das südliche Seitenschiff – zwischen dem sechsten und siebten Interkolumnium des Langhauses.

Die detailreiche Braunschweiger Zeichnung zeigt ein verhältnismäßig kleines Portal, das mit einem weit oben angesetzten, auskragenden Pultdach versehen war (Abb. 25). Dieses Vordach mag eher Wandmalerei oder ein Mosaik als die Eintretenden vor Regen geschützt haben. Die Federzeichnung weist in der Schattenzone des Vordachs ein Bogensegment auf, das möglicherweise die Lokalisierung der im heutigen Südportal erhaltenen Mosaiklünette andeutet (Abb. 26). Das zeichnerisch dokumentierte Portal wird noch das Seitenportal des ausgehenden 13. Jahrhunderts gewesen sein.[213] Die sich dunkel abhebende Türöffnung besaß einen geraden Sturz. Wenn die

212 Er wurde nicht in Priesters Katalog der römischen Campanili aufgenommen; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 45 hat überzeugend die Eigenschaften des Campanile von S. Maria in Capitolio der Gruppe A innerhalb von Priesters Werkstätten-Systematik zugeordnet, Priester, Bell Towers (1993), S. 199–220, bes. Tab. S. 206.

213 Von einer Provenienz der Mosaiklünette vom ursprünglichen Südportal des Langhauses gehen die meisten Autorinnen und Autoren aus: Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 140; Pace (2011), S. 621 f.; Bolgia (2001), S. 753; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 296 f.; vorsichtiger Romano, Apogeo (2017), S. 191; Oliger (1911), S. 227, Anm. 2 hält die Provenienz des Mosaiks für unbekannt, so auch Casimiro, Araceli (1736), S. 29; Petersen (1989) S. 401 vermutet, dass es vom südlichen Portal der Westfassade stammt. Da in den Jahren zwischen 1558 und 1564 der Abriss der gotischen Apsis erfolgte, wäre eine Provenienz der Mosaiklünette sowohl von einem Grabmal in der Apsis (wie in S. Maria in Trastevere das Grab von Bertoldo Stefaneschi (siehe Kinney in diesem Band, Abb. 414, 415) oder vom Außenbau der Apsis, wie in S. Maria Maggiore (siehe Claussen in diesem Band, Abb. 247, 249) prinzipiell auch denkbar.

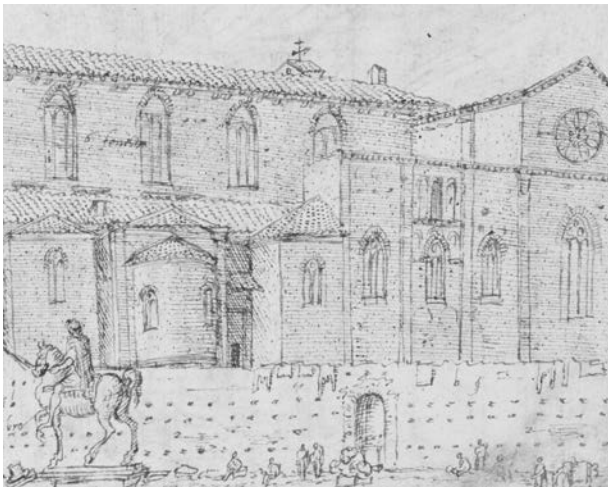


Abb. 25: Anonym, Südquerhausfront und ehemaliger Glockenturm von S. Maria in Aracoeli (Detail), Feder auf Papier, 1561–1564. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.Nr. Z 320r (©Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen)

Braunschweiger Zeichnung zuverlässig ist, war das Portal, dessen Rahmen durch parallele vertikale Striche angedeutet wird, breiter und höher und schloss mit einem Architrav ab. Erst darüber mag sich die Lünette mit dem Marienbild befunden haben. Typologisch betrachtet ist ein mosaiziertes Tympanon nichts Außergewöhnliches: Aus dem frühen 13. Jahrhundert hat sich ein Beispiel beim Dom von Civita Castellana am rechten Portal erhalten.[214] Die darin dargestellte Halbfigur des Salvators scheint direkt »hinter« dem Türsturz zu stehen und auf die eintretenden Gläubigen bezogen zu sein. Die Anbringung des Marienbilds in Aracoeli mag auch auf Fernwirkung angelegt gewesen sein, um vom Kapitolsplatz aus gesehen zu werden und das Treiben auf dem Marktplatz Roms zu beschützen. Es ist davon auszugehen, dass das Portal – wohl samt Mosaik – 1564 an die heutige Stelle im Erdgeschoss des ehemaligen Glockenturms verschoben und dabei in seiner Rahmung erneuert wurde.[215] Das gut erhaltene Mosaik zeigt die Halbfigur der Muttergottes in einem Clipeus vor einem tiefblauen Sternenhimmel. Sie hält einen lebhaften Jesusknaben auf dem linken Arm; auf die byzantinische Herkunft des Motivs des halbliegenden Knaben hat Pace hingewiesen.[216] Zwei elegante Engel flankieren die Marienerscheinung; sie schauen zur Jungfrau empor und halten mit beiden Händen je einen goldenen Leuchter mit brennender Kerze, als ob sie diesen auf einer Brüstung aufstellen wollten. Serena Romano folgt Tomei in der Zuschreibung an einen Künstler aus dem engeren Torriti-Umkreis und datiert das Mosaik in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts.[217] Das Rahmensystem aus unterschiedlichen Farbbändern erscheint gut erhalten, was die Vermutung stützt, dass das transferierte Mosaik die Maße des neuen Portals bestimmte. Die Inschrift in der Archivolte gibt auf zwei ellipsenförmigen Marmorplatten das Jahr 1564 an und nennt Alessandro Mattei als Auftraggeber des Portals. Wahrscheinlich wurde dieser zur Verschiebung verpflichtet, weil er am ursprünglichen Ort des Portals seine eigene Familienkapelle R5 (Cappella di S. Matteo) errichten wollte.

Ikonographisch sehe ich Verbindungen zum abgenommenen Fragment eines Marienfreskos in S. Maria sopra Minerva[218] und zur verlorenen Lünette mit der Madonna mit Kind auf dem linken Arm, flankiert von zwei Engeln, die hoch oben am Außenbau auf der mittleren Front des Apsispolygons von S. Maria Maggiore von weiter Ferne zu sehen war (siehe Abb. 249).[219] Während in S. Maria Maggiore das Mosaik typologisch die Muttergottes der Salus Populi Romani wiederholte und somit klar auf die in der Kirche aufbewahrte wundertätige Ikone verwies, weist die Madonna in der Mosaiklünette von Aracoeli keine Verbindungen zur wundertätigen Ikone der Advocata von

214 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 48 bringt als Vergleichsbeispiele auch das Portal von S. Maria in Falleri, signiert von Laurentius mit seinem Sohn Jacobus (ca. 1170er-Jahre) und vermutet, dass die Portalrahmung um 1200 entstanden sei und vom Vorgängerbau S. Maria in Capitolio stamme. Ich finde für diese These keine Anhaltspunkte am Befund; die Marmor- und Travertinrahmung des Südportals von Aracoeli ist neuzeitlich (auch wenn sie eine gewisse Nähe zu mittelalterlichen Portallösungen aufweist).

215 Das heutige Portal hat eine lichte Breite von 2,17 m und eine Höhe von 4,11 m; das Mosaik ist etwa 2,70 m breit. Die ehemalige Südportalöffnung – soweit sie sich aus dem Spada-Plan rekonstruieren lässt – war mit 1,65 m etwas schmaler; der Zwischenraum zwischen den Seitenkapellen R4 und R6 maß etwa 3 m. Die ca. 2,20 m breite Mosaiklünette hätte also an der Außenwand des Seitenschiffs oberhalb des Eingangs Platz gehabt.

216 Pace (2011), S. 622 geht auf die leicht zurückgelehnte Stellung des Kindes ein, die er mit der Arakiotissa aus Lagoudera Zypern vergleicht; diese ist ebenfalls von zwei Engeln, die jedoch Lanze und Kreuz halten, flankiert.

217 Romano, Apogeo (2017), S. 191 f. (mit Bibliographie); Tomei, Torriti (1990), S. 144 f.; Bellosi, Pecora (1985), S. 112 (mit Zuschreibung an Jacopo Torriti).

218 Hierzu Klein, S. Maria Minerva, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 327.

219 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) Taf. VI; Nesselrath, in: Romano, Apogeo (2017), S. 127–130; auch Claussen in diesem Band, S. 261, Abb. 245.

Abb. 26: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mosaiklünette über dem 1564 eingebrochenen Süd-Portal im ehemaligen Glockenturm (Foto Mondini 2010)

Aracoeli auf. Der kreisrunde, mit fünf verschiedenfarbigen Bändern gefasste Clipeus der Madonna inszeniert die Muttergottes vor einem grünblauen Sternenhimmel als himmlische Erscheinung. Die flankierenden Engel wirken hingegen wie zu einer anderen Sphäre gehörig, die Tesserae ihres Hintergrundes sind ultramarinblau, hinter ihnen findet sich kein Sternenhimmel; ihre Körper scheinen illusionistisch im Zwischenraum zwischen dem grünen und dem roten Band der Mosaikrahmung zu stehen. Es ist nicht auszuschließen, dass mit dieser Marienerscheinung eine – zwar durch den Verzicht auf die Darstellung des Kaisers und der Sibylle verkürzte – Version der Vision des Augustus gemeint war.[220]

Claudia Bolgia wies im Zusammenhang mit ihrer bereits erwähnten Kritik an Cellinis »Tribunal-These« nach, dass sich im Spätmittelalter beim ehemals dem Senatorenpalast zugewandten Südeingang von S. Maria in Aracoeli der Ort einer spezifisch für Frauen bestimmten Gerichtsbarkeit befand: Bei der franziskanischen Marienkirche wurden durch *arbitri/arbitratores* die *concessiones tutelae* der Kinder an ihre verwitweten Mütter abgehalten.[221] In

220 Die Vision des Augustus mit der Muttergottes als Halbfigur in einer kreisrunden Goldmandorla findet sich in der Sakristei des Sieneser Doms (Arliqui-Kapelle, Benedetto di Bindo, 1411/12), siehe Bolgia, Reclaiming (2017), S. 388–393; Raffaels Gemälde der »Madonna di Foligno«, das 1511/12 für den Hochaltar von Aracoeli realisiert wurde und in einer Goldaureole die Jungfrau mit dem Knaben zeigt, wird auch als Anspielung auf die Augustusvision gelesen, obwohl weder der Kaiser selbst noch die Tiburtinische Sibylle dargestellt sind. Zur Augustusvision siehe unten, S. 83–85 zur Confessio S. 90.

221 Wir wissen allerdings nicht, wie weit diese Praxis zurückging. Die Dokumente aus dem Archivio di Stato und dem Archivio Storico Capitolino stammen aus dem fortgeschrittenen 15. Jahrhundert; mit Nachweisen Bolgia (2001), S. 754 und Bolgia, Reclaiming (2017), S. 291–305. Bereits bei Casimiro, Araceli (1736), S. 457 werden einige zitiert, darunter die Urkunde des Notars Francesco di Nardo Stefanelli vom 29. Dezember 1468, in der es heißt *Constitutae dictae partes coram eximio legum Doctore Iohanne de Pelliccionibus […] Iudice Palatino & Collaterali Curiae Capitolii et praesentia Domini Senatoris sedentis in quodam lapide marmoreo situm iuxta portam Ecclesiae Aracoeli versus Capitolium*.

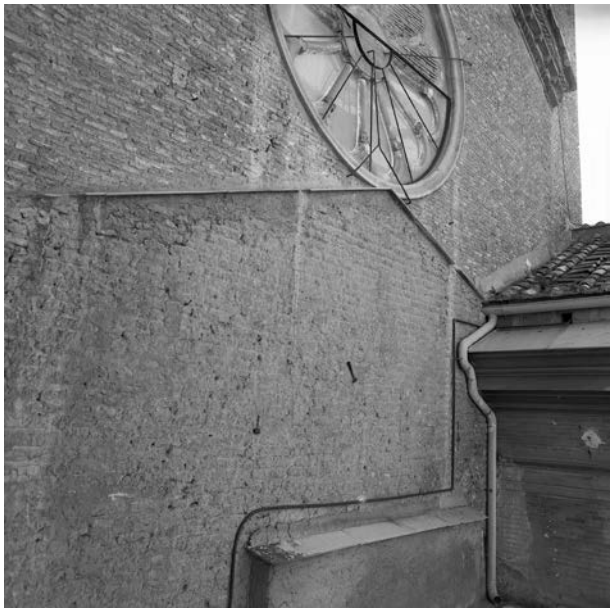


Abb. 27: Rom, S. Maria in Aracoeli, Nordquerhausfront mit eingebauter Tufelli-Mauer eines älteren angebauten Gebäudes mit Satteldach (BHR Fotothek, Archivio Cesare D' Onofrio)

der Kirche selbst mag sich beim Südeingang der Marmorsitz des Richters befunden haben.[222] Der Ort sollte die Integrität der Frauen garantieren (*pro honestate mulierum*).[223] In diesem Zusammenhang mag das Marienbild mit der Madonna, die ihr Kind liebevoll wiegt, ein tröstendes Anblick gewesen sein; auf Grund des sonnenartigen Juwels am Hals des Christkinds deutet Bolgia diesen als *sol iusticiae* nicht nur im apokalyptischen Sinne, sondern auch in Blick auf die spezifischen Handlungen an diesem Ort.[224] Laut den Statuten Roms aus dem Jahr 1363 wurden auch kriminelle Frauen bei Aracoeli verurteilt.[225] Die Säule, die auf der Zeichnung von van Heemskerck (Abb. 13) etwa vis-à-vis des Süd-Eingangs zu sehen ist, könnte symbolisch diesen Ort der Gerichtsbarkeit markiert haben.[226]

Die nördliche Querhausfront

Die schlichte Nordquerhausfront birgt als einzigen Schmuck in ihrer Mitte eine große Rose. Wie am südlichen Querhaus säumt ein Kranzgesims mit gegenläufigem doppeltem Sägezahnfries und Marmorkonsolen die Traufen und steigt den Dachschrägen des Giebels entlang an. Am nördlichen Querhausarm angelehnt stand offensichtlich von Anfang an ein Gebäude, dessen Südwand in Tufellimauerwerk (Opus saracinescum) in die nördliche Querhauswand aus Ziegelmauerwerk mit einem leichten Rücksprung integriert worden war.[227] Nach Abbruch der Konventbauten im 19. Jahrhundert ist der Verlauf des Giebeldachs dieses Anbaus im Mauerwerk deutlich sichtbar geblieben (Abb. 27). Malmstrom hielt diese Tufellimauer für älter als das restliche Mauerwerk des franziskanischen Baus (2. Hälfte 13. Jahrhundert) und zu einem monastischen Gebäude der 1220er-Jahre gehörend; daher schloss er aus, dass sich an dieser Stelle die Apsissehne der Kirche des 12. Jahrhunderts befunden haben könnte, die er deshalb weiter südlich vermutete (Abb. 4).[228] Aus meiner Sicht könnte es sich hingegen bei dieser Tufelliwand[229] um die Füllmauer auf der Sehne der ehemaligen Apsisöffnung des benediktinischen Vorgängerbaus handeln. Die romanische Apsis, die ich mit einem inneren Durchmesser von ca. 9 m rekonstruiere, wurde kurz nach der Übernahme des Konvents durch die

222 In einer Urkunde vom 26. November 1498 heißt es, dass der Schöffe (ein *iudex collateralis* oder *arbitrator*) beim Südeingang in der Kirche saß … *pro tribunali in quodam pilo seu sedili marmoreo existente intus ecclesiam et iuxta hostium ecclesie Araceli versus Capitolium.* ASR, Collegio notai capitolini, vol. 927, fol. 359v–360r, zitiert nach Bolgia, Reclaiming (2017), S. 297, Anm. 35.

223 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 295: *Quem locum supradictus dominus iudex pro suo iudicio et tribunali loco quo ad hunc actum pro honestate infrascripte domine Angelotie elegit et deputavit.* ASC, Archivio Urbano, sez. I, vol. 67, fol. 146v (17. Nov. 1470).

224 Mit weiteren ikonologischen Ausführungen Bolgia, Reclaiming (2017), S. 301 f. Als möglichen Auftraggeber für die Portallünette schlägt Bolgia jenen Giovanni Colonna da Palestrina vor, der 1279–1280 und 1290–1291 römischer Senator war und die Mosaiken für seine Seitenkapelle realisieren ließ (S. 303); zur Colonna-Kapelle siehe unten S. 170.

225 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 295 f. Statuti della città di Roma, hg. von C. Re, Rom 1880, Bd. 2, Kap. 72, S. 122 f.

226 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 295 f.; Maarten van Heemskerck, Berlin, Kupferstichkabinett, SMB, Inv.Nr. 79 D2, fol. 72r.

227 Tufellimauerwerk erfreute sich in Rom seit dem ausgehenden 12. Jahrhundert besonderer Beliebtheit, Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), S. 243 f.; Esposito, Tecniche (1998), S. 23 f.

228 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 39 f.; Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), S. 4 f., Abb. 1b. Siehe oben Baugeschichte S. 20 f. und Abb. 4.

229 Anfang und Ende sind verdeckt, daher lässt sich ihre Länge nicht in situ bestimmen, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 39 f.; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 67 gibt die Länge 9,4 m an. Diese Tufellimauer mit der Spur eines Giebelabschlusses wird auch von der Autorin als zur ersten Phase des franziskanischen Umbaus gehörend interpretiert (S. 66 f., Abb. 2).

Franziskaner abgebrochen, weil man an diesem Ort einen Anbau – wohl eine neue Sakristei – errichtet hat.[230] Während Bolgia den Abbruch der Apsis (anlässlich des von ihr angesetzten Baubeginns) erst in die 1270er-Jahre setzt, gehe ich von einem früheren Zeitpunkt aus und datiere die Umgestaltung in die Zeit nach 1250, als die Franziskaner den Konvent übernommen hatten und mit der Fundamentierung für den Kirchenneubau auf der Westseite der alten Kirche begannen.[231] Anders lässt sich m. E. nicht erklären, warum man nur hier Tufelli und nicht wie für den restlichen Bau Ziegel verwendete. Die Fundamente des neuen Langhauses wurden einheitlich in Opus saracinescum errichtet.[232] Offensichtlich standen zu diesem Zeitpunkt mehrheitlich Tufelli als Baumaterial zur Verfügung.

Abb. 28: Rom, S. Maria in Aracoeli, Nordquerhausfront mit Rose, darunter eingebaute Tufellimauer eines älteren angebauten Gebäudes mit Satteldach (Foto Mondini 2023)

Bei der Transformation des Vorgängerbaus in das Querhaus der neuen Kirche mussten die Erbauer bei der Projektierung der Rose auf die angebaute Sakristei Rücksicht nehmen. Unmittelbar oberhalb des Firstes befindet sich ein großes zwölfblättriges Radfenster, dessen obere Hälfte nach Einzug der Kassettendecke 1580 mit Ziegeln geschlossen wurde (Abb. 28). Wegen dieses angebauten Gebäudes musste die Rose auf der Nordseite höher angesetzt werden als ihr Pendant in der Südquerhausfront. Es ist die einzige Maßwerkrose des Querhauses, die überlebt hat, und noch heute dringt durch ihre untere Hälfte Licht in den nördlichen Querhausflügel. Ihre Ausgestaltung ist verhältnismäßig einfach und entspricht dem Typus eines romanischen Radfensters.[233] Innerhalb eines kreisrunden profilierten Marmorrahmens gehen von einem wohl auch ursprünglich gefüllten Zentrum radial 12 Säulchen mit Kelchblatt- oder Knospenkapitellen aus, die einfache Rundbögen tragen.[234]

Langhaus und Obergaden

Weil das Langhaus höher als das Querhaus war (Abb. 14), konnte eine weitere Maßwerkrose im Giebelfeld des Triumphbogens zusätzliches Licht ins Mittelschiff führen. Reste dieses Rundfensters sind noch im Dachstuhl oberhalb der Kassettendecke erhalten. Sein Maßwerk, ein eingeschriebener Zwölfpass, wurde jedoch später ausgebrochen, um einen Durchgang vom Dachboden des Langhauses zu jenem des aufgestockten Querschiffes zu schaffen (Abb. 29).[235]

230 Das wohl zweigeschossige Gebäude wurde erst im 19. Jahrhundert abgebrochen. Sehr überzeugend Bolgia, Reclaiming (2017), S. 162 mit einer Fotografie vor dem Abbruch, die den Konventflügel noch zeigt. Auch Bolgia, vermutet an dieser Stelle den Verlauf der Apsissehne der Kirche des 12. Jahrhunderts. Sie schließt aber eine Drei-Apsiden-Lösung (nach dem Modell der Abtei von Montecassino) nicht aus und rekonstruiert daher einen geringeren Apsisdurchmesser von etwa 5,5 m, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 64.

231 Die eingezogene Wand bildete einen in den Franziskanerkirchen der Frühzeit nicht unüblichen geraden Chorabschluss. Da der Hauptaltar (der Augustus-/Helena-Altar) etwa 5 m von dieser Wand entfernt war, war der Raum des Presbyteriums für die reguläre Abhaltung der Gottesdienste wohl ausreichend. Schon D'Onofrio hielt die Tufelli-Mauer für die Abschlusswand des Chors des ersten – bescheideneren – Baus der frisch eingezogenen Franziskaner, D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 94 und Abb. 53–54; ihm folgte mit weiteren Hypothesen zu einem »ersten Bauprojekt 1249–1270« Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 67 f.

232 Erstmals beobachtet von Bolgia, Reclaiming (1217), S. 148. In den Fundamentmauern wurden zudem Entlastungsbögen zur Verstärkung eingezogen.

233 Die schönen Radfenster in Civita Castellana sind nach dem gleichen Prinzip gebaut, aber durch Cosmatenschmuck wesentlich reicher; zur Fassadenrose des Doms von Civita Castellana siehe Creti, In marmoris (2009), S. 46.

234 Zum Nordquerhausfenster siehe auch Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 37 f., 167; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 74; Bolgia, Reclaiming (1217), S. 160 f., 233 f.

235 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 73, Abb. 17. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 235 gibt folgende Maße: ⌀ 1,08 m; Tiefe des Maßwerks 13,5 cm und unterstreicht, dass diese Rose nicht als Radfenster konzipiert war.

Abb. 29: Rom, S. Maria in Aracoeli, Reste der Rose über dem Triumphbogen, erhalten im Dachstuhl des Langhauses (Foto ICCD)

Abb. 30: Rom, S. Maria in Aracoeli, Langhaus, nördlicher Obergaden (Foto Mondini 2009)

Die beiden Kapellen westlich des nördlichen Querhausarms sind nach der Fertigstellung des franziskanischen Erweiterungsbaus nacheinander entstanden, sie wurden also an das Langhaus angebaut. Die heutige Cappella di Loreto (L9), die ursprünglich der Familie Colonna gehörte, ist von außen durch Anbauten verunklärt;[236] zu erkennen sind lediglich wenige Mauerwerkpartien des 13. Jahrhunderts sowie die rechte Laibung eines Spitzbogenfensters. Wie ihr Pendant auf der Südseite (R9) ist die Loreto-Kapelle (L9) höher als das Seitenschiff.[237] Die westliche Mauer des nördlichen Querhausarmes, gegen die die Kapelle gebaut ist, hat zwei kräftige Strebepfeiler, die als Stützen der Glockenwand dienen. Sie sind im Mauerverband mit dem Querhaus und belegen, dass von Anfang an auf der dem Konvent zugewandten Seite eine neue Glockeneinrichtung vorgesehen war.[238] Im kräftigeren der beiden Pfeiler war auch eine Wendeltreppe zur Erschließung des Laufgangs am Fuß des Obergadens im Langhaus eingebaut.[239] Die mittelalterliche Glockenwand war wohl etwa gleich hoch; keine der Veduten, auf denen die gotische, vor 1565 abgetragene Apsis noch zu sehen ist, dokumentiert noch den mittelalterlichen Campanile »a vela« (Abb. 17).[240] Der heutige Campanile stammt von 1537.[241]

Wie bereits erwähnt, überragte das Langhaus ursprünglich das Querhaus um ca. 1,35 m. Beide frühneuzeitlichen Veduten sind in der Wiedergabe der Anzahl der Obergadenfenster nicht präzise: Van Heemskerck zeichnet acht Spitzbogenfenster (Abb. 13), auf der Braunschweiger Zeichnung sind es hingegen nur fünf, dafür aber detailliert mit ihren Maßwerk-Unterteilungen festgehalten (Abb. 14). Eine handschriftliche Notiz berichtigt aber »6 fenestres« im Obergaden. Sechs Fenster entsprechen der heutigen Anzahl. Sowohl auf der Nord- wie auf der Südseite sind in

236 Ein Bild der nördlichen Außenmauer mit dem Rest eines Spitzbogenfensters ist bei Bolgia (2007), S. 84 publiziert.
237 Zur Colonna-Kapelle siehe unten S. 170.
238 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), 170 f.; detailliert beschrieben mit einer Grundrissaufnahme der Pfeiler von Bolgia, Reclaiming (2017), S. 167 f.
239 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 167–169.
240 Hülsen/Egger, Skizzenbücher 2 (1913), S. 10 hielten den dargestellten Glockenturm für den mittelalterlichen Vorgänger; das Blatt wird heute aber nicht mehr Heemskerck, sondern einem »Anonymus A« zugeschrieben, der erst in den 1540/50er-Jahren tätig war.
241 Er ersetzt wohl einen Vorgänger am selben Ort; Casimiro, Araceli (1736), S. 51.

den meisten Obergadenfenstern die Reste des in weißem Marmor ausgeführten Maßwerks erhalten (Abb. 30). Sie waren 1575 beim Einbau der Kassettendecke im Langhaus vermauert worden. Die ursprüngliche Höhe der gotischen Obergadenfenster ist am heutigen Bau noch ablesbar. Das Couronnement bestand aus drei gestapelten Rosetten mit stehendem Vierpass; darunter war das Fenster in drei Lanzettbahnen mit Dreipassabschluss gegliedert (Abb. 31). Bolgia hat das Maßwerk der Fenster – und die Zusammenfügung der einzelnen Teile des Plattenmaßwerks am Beispiel des Fensters R4 – dokumentiert und in den fehlenden Teilen graphisch rekonstruiert.[242] In der Ostwand des nördlichen Querhausflügels war ein schmaleres zweibahniges Spitzbogenfenster eingebrochen, dessen Couronnement aus einem Vierpass bestand, der in ein stehendes Bogenviereck eingefügt war.[243] Zu Recht haben Malmstrom und Bolgia die feinere und modernere Ausführung dieses Maßwerks festgestellt und eine Datierung zwischen 1320 und 1350 vorgeschlagen, möglicherweise nach dem Erdbeben von 1349; diese »modernere« Fensterfüllung mag ein älteres, beschädigtes Maßwerk ersetzt haben.[244] Im Südquerhaus sind an der Ostwand an der entsprechenden Stelle keine Spuren eines (gotischen) Fensters sichtbar (Abb. 19). Die Mauer ist aber stark erneuert; Casimiro beschreibt dort Spitzbogenfenster oberhalb der Arkaden, die in die Kapellen zuseiten des Chors führten.[245] Ob die beiden in die Westwand des nördlichen und südlichen Querhausflügels eingebrochenen Rechteckfenster gotische Vorläufer hatten, lässt sich am Mauerwerk nicht nachweisen.[246]

Abb. 31: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Obergadenfenster mit Marmormaßwerk (R2–R6) (Foto Senekovic 2019)

Abb. 32: Rom, S. Maria in Aracoeli, südlicher Obergaden, Ansatz der Pultdächer (Foto BHR)

Die Pultdächer der Seitenschiffe setzen knapp unterhalb der Bänke der Obergadenfenster an (Abb. 32); dies entspricht noch der mittelalterlichen Situation. Die Kapellen im westlichen Abschnitt des Langhauses sind im Laufe des 14. und

242 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 222–239, bes. Abb. 3.59 und 3.61.
243 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 236 und Abb. 3.69.
244 Malmstrom, S. 194; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 237 f., Abb. 3.69.
245 »[…] le finestre ad angolo acuto, alcune delle quali dappoi nascoste una dall' organo e due da i depositi innalzati dal popolo Romano sopra gli archi delle Cappelle de' SS. Gregorio e Francesco Solano.« Casimiro, Araceli (1736), S. 24; Bolgia verweist auf die Vedute von Beatrizet (um 1550, aus Lafréry, Speculum Romanae Magnificentiae) auf der ein Rechteckfenster in der östlichen Südquerhauswand zu sehen ist, vgl. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 238 und Abb. 3.32.
246 Sie könnten aber auch erst nach dem Einzug der Kassettendecke im Querhaus eingebrochen worden sein oder als im Langhaus 1686 die Obergadenfenster erneuert wurden.

Abb. 33: Rom, S. Maria in Aracoeli, Westfassade (Foto BHR vor 1900)

15. Jahrhunderts errichtet und sukzessive in die südliche und nördliche Seitenschiffwand eingebrochen worden. Der additive Charakter der angebauten Kapellen ist deutlich erkennbar.

Westfassade

Die westliche Hauptfront von S. Maria in Aracoeli ist eine hohe Schirmfassade aus Ziegelmauerwerk (Abb. 33). Sie ist dreigeteilt: Ihr hoher Mittelteil schließt horizontal mit einem Cavetto ab und überragt in der Breite des Mittelschiffs die ebenfalls über die Seitenschiffdächer hochgezogenen, schräg abfallenden Seitenflügel. Diese in leichter Neigung abfallenden freistehenden »Fassadenschultern« setzen etwa auf der Höhe der Trauflinie des Mittelschiffsdachs an, nehmen die Seitenschiffbreite auf und schließen mit einem Strebepfeiler an beiden Enden ab. Die später angebauten Privatkapellen werden nicht von der Schirmfassade erfasst.

Das Fehlen einer Vorhalle und die drei in die drei Schiffe führenden Portale mit geradem Sturz lassen die schlichte Front als Pendant zur ein paar Jahrzehnte später vollendeten Fassade von S. Maria sopra Minerva erscheinen.[247]

247 Hierzu Klein, S. Maria sopra Minerva, in: Kirchen 4 (2020), S. 322 f.; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 288–290.

Auf der Breite des Mittelschiffs ist die Front von S. Maria in Aracoeli bis 45 cm über die Firsthöhe des Langhauses hochgezogen und schließt oberhalb eines profilierten Marmorgesimses horizontal mit einem Cavetto ab.[248] Dieser Fassadenaufbau wird durch ein eigenes Ziegeldach geschützt. Auf der Nordseite ist noch der aus einer antiken Säulenbasis bestehende Sockel eines Glockentürmchens erhalten, das auf Veduten des 16. Jahrhunderts noch als solches zu sehen ist.[249]

Abb. 34: Rom, S. Maria in Aracoeli, Westfassade, Südseite des Cavetto, Mosaikfragmente mit dem Traum Innocenz' III. vor der Restaurierung (Foto BHR, Herklotz 1981)

Außergewöhnlich ist die Cavettolösung des zentralen Teils der Schirmfassade: Die Wände des südlichen und nördlichen Obergadens sind, wohl um die Vorderfront abstützend zu verstreben, in einer Länge von 2,2 m bis auf die Höhe des horizontalen Abschlusses der Fassade hochgezogen (Abb. 30).[250] Dadurch wurde aber auch die Oberfläche des Cavetto vergrößert, möglicherweise um einen Mosaikzyklus mit mehreren Szenen aus der Vita des hl. Franziskus aufzunehmen – wie die fragmentarisch erhaltene Darstellung des Traumes Innocenz' III. auf der Südseite suggeriert (Abb. 34). Die Darstellung des schlafenden Papstes ist bis auf eine Assistenzfigur im Vordergrund verloren. In der rechten unteren Hälfte des Bildfeldes hingegen ist Franziskus im Ordensgewand erkennbar – sein Kopf ist leider verloren. Mit ausgestreckten Armen stützt er die einstürzende Fassade mit Glockenturm der Laterankirche ab; deutlich zu sehen ist am rechten Rand seine rechte Hand, die ein Konsolgesims umgreift. Die hellen Putzreste auf der rechten Seite des vorderen Cavetto belegen, dass die gesamte Vorderfront des Cavetto mit Mosaiken geschmückt war.[251] Eine Entstehung des Mosaiks während des Pontifikats von Nikolaus' IV. (1288–1292), zeitgleich mit dem Freskenzyklus in der Oberkirche von Assisi, erscheint plausibel.[252]

Auf der Mittelachse der Fassade öffnet sich innerhalb des Cavetto ein Okulus, der heute eher ein Rundbogenfenster ist, ursprünglich aber wohl kreisförmig war und Licht in den Dachstuhl brachte (Abb. 1). Vielleicht war er auch mit Maßwerk gefüllt – wie das bereits erwähnte Rundfenster im Ostgiebel am anderen Ende des Langhauses (Abb. 29).

Auf den ersten Blick, besonders seit der Restaurierung von 1998, erscheint die gesamte Westfassade der Kirche mit ihrem kompakten Ziegelmauerwerk wie aus einem Guss.[253] Auf älteren Fotos sind die Spuren der neuzeitlichen

248 Die detaillierteste Beschreibung mit Beobachtungen zu fünf Bauphasen und Maßangaben bietet Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 156–164, bes. 158.

249 So beispielsweise auf dem Holzschnitt mit der Kirchenfassade in Cose Maravigliose (1588), S. 50v. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 159 f.

250 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 159. Der nachträgliche Durchgang auf der Nordseite lässt vermuten, dass auf den abgebrochenen Marmorkonsolen ein Laufgang ruhte. Mir ist unter den erhaltenen römischen Fassaden keine bekannt, deren Cavetto wie hier in Aracoeli um die Ecke gezogen wird: bei der wenige Jahre jüngeren Nordquerhausfassade von S. Giovanni in Laterano ist der Cavetto in die Fassadentürme integriert, Claussen, S. Giovanni in Laterano, in: Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 160 und Abb. 89. In S. Maria Maggiore befand sich auf der Cavetto-Nordseite als Stütze der Turm, während die Südseite des Cavetto möglicherweise eine ähnlich rechtwinklig ansetzende Strebemauer wie in Aracoeli aufwies, wie ein Stich von De Angelis zu dokumentieren scheint. Auf sie war eine neuzeitliche Marienfigur gemalt, vgl. Claussen, S. Maria Maggiore in diesem Band, S. 250, Abb. 234.

251 Ausführlich mit Datierung um 1290 und Zuschreibung an einen anonymen römischen Maler, Romano, Apogeo (2017), S. 67–69; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 199–203 mit Datierung in die 1280er- oder 1290er-Jahre. Die Autorin bezweifelt, dass die Vorderseite des Cavetto mit Mosaik geschmückt war (S. 199). Siehe auch Oliger (1911), S. 227, der erstmals die Beschreibung und Skizze von Panvinio, BAV, Vat. lat. 1994, fol. 447 publizierte.

252 Das römische Werk weist eine von Assisi unabhängige kompositorische Lösung auf, vgl. Cook (1994), S. 24 f.; Romano, Apogeo (2017), S. 67–69; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 203; Piazza, Mosaïques (2010), S. 130 f.

253 Die Module für fünf Ziegellagen variieren zwischen 23 und 25 cm.

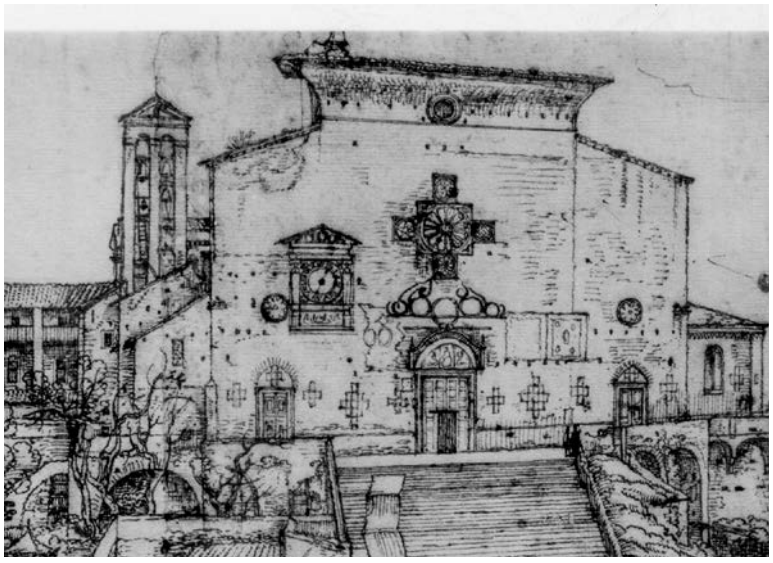


Abb. 35: Fassade S. Maria in Aracoeli um 1600 (vor 1645), Bleistift, Privatsammlung England (Detail aus Abb. 1, Foto BHR)

Eingriffe allerdings noch deutlich erkennbar. Eine Fuge, die vom Ansatz der rechten Fassadenschulter vertikal bis zur Unterkante des Obergadens verläuft, ist ein Indiz, dass diese statisch entbehrliche Mauerpartie erst nachträglich hochgezogen wurde. Da sich der Mauerwerkscharakter aber kaum von jenem des Mittelteils unterscheidet, muss man davon ausgehen, dass es sich um eine relativ kurze Bauunterbrechung handelte. Die obersten Ziegellagen direkt unterhalb des abschließenden Gesimses sind wieder im Verbund.[254] Das Konsolgesims mit einfachem Sägezahnfries, das der Neigung der mit Dachziegeln gedeckten Fassadenschultern folgt, bildet an deren äußeren Enden den Abschluss der beiden Strebepfeiler, die die Fassade seitlich einfassen. Auf mittlerer Höhe der beiden äußeren Strebepfeiler markiert der Rest eines weiteren Konsolgesimses die ehemalige Trauflinie der Seitenschiffsdächer, die dann durch den Anbau weiterer Seitenkapellen ihre Daseinsberechtigung verlor.

Bis 1634, als Urban VIII. in die Westfassade das heutige Rechteckfenster sowie darüber ein weiß verputztes Feld mit Sonnenuhr einfügen ließ, befand sich ein großes helles Marmorkreuz aus durchbrochenem Maßwerk auf der Mittelachse und markierte das Zentrum der Fassade. Es setzte sich aus einer großen, in einen quadratischen Rahmen eingeschriebenen zwölfblättrigen Rose zusammen, die auf den vier Seiten durch kleinere quadratische Marmorplatten mit jeweils unterschiedlich gearbeitetem Maßwerk kreuzförmig eingefasst war (Abb. 35).[255] Von dieser Fassadendekoration hat bereits Pico Cellini im sogenannten Camino del Sacconi in den Kellern des Vittoriano einen der seitlichen Maßwerkarme des Fassadenkreuzes identifiziert (Abb. 36).[256] Die erhaltene Maßwerkplatte aus weißem Marmor mit durchbrochenem Sternmotiv hat eine Seitenlänge von ca. 1,40 m und weist keine Spuren von Verglasung auf. Betrachtet man die überlieferten Zeichnungen, könnte die Seitenlänge der Kreuzarme dem Radius der zentralen Rose entsprochen haben, die damit etwa ein Durchmesser von 2,8–3,0 m gehabt hätte und wahrscheinlich verglast war. Oberhalb des Nord- und des Südportals sind ebenfalls auf der Mittelachse zwei elegante Rosetten eingelassen, die die Seitenschiffe beleuchten. Ihr Maßwerk ist im Vergleich zu jenem der Kreuzarme der Hauptrose raffinierter und erscheint stilistisch »moderner« (Abb. 37). Auch technisch sind sie anders gearbeitet, insofern als die Rosetten nicht aus einer einzigen Platte bestehen, sondern aus acht aus einem Kreissektor geschnittenen Werkstücken zusammengefügt sind. Das Motiv der zum Zentrum hinwachsenden dreifachen Knospen findet keine Entsprechung in den sonst fragmentarisch erhaltenen Maßwerk-Motiven der Obergadenfenster von Aracoeli. Es findet sich aber wieder im sternförmigen Couronnement auf der von Bolgia entdeckten Ritzzeichnung, die auf einer zunächst wohl als Altarpaliotto, später als Teil der Südkanzel der Kirche verwendeten Platte aus Pavonazzetto eingraviert ist (Abb. 38).[257] Auf dieser Platte erkennt man – auf den Kopf gestellt – eine in einen Spitzbogen eingeschriebene Doppellanzette mit Couronnement, in dessen Binnenzeichnung Bolgia überzeugend eine Blüte mit sechs spitz auslaufenden Blättern rekonstruierte. Wahrscheinlich diente die Ritzzeichnung auf der Platte als maßstabs-

254 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 162 f.; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 203.

255 Eine Detailaufnahme des kreuzförmigen Maßwerks der Fassade in Bolgia, Reclaiming (2017), S. 190, Abb. 3.38. Ich danke Claudia Bolgia für die Zurverfügungstellung ihrer Aufnahmen von der Zeichnung (vgl. oben Abb. 1) im englischen Privatbesitz.

256 Cellini (1962), S. 188. Die Maßwerkplatte befand sich möglicherweise davor im Lapidarium eines der beiden Kreuzgänge des Konventes. Zum Camino Sacconi siehe Anm. 550.

257 Grundlegend zur Ritzzeichnung, Bolgia (2003), S. 438–444; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 242–245.

Abb. 36: Rom, Vittoriano, Camino Sacconi, Pasticcio mit eingebauten Fragmenten aus S. Maria in Aracoeli, Maßwerkplatte aus dem Fassadenkreuz (Foto Senekovic 2004)

getreue Vorlage für die Füllung eines Spitzbogenfensters oder Baldachingiebels. Mit einer Gesamtbreite von 1,69 m und einer rekonstruierbaren Höhe von 1,42 m erscheint das Couronnement für einen Grab- oder Altarbaldachin eher klein.[258] Die Ritzzeichnung könnte – vielleicht – als Modell für die Herstellung des Maßwerks der drei verlorenen Apsisfenster gedient haben. Nach der Fertigstellung der Apsis mag die Platte für einen edleren Zweck – wohl für einen Altar – verwendet worden sein.[259] Bolgia konnte nachweisen, dass die stilistisch »nächsten Verwandten« des eingeritzten Fenstermotivs von Aracoeli in den Arkaden der Emporen von Westminster Abbey zu finden sind, die ihrerseits auf Pariser Modelle – insbesondere die Chorfenster der unteren Kapelle der Ste.-Chapelle zurückgehen.[260] Sollten in S. Maria in Aracoeli die Arbeiten an der Apsis und an der Fassade etwa zeitgleich erfolgt sein, wäre hier möglicherweise das Mitwirken eines mit englischer oder französischer Gotik vertrauten Meisters, beispielsweise des Petrus Oderisii, oder zumindest die Verwendung nordalpiner Modelle für Maßwerkarbeiten zu vermuten.[261]

Die Beobachtung von Brancia di Apricena von im Mauerwerk der Westfassade erhaltenen Spuren einer Serie von Blendarkaden, die für eine Marmorinkrustation in der Art jener von S. Maria del Fiore in Florenz gedient

258 Maße nach Bolgia (2003), S. 439; die Maße der 2,05–2,30 m breiten Öffnungen der Obergadenfenster würden besser passen; ihre ausreichend erhaltenen Maßwerke weisen aber andere Motive auf. Das wohl zu einem Grab gehörende gotische Baldachinfragment aus S. Maria sopra Minerva war 2,98 m breit, Klein, S. Maria sopra Minerva, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 333.

259 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 244 ist der entgegengesetzten Meinung: Das Material sei zu wertvoll, um als »guideline for cutting the marble blocks for the tracery« verwendet zu werden.

260 Bolgia (2003), S. 446, Anm. 43 unter Verweis auf R. Branner, Westminster Abbey and the French Court Style, in: JSAH 23, 1964, S. 3–18.

261 Mit der Hypothese der Marmorarius Petrus Oderisii, der in Westminster das Grabmal des hl. Edward des Bekenners signierte, habe nach seiner Rückkehr aus England in den späten 1280er-Jahren in Aracoeli gearbeitet, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 249 f.; Bolgia, Roma-Londra (2021), S. 132 f.; Binski/Bolgia, Cosmati (2022), S. 48 f.

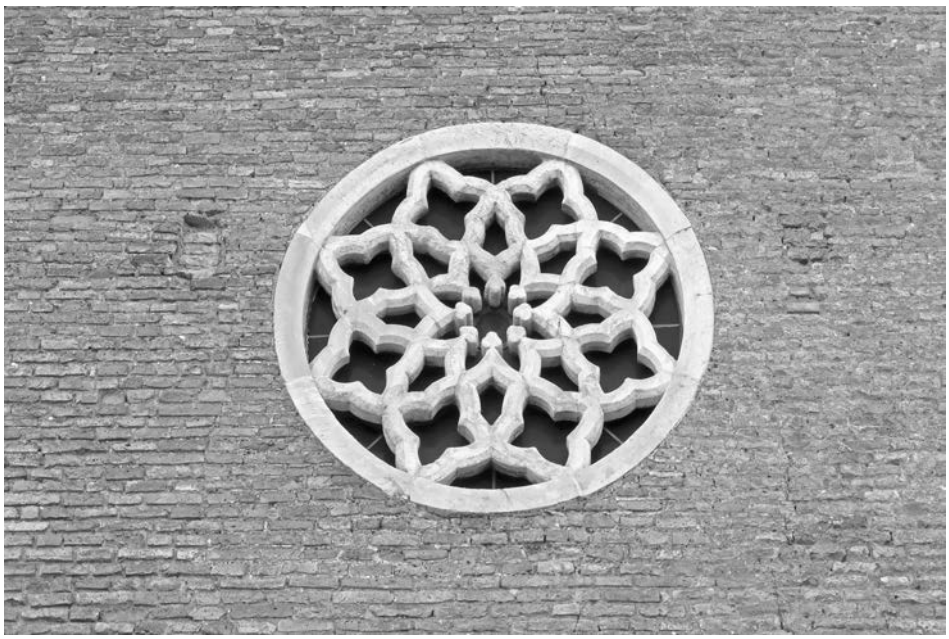
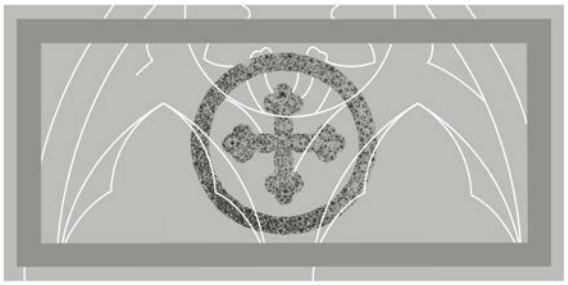


Abb. 37: Rom, S. Maria in Aracoeli, Westfassade, kleine Rose über dem Nordportal (Foto Senekovic 2019)



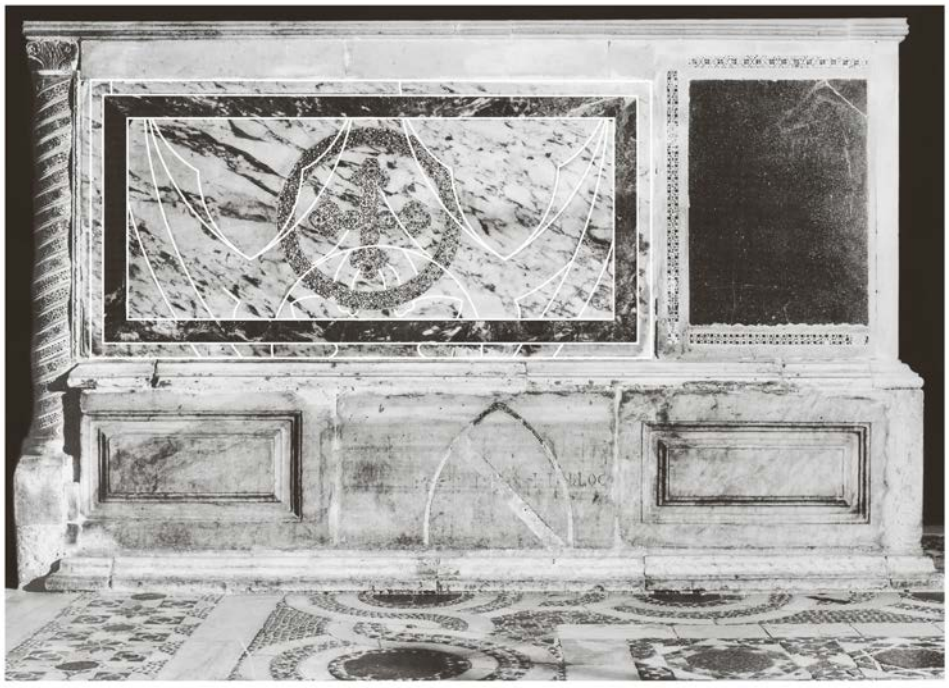


Abb. 38: Rom, S. Maria in Aracoeli, Ritzzeichnung eines Spitzbogenfensters in der Sockelplatte der Südkanzel (Umzeichnung von Emanuele Pigionatti, nach Bolgia, Reclaiming 2017, S. 243)

haben könnten, konnte ich vor Ort nicht verifizieren.[262] Ebenso bleibt die These einer möglichen Mitwirkung von Arnolfo di Cambio am Fassadenprojekt bis auf Weiteres Spekulation.[263]

Abb. 39: Rom, S. Maria in Aracoeli, Westfassade, Mittelportal (Foto Mondini 2016)

Westportale

In der Mittelachse der Fassade öffnet sich das hohe Hauptportal, das von einer auf Konsolen ruhenden rundbogigen Marmorverdachung bekrönt wird (Abb. 39). Marmorrahmung, Portalbekrönung und Konsolen stammen aus verschiedenen Zeiten. Der schlichte, mehrfach profilierte innere Marmorrahmen des Portals könnte noch bauzeitlich sein. Die seitlichen »Handkonsolen« gehen hingegen wohl auf die erwähnten erdbebenbedingten Reparaturarbeiten um 1350 zurück (Abb. 40).[264] Die auskragende Archivolte über der Hauptportallünette sowie die äußeren Teile der profilierten Portalrahmung sind nochmals jüngeren Datums: Die Archivolte ist auf der Vedute von Heemskerck (Abb. 13) um 1535 dokumentiert und folglich vor der Erneuerung der 1560er-Jahre durch Alessandro Mattei ausgeführt worden, auf dessen Auftrag die äußeren, feiner bearbeiteten Pilaster der Rahmung mit den heraldischen Figuren – Schachbrettmuster in der Plinthe und Adler im Kapitell – zurückgehen.[265] Im Giebelfeld des Hauptportals sah Casimiro um 1730 noch Malereien: Eine Muttergottes und die Köpfe zweier nicht mehr identifizierbarer Heiliger zu ihren Seiten (angedeutet auch auf Abb. 39). Casimiro überliefert auch eine fragmentarische Inschrift mit der wohl unvollständigen Datierung *Año Dñi M…CCCLXV. die XXV…bris.*[266] Von diesen Malereien haben sich direkt unterhalb der Archivolte noch ein Engel und der Heilige Geist in Gestalt einer Taube erhalten; stilistisch lässt sich der Engel ins 15. Jahrhundert datieren (Abb. 41). So ist zu vermuten, dass die vorkragende marmorne Archivolte als Schutz für dieses Fresko gleichzeitig mit diesem realisiert wurde. Ein möglicher Zeitraum für diese Erneuerung des Portals könnte die durch Kardinal Oliviero Carafa (1430–1511) in den 1460er-Jahren in Auftrag gegebene Restaurierungskampagne gewesen sein.[267] Die Giebelfelder der Seitenportale waren mit einem schematischen Kreuzmotiv gefüllt, dessen Entstehungsdatum sich nicht bestimmen lässt (Abb. 35). Die heutigen Marmorreliefs über den Seitenportalen mit den Darstellungen der Apostel Johannes und Matthäus, wiederum mit den Insignien der Mattei geschmückt, kamen wohl etwas später unter der Ägide des Sohnes von Alessandro, des Kunstsammlers Ciriaco Mattei (1545–1614), hinzu.[268]

262 Im Zusammenhang mit einem ambitionierteren, nicht vollendeten Fassadenprojekt Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 74 f. und Anm. 45: »Nei ricorsi murari della facciata si intravede una serie continua di archeggiature forse predisposte per una successiva decorazione marmorea e che suggeriscono un modello costruttivo simile a quello di S. Maria del Fiore a Firenze e del Duomo di Orvieto.«

263 Cellini (1955), S. 228; mit Rekonstruktion eines gotischen Baldachins für das mittlere Westportal, Cellini (1962), S. 185; Romanini, Arnolfo (1969), S. 156–158.

264 Siehe oben S. 33 Baugeschichte. Nach Pensabene ist das Kranzgesims über dem Architrav eine Spolie aus dem 3. Jahrhundert, Pensabene, Roma (2015), S. 659.

265 Russo (2007), S. 36. Das mittlere Hauptportal wurde zeitgleich erneuert mit der 1564 erfolgten Verschiebung und Erneuerung des Südportals an den heutigen Ort. Zum Südportal siehe oben S. 35.

266 Casimiro, Araceli (1736), S. 29.

267 Zu den Restaurierungen von Oliviero Carafa, siehe oben S. 35. In der Vedute von Aracoeli und dem Kapitol auf dem ins mittlere 15. Jahrhundert datierten Cassone mit Szenen aus der Aenëis, Apollonio di Giovanni (1416–1465), New Haven, Yale University Gallery, Inv.Nr. 1879.35, ist die Archivolte bereits sichtbar (Frutaz, Piante [1962], XCI), siehe auch https://artgallery.yale.edu/collections/objects/292 [25. 12. 2018].

268 Russo vermutet darin die Arbeit oder den Einfluss des Bildhauers Pompeo Ferrucci, der in Rom um 1600 tätig war. Russo (2007), S. 36.

Abb. 40: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelportal, Handkonsole und Detail der Rahmung (Foto Mondini 2016)

INNENRAUM

Architektur des Langhauses

Im Innern präsentiert sich das imposante dreischiffige Langhaus heute in seiner Fassung des 17. und 18. Jahrhunderts. Diese lässt die basilikale Struktur des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts und den Einsatz antiken Spolienmaterials nach wie vor deutlich erkennen (Abb. 42). Elf Säulenpaare in Achsabständen von durchschnittlich 4,15 m (ca. 14 römische Fuß)[269] flankieren das Mittelschiff mit großzügigen Rundbogenarkaden. Darüber, am Fuß des Obergadens, findet sich ein Laufgang, der wohl aus der Bauzeit stammt, wird er doch im Innern der westlichen Wand des nördlichen Querhausflügels über eine noch erhaltene Wendeltreppe erschlossen.[270] Vielleicht ruhte er vor der barocken Ausschmückung des Langhauses – wie in römischen Basiliken üblich – über einem Konsolgesims. Die Länge des Mittelschiffs bis zu den Stufen des Querhauses beträgt 51,30 m, seine Breite am westlichen Ende 14,37 m; die Seitenschiffe sind je 5,70 m breit. Einschließlich der im Lauf des 14. und 15. Jahrhunderts erbauten Seitenkapellen hat das Langhaus eine Gesamtbreite von ca. 40 m und lässt die ursprüngliche Kreuzform der Basilika mit Querhaus kaum noch erkennen.

Die Obergadenwände erreichen nach der Schätzung von Malmstrom eine Höhe von etwa 19 m.[271] Vor Einzug der barocken Kassettendecke muss die Höhe des Langhauses unterhalb des westlichen Firstes etwa 21 m betragen haben. Da der Langhausboden nach Osten um 90 cm ansteigt, beträgt der Abstand vom Paviment bis zur Oberkante des Laufgangs oberhalb der Arkaden am westlichen Ende des Langhauses 10,98 m, am östlichen hingegen 10,08 m.[272] Zusätzlich steigt der Boden auch in Richtung Norden an, weshalb die Schäfte der südlichen Arkaden länger bzw. ihre Basen höher sind als ihre nördlichen Pendants (Abb. 43, 44).

Die sechs großen Fenster auf beiden Seiten des Obergadens erhielten ihre heutige Form zwischen 1576 und 1580, ihre ursprüngliche Höhe sowie der spitzbogige Abschluss mit Maßwerkfüllung ist am Außenbau noch sichtbar (siehe oben Abb. 31, 32). Der ehemalige Obergaden verlieh dem Langhaus einen helleren Charakter als heute. Bolgia vermutet, dass auch das Langhaus vor den Umbauarbeiten des fortgeschrittenen Quattrocento Spitzbogenarkaden besaß, deren Scheitel sich direkt unterhalb des Laufgangs befinden müssten. Dies könnte allenfalls durch Sondagen im Dachboden oberhalb der Seitenschiffgewölbe geprüft werden;[273] mit bloßem Auge ist dies nicht zu beurteilen. Die architektonische Lösung von Spitzbogenarkaden auf antiken Spoliensäulen ist in Rom jedenfalls ohne

269 Gemessen von Zentrum zu Zentrum, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 144. Die Breite der Interkolumnien variiert zwischen 4,0 und 4,6 m aufgrund der unterschiedlichen Durchmesser der Schäfte. Siehe auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 146–148 und Tabelle S. 400.

270 Der Hohlraum und Zugang der Wendeltreppe ist eingetragen auf dem Grundriss von Gutensohn/Knapp (1826), Taf. XXXI. Der Eingang wurde 1876 durch die Aufstellung der Statue Papst Leos X. zugemauert. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 169 f.; eine weitere Wendeltreppe ist auf der Südseite der verlorenen gotischen Apsis im Spada-Plan eingetragen und mag einen Laufgang im Querhaus erschlossen haben.

271 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 135.

272 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 135 f.

273 Im Dachboden ist der Zwischenraum zwischen der Obergadenwand und dem Ansatz der Seitenschiffgewölbe mit Abbruchmaterial gefüllt, so dass der Verlauf der darunterliegenden Langhausbögen nicht geprüft werden konnte (2023). Bolgia zieht den Vergleich zu der zerstörten Église des Cordeliers in Paris, die Spitzbogenarkaden auf Rundpfeilern/Säulen und einen Laufgang unterhalb der Obergadenfenster aufwies. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 158.

Abb. 41: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelportal, Engel und Taube des Heiligen Geistes, Reste der Tympanon-Ausmalung (Foto Mondini 2016)

Abb. 42: Rom, S. Maria in Aracoeli, Langhaus (Foto Archinà 2021)

Abb. 43: Rom, S. Maria in Aracoeli, nördliche Langhausarkade (Foto A. Vasari um 1980)

Nachfolge geblieben; die etwas jüngere Kirche der Dominikaner, S. Maria sopra Minerva, weist Spitzbogenarkaden über quadratischen Pfeilern mit vorgeblendeten Halbsäulen aus Mauerwerk auf.[274]

Anordnung und Material der 22 Schäfte der Langhaussäulen sowie Datierung ihrer Spolienkapitelle und Basen sind gut erforscht und sollen hier nur hinsichtlich einer möglichen Wiederverwendung aus dem Vorgängerbau des 8. bzw. 12. Jahrhunderts genauer in den Blick genommen werden.[275] Die von Malmstrom in den hochmittelalterlichen Kirchen Roms beobachtete »Materialsymmetrie« der Schäfte und Kapitelle wird im Langhaus von Aracoeli konsequent durchgehalten. Die Grenze des Vorchors (Schola cantorum) wird hingegen in der Materialwahl der Schäfte und Qualität der Kapitelle weniger deutlich als in den meisten hochmittelalterlichen Kirchen Roms ausgezeichnet: In Aracoeli befinden sich die kostbarsten Kapitelle – Figurenkapitelle[276] – über dem siebten Säulenpaar (Abb. 45, 46), während die im Boden noch ablesbare Grenze der in den 1560er-Jahren wohl abgetragenen Chorplattform etwas westlich des achten Säulenpaars verläuft. Von dort bis zu den drei zum Querhaus ansteigenden Stufen ist das Paviment deutlich erneuert (Abb. 47).[277] Vermutlich erklärt sich die Position der erwähnten Figurenkapitelle (auch) damit, dass sich beim Interkolumnium zwischen der sechsten und siebten Säule ehemals der Südeingang der Kirche befunden hat.

274 Hierzu siehe Klein, S. Maria sopra Minerva, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 322.

275 Corsi, Pietre (1845), S. 365 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 144–149; Pensabene, Roma (2015), S. 658–667; Mondini, Ostentation (2016), S. 255–273; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 263–283.

276 Eine Überarbeitung aus dem 12. Jahrhundert weist vermutlich auch das teilweise in Bosse gebliebene Figurenkapitell auf der Nordseite L7 (Abb. 52) auf, die wohl in der Absicht entstand, es an ein augusteisches Gegenstück anzugleichen (Abb. 51).

277 Malmstrom, Colonnades (1975), S. 39 f. De Benedictis, Schola Cantorum (1984), S. 90 f. Russo (2007), S. 54, Abb. 53. Siehe auch S. 125 und Abb. 181.

Abb. 44: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade (Foto A. Vasari um 1980)

Abb. 45: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade, antikes Figuralkapitell (R7) (Foto Mondini 2011)

Abb. 46: Rom, S. Maria in Aracoeli, nördliche Langhausarkade, antikes Figuralkapitell (L7) mit hochmittelalterlicher Überarbeitung (Foto Martin Conway Collection, vor 1932, The Courtauld Photographic Collections)

Abb. 47: Rom, S. Maria in Aracoeli, Langhauspaviment, Grenze der ehemaligen Schola cantorum-Plattform mit neuzeitlichem Boden rechts (Foto Soriani aus Russo 2007)

Die Schäfte der elf Säulenpaare, die das Mittelschiff flankieren, variieren in ihrer Länge und Stärke.[278] Da der Boden nach Westen und Süden abfällt, befinden sich die längsten beiden Schäfte am westlichen Anfang der Südkolonnade. Der Schaft von R1 aus rotem Granit misst 6,93 m, sein kannelierter Nachbar R2 aus weißem Marmor sogar 7,12 m. Ihre Pendants auf der Nordseite L1 aus rotem Granit sowie L2 aus weißem Marmor und kanneliert messen 6,86 m und 6,90 m. Um die Schäfte nicht beschneiden zu müssen, wurden sie ohne Basis aufgestellt und mit ionischen Kapitellen bekrönt. Während das erste Säulenpaar antike ionische Spolienkapitelle trägt, wurden für die beiden längsten Schäfte (L2, R2) hochmittelalterliche Neuanfertigungen des 12. Jahrhunderts verwendet, die möglicherweise aus dem Vorgängerbau stammen (Abb. 48).[279] Neben diesen ersten beiden Säulenpaaren weist auch das vierte Paar, dessen untere Partie samt Basen von zwei Langhausaltären verdeckt wird, sehr kräftige Schäfte aus Granit auf. Als Kapitell von L4 (Abb. 49) dient eine umgedrehte, reich verzierte antike Basis,[280] während ihr gegenüberliegendes Pendant ein niedriges, wie eine Basis wirkendes Blattkapitell mit Abakusrosette trägt, das wohl eine Neuanfertigung der 1270er-Jahre ist (Abb. 50).[281] Die geringe Höhe der beiden Kapitelle – bei L4 34 cm, bei R4 43 cm – lässt vermuten, dass auch hier mächtige Schäfte von über 6 m Länge ohne Basen eingesetzt wurden. Die Länge aller anderen 16 Schäfte der Langhausarkaden variiert zwischen 5,25 m und maximal 6 m.[282] Diese acht Säulenpaare und möglicherweise jene zwei Säulenpaare, die Ende des 13. Jahrhunderts den Triumphbogen- und Apsispfeilern vorgeblendet und im späten 16. Jahrhundert eingemauert wurden, werden inklusive ihrer Kapitelle und Basen aus dem Vorgängerbau stammen.[283] Um die unterschiedlichen Schaftlängen sowie den nach Osten ansteigenden Boden auszugleichen, wurden im franziskanischen Neubau den Basen unterschiedliche, teilweise fast improvisiert wirkende Plinthen und Postamente

278 Siehe tabellarische Zusammenstellung der Schaftlängen in Mondini, Ostentation (2016), S. 268–273. Die Maße hatte ich im Januar 2011 mit der Hilfe von Patrizio Pensabene aufgenommen und ihm weitergeleitet; offenbar veröffentlichte er dann in seinem Buch eine ältere Tabelle, die einige Fehler enthält, Pensabene, Roma (2015), S. 660.

279 So auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 65. Nicht haltbar ist die Datierung ins 10./11. Jahrhundert von Pani Ermini, CSA VII,1 (1974), S. 83; auch nicht jene von Voss, Corpus (1990), S. 72 vorgeschlagene in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Errichtung des neuen Langhauses, da die Kapitelle in diesem Fall passgenau auf die Schaftgröße erstellt worden wären; sie haben aber deutliche Abarbeitungsspuren.

280 Eine wohl aus demselben Satz stammende Basis wurde von Pirro Ligorio auf dem Kapitol gezeichnet, er vermutete ihre Provenienz vom Jupitertempel; zwei weitere derartige Basen wurden von Ligorio und Dosio im Marcellustheater gesehen (und gezeichnet), das vor 1279 bereits in Savellibesitz war. Hierzu mit Nachweisen und Abbildungen Bolgia, Reclaiming (2017), S. 277 f.

281 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 148 hält die Blätter für in Stuck ergänzte Restaurierung der 1680er-Jahre. Aus meiner Sicht sind sie aber aus Marmor und eine relativ grobe Arbeit des Duecento. Bolgia vermutet auf Grund der im Kapitell auftretenden Rosette, die einen Hinweis auf die Rosette im Wappen der Orsini beinhalten könnte, dass die Säule mit ihrem kostbaren langen Schaft aus rotem Assuan-Granit durch die Familie Orsini in den 1270er-Jahren gestiftet worden sei, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 281.

282 Siehe meine Tabelle in Mondini, Ostentation (2017), S. 258, 268–272.

283 Übereinstimmend mit Bolgia, die in ihrer Rekonstruktion des Vorgängerbaus acht Säulenpaare in den Langhausarkaden und zwei beim Triumphbogen und der Apsis rekonstruiert. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 51, Abb. 1.12, hierzu siehe oben S. 23 und Abb. 8.

Abb. 48: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade, mittelalterliches ionisches Kapitell (R2), 12. Jh.? (Foto Mondini 2011)

Abb. 49: Rom, S. Maria in Aracoeli, nördliche Langhausarkade, als Kapitell verwendete antike Basis (L4) (Foto Mondini 2011)

Abb. 50: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade, Blattkapitell mit Abakusrosette, 2. Hälfte 13. Jh. (R4) (Foto Mondini 2011)

Abb. 51: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade, aufgesockelte attische Basis (R6) (Foto Mondini 2011)

untergeschoben:[284] Beispielsweise wurde bei R6 die Plinthe samt attischer Basis aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts auf eine 0,28 m hohe Scheibe einer mächtigen Säule aus rotem Granit aufgesockelt (Abb. 51, und Abb. 44, 55). Die beiden bereits erwähnten mittelalterlichen ionischen Kapitelle (L2 und R2) könnten im Vorgängerbau die beiden längsten Schäfte bekrönt haben, einer davon könnte die mit der eingemeißelten Inschrift A CVBICVLO AVGVSTORVM ausgezeichnete Säule aus rotem Assuan-Granit gewesen sein, die heute die dritte nördliche Arkade trägt (L3).[285]

Bei genauerer Betrachtung der Kapitelle fällt auf, dass einige der Kompositkapitelle im östlichen Langhausbereich (L5, L6, R6, L8, L10 und R10) restauriert sind: Während beim Kompositkapitell L8 die abgebrochenen Voluten neu angestückt sind – eine davon ist wieder abgefallen und die Metallverankerung deutlich sichtbar (Abb. 52) –,

284 Vgl. Zusammenstellung der Basen in Pensabene, Roma (2015), S. 662 f.

285 Dieser 5,98 m lange Schaft trägt in der heutigen Aufstellung im Franziskanerbau den unteren – korinthischen – Teil eines Kompositkapitells (ohne Eierstab und Voluten), dessen Durchmesser deutlich kleiner ist als jener der Säule. Beide breitgestreckten, ionischen mittelalterliche Kapitelle hätten problemlos darauf gepasst. Zur Inschrift und ihrer Deutung siehe unten 195–197.

Abb. 52: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade, kompositer Kapitell (L8) mit angestückten Voluten (Foto Mondini 2011)

Abb. 53: Rom, S. Maria in Aracoeli, südliche Langhausarkade, korinthisches Kapitell (R6) mit angestückten Voluten (Foto Mondini 2011)

wurden bei den anderen drei Beispielen R6, L10 und R10 antike korinthische Kapitelle durch die Anstückung von großen Marmor- (oder Stuck?-)voluten an die benachbarten antiken Kompositkapitelle angeglichen, also zu Pseudo-Kompositkapitellen (ohne Ovuli) umgewandelt (Abb. 53). Die Absicht war wohl, entgegen dem ursprünglich bestehenden Wechsel von kompositen und korinthischen Kapitellen im vorderen Langhausbereich die Wirkung einer einheitlichen kompositen Ordnung zu erreichen.[286] Diese Korrektur des mittelalterlichen Konzeptes erscheint als das Produkt einer frühneuzeitlichen, »vitruvianisch« gefärbten Antikenrezeption. Die Anordnung der Kapitelle in der franziskanischen Bauphase, die wahrscheinlich jene des Vorgängerbaus des 12. Jahrhunderts wiederaufnahm, strebte hingegen die einfache symmetrische Korrespondenz der Säulenpaare des Mittelschiffs an. Als Vorbild könnte der vordere (östliche) Abschnitt der Langhausarkaden von S. Paolo fuori le mura gedient haben, der im Mittelalter noch die alternierende Folge von korinthischen und kompositen Kapitellen bewahrt hatte.[287] Ich vermute, dass diese optische Angleichungsmaßnahme der Kapitelle von Aracoeli im Zusammenhang mit der Einwölbung der Seitenschiffe in den späten 1460er-Jahren erfolgte.[288]

Wenn die Bauzeit des hochmittelalterlichen Vorgängerbaus, wie oben dargelegt, tatsächlich in den 1130er-Jahren unter Anaklet II. mit Vollendung unter Innocenz II. in den frühen 1140er-Jahren anzusetzen ist, so wäre S. Maria in Capitolio etwa zeitgleich oder kurz vor S. Maria in Trastevere fertig gestellt worden und von einer ähnlichen »Antikenphilie« geprägt gewesen: So wie in S. Maria in Trastevere im vorderen Langhausbereich korinthische und ionische Spolienkapitelle alternierten, so wechselten sich wohl im Bereich der Schola cantorum der Marienkirche auf dem Kapitol korinthische mit kompositen antiken Kapitellen ab.

Exkurs zum Grundriss aus dem sog. Spada-Codex

Der älteste Grundrissplan von S. Maria in Aracoeli ist wahrscheinlich – wie von Malmstrom vorgeschlagen – in die 1480er-Jahre zu datieren.[289] Er findet sich in der Vatikanischen Bibliothek, im sogenannten Codice Spada (Abb. 16).[290] Sein dokumentarischer Wert ist begrenzt, denn es handelt sich – abgesehen von den östlichen Teilen, nämlich der gotischen Apsis und den seitlichen Chorkapellen sowie des Zugangs zur Sakristei am östlichen Ende

286 Mondini, Ostentation (2017), S. 260. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 148 hat diese neuzeitlichen Anstückungen übersehen. Patrizio Pensabene hat mich auf diese »Restaurierungen« aufmerksam gemacht hat. Keine der angefügten Voluten weist die für mittelalterliche Neuanfertigungen typischen Blüten- oder Sternmotive in den Volutenaugen auf.

287 Zu den Mittelschiffskapitellen von S. Paolo fuori le mura siehe Mondini, Mittelalter im Bild (2005), S. 175–182.

288 Zu den Restaurierungen des Quattrocento mit Nachweisen siehe oben S. 34.

289 Aus dem Nachlass von Virgilio Spada, BAV, Vat. lat. 11257, fol. 185r (44,5 × 30 cm) bez. »Araciely«. Erstmals publiziert von Krautheimer, Some Drawings (1949), S. 211–214, bes. 213; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 99–103.

290 Mit Zuschreibung an den sogenannten »Italiener X«, der in den 1510er-Jahre in Rom aktiv war, siehe H. Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, S. 205 und bes. 353.

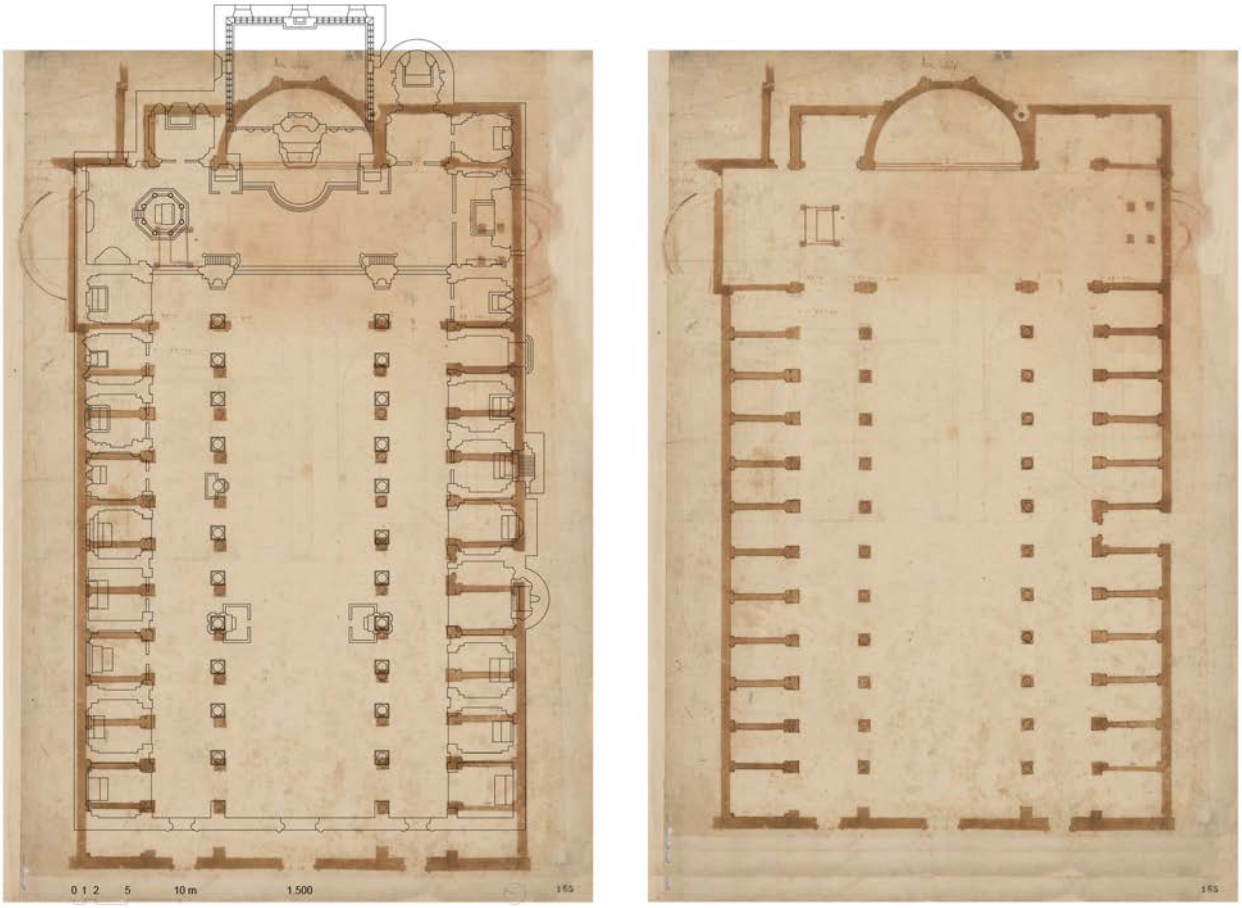


Abb. 54: Rom, S. Maria in Aracoeli, Überlagerung des Grundrisses aus Abb. 16 mit dem Grundriss von Fontana, Raccolta 1838, II, Taf. 15 (rechts Bildbearbeitung und digitale Korrektur Silvia Rossettini 2018)

der nördlichen Querhausstirnwand – um einen Umbauentwurf. Der Vergleich des Spada-Grundrisses mit einem aktuellen Plan der Kirche zeigt, dass die Breitenmaße der Basilika weitgehend übereinstimmen (Abb. 54). Es ist davon auszugehen, dass das Projekt vor allem auf eine Erweiterung des engen Querhauses und die Anfügung von zwei Apsiden an seinen beiden Stirnseiten zielte.[291] Bei der geplanten Erweiterung hätte das Querhaus die unmittelbar westlich anschließenden Seitenkapellen R9 (die heutige Cappella di S. Pasquale Baylon) und L9 (Cappella della Madonna di Loreto) inkorporieren sollen. Die beiden Querhausaltäre – die Ara Coeli im nördlichen Flügel sowie der Franziskusaltar auf der Südseite – hätten auf die neue Mittelachse des erweiterten Querhauses verschoben werden sollen.[292] Das Fehlen der drei Stufen, die heute das Langhaus vom Querhaus trennen, ist womöglich nicht einfach eine Auslassung,[293] sondern Teil des Projekts, das eine Anhebung des Langhausbodens und eine regularisierende Neuaufstellung der Langhaussäulen in genauer Korrespondenz mit den Trennwänden der neuen, sehr engen Seitenkapellen (12 auf der Nordseite und 11 im Süden) vorgesehen hätte. Die Kapellen hätten

291 Weder Malmstrom noch Günther haben die Abweichung der Längenmaße bemerkt. Detaillierteste Würdigung des Projektes, das mit dem Grundriss von S. Agostino in Beziehung gesetzt wird, bei Malmstrom, der aber weder die vorgesehene Querhauserweiterung, noch den erst von Bolgia festgestellten dokumentarischen Wert für das Aussehen der verlorenen gotischen Apsis erkannte, vgl. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 99–103; Bolgia (1999).

292 Die im Spada-Plan vorgesehene Querhauserweiterung ist in der Forschung unbemerkt geblieben (so etwa bei Malmstrom) und der Grundriss wurde für verschiedene Rekonstruktionen des Zustandes der Kirche im 14. Jahrhundert verwendet, etwa bei De Blaauw (1997), S. 97, Abb. 8 oder Bolgia, Felici (2005), 33, Abb. 5.

293 Günther (1985), S. 353.

alle gleich dimensioniert gestaltet werden sollen, mit Ausnahme der Bufalini-Kapelle R1, die etwas größer und ohne Eckdienste wiedergegeben wird, wahrscheinlich weil sie bereits existierte oder sich im Bau befand. Der Architekt machte aber einen bis dato unbemerkten Zeichnungsfehler: Nachdem er das Querhaus um die Tiefe einer Seitenkapelle erweitert hatte, unterließ er es, die Länge des Langhauses entsprechend zu reduzieren, wodurch das Langhaus 4,4 m zu lang geriet und auch der Seiteneingang auf der Südflanke um 4,4 m zu weit westlich eingezeichnet wurde. Macht man grafisch die Querhauserweiterung auf dem Spada-Plan rückgängig, stimmt der Standort des Südeingangs, der Apsis, der Triumphbogenpfeiler und der Fassade mit der heutigen Situation überein (Abb. 54).[294]

Langhauspaviment

Während in den Seitenschiffen der Boden fast ausschließlich mit Grabplatten verschiedener Epochen aus weißem und grauem Marmor ausgelegt ist, weist das Mittelschiff ein Opus sectile-Paviment auf, das Dorothy Glass zusammen mit jenem von S. Sabina einer Gruppe des späten 13. Jahrhunderts zuordnet (Abb. 55).[295] Die Anlage »kehrt« im Grunde den in Cosmatenpavimenten üblichen Materialeinsatz um: Anstatt große Flächen mit geometrischem Opus sectile-Mosaik aus Porphyr, Serpentin und Giallo antico zu füllen und diese Felder mittels Streifen aus weißem Marmor voneinander zu trennen, werden hier gleichförmige längsrechteckige Flächen mit großen Marmorplatten gefüllt und von schmalen bunten Opus sectile-Bändern aus Porphyr, Serpentin und Giallo antico voneinander geschieden. Diese Ästhetik tritt erstmals im östlichen Bereich des 1254 datierten Presbyteriumspaviment von S. Lorenzo fuori le mura auf.[296]

Das Mittelschiffspaviment der Franziskanerkirche hat sich in seiner Grunddisposition gut erhalten, obwohl es durch neuzeitliche Gräber gestört und in den 1560er-Jahren »restauriert« wurde, indem eine Reihe von Grabplatten umgedreht wurde.[297] Es wird strukturiert durch parallel angeordnete rechteckige Felder, die meist von einer schönen großen Platte aus rosafarbenem Marmor (ca. 185 × 116 cm) gefüllt sind[298] und von orthogonal verlaufenden Bändern aus geometrischen Opus sectile-Mustern gerahmt werden. So entsteht ein Raster von acht mal insgesamt neunzehn Feldern (Abb. 56). Sollte diese Art der Feldeinteilung auf die geplante Anordnung von Bodengräbern ausgelegt gewesen sein – was für eine Bettelordenskirche durchaus plausibel ist und auch für die Dominikanerkirche von S. Sabina zutrifft –, wären 152 Grabplätze im Paviment des Mittelschiffs vorgegeben.

Charakteristisch ist, dass im Gegensatz zu den üblichen römischen Cosmatenpavimenten des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Mittelachse nicht mit einer reichen, in der Regel aus Guillochemotiven bestehenden Bahn betont wird. Zumindest im westlichen Abschnitt hebt sich das auf der Mittelachse liegende Mittelband durch den intensiven Einsatz von grünem Serpentin von den parallel verlaufenden Bändern ab (Abb. 57). Der Verzicht auf eine stärkere Akzentuierung der Mittelbahn lässt sich nicht damit erklären, dass S. Maria in Aracoeli keine Stationskirche war, und genauso wenig wird sich der Einsatz von großflächigen Platten aus Marmor als Signum franziskanischer Armut deuten lassen. Vielmehr dürfte das ungewöhnliche Paviment mit den liturgischen Erfordernissen der Franziskaner zusammengehangen haben.

Die Gesamtfläche des Mittelschiffs wird durch ein quer verlaufendes Guillocheband auf der Höhe des vierten, mit zwei barocken Altären ausgezeichneten Säulenpaars unterbrochen. Eine zweite, weniger deutliche Zäsur findet sich unmittelbar westlich des achten Säulenpaars an der Stelle der abgetragenen, die gesamte Breite des Mittelschiffs

294 Ich danke Silvia Rossettini für die Unterstützung bei der Deutung dieses Befundes und der grafischen Umsetzung.
295 Glass, BAR (1981), S. 22.
296 Glass, BAR (1981), S. 102; Mondini, S. Lorenzo fuori le mura, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 416–419; Mondini, San Lorenzo (2016), S. 87.
297 Casimiro, Araceli (1736), S. 33.
298 Zehn dieser hintereinander gelegten Platten haben die Länge von 183–185 cm, was einer Art Standard entspricht, mit einer Varianz von 171 cm (bei Säule R13) und 232 cm (bei Säule R6) innerhalb des wenig gestörten Bodens (bis Säulenpaar 8); die Breite misst konstant 115–118 cm.

Abb. 55: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment (Foto BHR, Savio, Datum unbekannt)

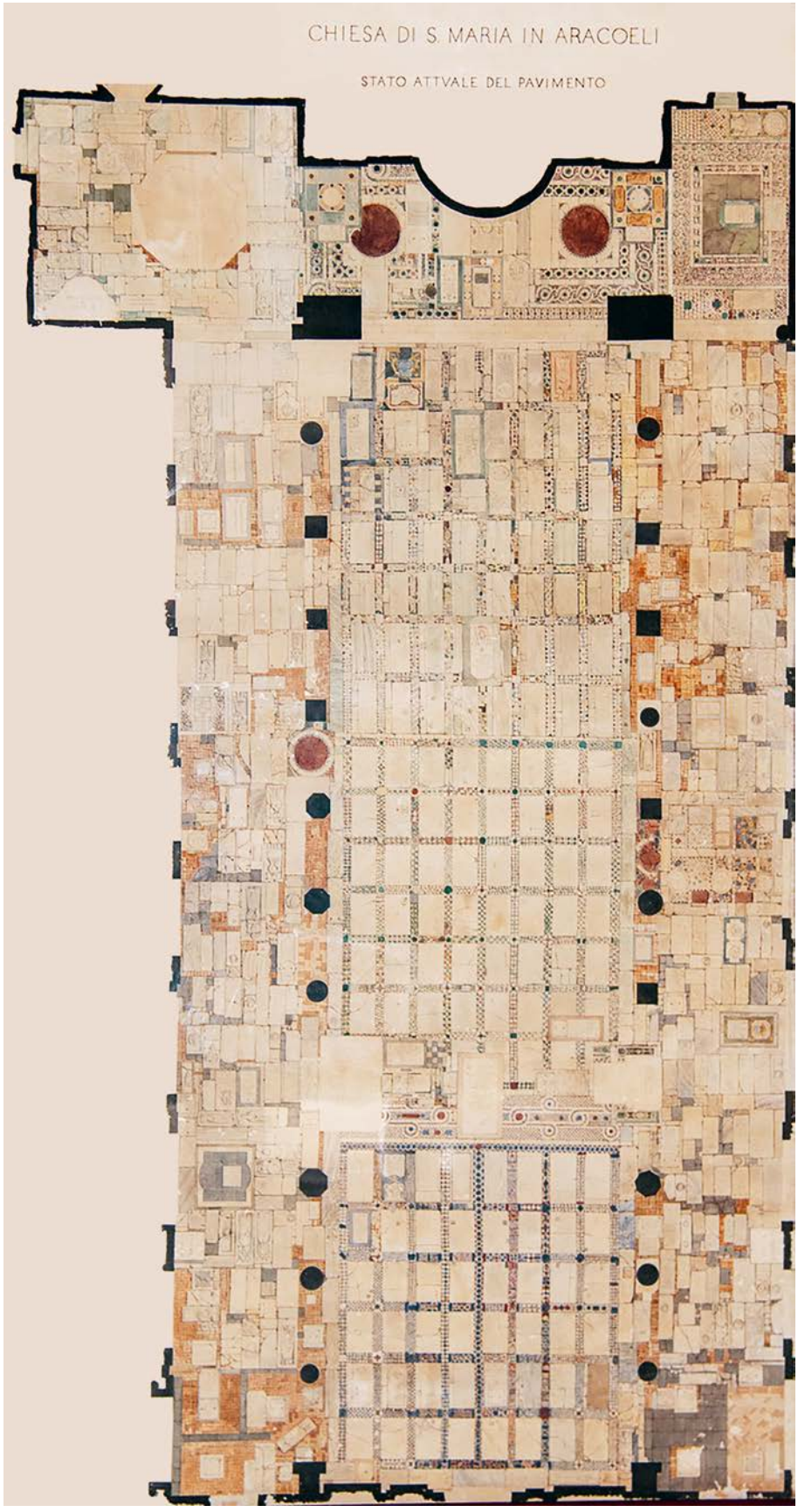


Abb. 56: Rom, S. Maria in Aracoeli, aquarellierter Pavimentplan, aufgenommen von Raffaele Medici 1905 (vor der Restaurierung durch die Medici-Firma), Archivio Ditta Medici, Rocca Farnese Ischia di Castro (Foto Noemi Federici 2023)

einnehmenden Stufe zum erhöhten Vorchor (Abb. 55, 56). Der östliche Pavimentabschnitt bis zu den Querhausstufen wurde in den 1560er-Jahren neu gelegt, nimmt aber das dominierende Rastersystem auf; die geometrischen Muster in den Mosaikstreifen sind jedoch vereinfacht und entsprechen nicht dem »Formvokabular« von Cosmatenböden.

Die in der Materialwahl reichsten und kleinteiligsten Mosaikstreifen befinden sich im westlichen Abschnitt, insbesondere auf den dem mittleren Haupteingang entsprechenden Achsen (Abb. 57). Auffällig und erklärungsbedürftig ist die Unregelmäßigkeit der in Rauten- und Kreisformen gesägten Serpentin- und Porphyrplatten, die eher auf Unkenntnis der Opus sectile-Technik und des präzisen Sägens antiker Säulenschäfte deutet, als dass eine Wiederverwendung frühmittelalterlicher Fragmente zu vermuten wäre. Claudia Bolgia hat darauf hingewiesen, dass in einigen dieser Streifen linsenförmige *sectilia* zusammen mit Opus tessellatum zu charakteristischen Blütenmustern kombiniert vorkommen, wie sie aus dem 6./7. Jahrhundert bekannt sind,[299] aber auch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vorkommen.[300] Bei einigen Serpentin- und Porphyrscheiben ist ihr antikes »Vorleben« deutlich erkennbar – etwa rechts des Haupteingangs im ersten Querstreifen, auf Höhe des ersten Interkolumniums bei der Porphyrplatte am Kreuzpunkt zweier Mosaikbänder, die ein antikes Inschriftenfragment trägt (Abb. 58).

Beim vierten Säulenpaar erfährt das Rastersystem des Paviments eine Unterbrechung durch eine quer laufende Guillochebahn mit alternierenden Kreis- und Rechteckfeldern.[301] Die Bahn ist auf der Mittelachse durch eine neuzeitliche große Grabplatte gestört und in ihrer Fortsetzung auf der Nordseite durch weitere Gräber verunklärt. Trotzdem ist ihr ornamentales Grundprinzip, nämlich jenes eines um ursprünglich fünf (heute vier) Rundscheiben angelegten Treibriemenmusters, dessen rechteckige Mittelfelder auf der Mittelachse von Trabantenkreisen flankiert werden, erkennbar.

Die quer laufende Kreisschlingenbahn beim vierten Säulenpaar markiert wohl keine liturgische Grenze zwischen Laienraum und Konventkirche – die betreffende Schranke ist näher beim Altar, östlich des ehemaligen

Abb. 57: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, westlicher Abschnitt Richtung Mittelportal (Foto Mondini 2009)

Abb. 58: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, westlicher Abschnitt, Detail einer Porphyrplatte mit antiker Inschrift (Foto Mondini 2010)

299 Beispiele in Guidobaldi/Guiglia Guidobaldi, Pavimenti (1983), S. 360–415.

300 Daraus folgert Bolgia, dass im Paviment des 13. Jahrhunderts (und wohl auch der Vorgängerkirche des 12. Jahrhunderts) Material aus einem frühmittelalterlichen Vorgängerpaviment wiederverwendet wurde. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 57 f., Pl. 2.

301 Maße: Länge 12,55 m; Breite mit rahmenden Marmorplatten 2,45 m; nur Mosaikbahn 2 m.

Abb. 59: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, Querbahn mit Kreisschlingenmotiv (Foto Mondini 2009)

Südeingangs, zu suchen.[302] Diese Bahn führte womöglich zu einem Langhausaltar bei der vierten Säule der Nordkolonnade (Abb. 59). Der Altar könnte der Vorgänger des heutigen Barockaltars der wundertätigen Madonna del Rifugio (nach Casimiro Madonna della Colonna) gewesen sein: Das auf dem Schaft angebrachte Fresko, das eine thronende Muttergottes mit Stifter zeigt und in das dritte oder vierte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts datiert wird, erhielt zum Jubeljahr 1600 einen neuen barocken Altar.[303] Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass das Fresko ein älteres Votivbild (über einem Langhausaltar) ersetzte. Auf der gegenüberliegenden Seite wurde die vierte Säule im 17. Jahrhundert ebenfalls von einer ähnlichen Ädikula umschlossen, deren Altar S. Giacomo della Marca geweiht ist.[304]

Bolgia vermutet, dass der diese beiden Altäre verbindende Kreisschlingenteppich mit dem Material der mittleren Pavimentbahn des Vorgängerbaus realisiert worden sein könnte.[305] Im Boden auf der Ostseite des südlichen Langhausaltars findet sich der Abschnitt eines weiteren parallel geführten Kreisschlingenbandes (Abb. 60), das aber technisch anders ausgeführt ist, nämlich als Inkrustation einer der großen rosafarbenen Marmorplatten. Man erkennt die Sternblüten mit von feinen Marmorleisten geschiedenen rautenförmigen »Blütenblättern« aus Porphyr, die jenen auf dem westlichen, parallelgeführten vollständigen Pavimentstreifen entsprechen. Es bestand nicht die Absicht, hier eine Parallelbahn zu realisieren, sondern die Platte wurde wohl versetzt, als der Altar S. Giacomo della Marca errichtet wurde. Sollten Teile dieser Kreisschlingenbahn tatsächlich aus dem Vorgängerbau stammen, ist zu vermuten, dass das Element der Sternblüten eine Zugabe des späten 13. Jahrhunderts war, wie auch die erwähnte zum »Set« der rosa-gefärbten Marmorplatten gehörende inkrustierte Platte. Dies würde bedeuten, dass die wiederverwendeten Elemente ergänzt und mit neuen Sternmustern aktualisiert wurden. Der breite Marmorrand der inkrustierten Platte auf der Seite zur Langhausmitte markierte wohl den Beginn bzw. das Ende (vielleicht nach einer Stufe) der Kreisschlingenbahn. Dies lässt auch die Hypothese zu, dass die quer angelegte Kreisschlingenbahn ursprünglich auf der Mittelachse des Vorchors des franziskanischen Langhauses angelegt war und möglicherweise auch eine oder mehrere Porphyrrotae, die heute im siebten südlichen Interkolumnium und im achten Interkolumnium der nördlichen Langhausarkaden liegen (s. unten), einbezogen hat.[306]

302 Interessant ist aber die Überlegung von Bolgia, Reclaiming (2017), S. 148, es könnte hier eine nicht realisierte Schranke zur Scheidung des weiblichen von dem männlichen Laienpublikum vorgesehen gewesen sein, wobei den Frauen der am weitesten vom Altar entfernte Raum zugewiesen sei, mit Verweis auf die von Cooper genannten Beispiele wie die Franziskanerkirchen von Città di Castello, Perugia, Sansepolcro, vgl. Donal Cooper, Franciscan Choir Enclosures and the Function of Double-Sided Altarpieces in Pre-Tredentine Umbria, in: JWCI, 64, 2001, S. 1–54, bes. 47.

303 Casimiro, Araceli (1736), S. 239; Russo (2007), S. 48; Kirkoff (2017), S. 411 f.

304 Begonnen 1629, vollendet 1689, vgl. Casimiro, Araceli (1736), S. 239. Ob auch hier auf dem Säulenschaft ein älteres Votivbild angebracht war, wurde bislang nicht untersucht.

305 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 147. Das alternieren von Kreis- und Rechteckmotiven auf der Mittelbahn könnte nach den Untersuchungen von Glass, BAR (1980), S. 20 ein Stilmerkmal der Rainerius-Familie sein, die in Sant' Andrea in Flumine in Ponzano Romano zwischen 1143 und 1168 eine Pavimentbahn mit vergleichbarem Muster realisierte. Voss, S. Andrea (1985), S. 134.

306 Maße der transversalen Kreisschlingenbahn: Länge: ursprünglich ca. 13,70 (= 12,55 m + 1,12 m der möglichen Stufenplatte), Breite mit weißen Rahmenplatten, 2,45 m. Die Länge des ehemaligen Schola cantorum-Bereichs würde dies durchaus ermöglichen, Maße: Länge 17,54 m, Breite etwa 2,65 m; die Mittelbahn ist heute vollständig mit neuzeitlichen Grabplatten gefüllt.

Abb. 60: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, Querbahn mit Kreisschlingenmotiv, inkrustierte Platte (Foto Mondini 2023)

Abb. 61: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, mittlerer Pavimentabschnitt (Foto Mondini 2017)

Der Aufwand jedoch, in den 1560er-Jahren die Bahn an die heutige Stelle zu verschieben, anstatt sie nach Abtragung der Plattform des Vorchors an selbiger Stelle im neu planierten Boden zu verlegen, erscheint unverhältnismäßig, auch wenn man zusätzlichen Platz für Gräber gewinnen wollte. Daher halte ich die quer angelegte Kreisschlingenbahn für in situ und – unter Verwendung von Material aus dem Vorgängerbaus – als Teil des Grundkonzepts aus dem späten 13. Jahrhundert.

Im mittleren, gut erhaltenen Abschnitt des Langhausbodens werden die Opus sectile-Bänder, die gitterartig die Marmorplatten einrahmen, heller, da deutlich weniger Serpentin und Porphyr zum Einsatz kam (Abb. 61 und Abb. 47). Nur die Kreuzungspunkte sind durch quadratische Porphyrscheiben oder durch aus vier linsenförmigen Marmorscheiben gebildete Kreiselemente betont, in deren Zentrum eine kleine, über Eck gestellte Quadratscheibe aus Buntmarmor sitzt.

Eine vollständig erhaltene Porphyrrota[307] befindet sich im Boden des achten Interkolumniums (Abb. 62) auf der Nordseite; Fragmente einer oder zweier Kreisscheiben aus Porphyr liegen im siebten Interkolumnium auf der Südseite (Abb. 63), an der Stelle, wo sich ursprünglich der Südeingang der Kirche befand. Es ist offensichtlich, dass sich diese Stücke nicht in situ befinden. Zu ihrer ursprünglichen Verwendung gibt es zwei Möglichkeiten: Sie könnten entweder als Elemente einer Pavimentbahn mit zwei Quincunxen zum ehemaligen Vorchor gehört (s. oben) oder als Pavimentteppich im rechten Seitenschiff zur Auszeichnung des ehemaligen Südeingangs gedient haben.

Deutlich erkennbar ist bei der abgetragenen Stufe des ehemaligen Vorchors – vom achten Säulenpaar an bis zu den Stufen des Querhauses – der Wechsel der eingesetzten Materialien: In den weiter geführten Rasterbändern finden

307 ⌀ der Rota 152,5 cm, Mosaikband 9 cm, Marmorband 19 cm.

Abb. 62: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, 8. Interkolumnium der nördlichen Langhausarkade, Porphyrrota (Foto Mondini 2019)

Abb. 63: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiffspaviment, 7. Interkolumnium der südlichen Langhausarkade, Porphyrrotae (Foto Mondini 2019)

sich parallel und repetitiv nebeneinander diagonal angeordnete Reihen von quadratischen Plättchen aus mehrheitlich hellem, grauem Marmor; hier ist das Paviment durch neuzeitliche Gräber stark gestört, und offensichtlich wurde hier beim Neuverlegen des Bodens auf die Wiederherstellung der feinteiligen geometrischen Muster verzichtet. In diesem Bereich wurden auch Teile von mit feinteiligem Mosaik und Schlingenmustern inkrustierten Platten aus der ehemaligen liturgischen Ausstattung verlegt (Abb. 64).[308]

Der Niveauunterschied zwischen Langhaus und Querhaus, den drei Marmorstufen überwinden, blieb beim Umbau des 16. Jahrhunderts unverändert. Die drei Stufen sind wohl original, im Mittelschiff stieß wahrscheinlich ursprünglich im östlichen Abschnitt das um eine (?) Stufe erhöhte Paviment der Plattform des Vorchors mit einer nur kleinen Höhendifferenz an die untere Presbyteriumsstufe an.[309]

Triumphbogen

Langhaus und Querhaus werden heute von einem Triumphbogen, den Pfeiler tragen, geschieden (Abb. 42). Vor seiner neuzeitlichen Umgestaltung, als zuerst im Langhaus, dann auch im Querhaus kassettierte Holzdecken eingezogen wurden, war er etwas höher und ruhte auf schlankeren Pfeilern mit vorgelagerten Säulen.[310] Wahrscheinlich hatte er zuvor einen Spitzbogen aufgewiesen.[311] Seine Umgestaltung erfolgte im Jahr 1576 nach einem Entwurf von Giacomo della Porta, der nach dem Tod Michelangelos die Bauleitung am benachbarten Konservatorenpalast übernommen hatte. Anlässlich dieses Umbaus wurden die Säulen, die ursprünglich den Triumphbogenpfeilern vorgelagert waren und den eingezogenen Bogen zwischen Langhaus und Querhaus in der Art der Triumphbögen von S. Paolo fuori le mura oder von S. Maria in Trastevere trugen, von den neuen Pfeilern ummantelt.[312] Archäolo-

308 Glass, BAR (1980), S. 108. Die länglichen drei Platten mit Treibriemenmustern könnten zum Kanzelkorb des ehemaligen Evangelienambos gehört haben, siehe unten S. 117 f. Teile eines Grabmals könnten hingegen die beiden kleineren querrechteckigen Platten mit einem Rautenschlingenband gewesen sein; ein weiteres Stück befindet sich als Stufe im südlichen Kanzelkorb, vgl. unten Abb. 107. Vergleichbare Stücke finden sich im Dom von Anagni, vgl. Gianandrea, L'arredo (2006), S. 128, Abb. 98, 104 bzw. die querrechteckigen Platten mit Rautenschlingenmotiv in der Sockelzone des Grabmals in der Caietani-Kapelle ebendort.

309 Im Mittelschiff beträgt der Niveauunterschied 45 cm; im südlichen Seitenschiff misst er 54 cm und im höher gelegenen nördlichen nur 39 cm.

310 Die heutige Scheitelhöhe beträgt 15,68 m. Auf dem älteren Spada-Grundriss Abb. 16* sind den Triumphbogenpfeilern zum Mittelschiff hin Dreiviertelsäulen beigefügt, die möglicherweise die tatsächliche Lösung des ausgehenden 13. Jahrhunderts spiegeln, wenn auch wegen des erwähnten Zeichnungsfehlers um 4,4 m nach Westen verschoben.

311 Zum Spitzbogen Bolgia, Reclaiming (2017), S. 158; zur figürlichen Langhausdecke von Flaminio Boulanger, gestiftet vom Römischen Senat und Papst Pius V. zur Ehrung von Marcantonio Colonna und dessen Sieg bei der Schlacht von Lepanto, siehe Conforti (2017), S. 75.

312 Hierzu sind Zahlungen aufgeführt im Tätigkeits- und Ausgabenbuch von Prospero Boccapaduli: Fabrica di Campidoglio, Archivio Storico Capitolino (ASC), Fondo Prospero Boccapaduli, Bd. 43, [1555–1577], fol. 104v–113r, bes. 106r: »M.

gische Fenster auf der Ostseite beider Pfeiler, sichtbar von den Treppen der beiden Kanzeln aus, lassen jeweils einen Abschnitt eines Granitschaftes erkennen (Abb. 65).[313]

Querhaus

Das Querhaus ist 40 m breit und wirkt mit seiner nur 9,2 m messenden Tiefe schmal und hoch: Vom Niveau des Querhauspaviments bis zur Kassettendecke misst man etwa 18,57 m.

In beiden Querhausflügeln stand je ein bedeutender Altar: Im Norden der Helena-Altar mit der Ara Coeli, der wohl die Stelle des Hauptaltars des Vorgängerbaus bewahrte, und im Süden der Altar des Ordensgründers Franziskus.

Beleuchtet wurde das Querhaus vor dem Einzug der neuzeitlichen Decke durch zwei Rosenfenster. Wie erwähnt, öffnete sich die Fensterrose in der nördlichen Querhausstirnwand wegen eines Anbaus wesentlich weiter oben als die auf der Südseite, mit der Folge, dass seit dem Einzug der Holzdecke nur noch die untere Hälfte der Nordrose Licht ins Querhaus führt (Abb. 66).

Südlicher Querhausarm

In der südlichen Querhausstirnseite öffnete sich vor dem Umbau von 1727 unterhalb der Kassettendecke eine größere, mit raffiniertem Maßwerk geschmückte Rose (Abb. 25). Zusätzlich brachte ein dreibahniges gotisches Lanzettfenster mit Couronnement durch farbiges Glas gedämpftes Licht ins Querhaus. Casimiro erinnert sich, dass vor der Erneuerung von 1727 bunte Glasscheiben mit Szenen aus der Vita des Franziskus in den Fenstern montiert waren; diese Glasmalereien könnten in der Bauzeit, also in den 1280er- bis Anfang der 1290er-Jahre und damit zeitgleich mit den Langhausfenstern der Oberkirche von San Francesco in Assisi, entstanden sein:[314] »Ricevea questa cappella non molto lume per mezzo di due grandi

Abb. 64: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, Paviment im Bereich der ehemaligen Schola cantorum mit Fragmenten der ehemaligen liturgischen Ausstattung, Richtung Osten (Foto Mondini 2011)

Abb. 65: Rom, S. Maria in Aracoeli, südlicher Triumphbogenpfeiler, archäologisches Fenster, das den Granitschaft der dem mittelalterlichen Triumphbogen vorgelagerten Säule zeigt (Foto Mondini 2010)

Ludovico arincontro deve havere dal popolo romano scudi doicento et sette et 16 per larco fatto nel muro di araceli di manifattura et muri de fondamenti e pilastri et fodere de colonne et per li oggietti et opera di stucco fatta in detto arco colli ?[colle?], haver tagliato muri mettitura de conci, mettitura di catene per tutta larmatura fatto così sotto l'arco come altro, raccorciamento di scalini, haver portato via calcinaccio, raccorciatura di ritti et altro come per misura et stima fatta da… M Jacopo della Porta architetto al popolo romano:« Nachweis mit etwas unpräziser Folioangabe bereits bei Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), S. 98 f.

313 Nach Bolgia sollen die in den beiden nördlichen Triumph- und Apsisbogenpfeilern eingebauten Schäfte aus (rötlichem) Elbagranit sein, während die beiden südlichen aus (grauem) Granito del Foro bestehen sollen, wodurch bewiesen sei, dass die vier Säulen noch die Aufstellung aus dem Vorgängerbau des 12. Jahrhunderts bewahrten, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 53. Das Auseinanderhalten der beiden Granitsorten lässt sich bei den nicht optimalen Lichtverhältnissen kaum überprüfen: Auf unserem Foto erscheint der Schaft im südlichen Triumphbogenpfeiler rötlich gefärbt, was die oben genannte These widerlegen würde.

314 Zur Datierung siehe F. Martin, Die Glasmalereien von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien, Regensburg 1997, S. 88–93.

Abb. 66: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhaus nach Norden (Foto Mondini 2023)

Abb. 67: Rom, S. Maria in Aracoeli, südlicher Querhausflügel nach Süden, Savelli-Kapelle (Foto Mondini 2023)

finestre; una posta dietro l'altare, e formava una rota co' raggi di marmo, assai più grande, e ben intesa di quella che dirimpetto si scorge sopra della Sagrestia. Ambedue erano composte di grossi vetri tinti di varj colori per esprimere diverse azioni del Santo; e questi erano fra loro uniti con artificio maraviglioso.«[315]

Der dem Kapitolsplatz zugewandte, südliche Querhausflügel war vollständig von der Grabkapelle der Savelli eingenommen (Abb. 67).[316] Diese war zum Querhaus durch zwei inkrustierte, mit den mosaizierten Wappen der Savelli geschmückte Schranken und schmiedeeiserne Gitter abgetrennt.[317] Die privilegierte Stellung der Savelli erkennt man auch daran, dass sie sich den dem Ordensgründer Franz von Assisi geweihten Altar sicherte.[318] Der Altar und sein mit Cosmatenmosaik geschmücktes Ziborium werden noch von Casimiro beschrieben: »Conteneva un altare isolato, cinto da quattro colonne di marmo paonazzo, sopra le quali si alzava un ciborio lavorato con varji ornamenti di musaico, secondo il gusto di que' tempi.«[319] Nach Bruzio war der Baldachin, wie für das ausgehende 13. Jahrhundert zu erwarten, eingewölbt (wohl mit Spitzbogen) und reich mit Cosmatenmosaik verziert.[320] Teile der Ziboriumsbekrönung, eine der Pavonazzettosäulen sowie eine gotische Inschrift waren 1888 noch beim Konvent in einem Depot von Steinmaterialien »dalla parte del Portico del Vignola« aufbewahrt, das dem Marmorarius

315 Casimiro, Araceli (1736), S. 109.

316 Grundlegend zur Savelli-Kapelle: Herklotz, Savelli (1983); zu den Gräbern und malerischen Ausstattung auch unten S. 141.

317 »Chiudeva finalmente questa cappella una cancellata di ferro, la quale posava sopra due gran pezzi di marmo, incrostati al di fuori di prezioso ben conservato musaico, nel cui mezzo vedasi l'arma de' Savelli; e innanzi la porta, per cui in quella si entrava un grande pezzo di porta santa a uso di scalino.« Casimiro, Araceli (1736), S. 109.

318 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 314, hat den Anspruch der Savelli, hier eine Art Hauptaltar in ihrer Familienkapelle zu errichten, hervorgehoben.

319 Casimiro, Araceli (1736), S. 109.

320 *Tegit illam ciborium quatuor marmoreis innixum columnulis. Fornices ciborii ornant opera gotici ritus, omnia e musivo*, Bruzio (ca. 1660–1670), BAV, Vat. lat. 11871, fol. 233v, Abschrift Herklotz, Savelli (1983), S. 577. Abschrift hier nach Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 68.

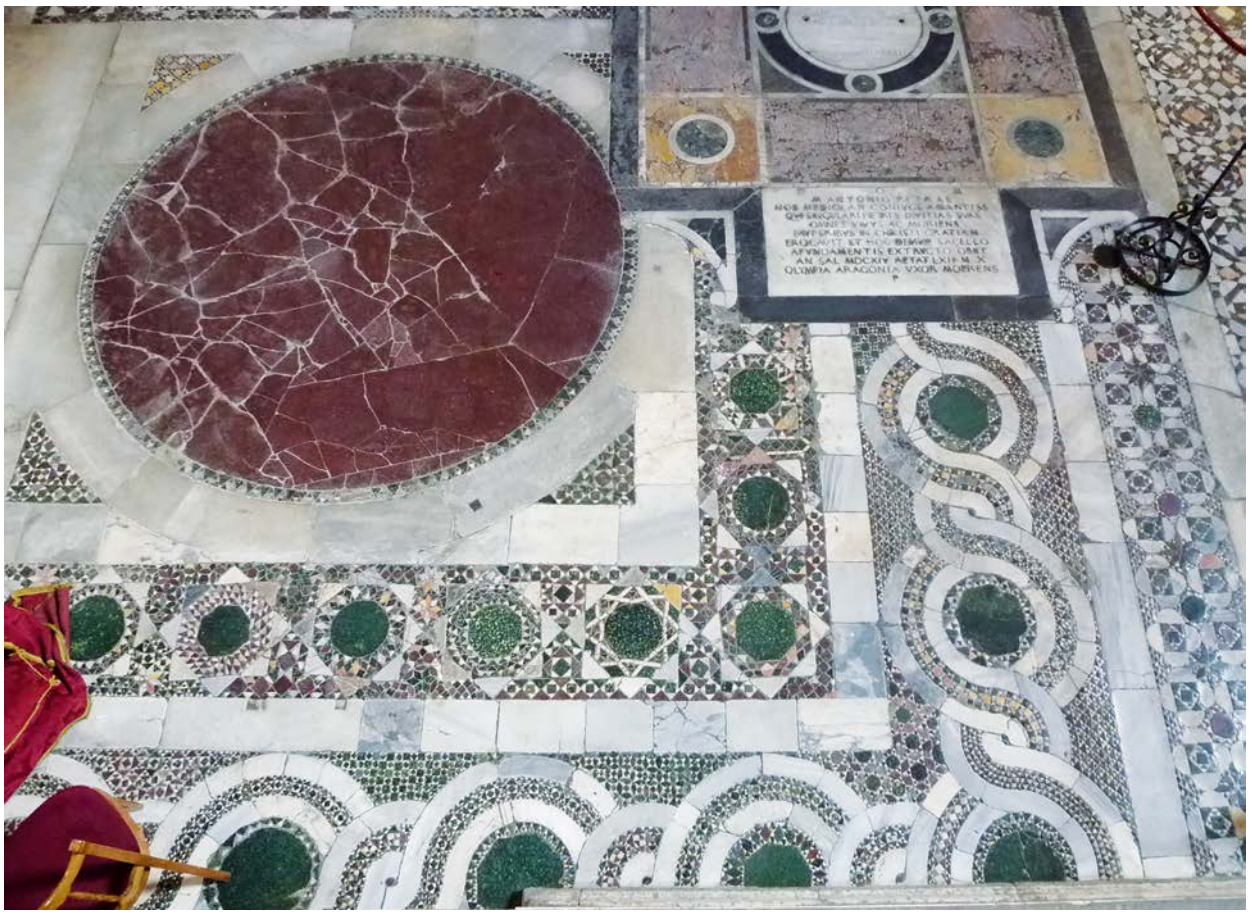


Abb. 68: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhauspaviment, südliche Porphyrrota (Foto Mondini 2010)

Paolo Medici überlassen worden war; diese Materialien musste Medici aber der Commissione Reale del Monumento a Vittorio Emanuele zurückgeben, da sie für ein Lapidarium im Vittoriano bestimmt waren.[321]

Querhauspaviment

Das Opus sectile-Paviment des Querhauses ist wesentlich reicher als jenes im Langhaus und durch ein komplexes Guillochemuster organisiert; leider ist es insbesondere im Abschnitt vor dem Hauptaltar durch neuzeitliche Gräber stark gestört.[322]

Zwei große, in quadratische Rahmen aus (modernen?) Marmorplatten eingefasste Porphyrrotae[323] sind das augenfälligste Element. Sie liegen nicht in einer Achse mit dem Helena-Altar bzw. auf der mittleren Längsachse des Querhauses, sondern sind um 75 cm nach Westen verschoben.[324] Beide Porphyrrotae sind mehrfach gebrochen (Abb. 68, 69): Man könnte daher vermuten, sie seien im ausgehenden 16. Jahrhundert nach Westen versetzt worden, als die neuen, halbkreisförmigen Stufen dem Hochaltar vorgebaut wurden.[325] Da sich die beiden Rotae mit ihrer Marmorfassung jedoch zentriert in einer – insbesondere im Süden – original wirkenden

321 Mit Nachweisen Coppola (2012), S. 163. Bisher konnte dieses Material in den Depots unter dem Vittoriano nicht identifiziert werden (S. 365–369, Abb. 310–355).
322 Hierzu ausführliche Beschreibung bei Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 198–200; Glass, BAR (1980), S. 108. Siehe auch Casimiro, Araceli (1736), S. 24.
323 Nördliche Rota ⌀ 2,44 m; südliche Rota ⌀ 2,37 m.
324 Gemessen an der durch die Fenestella confessionis des Augustus-Altars gelegte Mittelachse.
325 Die Altarstufen und die Balustrade wurden 1590 fertiggestellt. Casimiro, Araceli (1736), S. 128.

Abb. 69: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhauspaviment mit Porphyrrotae (Foto Mondini 2011)

Abb. 70: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhauspaviment am Fuss der Süd-Kanzel (Foto Mondini 2017)

Guillocherahmung befinden, die teilweise durch die Stufe des Barockaltars verdeckt wird, ist davon auszugehen, dass sie dem ursprünglichen Entwurf des ausgehenden 13. Jahrhunderts zuzuordnen sind (Abb. 69, 56).[326] Das äußere Guillocheband, das alternierend achteckige Serpentinscheiben und kleine, runde Porphyr- bzw. Serpentintesserae umschlingt, ist jedenfalls noch in situ und wird beim südlichen Triumphbogenpfeiler von der dort im 16. Jahrhundert aufgestellten »südlichen Hälfte« des Evangelienambos (Südkanzel) verdeckt (Abb. 70). Während das Band im Westen bündig an ein den Querhausstufen entlangführendes Mosaikband anschließt, wird es auf der Ostseite von der neuzeitlichen Presbyteriumstreppe teilweise verdeckt. Es ist davon auszugehen, dass im späten 13. Jahrhundert bei der Vollendung des franziskanischen Baus das gesamte Paviment im Querhaus neu verlegt wurde, möglicherweise aber unter Verwendung von Material aus dem Mittelschiff des Vorgängerbaus.[327] Dies dürfte vor allem für die beiden Porphyrrotae zutreffen, die bei der Neuverlegung zerbrachen, und vielleicht auch für die große Granit-Platte im südlichen Querhausbereich: Diese nimmt als einzige Bezug auf die Mittelachse des Querhauses und ist auf den Eingang der Savelli-Kapelle zentriert.[328] Im Südflügel des Querhauses ist das Paviment

326 Die beiden Quadratfelder hatten eine Seitenlänge von ca. 7,80 m. Sie wurden ursprünglich von einem über 4,2 m breiten, wohl ost-westlich ausgerichteten Mosaikteppichstreifen voneinander getrennt (heute durch Gräber vollständig ausradiert), Glass, BAR (1980), S. 108.

327 Dorothy Glass hebt das Fehlen von Vergleichsbeispielen für die Pavimentmuster in der Apsis und im Querhaus, die auf Hexagonale und oktogonale Grundformen basieren, hervor, und datiert sie ins ausgehende 13. Jahrhundert. Weder bei Malmstrom noch bei Glass finden sich Vermutungen bezüglich einer Wiederverwendung von Teilen des Paviments der benediktinischen Kirche im franziskanischen Querhaus. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 198–200; Glass, BAR (1980), S. 108.

328 Ich verstehe nicht, was Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 199 mit »a large disk of grey granite (a later substitution?)« meint und Glass, die ebenfalls eine Kreisscheibe aus Granit erwähnt: »The southernmost part of the transept pavement is much ruined. There is a large roundel of gray granite in the center; it may be a later substitution. It is sorrounded by mosaic hexagons and octagons outlined by mosaic and marble bands.« Glass, BAR (1980), S. 108.

Abb. 71: Rom, S. Maria in Aracoeli, Blick in den Chor hinter dem Hauptaltar (Foto GFN)

generell einfacher, sowohl was die Muster als auch die Materialwahl der Sectilia betrifft (weniger Porphyr und Serpentin); in der Savelli-Kapelle stammt das Paviment aus dem 18. Jahrhundert. Im nördlichen Querhausarm ist der Boden in der Neuzeit vollständig neu verlegt worden (siehe unten S. 87 f.).

Apsis und Hochaltar

Von der in den frühen 1560er-Jahren abgebrochenen gotischen Apsis hat sich an materiellen Zeugnissen nur der Schmuckfußboden des späten 13. Jahrhunderts hinter der neuzeitlichen Hauptaltarmacchina erhalten (Abb. 71, 72). Es ist offensichtlich, dass man bei der Erweiterung des Chors das ältere Paviment soweit wie möglich sowohl im Presbyterium als auch im Chor hinter dem Hochaltar bewahren wollte. Folglich wurde auch das Niveau des Presbyteriums drei Stufen oberhalb des Querhausbodens nicht verändert (Abb. 73). Die Fläche des ungestört erhaltenen Opus sectile-Teppichs erstreckt sich innerhalb des erhöhten Altarbereichs ca. 6 m nach Osten bis zum Kreissegment der im Paviment ablesbaren Apsis, deren innerer Durchmesser mindestens 12,3 m betrug;[329] wahrscheinlich muss man sich eine marmorne Stufe mit einer Priesterbank entlang der Apsismauer vorstellen. Im Gegensatz zum Querhauspaviment kommen hier im Presbyterium keine Kreisschlingenmotive vor. Auf der Mittelachse ist eine 1,8 m breite Längsbahn angelegt, in der neun große Sechsecke aus Serpentin in drei Reihen hintereinander liegen, so dass in den Zwischenräumen von Mosaikbändern gerahmte Rautenmuster gebildet werden.

329 Grundrissskizze in Bolgia (2009), S. 101, Abb. 13; zu den Maßen auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 185, Anm. 94. Wahrscheinlich ist den 12,3 m noch ca. 1 m dazu zu rechnen, da zwischen dem Pavimentrand und der Apsiswand wohl noch eine Sitzbank eventuell mit Suppedaneum (ca. 0,5 m tief) zu rekonstruieren ist.

Dieser auf der Mittelachse angelegte Teppich, der vielleicht auf einen Thron[330] im Scheitel der Apsis führte, wird an den Seiten von zwei Streifen aus parallel gelegten trapezförmigen Platten aus weißem Marmor von den beiden seitlichen Feldern geschieden. Zumeist runde, gelegentlich auch unregelmäßig geschnittene Achteck-Scheiben aus Serpentin dienen als Füllung der den Mittelstreifen flankierenden Flächen; trapezförmige Marmorplatten fassen sie achteckig ein. In den Zwischenräumen verlaufen feinteilige geometrische Mosaikbänder, die übereck gestellte, aus vier Dreiecken gefügte Quadrate rahmen. Auch die entlang des Halbkreises verlaufende Opus sectile-Bordüre aus trapezförmig geschnittenen Platten kombiniert mit flachen Sechsecken aus weißem Marmor, in deren ausgesparten Feldern feinstes Mosaik eingelegt ist, ist original.

Der Standort des ehemaligen Hauptaltars, der heute zum Großteil von der frühbarocken Hauptaltarmacchina verdeckt wird, ist anhand der Muster im Paviment des Presbyteriums relativ präzise zu ermitteln. Für die Plattform ist eine Fläche von etwa 4,85 m Breite und 4,20 m Tiefe zu rekonstruieren; von ihrem originalen Boden sind unter der Holzstufe westlich des Barockaltars noch einige 49 cm breite Felder mit einer Füllung aus sehr feinteiligem geometrischen Opus sectile-Mosaik, das fast ausschließlich aus Porphyr- und Serpentintesserae besteht (Abb. 74), erhalten.[331] Der ehemals auf dieser Plattform stehende Hauptaltar soll laut Bolgia eine Breite von 3,92 m gehabt haben.[332] Zwar ist ein Rückschluss allein aus den aneinandergereihten Schmuckfeldern im Boden durchaus legitim, doch erscheinen in diesem Falle die ermittelten Maße ungewöhnlich groß.[333] Im Spada-Grundriss (Abb. 16) ist der Hauptaltar nicht eingezeichnet; dass er eine beachtliche Größe gehabt haben mag, wird aber in der ältesten Innenansicht der Apsis zur Anschauung gebracht (Abb. 75).[334]

Über die Existenz eines Hochaltarziboriums haben wir keine Nachrichten. Sollte der Altar tatsächlich über 3 m breit gewesen sein – wie von Gardner für franziskanische Kirchen beobachtet –, hätte man auch in S. Maria in Aracoeli für den Hauptaltar auf ein Ziborium verzichtet.[335] Nach dem franziskanischen Umbau war die Kirche geostet, ihr Hauptaltar wurde also vom Zelebranten auf der westlichen Seite mit dem Rücken zum Langhaus bedient.[336] Es bestehen m. W. keine Hinweise, dass vor Anbringung von Raffaels »Madonna di Foligno« im Jahr 1512 ein älteres – vielleicht doppelseitig bemaltes – Hauptaltarretabel des Trecento existiert hätte.

Ungeklärt bleibt die Frage, wem – neben der Muttergottes – der neue Hauptaltar von S. Maria in Aracoeli geweiht war bzw. welche Reliquien er enthielt. Aus spätmittelalterlichen Pilgerberichten kann man schließen, dass schon damals darüber Unklarheit herrschte.[337] Bolgia vermutet, dass der von ihr fast 4 m breit rekonstruierte Hauptaltar primär als Kopie des leeren Grabes Christi und somit Aracoeli nach dem Fall von Akkon den Franziskanern als Jerusalem-Ersatz dienen sollte; es fehlen jedoch schriftliche Belege für diese Deu-

330 Bekanntlich war S. Maria in Aracoeli im 13. Jahrhundert keine Stationskirche, brauchte also keinen Papstthron. Aber auch andere Abteikirchen – z. B. S. Saba –, die keinen Stationsgottesdienst hatten, passten sich in ihrer liturgischen Ausstattung an den römischen »stationalen Standard« an. Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi hatte – als *cappella papalis* und *caput et mater* des Franziskanerordens – im Apsisscheitel einen Thron, hierzu Cooper/Robson, The Making of Assisi (2013), S. 58 f.

331 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 185, Taf. 17. Bolgia rekonstruiert acht solcher 49 cm breiten Felder, die sie als inkrustierte Marmorplatten beschreibt. Dadurch dass die Marmorstege stückweise aneinandergefügt sind, vermute ich eher, dass es sich um für Böden üblichen Opus sectile handelt.

332 Zum Vergleich verweist sie auf die Maße von 3,8 × 1,8 m des Hauptaltars der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 186, im Anschluss an Gardners Thesen zur Verbreiterung der Altäre im späten Duecento und Trecento, J. Gardner, Some Franciscan Altars of the Thirteenth and Fourteenth Centuries, in: The Vanishing Past. Studies in Medieval Art, Liturgy and Metrology presented to Christopher Hohler, hg. von A. Borg, A. Martindale (B. A. R. International series 111), Oxford 1981, S. 29–38. In Alt-St. Peter maß der hochmittelalterliche Altar von Callixt II. B. 2,70 × T. 1,65 × H. 1,35 m, vgl. Zander, Nota, in: Romano, Apogeo, (2017), S. 285. In S. Paolo fuori le mura war der Altar unter dem Ziborium von Arnolfo ca. 2,40 m breit.

333 Die Mensa des heutigen Hauptaltars von Aracoeli ist etwa 3,40 m breit; der Hauptaltar wurde in den 1560er-Jahren komplett neu verkleidet. Es wäre zu untersuchen, ob er noch den mittelalterlichen Altar (oder Teile davon) enthält.

334 Rotulus von Zeichnungen auf Papier, Archivio Capitolare Lateranense, Q.8.D.1. Siehe hierzu unten S. 83, Anm. 355.

335 J. Gardner, Altars, Altarpieces, and Art History. Legislation and Usage, in: Italian Altarpieces. Function and Design, hg. von E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford 1994, S. 5–39, bes. 12 f.

336 Mondini, Drehmomente (2016), S. 204.

337 Vier nicht namentlich genannte Heilige werden im Altar erwähnt: D8 (1. Hälfte 15. Jh.): »der namen ich nit waiß, aber man findet sie da geschriben,« zitiert nach Miedema, Kirchen (2006), S. 605 Eintrag (ob).

Abb. 72: Rom, S. Maria in Aracoeli, Paviment der ehemaligen gotischen Apsis (Foto GFN)

Abb. 73: Rom, S. Maria in Aracoeli, Persbyterium, Paviment nördlich des Hauptaltars (Foto Senekovic 2010)

tung.[338] Ihrer Meinung nach diente der Altar zudem symbolisch als Grab von Sabatinus und Juniperus, zweier »Jünger« von Franziskus, die in den 1250er-Jahren in S. Maria in Aracoeli bestattet worden waren.[339] Aus Mangel an Körperreliquien des Ordensgründers und eines direkten Franziskusbezugs zum Kapitol mag seitens des römischen Hauptkonvents die Absicht bestanden haben, den Kult der beiden Franziskanerbrüder Sabatinus und Juniperus »con fama di santità«[340] aus dem direktesten Umfeld von Franziskus zu lancieren.[341] Über Sabatinus († 1251) ist wenig bekannt; er soll sich früh Franziskus angeschlossen und ihn nach Rom begleitet haben, um die päpstliche Bestätigung der neuen Regel einzuholen. Mehr ist über den in der Franziskusnachahmung übereifrigen, angeblich etwas einfältigen Bruder Juniperus (Fra Ginepro, † 1257/58?) überliefert.[342] Beide wurden in den 1250er-Jahren, also im ersten Jahrzehnt der franziskanischen Ansiedlung auf dem Kapitol, vielleicht noch vor Beginn des großen Umbaus, im Konvent von Aracoeli bestattet – möglicherweise nicht in der Kirche, sondern im von den Benediktinern geerbten Kreuzgang entlang der Ostflanke der Kirche.[343] Serena Romano lokalisiert das Grab des Juniperus im Südquerhaus, nahe dem Triumphbogenpfeiler, und sieht in dem Grab einen möglichen *ad sanctos*-Anziehungspunkt für die Gräber der Familie Savelli.[344] Bolgia – ausgehend vom Bericht des Mariano da Firenze von 1518 – lokalisiert den Aufbewahrungsort der Reliquien der beiden Franziskanerbrüder hingegen in einem Pfeiler des Apsisbogens – *sinistro pilastro*

338 Bolgias Herleitung über die formalen architektonischen Analogien der Apsiden von Aracoeli, S. Croce in Florenz und S. Fermo maggiore in Verona zur Heilig-Grab-Rotunde in Jerusalem auf Grund von gestalterischen Bezügen zu mittelalterlichen Heilig-Grab-Kopien wie der gotischen Rotunde von Konstanz (1280er-Jahre) ist suggestiv und scheint weit hergeholt. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 187–194.

339 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 194.

340 Casimiro, Araceli (1736), S. 360.

341 Bereits Serena Romano hatte in Bezug auf den in Rom populären Juniperus auf diese Möglichkeit hingewiesen, Romano, L'Aracoeli (1998), S. 200–202; Bolgia erweitert und präzisiert die Argumentation Bolgia, Reclaiming (2017), S. 142 mit Nachweisen.

342 [Arnaldus de Serrano, vor 1369] Chronica XXI Generalium ordinis minorum (Analecta Franciscana 3), Quaracchi 1898, S. 54–64 (Vita S. Ianuperii).

343 Chronica XXI Generalium (1898), S. 265: *Et in eodem Conventu [= Aracoeli] requiescunt frater Iniperus supradictus et frater Sabatinus, qui fuit de primis fratribus istius ordinis quintus.* Casimiro erweist sich hierzu äußerst wortkarg und macht keine Angaben zum Ort ihrer Bestattung. Casimiro, Araceli (1736), S. 360 f.

344 Romano, L'Aracoeli (1998), S. 202.

Abb. 74: Rom, S. Maria in Aracoeli, Presbyterium, Pavimentfragment westlich des Hauptaltars (Foto Mondini 2023)

maioris capellae –, also in unmittelbarer Nähe zum Hauptaltar.[345] Mit *capella maior* ist aber wahrscheinlich das Presbyterium einschließlich des Querhauses gemeint. Denn ein Jahrhundert nach Mariano referiert Lukas Wadding[346] – möglicherweise als Augenzeuge – über eine 1621 erfolgte Reliquienauffindung und erneute Rekondierung der im südlichen Triumphbogenpfeiler eingemauerten Gebeine des hl. Juniperus: Die Reliquien wurden *excavata columna sinistra, cui haeret pulpitum* in einer *capsula plumbea* gefunden.[347] Danach ließ Alessandro Camerini eine würdigere Memorialinschrift auf der Südseite des südlichen Triumphbogenpfeilers für Juniperus anbringen und sein noch heute existierendes Grabmal darunter errichten.[348] Laut Wadding habe ein altes Pergament – datierbar nach 1431, dem Todesjahr der seligen Giovanna de Felici – die Spur für die Auffindung gelegt, in dem zu lesen gewesen sei, dass Sabatinus *in columna (seu pylastro uti haec habet Scriptura) dextera sacelli maioris* ruhe, Juniperus hingegen im linken.[349]

345 *In sinistro pilastro maioris capellae Sabatini ac Iuniperi, seraphici Francisci discipulorum corpora sunt, et etiam alterius Electi vocati nec non Nicolai de Auximo viri sanctissimi et veri francisci filii quiescunt,* Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931), S. 42. Bolgias Ausführungen, dass die Reliquien zwingend in den den Apsispfeilern vorgestellten Säulen rekondiert gewesen seien, vermag ich nicht zu folgen, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 196. Ludovico Jacobilli (1647) als angeführte Quelle ist zu spät und paraphrasiert frei und unpräzise Wadding, Annales Minorum 2 (1628) ad annum 1251, Nr. LVII, S. 26 (Wortlaut weiter unten).

346 Wadding, Annales Minorum 2 (1628) ad annum 1251, Nr. LVII, S. 26. Ich verdanke diesen Hinweis Darko Senekovic; die Quelle wurde von Bolgia und Romano nicht berücksichtigt.

347 Wadding, Annales Minorum 2 (1628) ad annum 1251, Nr. LVII, S. 26: »Iacere monui ex aliorum testimonio in hac Ecclesia Beatum SABBATINUM, quartum S. Francisci socium, nec tamen constabat, quo loco conditum esset sacrum corpus. Incidi in vetustam membranam, quae dicit in columna (seu pylastro uti haec habet Scriptura) dextera sacelli maioris, et in sinistra depositum beatum IUNIPERUM. Sane ubi condita Iuniperi ossa compertum, atque ex eorum deposito liquet colligere ubi sint Sabbatini reliquiae, Iuniperi depositum exornavit Alexander Camerinus, Patricius Camers, excavata columna sinistra, cui haeret pulpitum, ex quo in solemnioribus festivitatibus cantatur ad populum Epistola, in qua inventa capsula plumbea, duobus palmis longa, et palmo uno atque dimidio lata, continente eiusdem beati viri ossa, cum membranula indicante eius esse reliquias. Decorum addidit praedictus Praeses monumentum, reclusis iterum in eadem columna lateritia reliquiis, inscriptis in dolato iaspide superius his verbis: OSSA FRATRIS IUNIPERI SOCII S. FRANCISCI. Et inferius in marmore nigro *D. O. M. Alexander Camerinus Patricius Camers, Bullariae Apostolicae Praeses. Fratris Iuniperi olim diem functi ossibus pietatis ergo decentius supra reposita, ea prope sibi, mortalitatis suae memor, monumentum vivens im solo posuit Ann. Sal. M. D. C. XXI.* In dextera itaque e regione posita columna pulpiti Evangelii, quam loco depositi Iuniperi opponit dicta membranula, si excavetur, non dubitem inventum iri B. Sabbatini corpus, nisi iam inde fuerit ablatum. Addit membranula in eadem Ecclesia, non tamen designato peculiari loco, haberi corpus B. ELECTI, alterius tamen, ut monui, ab illo Francisci socio in Africa martyrio decorati, et B. Sororis Ioannae filiae Domini Ioannis Francisci de Felicibus, sanctissimae vitae feminae, tertii Sancti Francisci instituti.«

348 Auch in den Aufzeichnungen von P. Onorato di Casabasciana († 1678), APA-Storico, Fondo Aracoeli ms. 88 (α 1), fol. 25, die ebenfalls auf Augenzeugenschaft basieren, liest man: »[Alessandro Camerini] osservando che le ossa del servo di Dio [Iuniperius] stavano con poco decoro nel pilastro del pulpitetto, dove si cantava l'Epistola ed appena si conosceva che vi stessero, le collocò più decentemente nel medesimo pilastro […].« Sie wurden 1958 in die Savelli-Kapelle verlegt, ein Epitaph links des Grabs des Luca Savelli erinnert daran (vgl. unten Abb. 141); Romano, L'Aracoeli (1998), S. 201; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 195, Abb. 3.41 hat die demontierte barocke Inschrift von 1621, die oberhalb des Grabmals von Alexander Camerarius angebracht war, identifiziert.

349 Wadding, Annales Minorum 2 (1628), zit. oben Anm. 347. Wie bei Fra Mariano werden die Angaben links und rechts vom Altar aus gedacht. Das Dokument erwähnt weitere in Aracoeli bestattete, von den Franziskanern als heilig verehrte

Ob die Gebeine der beiden seligen Sabatinus und Juniperus seit dem Umbau in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in den Pfeilern des Triumphbogens ruhten und folglich symbolisch – wie der Ordensgründer Franziskus die Lateranbasilika – »die Kirche stützen« sollten, oder ob ihre Umbettung erst im Spätmittelalter erfolgte, lässt sich auf Grund der Quellenlage nicht entscheiden.[350] In Reliquienverzeichnissen des 15. Jahrhunderts, die möglicherweise vor Ort lesbar waren, werden gelegentlich die Reliquien des Juniperius erwähnt.[351] Jedenfalls gelangten sie nicht erst mit dem Abbruch der Apsis in den 1560er-Jahren in die Triumphbogenpfeiler.[352] Das von Vasari bewunderte Fresko mit dem Porträt des »akkreditierten« Franziskanerheiligen Ludwig von Toulouse »in un pilastro accanto alla cappella maggiore, a man sinistra«, das wohl im Zusammenhang mit Ludwigs Kanonisation 1317 realisiert worden sein könnte, war hingegen seitlich der Apsis – vermutlich zur Rechten des Hauptaltars (vom Altar aus gedacht), also im nördlichen Pfeiler des Apsisbogens – zu sehen.[353]

Die verlorenen Malereien in der Apsis

Ausgehend davon, dass die Ostpartie der Kirche auf dem Grundriss im Spada-Codex präzise dokumentiert wurde, ist zu schließen, dass die Apsis außen polygonal (5/10-Schluss) und im Innern halbkreisförmig gestaltet war (Abb. 16). Für die Komposition des Freskos mit der Augustusvision in der Kalotte bedeutete dies, dass in Aracoeli – wie in S. Maria Maggiore – wahrscheinlich eine freie Fläche ohne architektonische Unterteilungen durch Rippen zur Verfügung stand und die Maler somit der in Rom seit frühchristlicher Zeit üblichen Tradition des Apsisbildes folgen konnten.[354] Unterhalb der Kalotte öffneten sich auf den nach außen freistehenden drei Seiten des Apsispolygons wohl drei Lanzettfenster, deren mittleres vielleicht etwas größer war. Wahrscheinlich waren sie wie im Südquerhaus mit Glasmalereien versehen. Leider bleibt auch das einzige uns erhaltene Bildzeugnis – eine Federzeichnung nach einem Fresko aus S. Giovanni in Laterano mit der Darstellung eines Ereignisses, das im Sanktuarium von S. Maria in Aracoeli stattfand – zu skizzenhaft, um die Architekturkulisse der Szene, die wahrscheinlich im originalen Fresko des Quattrocento detaillierter war, zu dokumentieren (Abb. 75):[355] Immerhin könnten in der Skizze die Stufen sowie der Altarblock und das am Fuß der Kalotte verlaufende Gesims den realen Begebenheiten entsprechen. Es ist bedauerlich, dass die Federskizze die Kalotte

Personen, darunter den Beatus Electus und die Terziarin Giovanna de Felici († 1431). Von letzterer ist bekannt, dass sie vor dem Langhausaltar der Felici-Kapelle unter dem von ihrem Vater Francesco de Felici gestifteten Ikonenziborium bestattet worden war. Hierzu Bolgia, Reclaiming (2017), S. 382 mit Nachweisen und zum Felici-Altar weiter unten.

350 Gegen Bolgias Argument, die Gebeine der beiden seien ursprünglich bei der Apsis in den Pfeilern vorgelagerten Säulen gebettet gewesen. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 196 f.

351 »Sant Franscus gsel, sant Januperius [sic]«, so in der Wolfenbüttler Handschrift der Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae, Cod 16.1. Aug. quart, fol. 61r aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, Miedema, Kirchen (2001), S. 91: D76 und S. 606.

352 Eine kleine Möglichkeit, dass die Gebeine der beiden Urjünger des hl. Franziskus, sozusagen als »Kontaktreliquien« des Poverello und als Heiligenreliquien *in spe* – anfänglich im oder beim Hauptaltar der Marienkirche bestattet worden wären, bleibt. Als Raffaels Marienbild 1512 auf den Hauptaltar aufgestellt wurde, mussten der Altar und seine Mensa möglicherweise angepasst (verkleinert) werden (Maße des Gemäldes 3,20 × 1,94 m); Pietrangeli (1983), S. 347; De Blaauw, Hochaltarretabel (1996), S. 96–98; zu diesem Zeitpunkt könnten hypothetisch die Gebeine von Sabatinus und Juniperus, deren Kult nicht so erfolgreich war, in die Triumphbogenpfeiler (oder in deren vorgelagerten Säulen) verlegt worden sein. Belege hierfür haben wir jedoch nicht.

353 Vasari ist widersprüchlich sowohl, was die linke oder rechte Seite des Altars betrifft, als auch in Bezug auf die Zuschreibung an Stefano Fiorentino bzw. seinem Sohn Tommaso: »[Stefano …] fece in Araceli, in un pilastro accanto alla cappella maggiore a man sinistra, un San Lodovico in fresco, che è molto lodato per avere in sé una vivacità non stata insino a quel tempo neanche da Giotto messa in opera.« Vita von Stefano Fiorentino in Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), S. 136 und in der Vita von Tommaso detto Giottino »et in un pilastro d'Araceli un San Lodovico molto bello a canto all'altar maggiore a man ritta« (S. 233). Bolgia, Reclaiming (2017), S. 197 f.

354 Theoretisch sind Rippen auch im Halbrund denkbar, aber hier eher unwahrscheinlich.

355 Rotulus von Zeichnungen auf Papier, Archivio Capitolare Lateranense, Q.8.D.1. Die Federzeichnung wohl des späten 16. Jahrhunderts ist eine Kopie nach einem verlorenen Freskenzyklus (1438–1440), der sich im nördlichen Querhausarm der Lateranbasilika befand. Die Szene zeigt die Amtsentkleidung, die historisch verbürgt in der Kirche von Aracoeli stattfand, dreier Diebe, die Edelsteine von den Büstenreliquiaren von Petrus und Paulus aus dem Lateranziborium entwendet hatten und zum Tode verurteilt wurden. Hierzu Mondini, Reliquie (2011), S. 292–296; Mondini, Furtum Sacrilegum (2020), S. 373; diese früheste skizzenhafte Darstellung des Innenraums der Apsis ist auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 186 nicht entgangen.

Abb. 75: Rom, S. Giovanni in Laterano, Kopie aus einem verlorenen Fresko um 1440, das die beim Hauptaltar von S. Maria in Aracoeli erfolgte Amtsentkleidung dreier des Diebstahls verurteilter Kleriker zeigt, Federzeichnung ca. vor 1590, Archivio Capitolare Lateranense Q 8 D 1

mit dem heute verlorenen Apsisfresko von Pietro Cavallini leer belässt.[356] Vasari zufolge soll im Zentrum der Komposition die Muttergottes mit dem Kind im Arm umgeben von einer Lichtglorie (»cerchio di sole«) dargestellt gewesen sein; unter der Marienerscheinung seien Kaiser Augustus und die Tiburtinische Sibylle zu sehen gewesen, wobei die Sibylle das Christkind dem Kaiser zur Anbetung gezeigt habe.[357] Busuioceanu betrachtete die Miniatur der Augustusvision im Modeneser *Liber de temporibus et aetatibus* (auch *Cronica imperatorum*) als Reflex von Cavallinis Apsiskomposition.[358] Die illustrierte Handschrift entstand aber um 1285 und wäre damit etwa ein Jahrzehnt älter als das Apsisfresko Cavallinis.[359] Alessandro Tomei wiederum hat ein aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts datiertes Siegel des Franziskanerkonvents von Aracoeli, das die Ikonographie der Augustusvision zeigt, als direkten Reflex von Cavallinis Apsisfresko in die Diskussion eingeführt (Abb. 76).[360] Da jedoch auf dem Siegel die Lichtaureole sowie die aus einer älteren Beschreibung im Pilgerführer von William Brewyn (Romreise um 1470) überlieferte Anwesenheit von Engeln fehlt,[361] teile ich Bolgias Ansicht, dass das Siegel nicht die Komposition des Cavallinifreskos in der Apsis übernimmt. In ihrer Anlage dürfte Cavallinis Apsisfresko von S. Maria in Aracoeli wohl Torritis Marienkrönungsmosaik in der Apsis von S. Maria Maggiore

356 Wir wissen nicht, ob das gemalte Original im Lateran auch ein Bild in der Apsis andeutete.

357 »Ma la migliore opera che in quella città facesse [Pietro Cavallini] fu nella detta chiesa d' Araceli sul Campidoglio, dove dipinse in fresco nella volta della tribuna maggiore la Nostra Donna col Figliuolo in braccio circondata da un cerchio di sole, e abasso Otaviano imperadore, al quale la Sibilla Tiburtina mostrando Gesù Cristo, egli l' adora.« Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), S. 186 f.; Bolgia, Il coro (1999), S. 238 f. Ikonographischer Rekonstruktionsversuch bei Vayer, L' affresco (1963), Abb. 1, auf der Basis des um 1390 datierten Tafelgemäldes in Stuttgart, Staatsgalerie Inv.Nr. 90, wobei der dort dargestellte Typus der Demutsmadonna einer Aktualisierung des 14. Jahrhunderts entspricht, A. Rave, Frühe italienische Tafelmalerei. Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1999, S. 144–154.

358 Modena Biblioteca Estense, Ms. α M.1.7 (Lat. 461), fol. 92v; Busuioceanu (1928), S. 141–145. Die Abschrift der *Chronica imperatorum* befindet sich im zweiten Teil des auf Grund der am Ende enthaltenen Bischofsliste sicher um 1285 datierten Manuskripts, der auch Doppia cronica di Reggio genannt wird; der erste Teil mit dem *Liber de temporibus* wurde vom Notar Alberto Milioli abgeschrieben, zur Handschrift: M. Giansante, Milioli, Alberto, in: DBI, Bd. 74 (2010), S. 497–499. Da beide Teile keine Autographen sind, bleibt offen, ob nicht schon die originale Vorlage für die *Chronica imperatorum* eine Illustration der Vision des Augustus hätte enthalten können. Ich danke Darko Senekovic für seine Recherchen.

359 Schmitz, Cavallini (2013), S. 234–236; S. Romano, Apogeo (2017), S. 62 f. mit Datierung eher an den Anfang der 1290er-Jahre. Bolgia vermutet, dass die überlieferte thronende Madonna vor einem Lichtkreis im verlorenen Grab von Pandolfo Savelli (1296) in SS. Bonifacio e Alessio der früheste Reflex von Cavallinis neuem Fresko der Augustusvision in der Apsis von Aracoeli gewesen sei, Bolgia Reclaiming (2017), S. 213 f.

360 Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Collezione Pasqui, Nr. 4376. Tomei (1982), S. 83–86; Tomei, Cavallini (2000), S. 106 f.; Romano, Apogeo (2017), S. 62 f., Abb. 1; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 210–212.

361 Canterbury Cathedral, Chapter Library, Add. Ms. 068, fol. 26v–27r; URL: https://ims.canterbury-cathedral.org/viewpicture.tlx?containerid=15101414363&pictureid=15100676209 [26. 05. 2023]: *Item ymago virginis Marie in sole cum filio in brachio sanctis cum angelis depingitur in pariete supra summum altare eiusdem ecclesiae non longe ab hoc altari. Prosa. Stellat hinc in circulo Sibille tunc oraculo …* (so die Handschrift; richtig: Stellato hic in circulo …; die Bezeichnung »prosa« – in margine, rubriziert – bezieht sich auf die rhythmische gereimte Form der Antiphon, die in Aracoeli täglich beim Augustus-Altar gesungen wurde. Dazu Casimiro, Memorie (1736), S. 160. Siehe auch die nicht ganz präzise Übersetzung Brewyn, Guide-Book 1470 (1933), S. 44 f.

entsprochen haben.[362] Das mandorlaförmige Siegel des frühen 14. Jahrhunderts zeigt hingegen die Muttergottes über einem Altar mit dem Kind auf dem rechten Arm, deutlich unterhalb von ihr, zu ihrer Rechten die Sibylle und zu ihrer Linken unter einem Baldachin thronend Augustus; kniend zuunterst ein Franziskaner, wohl der Vorsteher des Konvents. Möglicherweise konservierte dieses Siegel einen älteren, dem Mirabilientext näherstehenden Bildtypus, der den in den Mirabilien erwähnten Altar der Marienerscheinung visualisierte.[363] Dieser Typus könnte in früheren Siegeln des Klosters, vielleicht aber auch bereits in monumentaler Form in der Kalotte der Vorgängerapsis von S. Maria in Capitolio dargestellt gewesen sein.

Jedenfalls wurde in römischen Apsiden nirgends so direkt und monumental wie im leider verlorenen Werk Cavallinis auf den Gründungsmythos des Ortes Bezug genommen.[364]

Abb. 76: Siegel (Matrix) des Konvents von S. Maria in Aracoeli die Vision des Augustus darstellend, Anf. 14. Jh., Roma Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Inv.Nr. PV 4376 (©Roma Museo Nazionale del Palazzo di Venezia)

Die Helena-Kapelle mit dem sog. Augustus- bzw. Helena-Altar (Ara Coeli)

Im nördlichen Querhausarm stand wohl der älteste und wegen der Gründungslegende von Aracoeli bedeutendste Altar der Kirche. So ist es auch nicht erstaunlich, dass der ehemalige Ordensgeneral, Kardinal Matteo di Acquasparta (ca. 1240–1302), sein Grabmal in dessen Nähe, an der nördlichen Querhausstirnwand, errichten ließ. Die Wände des nördlichen Querhausflügels sind heute grau getüncht, aber punktuelle Sondagen verraten, dass sie ursprünglich mit Wandmalereien bedeckt waren, die Vasari ausdrücklich Cavallini zuschrieb.[365] Es ist mit Schmitz zu vermuten, dass Cavallini durch die Vermittlung von Matteo di Acquasparta die Gesamtleitung der Malereiarbeiten in Aracoeli hatte; neben der Apsis und der nördlichen Querhausstirnwand war auch der südliche Querhausflügel vollständig bemalt.

Freistehend im nördlichen Querhausflügel, auf der Mittelachse als Pendant zum verlorenen Franziskusaltar im südlichen Querhausarm, steht heute noch am ursprünglichen Ort die sogenannte Ara Coeli. Dieser Altar wird auch Augustus- bzw. Helena-Altar genannt (Abb. 66, 77).[366] Wie bereits erwähnt, hatte hier der ehemalige Hauptaltar des benediktinischen Vorgängerbaus von S. Maria in Capitolio gestanden. Wegen seiner Bedeutung als »Ereignismemorie«[367] – als Erinnerung an den Ort der Vision des römischen Kaisers Augustus und der

362 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 212–216. Zum Apsismosaik von S. Maria Maggiore siehe Claussen in diesem Band, S. 326.
363 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 215.
364 So sehr, dass dem Ordensgründer Franziskus kein visueller Auftritt in der Apsiskalotte des bedeutendsten Franziskanerkonvents der Stadt gewährt wurde, Romano, Apogeo (2017), S. 62, vorausgesetzt, dass er nicht im unteren Bereich der Apsis dargestellt war; hierzu fehlt uns aber jede Nachricht.
365 […] quando dipinse in Aracoeli, sopra la porta della sagrestia, alcune storie che oggi sono consumate dal tempo.« Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), S. 185; Schmitz, Cavallini (2013), S. 208 und zur nördlichen Querhauswand S. 242; Romano, Apogeo (2017), S. 62. Vielleicht befand sich hier ein ikonographischer Prototyp der Szene des *Lignum Vitae*, vgl. Lauria (2011), S. 387–394.
366 Ausführlichste Abhandlung, wenn auch nicht in allen Punkten mit meinen Schlüssen übereinstimmend Bolgia, Reclaiming (2017), S. 116–145.
367 Blume, Wandmalerei (1983), S. 87 f.; Schmitz, Cavallini (2013), S. 244.

Abb. 77: Rom, S. Maria in Aracoeli, nördlicher Querhausflügel nach Süden, »Tempietto di Sant' Elena« über der »Ara Coeli« (Foto Soriani, aus Russo 2007)

ältesten Stiftung eines christlichen Altars überhaupt[368] – wurden der Altar und sein Standort im Neubau der Franziskaner respektiert und bewahrt. Bis heute ist der »Tempietto di Sant' Elena« mit einem – 1602 und wieder 1833 erneuerten – freistehenden Ziborium ausgezeichnet.[369]

Der Altar – eine Porphyrwanne – ist noch erhalten, inklusive der als Sockel dienenden inkrustierten Confessio und ihrer Fenestella, die wohl aus dem Vorgängerbau in situ übernommen wurde.[370] Alfonso Chacón beschreibt kurz nach 1568 das ehemalige mittelalterliche Ziborium mit den Worten: *In Aracoeli in sacello quatuor columnis marmoreis pulchris varicoloribus fulto* und zitiert die Verse am oberen Rand der erhaltenen Confessio, die nach seiner Beschreibung den Zwischenraum zwischen den Basen der zwei vorderen Säulen einnahm.[371] Die präziseste Beschreibung der mittelalterlichen Altardisposition geben aber die Aufzeichnungen von Pompeo Ugonio (um 1593–1594):[372] Über zwei Stufen erhoben, stehe eine sehr schöne Porphyrwanne, die eine steinerne Mensa (*mensa lapidea*) trage; ein Marmorziborium mit vier Säulen aus grün geflecktem Marmor sei auf allen Seiten von Eisengittern umgeben. Darunter – auf der südlichen, zum Hauptaltar ausgerichteten Seite – befinde sich die mosaikinkrustierte Confessio mit der Darstellung der Augustusvision und einer Versinschrift, die Ugonio im Wortlaut wiedergibt.[373]

368 In den spätmittelalterlichen Pilgerberichten wird dieses Primat betont, vgl. Memoriale (1360/70er-Jahre): *Haec est ecclesia ubi fuit primum altare Virginis Mariae*…, Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 82. Eine Inschrift bezeichnete ihn als *primum altare mundi,* Alfonso Chacón, BAV, Chigi, I, V, 167, fol. 363r–v.

369 Grundlegend zu Geschichte, Veränderungen und Inschriften der Helena-Kapelle Casimiro, Memorie (1736), S. 157–166; Russo (2007), S. 87 f.

370 Lange hält sich hartnäckig in der Forschung die Meinung, die Confessiofront sei ein Paliotto, also die Front des eigentlichen Augustus-Altars gewesen und nicht sein Unterbau, so Casimiro, Memorie (1736) S. 161; D' Onofrio, Renovatio (1973), S. 59; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 202; Malmstrom, Twelfth Century Church (1976), S. 12 f.; Claussen, Scultura romana (1980), S. 325; Paioncini (2000), S. 214; Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 162 (wohl ein Lapsus); Mandatori (2015), S. 75 mit der falschen Annahme, der Altar sei 1291 von den Franziskanern ins Nordquerhaus verschoben und mit den Reliefs versehen worden; Boeye/Pandey (2018), S. 161. Korrekt als Confessio bezeichnet: Claussen, Magistri (1987), S. 62; Bolgia (2003), S. 444; Bolgia, New Light (2013), S. 221–225; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 116–145.

371 *Unde ad perpetuam rei memoriam ac omnium supra scriptorum et ut cunctis pateat hoc fore primum altare mundi inter duas columnas sculptos in marmore reperies hos versus,* Alfonso Chacón, BAV, Chigi, I, V, 167, fol. 363r–v.

372 Die Bauarbeiten des ausgehenden 16. Jahrhunderts in der Kirche, scheinen den Helena-Altar nicht tangiert zu haben.

373 *In conspectu sacristiae et a regione minoris navis sinistre in eadem transversali navi eminet altius gradibus duobus ipsa Ara Coeli. Est autem perpulcrum vas porphyreticum supra quod est tabula altaris lapidea. Habet ciborium 4 columnis maculosis viridicantibus innixum ex marmore cinctum crate ferrea ex omni parte. Subterque a parte quae patet versus altare maius habet Confessionem cum fenestella undique tessellis exculptam marmoreis ubi in medio figura parva Agni et hinc cum puello B. Virginis inde Caesaris Augusti eum adorantis. Supra quam confessionem rudi et antiquo caractere hi versus leguntur et ipsi rudis saeculi:*
Luminis hanc almam matri qui scandis in aulam
Cunctarum prima quae fuit orbe sita

Die von Ugonio beschriebene Situation lässt keine Zweifel daran, dass die Altardisposition über einer Confessio der in Rom für nach Westen ausgerichtete Kirchen üblichen entsprach.[374] Und wie in diesen, müssen auf beiden Seiten der Confessio Stufen vermutet werden, die den Höhenunterschied von ca. 1,00–1,20 m zwischen der Zone vor (südlich) der Confessio und dem dahinterliegenden erhöhten Podium des Altars überwanden.

Seit der barocken Umgestaltung der Helena-Kapelle im Jahr 1623 ist die Confessio verborgen hinter den drei ansteigenden Marmorstufen eines oktogonalen »Tempietto«. Es wurde aber eine Öffnung belassen, um den Sichtkontakt mit der hochmittelalterlichen Confessio zu bewahren (Abb. 78). Der enge Zwischenraum zwischen den vorderen Stufen des Tempiettos und der Confessiofront erlaubt es nicht, eine Gesamtansicht der Confessio fotografisch aufzunehmen, daher behilft man sich in der Regel mit dem Gipsabguss, der für die »Mostra Augustea della Romanità« 1937/38 angefertigt wurde und heute im Museo della Civiltà Romana aufbewahrt wird (Abb. 79).

Abb. 78: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Graben« vor der Confessio unterhalb des Helena- bzw. Augustus-Altars (Foto Archinà 2021)

Bodenniveaus im nördlichen Querhausarm

Die 120 cm hohe Confessio steht etwa 15 cm tiefer als das Opus sectile-Paviment des franziskanischen Querhauses, was die Vermutung nahelegt, dass sie vom Vorgängerbau übernommen und niemals verschoben oder angehoben wurde.[375] Als sie in das Ensemble des späten Duecento eingepasst wurde, sind ihre untersten Partien offensichtlich unter dem neuen Boden zu liegen gekommen. Dass die Confessio unten beschnitten ist, bezeugen schon die frühen Stiche, die sie dokumentieren (Abb. 80).[376] Aufgrund der Höhe der Confessio ist davon auszugehen, dass im Vorgängerbau das Presbyterium um etwas 1,20 m gegenüber dem Langhaus erhöht war.[377] Es stellt sich darum die Frage, ob das Niveau des nördlichen Querhausflügels um 1300 wie heute jenem des gesamten Querhauses entsprach. Das Opus tessellatum-Paviment des Querhauses, dessen Anlage des späten Duecento trotz Einbau der neuzeitlichen Stufen vor dem Hauptaltar und einer Vielzahl von Gräbern noch lesbar ist, hört nördlich des nördlichen Triumphbogenpfeilers auf. Ab hier besteht der Boden aus unregelmäßig ausgelegten Platten aus weißem und grauem Marmor, bei denen es sich zumindest teilweise um umgedrehte Grabplatten handeln dürfte. Die Vermutung liegt daher nahe, dass der Boden in dieser

Noscas quod Caesar tunc struxit Octavianus
Hanc Aram caeli sacra proles cum patet ei.
Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 404b, zitiert nach der Abschrift von Oliger (1911), S. 230 und eigenen Ergänzungen; mit überzeugender Datierung der Aufzeichnungen in die Jahre 1593/94, Oliger (1911), S. 226; siehe auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 118.

374 Unter Verweis auf S. Clemente und die wie S. Maria in Capitolio genordete Kirche von S. Giorgio in Velabro siehe Bolgia, Reclaiming (2017), S. 119 f.

375 Beobachtet bereits von Pesci (1938), S. 18; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 118. Siehe auch die Schnittzeichnung in Russo (2007), S. 85, Abb. 97 (weiter unten Abb. 83).

376 Siehe den präzisen Stich in Casimiro, Araceli (1736), S. 160. Einen weiteren Stich publizierte Muratori zusammen mit der Miniatur aus dem *Liber de temporibus et aetatibus* (auch *Cronica imperatorum*), um 1285, Modena, Biblioteca Universitaria Estense, Ms. α M.1.7 (Lat. 461), fol. 92v.

377 Siehe Exkurs weiter unten zur liturgischen Ausstattung um 1200, S. 120.

Abb. 79: Gipsabguss der Confessio unterhalb des Helena- bzw. Augustus-Altars, Rom, Museo della Civiltà Romana, Inv.Nr. 555 (aus D'Onofrio, Renovatio 1973)

Zone – vielleicht auch erst bei der Umgestaltung des Tempietto di Sant' Elena im Jahr 1623 – abgesenkt wurde.[378] Am Fuß des Grabmals von Matteo di Acquasparta an der nördlichen Abschlusswand des Querhauses ist deutlich das Niveau des älteren, um ca. 30 cm höher liegenden Bodens ablesbar (Abb. 155). Vermutlich lag das Niveau des nördlichen Querhausflügels nach der Transformation in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts etwa 30 cm über dem heutigen.[379] Wenn Ugonio in seiner Beschreibung der Ara coeli von *altius gradibus duobus* spricht, auf denen das Ziborium mit dem Altar (Porphyrwanne) stand,[380] so ist zu vermuten, dass diese beiden »hohen« Stufen bis zum Altarpodium eine Höhendifferenz von etwa 70–75 cm überbrückten (möglicherweise war das Altarpodium auf der Nordseite wie heute für den Zelebranten mit drei bis vier niedrigeren Stufen zugänglich). Die am östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs in der Ecke eingestellte kürzere Säule mit einem 4,75 m hohen Schaft aus grauem Granit und einer als Kapitell verwendeten Basis aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, die auf einem 76 cm hohen Sockel über das heutige Querhauspaviment hinausragt, könnte beim Umbau der Franziskaner noch auf dem Niveau des Presbyteriums des Vorgängerbaus aufgestellt worden sein (Abb. 81, 82).[381]

378 Zu gleichen Schlüssen kommt Bolgia, Reclaiming (2017), S. 118.

379 Dies bedeutet wahrscheinlich, dass das erhöhte Presbyterium des Vorgängerbaus nicht vollständig abgetragen wurde; zur Rekonstruktion der liturgischen Ausstattung um 1200 siehe weiter unten, S. 120.

380 Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 404b.

381 Die Oberkante des gemauerten Säulenpostaments befindet sich 24 cm (= eine Stufe) unterhalb der Oberkante der Confessio. Nicht definitiv geklärt ist, ob die Säulen an den westlichen Seitenschiffsenden – drei davon sind gemauert und eine

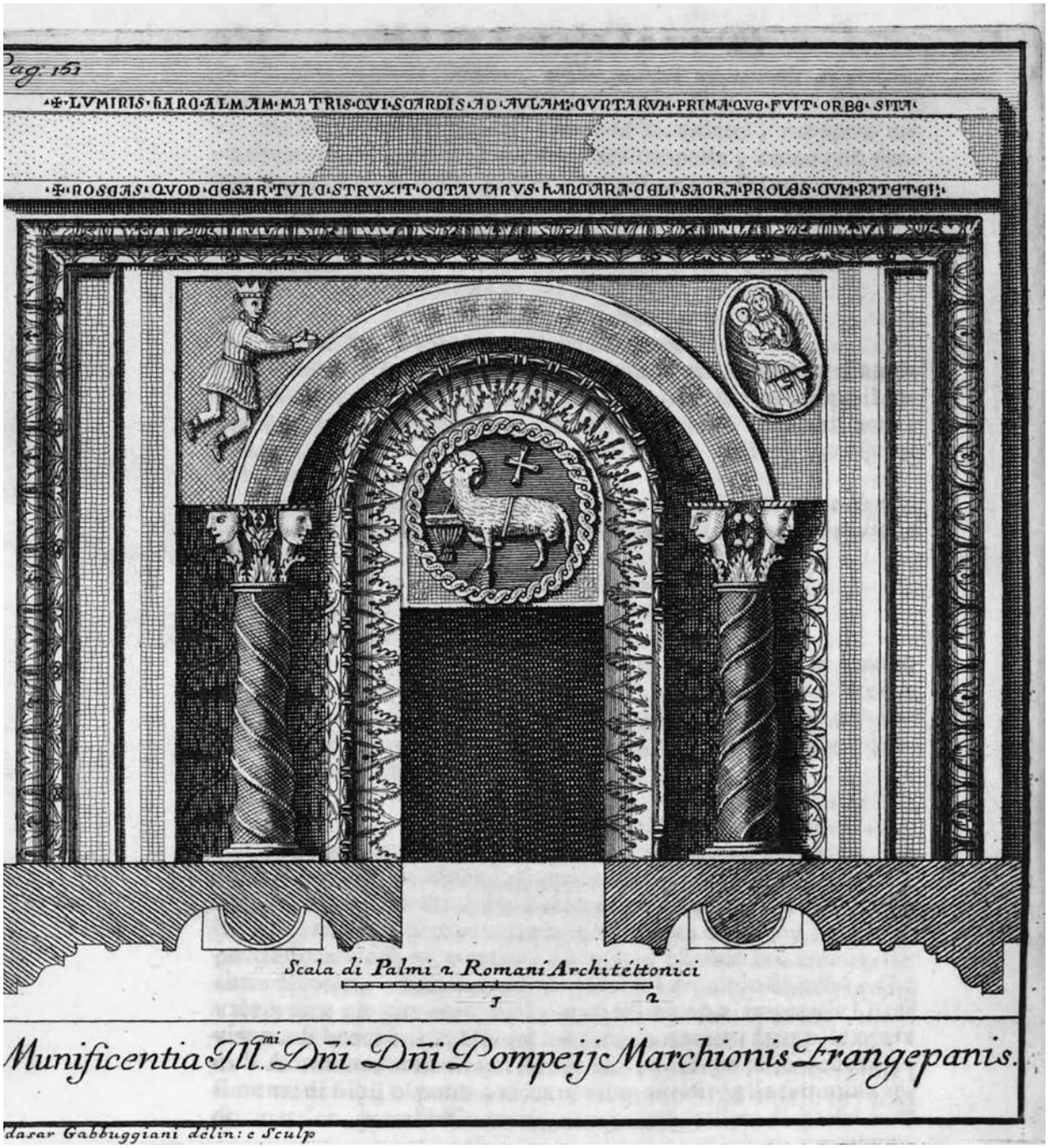


Abb. 80: Baldasar Gabuggiani, Confessio unterhalb des Helena- bzw. Augustus-Altars, Kupferstich (aus Casimiro, Araceli 1736, S. 160)

aus Granit – zur franziskanischen Bauphase gehörten, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 220 f. und Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 69; oder ob sie erst in den 1460er-Jahren, als die Seitenschiffgewölbe eingezogen und – zumindest im südlichen Seitenschiff – der Bogen an den Seitenschiffenden abgesenkt wurde, eingebaut wurden, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 150–152.

Abb. 81: Rom, S. Maria in Aracoeli, östliches Ende des nördlichen Seitenschiffes, in der Ecke zum Querhaus eingestellte, auf einem Sockel stehende Säule mit antiker Basis (Foto Mondini 2011)

Abb. 82: Rom, S. Maria in Aracoeli, östliches Ende des nördlichen Seitenschiffes, in der Ecke zum Querhaus eingestellte, auf einem Sockel stehende Säule, Kapitell (Foto Mondini 2011)

Confessio

Die von Casimiro eingeführte Nennung einer Altarfront (Paliotto) täuscht darüber hinweg, dass es sich bei der mit der Augustusvision geschmückten Confessio nicht bloß um eine inkrustierte Marmorplatte[382], sondern um einen aus Marmorplatten zusammengesetzten Kasten mit einem Hohlraum handelt. Malmstrom gab als erster eine detaillierte Beschreibung: Der Kasten ist im Grundriss 1,55 m breit und etwa 1 m tief mit einer Höhe von 1,20 m; die innere Kammer ist etwa 1,32 m breit und 0,47 m tief. Auf der Mittelachse hat sie eine nach Norden ausbuchtende halbrunde Nische (Tiefe ca. 20–30 cm), auf der ein Tonnengewölbe liegt; seitlich ist der Hohlraum flach gedeckt (Abb. 83).[383] Anlässlich der Grabung von 1963 unmittelbar nördlich des Helena-Altars, von der – abgesehen von den Aufzeichnungen von Cesare d'Onofrio – keine Dokumentation bekannt ist, fotografierte D'Onofrio im Inneren der Confessio ihre nördliche Wand mit der Nische. Die Marmorplatten seitlich der Nische scheinen aus Pavonazzetto zu sein (Abb. 84).[384] Das Foto zeigt auch, dass man bei dieser Sondage den Boden der Confessio aufbrach, wohl auf der Suche nach einem materiellen Beweis für die Augustuslegende; offenbar hoffte man, das *auguraculum* bzw. den von Augustus nach der Vision gestifteten Altar zu finden.[385] Claudia Bolgia gelang es, mit einem durch die Fenestella eingeführten Spiegel die Rückseite der aus vier Marmorplatten zusammengesetzten Front der Confessio zu fotografieren: Dies ergab, dass für die Confessio frühmittelalterliche Schrankenplatten mit vegetabilen und zoomorphen Motiven wiederverwendet wurden, die von der liturgischen Ausstattung des 9. Jahrhunderts stammen dürften.[386]

382 So etwa bei Paioncini (2000), S. 214.

383 Russo (2007), S. 85, Abb. 97. In dem von F. Arabia und G. Arabia gezeichneten Schnitt bleibt jedoch das Verhältnis zu der 1963 in einer von Cesare D'Onofrio (?) begleiteten Sondiergrabung festgestellten 4 m hohen römischen Mauer, ungeklärt. Nach D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 67 f. soll der untere Teil der »Ara coeli«, womit er die Confessio meint, auf dieser Mauer stehen. »Sotto la predella dell'altare fu aperto uno scavo che mise in luce un muro romano di buona fattura alto circa 4 m (databile ad età adrianea), sull'alto del quale, in un riquadro, poggiava la parte inferiore dell'ara coeli.«

384 D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 61, Abb. 39 und zur Grabung S. 67 f.

385 Wahrscheinlich wurde die Suche von Pico Cellinis These angeregt, dass »l'ara medievale non avesse altro scopo che quello di ricordare il luogo di una memoria più antica. La fenestella aperta nel centro non corrispondeva ad un sacro deposito di reliquie, bensì ad un antico segno sottostante.« Cellini (1962), S. 192, veranschaulicht durch eine hypothetische Schnittzeichnung (S. 188, Abb. 18) der Bodenniveaus mit eingezeichnetem römischem Altar.

386 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 71–74.

Die reich mit Mosaik und Reliefarbeit geschmückte querrechteckige Front weist auf der Mittelachse unterhalb eines auf Spiralsäulen ruhenden Bogens eine hochrechteckige Fenestella confessionis auf (Abb. 85).[387] Ältere Aufnahmen zeigen sie offen, während sie in jüngerer Zeit mit einer Gittertür verschlossen wurde.

Die untere Rahmung der Confessiofront ist durch die Anhebung des Bodenniveaus beschnitten. Auch die obere Rahmung weist neuzeitliche Eingriffe auf: Die Inkrustation mit grünlich-grauem Marmor (oder marmoriertem Stuck) zwischen den beiden die Inschrift tragenden Stegen geht wohl auf eine Restaurierung des 19. Jahrhunderts zurück, denn auf dem bei Casimiro publizierten Stich weist die unregelmäßig begrenzte Schraffur oberhalb des Bogens der Fenestella auf Reste von Mosaik und die Punktmusterung an den Seiten auf das Mörtelbett einer abgefallenen Mosaikinkrustierung hin (Abb. 80). Der übrige Mosaikschmuck sowie die Reliefbearbeitung sind gut erhalten.[388] Unterhalb des horizontalen »Architravs« mit der Inschrift wird die rechteckige Front auf drei Seiten von einem lesbischen Kyma gerahmt. An den Seiten verlaufen je zwei Vertikalbänder mit Mosaikfüllung, getrennt von erhabenen Marmorstegen in der Art von Lisenen. Der Scheitel des Bogensegments über der Fenestella ragt bis zur Rahmenleiste des mittleren Feldes, das skulptural am reichsten geschmückt ist (Abb. 85).

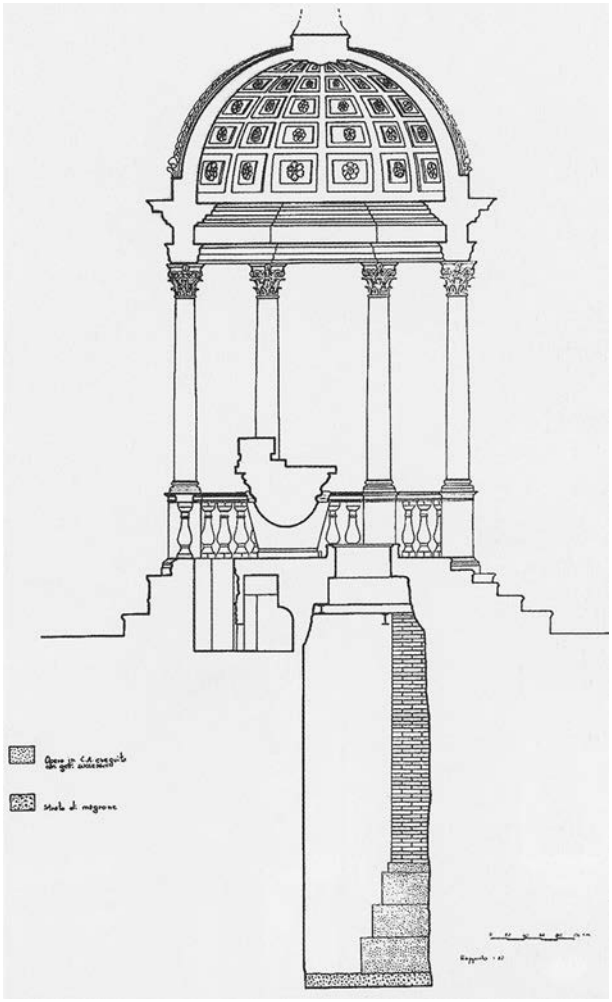


Abb. 83: Rom, S. Maria in Aracoeli, Helena- bzw. Augustus-Altar, Nord-Süd-Schnitt durch die Confessio und nördlich davon liegender antiker Ziegelmauer, Zeichnung von F. Arabia und G. Arabia (aus Russo 2009, Abb. 97)

Im Vergleich zu den Fenestellae confessionis in S. Lorenzo fuori le mura oder S. Giorgio in Velabro, die eine Öffnung mit rundbogigen Abschluss aufweisen und mit kostbaren bunten Porphyr- und Serpentinplatten verkleidet wurden, während die skulpturalen Elemente eher zurückhaltend auf die Architektur beschränkt sind, ist die Confessio von Aracoeli in mehrerer Hinsicht einzigartig: Die Fenestella ist rechteckig, die flankierenden Spiralsäulen sind kräftiger ausgebildet und zusätzlich mit Mosaikbändern geschmückt. Auch die Kapitelle sind größer, der Kapitellkorb wirkt etwas »körperlos« mit Blattwerk unordentlich gefüllt (besonders beim linken Kapitell) (Abb. 86) und es dominiert ein Willen zur skulpturalen Evokation faunischer Antike: Oberhalb des unteren Blattkranzes der Kapitelle recken sich spitzohrig sinistre Köpfchen, jene auf der rechten Seite des Bogens tragen einen Ohrenschmuck aus überdimensionierten Eicheln (Abb. 88). In der Ebene dahinter wuchert antikisierende Blattornamentik: Verschiedene Palmetten- und Blütenfriese, getrennt von einem Perlstab, umrahmen die Bogenrundung. Das »Tympanon« über der Fenestella wird von einem Medaillon gefüllt, das das eucharistische Lamm in einer Guillochegloriole zeigt; seine Rahmung greift in den Architrav der Fenestella über, die Eckzwickel sind mit je einer Mosaikblüte gefüllt. Das triumphierende Agnus Dei gehört dem Typus an, bei dem das Lamm mit seinem rechten Huf – hier leider abgebrochen – den Kreuzstab trägt; aus seiner Brust spritzt ein Blutstrahl und füllt

387 Bei diesem Bild handelt es sich um eine Montage einer größeren Anzahl digitaler Fotografien, aufgenommen aus der Distanz von 34 cm mit dem Spezialobjektiv durch Giulio Archinà, April 2021 mit freundlicher Genehmigung der Soprintendenza Speciale Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Roma.

388 Eine Restaurierung des Mosaikschmucks anlässlich der Anfertigung des Gipsabgusses ist wahrscheinlich.

Abb. 84: Rom, S. Maria in Aracoeli, Rückseitige Nische in der Confessio (aus D' Onofrio, Renovatio 1973, S. 61)

Abb. 85: Rom, S. Maria in Aracoeli, Fotomontage der Confessio, (Foto © Archinà 2021, Fondo Edifici di Culto)

ein Gefäß (Abb. 87). In den Zwickeln oberhalb des mit Mosaiksternen verzierten Fenestellabogens sind links Kaiser Augustus und rechts die in einer blütenähnlichen Mandorla erscheinende Jungfrau stehend mit dem Jesusknaben auf dem rechten Arm und umgeben von einem Strahlenkranz dargestellt.[389] Das Christkind mit Kreuznimbus antwortet mit seiner rechten Hand auf die Geste der Mutter, seine Linke hält eine kleine Schriftrolle. Kaiser Augustus in kurzer Tunica und Zackenkrone streckt in Orantenhaltung die Hände Richtung Muttergottes.[390] Die schwebende Haltung und die angewinkelten Beine deuten darauf hin, dass der Kaiser überwältigt von der Offenbarung auf die Kniee sinkt. Auch die ungewöhnliche Anordnung der länglichen roten und blauen Mosaiktesserae in der Wirkung eines Flechtmotivs könnten als Verlängerung der Strahlen, die von der *Mater luminis* (so die Inschrift) ausgehen, aufgefasst werden.[391] Möglicherweise als Zeichen dafür, dass sich das Ereignis in vorchristlicher, »heidnischer« Zeit abspielte, sind die Köpfchen in den Kapitellen mit spitzen Faunsohren ausgezeichnet.

Was in dieser ikonographisch verkürzten Darstellung fehlt, ist die Figur der Sibylle, die das eigentliche Medium der Vision wäre. Bolgia vermutet, dass die Faune in den Kapitellen auf die Orakelwesen aus der »Heimat« der Tiburtinischen Sibylle in den Wäldern von Tivoli verweisen.[392] Möglicherweise – wie jüngst angenommen – ist aber das Fehlen der Sibylle in der Szene ein direkter Reflex des Mirabilientextes, in welchem die Vision des Augustus zeitlich nach der Weissagung der Tiburtinischen Sibylle erfolgt.[393]

Abb. 86: Rom, S. Maria in Aracoeli, Confessio, Detail mit linkem Kapitell und Augustus (Foto © Archinà 2021, Fondo Edifici di Culto)

Auf den zwei Abschlussleisten am oberen Rand der Confessio finden sich in zwei Zeilen vier daktylische Verse, die früh von Pilgern abgeschrieben wurden:[394]

+ LVMINIS HANC ALMAM MATRIS QVI SCANDIS AD AVLAM
CVNCTARVM PRIMA QVE FVIT ORBE SITA |
+ NOSCAS QVOD CESAR TVNC STRVXIT OCTAVIANVS
HANC ARA[(M)] CELI SACRA PROLES CVM PATET EI

389 Auf der Fotografie von Hutzel sind deutlich Reste von Bemalung oder Vergoldung erkennbar.
390 Casimiro suggeriert aufgrund des Vergleichs der Krone mit der Darstellung Karls des Großen am Triclinium Lateranense und den fünf Jungfrauen im Mosaik von S. Cecilia eine Datierung in die karolingische Zeit, Casimiro, Araceli (1736), S. 161 f.
391 Mit Betonung der Lichtsymbolik siehe Bolgia, Reclaiming (2017), S. 122 f., 126.
392 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 122 mit Verweis auf Vergil, Äneis 7,81 und weiteren Quellen.
393 Boeye/Pandey (2018), S. 165.
394 Frühe Abschriften mit Varianten (unvollständige Auflistung): Memoriale (1360/70er-Jahre) in: Valentini/Zucchetti 4 (1953), S. 82; Sekundärliteratur: Casimiro, Araceli (1736), S. 161; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 131, Nr. 474; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 277; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 22; Boeye/Pandey (2018), S. 166.

Du, der zu dieser holden Halle der Mutter des Lichts emporsteigst,
die auf dem Erdkreis als erste unter allen erbaut wurde,
wisse, dass Kaiser Octavian diesen Himmels-Altar errichtete damals,
als sich ihm des Himmels göttliches Kind offenbart(e).«[395]

Die auf der unteren Leiste der Inschrift mittig und direkt oberhalb des Bogens über der Fenestella gut lesbaren Worte *struxit Octavianus hanc ara(m) celi* wurden seit alters als Verweis auf den Namen des Altars und der Kirche gelesen (Abb. 85). Bereits in der frühesten Version der Mirabilien (1143) ist *ara celi* als Alternativname der Marienkirche auf dem Kapitol überliefert.[396] Gleichzeitig lässt sich das Wort *celi* aber auch sinnvoll auf *sacra proles* beziehen.

Die Ikonographie des Reliefs und die Inschrift an der Confessio entspricht jedoch nicht streng dem Wortlaut der Mirabilien. So wird der Altar, über dem die Jungfrau mit dem Kinde erscheint, nicht gezeigt, und auch der Wortlaut *haec ara filii Dei est* der Stimme, die Augustus während der Vision erhört, ist nicht in der Inschrift an der Confessio übernommen.[397] Man kann sich die Auslassung der Darstellung des Altars sowie der Sybille lapidar mit dem Platzmangel in den beiden Bogenzwickeln seitlich des Fenestella erklären. Möglicherweise konnte in der Ökonomie der Darstellung auch einfach der reale, oberhalb der Confessio stehende Altar gemeint gewesen sein. Tatsächlich wird die über der Confessio stehende Porphyrwanne in den spätmittelalterlichen Pilgerberichten als die eigentliche Ara Coeli angesehen.[398]

Die Inschrift am oberen Confessiorand erhebt für die Marienkirche auf dem Kapitol den Anspruch, die älteste Kirche zu sein – *cunctarum prima que fuit orbe sita*. Mit diesem Primatanspruch setzt sie sich somit in Konkurrenz nicht nur zu S. Maria Maggiore und S. Maria in Trastevere, sondern auch zu den beiden rivalisierenden Hauptkirchen, der Kathedrale Roms, S. Giovanni in Laterano und S. Pietro in Vaticano, die beide in den Jahrzehnten um 1200 – allerdings in deutlich monumentaleren Medien – den Anspruch erhoben, *cunctarum mater caput ecclesiarum* zu sein.[399]

Bei den Datierungsvorschlägen der Confessio öffnet sich in der Forschung eine breite Schere zwischen der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (oder sogar als frühmittelalterliches Relief mit Cosmatenaktualisierung)[400] und dem 14. Jahrhundert; entsprechend schillert die Wertung der künstlerischen Qualität zwischen fortschrittlich bzw. retardiert.[401] Wie oben bereits ausgeführt, stammte das Ensemble des verlorenen Ziboriums und der als Altar wiederverwendeten antiken Porphyrwanne (Abb. 90) wahrscheinlich noch aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts: Sie galt laut den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Beschreibungen als Stiftung Anaklets I. bzw. – korrekt – des Gegenpapstes Anaklet II. (1130–1138). Möglicherweise war auf dem Ziborium eine datierende Inschrift mit dem Jahr 1130 zu lesen. Nach der Weihe des Altars durch Anaklet II. bereicherte nach dessen Tod Innocenz II. – so meine These – den Altar noch mit den Reliquien der Kaiserin Helena und gab ihm so seine Legitimierung. Eine Datierung der Confessio in die Zeit Anaklets II., wie sie bereits Casimiro vorschlug, hätte daher durchaus ihre

395 Die Übersetzung verdanke ich Darko Senekovic. Englische Übersetzungen Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 277; White (2004), S. 275; Bolgia, New Light (2013), S. 222; Boeye/Pandey (2018), S. 166; italienische: D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 62; Mandatori (2015), S. 75.

396 *Haec visio fuit in camera Octaviani imperatoris, ubi nunc est ecclesia Sanctae Mariae in Capitolio. Idcirco dicta est Sancta Maria Ara Caeli*, Mirabilia (1143), Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 28 f. Mit Kommentar und italienischer Übersetzung in Mirabilia Urbis (2004), S. 126–129 und 44–48.

397 *Ilico apertum est caelum et nimius splendor irruit super eum: vidit in caelo quondam pulcherrimam virginem stantem super altare, puerum tenentem in brachiis. Miratus est nimis et vocem dicentem audivit: »Haec ara filii Dei est« Qui statim procidens in terram adoravit*, Mirabilia (1143). Mirabilia Urbis (2004), S. 126–129.

398 Darauf hat erstmals Bolgia, New Light (2013), S. 222 hingewiesen, siehe oben S. 26, Anm. 74.

399 Zu den früheren Quellen der Formel und der Inschrift sowie Datierung der Lateranvorhalle Herklotz, Fassadenportikus (1989), S. 88–92; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 84–89. Der entsprechende Wortlaut der Inschrift im von Innocenz III. erneuerten Apsismosaik der Vatikansbasilika war *mater cunctarum decor et decus ecclesiarum*. Zur Konkurrenz mit St. Peter siehe auch Jäggi, Mater et Caput (2020) mit Bibliographie.

400 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 48.

401 Mit Nachweisen D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 59.

Abb. 87: Rom, S. Maria in Aracoeli, Confessio, Detail mit Eucharistischem Lamm (Foto © Archinà 2021, Fondo Edifici di Culto)

Abb. 88: Rom, S. Maria in Aracoeli, Confessio, Detail mit der Madonna und rechtem Kapitell mit Eicheln (Foto © Archinà 2021, Fondo Edifici di Culto)

historische Plausibilität, erscheint aber aus stilistischen Gründen als zu früh.[402] Claussen schied zunächst die Confessio von der durch Signatur in Aracoeli bezeugten Produktion des Laurentius und Jacobus aus wegen der Unbestimmtheit der Reliefs in den architektonischen Formen und dem überreichen Ornament, das wohl in einem Überbietungsgestus »Antike« evozieren zu wollen scheint; er ordnete die Confessio einer etwas früheren Ausstattungsphase im 12. Jahrhundert als jener der Laurentiuswerkstatt zu.[403] Aufgrund des wiederholten Einsatzes von punktförmigen Bohrungen in den Gewändern, aber auch in den Pupillen und Augenwinkeln und wegen der Schwierigkeiten der Bildhauer in der figürlichen Darstellung brachte Claussen später die Reliefs der Confessio von Aracoeli mit der Brunnenmündung von S. Bartolomeo all'Isola und dem Osterleuchter von S. Paolo fuori le mura in Verbindung, woraus ein Datierungsvorschlag um 1180 folgt; sowohl am Osterleuchter Nicolaus de Angelo in S. Paolo fuori le mura als auch in den Arbeiten von Laurentius und seinem Sohn Jacobus tritt der Einsatz des Bohrers gehäuft in Erscheinung, so dass das Vorkommen vieler Bohrungen nicht als stichhaltiges Zuschreibungskriterium weiter hilft.[404] Dennoch verrät der Vergleich zwischen der Figur Ottos III. am Brunnen von S. Bartolomeo mit jener des Augustus in Aracoeli eine frappante stilistische Nähe. Aus der Analyse der Kapitell- und Rahmenornamentik an den heutigen Kanzeln von Aracoeli lässt sich mit einiger Sicherheit auch die Confessio des Augustusaltars dem Werk von Laurentius und Jacobus zuschreiben, die Ende des 12. Jahrhunderts von den Benediktinern von S. Maria in Capitolio angeheuert wurden, um die liturgische Ausstattung

402 Casimiro, Araceli (1736), S. 161; Cellini (1962), S. 195; Stroll, Symbols (1991), S. 155–161 mit der – gewagten – These, Anaklet II. habe sich in der Figur des Augustus als Stifter darstellen lassen.

403 Claussen, Magistri (1987), S. 62 mit dem Vergleich mit einem Kapitell mit Faunköpfen aus der Abtei von San Nilo in Grottaferrata (Abb. 69).

404 Claussen, Marmorbrunnen (1994), S. 87 f.; Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 162.

Abb. 89: Rom, S. Maria in Aracoeli, Nord-Kanzel, Säule mit Relief und Kapitell mit Tiergesicht (Foto Klein 2016)

zu erneuern.[405] Das Kyma, welches die Confessio oben und seitlich rahmt, weist eine große Variationsfreude der Motive auf und wird von Alessandra Guiglia Guidobaldi treffend charakterisiert als »originale declinazione dell'ornato classico (Kyma lesbico) in una sequenza di motivi cuoriformi«.[406] In der oberen horizontalen Rahmung wechseln sich Rosetten mit Knospen, Kelchblüten, spitzblättrigen Blumen und unterschiedlichen Blatttypen ab, während in den vertikalen Abschnitten die Symmetrie der herzförmigen Motive nicht immer eingehalten wird (Abb. 86 und 87). Diese unregelmäßig-altertümliche Reliefbearbeitung, kombiniert mit eingestreuten Elementen wie Blattmasken oder Eicheln und exzentrischen vegetabilen Elementen, tritt auch in den Rahmenornamenten der zum Ambo gehörenden Spiralsäulchen auf, die heute am Treppenaufgang der beiden Kanzeln montiert sind (Abb. 89).[407] Die Eicheln folgen in der Reliefgestaltung gleichen Rezepten wie in den Kapitellen der Confessio, etwa in den orthogonal geführten Einritzungen, die die Struktur der Schale andeuten sollen (Abb. 88).

Der These von Bolgia, die Confessio sei erst in den 1250er-Jahren im Auftrag der Franziskaner mit absichtlich retardierender Formensprache realisiert worden, um ein besonders ehrwürdiges Alter zu suggerieren, vermag ich nicht zu folgen. Die Schlussfolgerung basiert mehrheitlich auf der von D'Onofrio vorgebrachten These, wonach die Darstellung der Augustusvision mit einer von einem Lichtkranz (*circulus aureus*) umgebenen Marienerscheinung auf der nach 1260 verfassten Legenda Aurea des Jacobus de Voragine fuße. Bolgia relativierte zwar, dass bereits die Schrift von Bartholomäus von Trient aus den 1240er-Jahren das Bild des Lichtkreises der Augustusvision eingeführt habe.[408] Da beiden Versionen aber, wie Bolgia selber hinzufügt, der spätantike Historiker Paulus Orosius († um 418) zugrunde liegt, könnte die Tradition bereits im benediktinischen Kloster lebendig gewesen sein und die Ikonographie der Confessiofront angeregt haben.[409] Bolgia hebt ferner die Ikonographie des blutenden Lammes hervor, die in der monumentalen Kunst erst unter Innocenz III. – in der Apsis von Alt-St. Peter – belegt sei und mit der Transsub-

405 So auch Pesci (1938), S. 22; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 60. Zum Evangelienambo von Aracoeli siehe unten S. 102.

406 Guiglia Guidobaldi/Guidobaldi, Contributo (2011), S. 281. Die Herzform in regelmäßigerer Ausführung dominiert das Kymation in drei von den beiden Autoren publizierten Bogenfragmenten unbestimmter Provenienz aus dem nördlichen Forum romanum, heute im Antiquarium Forense aufbewahrt, Inv.Nr. 12556 (S. 269, Abb. 1).

407 Nur die Spiralsäule der Nordkanzel hat Reste der rahmenden Ornamentik der Schranke bewahrt.

408 D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 59; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 140 mit Nachweis aus Bartolomeo da Trento, der in der Vorrede der Weihnachtsgeschichte die Augustusvision bereits eingeführt hatte, Liber, S. XXXIV: *Circulus aureus circa solem in media die apparuit et virgo in medio puerum in gremio tenens.*

409 P. Orosius, Adversos Paganos, VI, 20 (CSEL V): *circulus ad speciem caelestis arcus orbem solis ambit.* Die Lichterscheinung, wenn auch nicht als Kreis, wird auch im Bericht zur Weihe von S. Maria in Trastevere (1215), in dem auch die Augustusvision auf dem Kapitol überliefert wird, beschrieben: *ilico apertum est celum et splendor intollerabilis irruit super eum [Augustum],* Schimmelpfennig, Jesus (1998), S. 124. Siehe auch Dale Kinney in diesem Band, S. 410 f.

stantiationslehre nach dem Laterankonzil von 1215 weitere Verbreitung fand.[410] Ferner lasse sich die Darstellung eines in die Knie fallenden, sich unterwerfenden Kaisers vor der Maria-Ecclesia nach Bolgia mit den Auseinandersetzungen nach dem Tod Friedrichs II. (1250) lesen; es seien die Franziskaner gewesen, die den Kreuzzug gegen den deutschen Kaiser und Konradin gepredigt hätten.[411] Die mittleren 1250er-Jahre, als die Basilika von Aracoeli bereits in franziskanischer Hand war, hält Bolgia folglich als die wahrscheinlichste Zeit für die Entstehung der Confessio; die Franziskaner hätten damals – noch im alten Langhaus von S. Maria in Capitolio – eine Schola cantorum mit einem Ambo errichten lassen, und zu dieser Kampagne habe auch die Confessio gehört. Wie ich weiter unten im Kapitel zum Vorchor von S. Maria in Capitolio ausführen werde, folge ich dieser Annahme nicht: Die liturgische Ausstattung einschließlich Schola cantorum und Confessio kann der Zeit kurz vor und um 1200 zugeordnet werden; das eschatologische Motiv des blutenden Lammes mit Kelch war bereits in der Buchmalerei und der Kleinkunst des 9./10. Jahrhunderts sowie in vereinzelten Monumentaldarstellungen wie in Castel Sant' Elia oder S. Pietro in Tuscania im 12. Jahrhundert präsent.[412] Der Charakter der Reliefs an der Confessio von Aracoeli lässt durchaus Vorlagen aus der Buchmalerei vermuten. Das Argument, in der Darstellung des Augustus an der Confessio stecke eine antikaiserliche Botschaft (in Analogie zum Silvesterzyklus bei SS. Quattro Coronati), erscheint mir ebenfalls weit hergeholt, da in Aracoeli kein Papst dargestellt ist, vor allem aber, weil für diesen Altar das weit in die heidnische Antike zurückreichende Altertumsprimat beansprucht wird: Durch die Stiftung des »ersten christlichen« Altars durch Octavian Augustus, den Zeitgenossen Jesu und »ersten christlichen« Kaiser *ante litteram*.[413]

Abb. 90: Rom, S. Maria in Aracoeli, Helena- bzw. Augustus-Altar, als Altar verwendete antike Porphyrwanne (Foto Mondini 2020)

Porphyrtrog

Die Porphyrwanne (Abb. 90), die als Altar dient und im Spätmittelalter als die Ara coeli des Augustus aufgefasst wurde,[414] steht auf neuzeitlichen Füßen, die möglicherweise zusammen mit der Mensa auf die Restaurierung von 1833 zurückgehen (heutige Höhe des Altars 1,18 m; Gesamtbreite der Mensa 2,27 m).[415] Vermutlich waren die

410 Pace, Innocenzo III (2003), S. 1233, mit Einschränkung, dass in Castel Sant' Elia im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts, das Motiv bereits vorkomme; Bolgia, New Light (2013), S. 221–223; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 135.

411 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 137. Nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch der retrospektive Stil sei, so Bolgia, mit jenem des freskierten Silvesterzyklus in der Silvesterkapelle in SS. Quattri Coronati vergleichbar.

412 Etwa in der Anbetung des Lammes im Codex Aureus von St. Emmeran, um 870, Bayerische Staatsbibliothek, Inv.Nr. clm 14000, fol. 6r, http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00057171/image_15 [28. 05. 2023]. Zur Darstellung des blutenden Lammes in der Apsis in Castel Sant' Elia in der 1125 datierten malerischen Ausstattung der Kirche, Perchuk, Saint Elijah (2021), S. 329.

413 Man könnte mit Panofsky in der formalen Antikenferne der Darstellung des Augustus an der Confessio von Aracoeli jenes für das Hochmittelalter charakteristische Disjunktionsprinzip wiedererkennen. Panofsky, Renaissance (1960), S. 84.

414 Siehe mit Nachweisen oben, S. 26, Anm. 74.

415 Zur Zeit von Casimiro stand die Wanne auf »due menzoloni coperti di metallo lavorato e dorato«. Casimiro, Araceli (1736), S. 164; die Metallverkleidung ging wohl auf die Erneuerung des 17. Jahrhunderts zurück und fiel den Plünderungen durch die französischen Truppen 1798 zum Opfer. Es ist nicht ausgeschlossen, dass im Kern unter der heutigen Porphyrimitationsverkleidung aus Stuck noch die mittelalterlichen abgearbeiteten Marmorstützen verborgen sind.

Abb. 91: Rom, S. Maria in Aracoeli, Helena- bzw. Augustus-Altar, Reliquiar der hl. Helena, aufgefunden in der Porphyrwanne (aus D'Onofrio, Renovatio 1973)

Abb. 92: Rom, S. Maria in Aracoeli, Reliquiar der hl. Helena (Foto Mondini 2023)

ursprünglichen Wannenfüße aus Marmor relativ schmucklos gehalten, wenn auch weniger massiv als jene der Granitwanne des Hauptaltars von S. Maria in Cosmedin.[416] Die monolithische Porphyrwanne von Aracoeli ist 0,67 m hoch und ca. 1,10 m tief; ihre Länge am oberen, in einem weit auskragenden Torus abschließenden Rand misst 2,27 m, während die Wanne selbst 1,67 m lang ist. Die allgemein akzeptierte Datierung in hadrianische Zeit[417] wurde von Ambrogi mit dem Gegenvorschlag einer Entstehung im 12. Jahrhundert angefochten und mit einer Zuordnung ins Umfeld der Bildhauer, die die Porphyrsarkophage der normannischen Könige in Sizilien herstellten, in ihrem Katalog aufgenommen.[418] Im Vergleich aber zu den normannischen Grabmälern ist die Bearbeitung des Prophyrtrogs von Aracoeli viel präziser und feiner, so dass keine Zweifel an seiner kaiserzeitlichen, eventuell auch spätantiken Entstehung bestehen.[419] In den spätmittelalterlichen Quellen war die antike Herkunft des Porphyrtrogs als die von Octavian gestiftete *ara coeli* auf jeden Fall unbestritten.[420]

Eine normannisch-sizilianische Verbindung bestand aber womöglich zum Altar von Aracoeli: Bei der Inspizierung des Inneren des Porphyrtrogs 1963 wurde neben den in einer kleinen Zinkschatulle aufbewahrten Reliquien der heiligen Arthemius, Abundius und Abundantius auch ein geschnitztes Sandelholzkästchen mit Schiebedeckel sizilianisch-islamischer Herkunft gefunden, der die Reste des Kiefers der Kaiserin Helena enthielt

416 Die Datierung der Überführung der Wanne und Herstellung der Stützen wird allgemein in der Forschung in die Zeit Hadrians I. (772–795) angesetzt, siehe M. Schmitz, S. Maria in Cosmedin, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 241–243.

417 Delbrück, Antike Porphyrwerke (1932), S. 155, Taf. 77.1.

418 Ambrogi, Vasche (1995), Kat.Nr. A.I.2, S. 65–68, bes. 67 aufgrund der minderen Qualität der Bearbeitung. Nach ihrer These, hätten die Künstler zuerst dieses Werk in Rom mit antiken Vorbildern vor Augen geschaffen, bevor sie die sizilianischen Werke produzierten. Giuliano (2001), S. 941 vermutet umgekehrt die sizilianischen Bildhauer, hätten nach Vollendung der Königsgräber in Cefalù in Rom die Porphyrwanne für Aracoeli nach dem Vorbild des Corsinisarkophags (damals vor dem Pantheon) geschaffen. Deér hält den Porphyrtrog von Aracoeli hingegen für antik, Deér, Porphyry Tombs (1959), S. 73.

419 So auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 127.

420 Brewyn um 1470, als er auf den Ablass des Ara coeli-Altars, der auf einer *tabula super sarcophagum que [sic] vocatur Ara Celi* aufgezeichnet war, verweist, setzt ausdrücklich den Sarkophag mit dem von Augustus gestifteten Altar gleich. Canterbury Cathedral, Chapter Library, Add. Ms. 068, fol. 27r.

(Abb. 91, 92).[421] Wie im Abschnitt zur Baugeschichte ausgeführt, war es wahrscheinlich nicht Anaklet II., sondern erst sein Konkurrent Innocenz II., der die Helenareliquien 1140 – vielleicht sogar zusammen mit dem Porphyrtrog – nach Aracoeli überführen ließ.[422] Das plastisch geschnitzte und mit Gold, Zinnober und blau gefasste Sandelholzkästchen zeigt an der vorderen Seite vier Tauben, während auf der Rückseite ein geflügelter Löwe und ein Greif eine Gazelle jagen. Auf dem Deckel fliegen zwei Tauben mit einem Zweig bzw. einer Girlande im Schnabel auf ein mittig angeordnetes, mit Gemmen (Halbedelsteinen) verziertes Kreuz zu; dieses Symbol deutet darauf hin, dass eine Funktion als Reliquiar bereits bei der Herstellung vorgesehen war. Innocenz II. könnte das Kästchen 1139 nach Beendung des Konflikts mit Roger II., König von Sizilien, als Behälter für die kostbaren Helenagebeine bestellt haben.

Wie auch immer, scheint eine heute verlorene schriftliche Erinnerung an die Altarstiftung Anaklets II. – wahrscheinlich aufgrund der historisierenden Camouflage einer Weihe durch Papst Anaklet I., den vierten Papst nach Petrus[423] – eine Hinzufügung der Helenareliquien unter Innocenz II. überdauert zu haben. Eine Inschrift mit dem Datum 1130 könnte an einem der Architrave des Ziboriums angebracht gewesen sein. Die Verbindung einer Inschrift mit dem Ziborium scheint zumindest Panciroli anzudeuten, wenn er 1625 die Errichtung des mittelalterlichen Ziboriums, das nur wenige Jahre zuvor (1603) durch ein neues ersetzt worden war, auf die Initiative von Anaklet II. zurückführt.[424]

Die Ikone der Maria advocata

Die Marienikone von verhältnismäßig kleinen Dimensionen 82 × 52 cm ist seit 1565 in der frühbarocken Hauptaltarmacchina eingebaut.[425] Sie zeigt das Brustbild der Maria advocata (Hagiosoritissa) ohne Kind, im Dreiviertelprofil leicht nach links gewandt, ihre rechte Hand auf Schulterhöhe emporgehoben, die Linke vor der Brust in Fürbittegestus erhoben (Abb. 93). Das wundertätige Marienbild gehört traditionell zur »Familie« der von Lukas gemalten Marienporträts und übernimmt den Typus und die Maße – was eine Anfertigung durch direkten Kontakt vermuten lässt – der Maria advocata aus dem Benediktinerinnenkloster S. Maria in Tempulo, jener ins 7. Jahrhundert datierten Lukasmadonna, die seit 1221 im Dominikanerinnenkonvent von S. Sisto Vecchio verehrt wurde und sich heute im Konvent von S. Maria del Rosario auf dem Montemario befindet.[426] Wahrscheinlich handelt es sich bei der Ikone von Aracoeli um eine der frühesten (erhaltenen) Repliken dieses Marienbildes, das meist für monastische Kongregationen kopiert wurde.[427] Die bei der jüngsten Restaurierung (2009) veranlasste C14-Untersuchung

421 Maße: H. 17 × B. 28 × T. 14 cm, die siculo-arabische Herkunft ist bis dato durch keine überzeugenden stilistischen Vergleiche erhärtet worden, auch die Datierung müsste geprüft werden. D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 89–94; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 127. Salvadori (2022/23), S. 229 f., Kat.Nr. 95 mit guten Farbabbildungen auch der inneren Ausfachung; die Autorin folgt D'Onofrio, der eine (überholte) Datierung um 1154 vorschlägt und eine Übergabe der Helenareliquien an den Konvent erst durch Papst Alexander IV. im Jahr 1258 annimmt, weil sie in der Bulle *Licet ii, de* Alexanders IV. vom 25. Februar 1258 erstmals ausdrücklich erwähnt werden, indem den Besuchern von Aracoeli am Fest der hl. Helena 100 Tage Ablass gewährt werden. F.A. de Latera, Ad Bullarium franciscanum […] supplementum, Rom 1780, S. 112 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 191.

422 Zur Reliquientranslation vgl. AASS Augusti, III, 18. Aug., S. 605 f. Siehe oben S. 25, Anm. 73.

423 Der Benediktinermönch aus Spanien 1385 schreibt: *Hec est illa ecclesia ubi fuit primum altare Virginis Mariae, quod est ad unum latus in capite ipsius ecclesiae, dedicatum per Octavianum imperatorem et consecratum per Anacletum papam qui fuit quartus post beatum Petrum,* Memoriale, in: Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 82 f.; auch DeRossi (1894), S. 88.

424 Panciroli, Tesori (1625), S. 69: »Con ragione dunque si è tenuta sempre memoria di questo luogo, ch'è poco discosto dall'altare maggiore verso la parte dell'Evangelo, onde l'anno 1130 Anacleto (ancorche Antipapa) lo cinse di quattro colonne.« Denkbar ist, dass das Benediktinerkloster, das 1130 durch Anaklet II. reich mit Ländereien auf dem Kapitol bedacht worden und wohl den Neubau der Abteikirche erhalten hatte, dem Pierleoni-Papst damit implizit die Treue hielt.

425 Zur nachtridentinischen Neuaufstellung der Marienikone als Beschützerin der Römischen Kommune im aus mittelalterlichen und neuzeitlichen Spolien zusammengefügten Hauptaltar Noreen (2008), S. 112–114. Weißenberger, Mariengnadenbilder (2007), S. 118–139 und Katalog S. 53 f.

426 Sgherri (2006), S. 110; Tempesta, in: Tavole miracolose (2012), S. 46–48. Zur Madonna *Tempuli* mit Bibliographie: G. Leone, in: Tavole miracolose (2012), S. 42–46, Kat.Nr. I.2; grundlegend Bertelli (1961), S. 82–111; auch Pollio, S. Maria in Tempulo, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 451 f.; Jäggi, S. Sisto vecchio (in Vorbereitung).

427 Siehe Zusammenstellung der von der Maria advocata von S. Sisto abgeleiteten Kopien Leone, in: Tavole miracolose (2012), S. 14 f.

Abb. 93: Rom, S. Maria in Aracoeli, Ikone der Maria advocata, 11. Jh., Zustand nach der Restaurierung von 2009 (Foto © Archinà, Fondo Edifici di Culto)

ergab für die Aracoeli-Ikone eine Datierung des Bildträgers – Buchenholz – ins 7./8. Jahrhundert und des die Ikone umfassenden Schreins aus Kastanienholz ins 11. Jahrhundert.[428] Für die Bemalung wurde in der Forschung bislang mehrheitlich eine Datierung zwischen dem 10. und dem 12. Jahrhundert postuliert.[429] Nach den jüngsten Analysen wird als Entstehungszeitpunkt der in den Röntgenuntersuchungen einzigen nachweisbaren Malschicht im Gesicht der Jungfrau das dritte Viertel des 11. Jahrhunderts angesetzt, was die erwähnte Einfassung aus Kastanienholz mit der Entstehung des erhaltenen Mariengesichtes verknüpfen würde.[430] Nach der Restaurierung von 2009, die die malerische Qualität der Gesichtspartie stärker hat hervortreten lassen, wäre aus meiner Sicht auch eine frühmittelalterliche Entstehung denkbar, zumal die C14-Datierung des Bildträgers ins 7./8. Jahrhundert weist und keine älteren Malschichten festgestellt wurden. Die unterschiedliche Größe der Augen und der leicht »schielende« Blick wurden vom Vorbild (der Advocata *Tempuli*) übernommen. Bei keiner der anderen hochmittelalterlichen Kopien der Advocata *Tempuli* wurden diese »spätantiken« Gesichtszüge verstanden und die Binnenzeichnung der Augen mit roter Farbe und das Augenwasser mit bläulichen feinen Strichen ausgeführt, wie dies in der Ikone von Aracoeli und der Advocata *Tempuli* der Fall ist.[431] Die jüngere Malschicht der Ikone von Aracoeli, von der das purpurfarbene Gewand und die linke Hand der Madonna erhalten geblieben sind, mag wie von Sgherri vorgeschlagen aus der Zeit der Übernahme des Konvents von Aracoeli durch die Franziskaner um 1250 stammen.[432] Der Goldgrund und der Nimbus, geschmückt am äußeren Rand mit sternförmigen Punzierungen und verlorenen Edelsteineinlagen, dürften hingegen auf eine erneute Auffrischung der Ikone im 14. Jahrhundert

428 Das Alter des Bildträgers aus Buchenholz wird zu 95 % zwischen den Jahren 568 und 769 angesetzt, mit einer erhöhten Wahrscheinlichkeit im Zeitraum zw. 568 und 718, vgl. S. Tamanti/Tempesta (2009), S. 12.

429 Mit Datierung ins 10. Jahrhundert Wilpert, Mosaiken (1916), S. 1148. Zusammenfassung der älteren Datierungsdiskussion mit Vorschlag »tra il X e l'XI secolo da un artista, il quale, a una meravigliosa conoscienza della tradizione classico ellenistica, unisce, concretamente una precisa e penetrante sensibilità per il segno sinuoso una singolare tendenza per la modellazione fusa ma solida«, Grassi (1941), S. 71–76; nach der Restaurierung datierte Lavagnino die ältesten Teile im Gesicht der Jungfrau, die er von Übermalungen freilegte, in die Mitte des 11. Jahrhunderts, während er das Gewand und die linke Hand ins 12. Jahrhundert ansetzte. Lavagnino (1938), S. 540. Garrison, Illustrated Index (1949), S. 69, Kat.Nr. 143 datierte die ältesten Teile im Gesicht ins 6., das Gewand ins 12. Jahrhundert. Mit Datierung um 1100 Belting, Bild und Kult (1990), S. 361; ins frühe 12. Jahrhundert Bertelli (1961), S. 95–100; Wolf, Salus (1990), S. 229; Weißenberger, Mariengnadenbilder (2007), Katalog S. 53; ins mittlere 12. Jahrhundert Hager, Anfänge (1962), S. 47, der stilistisch die Gesichtszüge der Advocata mit jenen der Jungfrau im Apsismosaik von S. Maria in Trastevere vergleicht.

430 Sgherri (2006), S. 112 vergleicht sie mit der Madonna mit Kind aus dem Baptisterium der Unterkirche von S. Clemente. Romano, Riforma (2006), S. 66; Tamanti/Tempesta (2009), S. 5; Tempesta, in: Tavole miracolose (2012), S. 46.

431 Vgl. die ebenfalls ins dritte Viertel des 11. Jahrhunderts datierte Advocata aus dem Kloster S. Maria in Campo Marzio, Sgherri, in: Romano, Riforma (2006), S. 117–120.

432 Lavagnino (1938), S. 530; Sgherri (2006), S. 112.

zurückgehen, vielleicht als Zeichen der Verehrung und des Dankes für Marias Schutz während der großen Pest von 1348 oder – wie von Bolgia postuliert – anlässlich der Übertragung der Ikone in ihr gotisches Ziborium 1372.[433]

Der früheste Aufstellungsort der Ikone in der benediktinischen Klosterkirche von S. Maria in Capitolio ist nicht bekannt.[434] Als Arbeitshypothese wird hier davon ausgegangen, dass die Ikone als Kopie der Advocata *Tempuli* für das Marienkloster auf dem Kapitol geschaffen wurde[435] und seit dem wahrscheinlichen Neubau der Kirche unter Anaklet II. (1130–1138) über dem von diesem Papst geweihten Hauptaltar gezeigt wurde in enger Verbindung mit dem Ort der Augustusvision und dem Porphyrsarkophag mit den transferierten Reliquien der Kaisermutter Helena. Das Ensemble wäre durch einen engen semantischen Zusammenhang charakterisiert, in welchem heidnische Antike und Heilsgeschichte zusammengeführt werden: Beim Altar der Vision von Kaiser Augustus lagen die Reliquien der Mutter des ersten christlichen Kaisers in einem antiken Porphyrsarkophag, darüber auf dem Altar oder im Ziborium die Marienikone von der Hand des Evangelisten Lukas. Da die Ikone aber eine Maria advocata, also ohne Kind im Arm zeigt, lässt sich das Bild der Ikone nicht direkt gleichsetzen mit jenem der Jungfrau mit Kind der Augustusvision. Bolgia hat darauf hingewiesen, dass umgekehrt die Muttergottes im Relief in der Confessio (Abb. 88) ihre linke Hand in einem Interzessionsgestus erhoben hält und möglicherweise gespiegelt die Haltung der Maria Advocata auf der Ikone aufnimmt.[436]

Nach 1250, seit der Übernahme der Kirche auf dem Kapitol durch die Franziskaner, bis 1372, als ein spätgotisches Ikonenziborium im Langhaus errichtet wurde, ist davon auszugehen, dass das wundertätige Marienbild regelmäßig über dem ehemaligen Hauptaltar – also dem Altar der Augustusvision – als Kultgegenstand zu hohen Feiertagen gezeigt wurde; dies beförderte den Status der Maria advocata von Aracoeli als Beschützerin der Kommune und der Römer.[437] Während die Ikone von S. Sisto, als das Kloster den Dominikanerinnen anvertraut wurde, in die Klausur »verschwand« und der öffentlichen Verehrung entzogen wurde, gewann die Madonna von Aracoeli an Bedeutung und wurde zu einem der meist verehrten Marienbilder Roms.[438] Bartholomäus von Pisa († 1401) berichtet von einem Wunder, das sich 1257 vor diesem Marienbild ereignet haben soll. Protagonist dieses Wunders war ein wegen seiner schlechten Lebensführung von der Aufnahme in den Konvent von Aracoeli zurückgewiesener Novize. Sein nächtliches Gebet vor der Ikone wurde erhört, sein Körper mit ausgebreiteten Armen vom Boden angehoben, seine Tränen wurden von Engeln eingesammelt und der Jungfrau dargeboten, die dem Novizen seine baldige Aufnahme in die Franziskanergemeinschaft versprach.[439] Diese Nachricht, die möglicherweise aus einer älteren Mirakelsammlung stammt, würde bereits für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts die sichtbare Aufstellung des Marienbildes in der Kirche bestätigen und auch den Nachweis erbringen, dass die Ikone als vom Evangelisten

433 Lavagnino (1938), S. 530; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 362.

434 Bis dato ist der frühe kultische Bildgebrauch der römischen Ikonen bevor es um 1200 Usus wurde, sie in Reliquienziborien hoch oben über ihren Altären einzuschließen, wenig erforscht. Nach Hager wäre sowohl eine nur temporäre Präsentation dieser mobilen Kultbilder, wie auch eine Anbringung an einer Wand über einem Seitenaltar oder in einem Oratorium bzw. auch in der Apsis denkbar, Hager, Anfänge (1962), S. 45–47.

435 Pesci (1941), S. 58 mit Verweis auf die von Petrus Damiani (1006–1072) während des Assumptiofestes auf dem Kapitol überlieferte wunderbare Erscheinung, die auf einen regen Marienkult und vielleicht auf die Existenz der Ikone deutet, wenn auch im Text keine Ikone erwähnt wird, vgl. Petrus Damiani, *De variis apparitionibus et miraculis*, Migne PL, CXLV, Sp. 586 D: *Religiosus plane presbyter Ioannes rem mihi retulit ante paucos annos Romae contigisse, quam narro. In Assumptione scilicet beatae Dei genitricis Mariae, cum nocturno tempore Romanus populus iuxta morem orationibus et litaniis insisteret, et accensis luminibus diversarum regionum ecclesias perlustraret; mulier quaedam in basilica, quae est ad honorem eiusdem beatae Virginis, in Capitulo constituta, commatrem suam vidit, quae scilicet ab anno fere fuerat iam defuncta […].* Siehe auch Baugeschichte, S. 18.

436 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 137. Ich kann aber nicht dem Schluss folgen, dass die Bezugnahme auf die »lokale« Maria advocata ein »Beweis« sei, dass die Confessio mit ihren Reliefs erst nach 1250 entstanden sei, als Aracoeli den Franziskanern anvertraut worden war, die den Kult der dortigen Marienikone erst richtig gefördert hätten.

437 Hager, Anfänge (1962), S. 54 f.; Belting, Bild und Kult (1990), S. 361.

438 Cannon, Religious Poverty (2013), S. 74.

439 *Et venit ipse novitius in profunda nocte, […] et ivit ad orationem in ecclesia ante imaginem, quam pinxit sanctus Lucas de Domina nostra, et statim fuit elevatus in aera et stabat cum brachiis apertis et plorabat fortiter* […]. Der Traktat wurde 1399 fertig gestellt, basiert aber wohl auf älteren Sammlungen von Wunderberichten, Bartholomäus da Pisa, De conformitate vitae Beati Francisci ad vitam domini Jesu, Ad Claras Acquas 1906–1912, Bd. 1, S. 455 f.; Pesci (1941), S. 57; Wolf, Salus (1990), S. 229 f.; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 137.

Lukas gemalt verehrt wurde. 1347 legte Cola di Rienzo, der sich nach der Augustprozession in S. Maria Maggiore hatte krönen lassen, die Insignien seiner Gewalt als Volkstribun als Zeichen der Demut auf dem Marienaltar vor der Ikone von Aracoeli nieder, um so die Madonna als die wahre Herrscherin der Römer zu ehren.[440] Während der Pest von 1348 genoss die Maria Advocata von Aracoeli eine intensive Verehrung als Anwältin der Römer und wurde auf Prozessionen nach St. Peter getragen. Wie bereits erwähnt, errichtete man 1350 aus den Votivgaben und Spenden, die die Ikone erhielt, die Monumentaltreppe vor der Westfassade der Kirche.[441] Dem Erfolg als Schutzbild während der Großen Pest von 1348 verdankte die Aracoeli-Madonna wohl auch den in den Quellen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nachweisbaren Anspruch, jenes Marienbild zu sein, das bereits Gregor der Große (590–604) auf Prozession durch die Stadt getragen haben soll, um Rom von der Pest zu befreien.[442] Kaiser Karl IV. ließ auf seiner zweiten Romreise 1368 eine Kopie der Ikone anfertigen und nahm sie mit nach Prag.[443]

Kanzeln und Vorchor (Schola cantorum)

S. Maria in Aracoeli gehört zu den ersten Kirchen Roms, in der die die liturgische Ausstattung betreffenden Beschlüsse des Tridentiner Konzils ratifiziert und mit der Freiräumung ihrer Langhäuser begonnen wurden.[444] Die heutigen beiden Kanzeln (Abb. 94, 95), die sich im Querhaus auf der Ostseite der beiden Triumphbogenpfeiler gegenüber stehen, stellen wohl das Resultat der Teilung und erneuten Zusammenfügung einer Kanzel sowie weiterer Stücke der liturgischen Ausstattung dar, die im Zusammenhang mit der Aufhebung des Vorchors im vorderen Abschnitt des franziskanischen Langhauses des 13. Jahrhunderts unter Papst Pius IV. (1558–1565) erfolgte.[445] Nicht bekannt ist, ob die Kirche auch eine Epistelkanzel besessen hatte. Zumindest für die benediktinische Bauphase wäre zu vermuten, dass die Abteikirche S. Maria in Capitolio eine »vollständige« Schola cantorum mit zwei Kanzeln aufgewiesen hat, auch wenn sie damals keine Stationskirche war.[446] Es kann ferner nicht ganz ausgeschlossen werden, dass die Teilung des Evangelienambos bereits bei dessen Verlegung in das neu errichtete franziskanische Lang-

440 Belting, Bild und Kult (1990), S. 361; Wolf, Salus (1990), S. 229. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 217 und bes. 368 mit Quellennachweisen (Brief Colas an den Erzbischof von Prag Arnost von Pardubice von 1350, in welchem er die Ereignisse von 1347 in Erinnerung ruft: *[…] Romano clero et populo convocato in ecclesia Araceli, Capitolio Romano vicina […] coronam argenteam tribunitiam, virgam ferream orbemque iustitiae ac omnia tribunitia paramenta volenter exutus, altari eiusdem Virginis, in cuius assumptionem elatus et indignus assumpseram illa in multis comitum meorum lacrimis et stuporibus resignavi.* A. Gabrielli, Epistolario di Cola di Rienzo (Fonti per la storia d'Italia 6), Rom 1890, S. 144–169, bes. 161 und mit ausdrücklicher Erwähnung der Ikone »Denanti a quella venerabile maine appese la bacchetta e lla corona in casa delli frati minori«, Anonimo Romano, Cronica (1979), S. 202 f.

441 Siehe oben S. 32. Casimiro, Araceli (1736), S. 129 (Diario di G. Delphino, BAV, Vat. lat. 6389, fol. 355v); Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 129; Wolf, Salus (1990), S. 230.

442 Hierzu ausführlich Casimiro, Araceli (1736), S. 130–138 (mit Abbildung), der aus einem in Aracoeli öffentlich ausgestellten Pergament mit der Legende zitiert (S. 134): Darin wird auf einen Freskenzyklus in der von Nikolaus III. (1277–1280) gestifteten Michaelskapelle in Castel Sant'Angelo verwiesen, der Gregor auf einer Prozession gegen die Pest zeigte; das von ihm getragene Marienbild soll folgenden Titulus getragen haben: *Haec est sacra imago Ecclesiae Aracoeli.* Sollten die Malereien aus der Zeit des Orsini-Papstes stammen, ginge die Gleichsetzung der Aracoeli-Ikone mit dem Pestbild Gregors den Ereignissen der Pest von 1348 voraus und wäre wohl auf Nikolaus III. zurückzuführen, während dessen Pontifikat der Neubau von Aracoeli vorangetrieben wurde.

443 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 217. K. Kubínová, Il pellegrinaggio di Carlo IV a Roma nel 1355, in: Bollettino dell'Istituto Storico Ceco di Roma 4, 2005, S. 59–71; K. Kubínová, Imitatio Romae. Karel IV. a Rím, Prag 2006, S. 270–275, 427, Abb. 144. Die Prager Advocata weist auf Gesicht und Gewand gemalte Bluttropfen auf, die die Semantik der leidenden Maria unter dem Kreuz unterstreichen. K. Kubínová, Raffigurazione della basilica Aracoeli nel monastero di Emauzy a Praga. Contributo all'argomento Carlo IV e l'imperatore Augusto, in: Roma – Praga, Praha – Rím, hg. von K. Bobková-Valentová u. a. (Bollettino dell'Istituto Storico Ceco di Roma. Suppl. 2008), Prag 2009, S. 57–70, bes. 66.

444 Zum Kontext Noreen (2008), S. 99 f., 108 f.; Weißenberger, Mariengnadenbilder (2007), S. 118; Turco (2008), S. 648–652; und weiter oben S. 35.

445 Zu den Veränderungen im 16. Jahrhundert Casimiro, Araceli (1736), S. 29–35. Pius IV. ergreift in dem *Motu proprio* von 1561 unter Verweis auf bereits von seinem Vorgänger Paul IV. (1476–1559) getroffene Anordnungen zur Freistellung des Langhauses vom Vorchor mit dem Ikonenziborium, sowie von Grabmälern, Maßnahmen zur Erneuerung der Kirche; auf diese nimmt Papst Gregor XIII. in seinem bei Casimiro vollständig wiedergegebenen *Motu proprio* Bezug. Vermutlich blieben die abgeräumten Materialien auf einem Haufen liegen, wodurch die Erinnerung des ursprünglichen Zusammenhangs bei der Remontage verloren war.

446 S. Maria in Aracoeli wurde erst 1517, unter Leo X. zur Titelkirche erhoben. Die Abteikirche von S. Saba war auch keine Stationskirche, war aber mit einem Vorchor einschließlich einer Kathedra ausgestattet.

haus in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erfolgte und für seine Rekomposition Stücke der anderen Kanzel integriert wurden. Die Möglichkeit der Existenz zweier Pulpiti ist jedenfalls nicht a priori auszuschließen. Die meisten in den Kanzeln eingebauten Fragmente mit Cosmatiornamentik stammen noch aus der »benediktinischen« Zeit der Kirche, wobei sie der Phase der Erneuerung der liturgischen Ausstattung Ende des 12. Jahrhunderts durch die Laurentius-Familie zuzuordnen sind.[447]

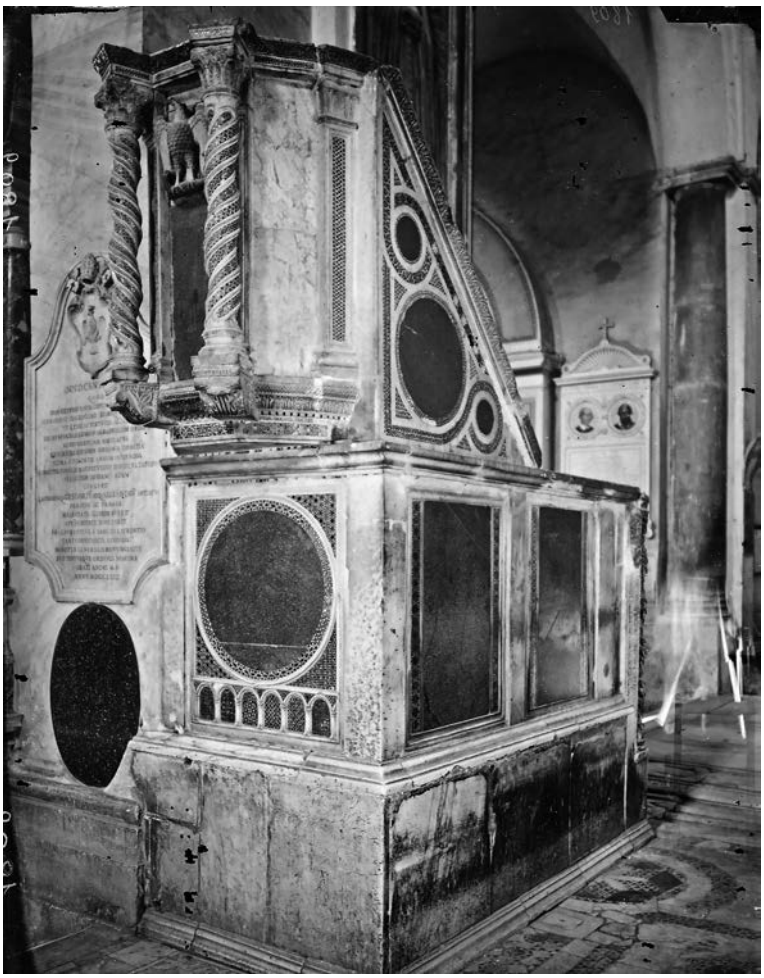


Abb. 94: Rom, S. Maria in Aracoeli, Teile des mittelalterlichen Evangelienambos eingebaut in der »Nordkanzel« (Foto GFN, Ende 19. Jh.)

Im Folgenden werden zuerst die beiden Kanzeln in ihrem heutigen Zustand als Assemblagen des 16. Jahrhunderts beschrieben. Weitere zu ihnen und zur Vorchorumfriedung gehörende *disiecta membra*, die in der Kirche verstreut, aber auch in den Kapitolinischen Museen aufbewahrt sind, können ihnen zugeordnet werden. Anschließend wird der von Giovannoni 1945 publizierte Rekonstruktionsvorschlag des Evangelienambos diskutiert und durch eine neue Rekonstruktion korrigiert. Erschwerend für die Rekonstruktion ist, dass die Kanzel(n) wahrscheinlich zweimal ihren Standort wechselte(n) – mit entsprechendem Verlust an Originalsubstanz: Erstmals im fortgeschrittenen 13. Jahrhundert, als sie in den östlichen Abschnitt des franziskanischen Langhauses verlegt wurden, und dann erneut unter Pius IV. zwischen 1561 und 1565, als sie im Querhaus am heutigen Standort östlich der Triumphbogenpfeiler neu errichtet wurden.[448] Die Rekonstruktionsüberlegungen müssen daher mit mehreren Unbekannten rechnen.

So wie die beiden »Pulpiti« heute in der geosteten Kirche aufgebaut sind, übernähme – nach der römischen Praxis des 12. und 13. Jahrhunderts – die Kanzel auf der Südseite liturgisch die »Rolle« des Evangelienambos, während ihr nördliches Pendant als »Epistelkanzel« fungieren würde.[449] Ihre Neuaufstellung im Querhaus spiegelt jedoch bereits die Reformen des Tridentiner Konzils wider, die die Evangelienseite zur Rechten des Altars (unabhängig der Orientierung), in einer geosteten Kirche also nördlich des Altars, und die Epistelseite zu dessen Linken, also auf der Südseite, festlegten. So finden sich in Aracoeli heute jene Teile mit dem skulptierten Johannesadler, der im

447 Gegen die Ansicht von Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 203, der aufgrund stilistischer Unterschiede davon ausgeht, dass im nördlichen »pulpito« Teile eines Ambos des späten 13. Jahrhunderts, während in der südlichen Kanzel Werkstücke einer Kanzel des ausgehenden 12. Jahrhunderts eingebaut seien. Die gründlichste Beschreibung der Pulpiti von Aracoeli findet sich in De Benedictis, Schola Cantorum (1984), S. 85–91.

448 Creti, In marmoris (2009), S. 33.

449 Vgl. etwa die vergleichbare Disposition in der geosteten Kirche S. Lorenzo fuori le mura. Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 393.

Abb. 95: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel« (Foto Archinà 2020)

Hochmittelalter traditionsgemäß zum Kanzelkorb eines Evangelienambos gehörte, auf der Nordseite und weisen diese Kanzel als Ort der Lesung des Evangeliums aus.[450]

Die »Nordkanzel«

Auf der Ostseite des nördlichen Triumphbogenpfeilers – und deshalb vom Langhaus aus kaum sichtbar – ist eine asymmetrische Kanzel aufgestellt, deren Teile aus einem hochmittelalterlichen Evangelienambo mit symmetrisch angelegten doppelten Aufgangstreppen stammen (Abb. 94, 96).[451] Diesem können der vollständig erhaltene Kanzelkorb samt vorgelagerten Spiralsäulchen (einschließlich Boden und Abschlussgesims der Brüstung) und die beiden trapezförmigen Treppenwangen zugeordnet werden, wovon eine zum Pfeiler gewandt ist, so dass ihr mosaiziertes Kreisschlingenmuster nur mehr ertastet werden kann (Abb. 97). Obwohl die beiden trapezförmigen Platten in ihren Ausmaßen nicht ganz identisch sind, ist davon auszugehen, dass sie zur ehemals vorderen, dem Mittelschiff zugewandten Seite des Ambos gehörten und den Kanzelkorb flankierten.[452] Von der rechten Treppenwange hat sich der dazugehörige Handlauf mit seinem Rankenfries erhalten. Motive und Reliefbearbeitung entsprechen jenen im Kymation der Kanzelkorbbrüstung. So wurden die genannten Bestandteile auch in der schematischen Rekonstruktion von Giovannoni lokalisiert (Abb. 110).[453] Die Breite der mittleren Front des ehemaligen Evangelienambos erreicht somit ca. 2,68–2,80 m (zur Rekonstruktion siehe weiter unten). Die Kanzelkorbhälfte des nördlichen Pulpito steht auf einer kräftigen, in der Grundform achteckigen und zum originalen Bausatz gehörenden Bodenplatte, die über einem mosaizierten Band präzise ausgeführte, von mit antikisierenden Akanthusblättern verzierten Konsolen der beiden vollplastischen Spiralsäulchen unterbrochene Reliefbänder aufweist (Abb. 98). Plinthe, Basis, Schaft und Kapitell sind aus einem einzigen Werkstück gearbeitet.[454] Auch der verkröpfte Brüstungsrand ist aus einem Werkstück gearbeitet und stabilisiert durch sein Gewicht die Konstruktion.[455] Die Schäfte sind mit Bändern feinsten Goldmosaiks verziert. Beide Kapitelle sind korinthisch, wobei das rechte Säulchen beim Neuversatz im 16. Jahrhundert fälschlicherweise nach rechts verdreht wurde, so dass es heute zur Mitte und zum Betrachter hin die unbearbeitete, ursprünglich nicht sichtbare Seite zeigt (Abb. 99). Dass die Stücke ohne Sorgfalt zusammengesetzt

450 Die mittelalterliche Tradition, dass das Evangelium Richtung Norden gelesen werden sollte, wie dies in der Disposition der Kanzeln von S. Clemente oder S. Lorenzo fuori le mura noch der Fall ist, ging damit verloren; mit Nachweisen De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 90.

451 Maße: L. 2,51 m; T. 1,17 m (am Boden gemessen); H. 3,20 m; Breite des Kanzelkorbbodens 0,86 m.

452 Maße der vorderen, sichtbaren Treppenwange, auf deren Rückseite ein Fragment einer Grabinschrift aus dem 11. Jahrhunderts erhalten ist (siehe hierzu unten S. 120): max. Höhe 90 cm; min. Höhe 20 cm; Länge der Basis 88 cm, Länge der Diagonalseite 1,25 m. Maße der »versteckten« Treppenwange: max. Höhe: 93 cm; min. Höhe 27; Länge der Basis 88 cm; Länge der Diagonalseite 1,19 m.

453 Giovannoni, L'ambone (1945), S. 128.

454 Gesamthöhe 101 cm; Basis Breite 16,5, Höhe Basis: 8 cm; Schaft 75,5; Kapitell 14,4 cm.

455 Maße des oberen Abschlussgesimses des Kanzelkorbs: ⌀ innen 70 cm; ⌀ außen maximal 103 cm, Höhe des Gesimses 8,5 cm.

Abb. 96: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel« (Foto Senekovic 2010)

Abb. 97: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel«, inkrustierte Treppenwange auf der Rückseite (Foto Mondini 2023)

Abb. 98: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel«, Kanzelkorb mit Adler (Foto Senekovic 2010)

Abb. 99: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel«, Kapitell am Kanzelkorb mit unbearbeiteter Seite (Foto Senekovic 2010)

wurden, ist auch auf der Rückseite der inkrustierten Werkstücke zu beobachten: Die Versatzmarken (Anker und Kreis) am oberen Brüstungsrand und an den Rückseiten der Pilaster sind vertauscht, während die Marken »Stern« beim rechten äußeren Pfeilerchen übereinstimmen (Abb. 100).[456] Das Kapitell der zweiten Spiralsäule auf der linken Seite ist mit einem doppelten Blattkranz reicher ausgeführt (Abb. 98). Zu ihm wendet sich der Kopf des Johannesadlers, der mit symmetrisch ausgebreiteten Flügeln einen Basilisken in den Krallen hält. Dieser scheint sich zur Wehr zu setzen und mit Vorderpranke und Zähnen nach dem rechten Flügel des Raubvogels zu greifen. Es scheint, als seien am schuppigen Drachenkörper noch Reste einer polychromen Fassung erhalten.

Der Kasten der Nordkanzel ist zweizonig: Über einer von zwei profilierten Gesimsen eingefassten Sockelzone aus drei weißen Marmorplatten, die möglicherweise Teil einer Sitzbank waren, erhebt sich der polychrome Unterbau der Kanzel. Unterhalb der Kanzelbühne wird von zwei glatten Marmorpfosten eine große, mit einer Profilierung gerahmte reich inkrustierte Marmorplatte eingefasst.[457] Den unteren Teil bildet eine in Relief gearbeitete sechsfache Miniaturarkade mit glatten Säulenschäften und »Dreiblattkapitellen«. Ihre Interkolumnien und Arkadenzwickel sind jeweils mit Variationen feinster Cosmatenmosaikmuster gefüllt, wobei der Zwickel auf der Mittelachse durch ein Sternmotiv betont wird (Abb. 101). Die darüber angeordnete quadratische Fläche nimmt ein großer, mit einem Mosaikband eingefasster Porphyrdiskus ein. Ein feiner erhabener Marmorwulst, der in der Art eines Kreisschlingenbandes auf allen vier Seiten aus der äußeren Profilrahmung herauswächst, akzentuiert die mittlere Kreisscheibe, eine Lösung, die mir so von keiner anderen Arbeit der römischen Marmorari bekannt ist. Zwei große hochrechteckige Marmorplatten (je 97 × 78 cm) sind auf der Langseite der Kanzel je mit einer großen rechteckigen Porphyrscheibe inkrustiert, die seitlich von Mosaikbändern und einer leichten Profilierung eingefasst wird; zwei kräftige, glatt belassene Pfosten aus weißem Marmor trennen die beiden mit Porphyr inkrustierten Platten (Abb. 96). Auf der rechten Seite wird mit einem aus mehreren Marmorstücken zusammengesetzten Pasticcio die Fläche bis zur Spiralsäule des Treppenaufgangs überbrückt. Der Anschluss der

456 Die Beobachtung und die vorzüglichen Fotos der Versatzmarken verdanke ich Almuth Klein. Meines Wissens ist bis dato bei den Arbeiten der Cosmati in Rom dem Aspekt der Versatzmarken im liturgischen Mobiliar wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Versatzmarken dieser Art finden sich in Aracoeli nur an der Nordkanzel.

457 Maße: 98 × 80 cm; Miniaturarkade 17 cm hoch; die seitlichen Marmorpfosten sind (links) 14 cm bzw. (rechts) 15,5 cm stark.

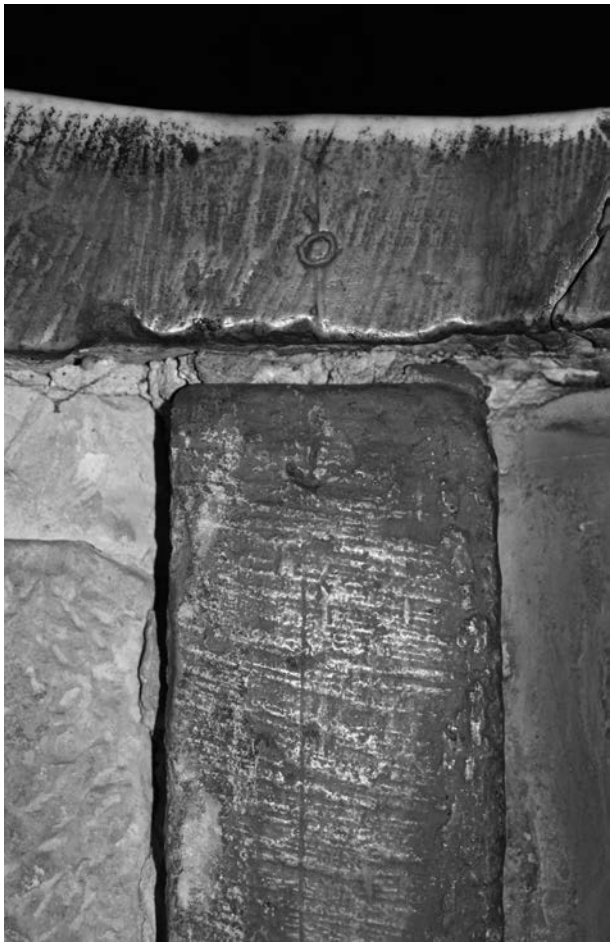


Abb. 100: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel«, bei der Neumontage nicht beachtete Versatzmarken (Foto Klein 2016)

Abb. 101: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel«, inkrustierte Platte unterhalb des Kanzelkorbs (Foto Senekovic 2010)

Spiralsäule an den heutigen Ambokasten wirkt improvisiert. Im Obergeschoss wurde in der Brüstung ein dreieckiges Marmorstück mit glattem Handlauf ergänzt. Ursprünglich schloss die Spiralsäule mit der im gleichen Werkstück gearbeiteten Rahmenornamentik direkt an der vertikal abgeschnittenen Seite der als rechtwinkliges Trapez angelegten Treppenwange an (Abb. 89). Die Spiralsäule funktioniert in ihrer nur leicht ausschwingenden Gesamtwirkung nur in Frontalansicht (heute von Osten, Abb. 96), im Vergleich zu den Säulchen am Kanzelkorb ist eine gewisse Unbeholfenheit nicht von der Hand zu weisen. Das niedrige, stereometrisch und unpräzise gearbeitete Kapitell weist auf seiner Oberseite eine kreisrunde Eintiefung auf, die auf den ursprünglichen Einbau eines für Ambonen üblichen Kugelknaufes schließen lässt (Abb. 102).

Die »Südkanzel«

Die Kanzel östlich des südlichen Triumphbogenpfeilers ist wesentlich heterogener als ihr Gegenstück (Abb. 95, 38).[458] Über der wohl ursprünglichen profilierten Basis wurden für den Sockel drei unterschiedliche Elemente verwendet: Die Mitte wird durch ein Grabplattenfragment gebildet, dessen auf dem Kopf stehendes Wappen von zwei querrechteckigen Marmorplatten mit je einer wohl antiken Kassettierung flankiert wird. Diese Zone ist wahrscheinlich vollständig in der Frühen Neuzeit zusammengefügt worden und ersetzt vielleicht eine

458 Maße der Südkanzel: L. 2,85 m; T. 1,13 m; H. 3,40 m; Breite des Kanzelkorbbodens 0,86 m.

Abb. 102: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Nordkanzel«, Eintiefung für die Fixierung eines Knaufes (Foto Mondini 2023)

Abb. 103: Ehemals in der »Südkanzel« als Spolie eingebaute spätantike Tischplatte mit Reliefs aus dem Leben des Achilles. Rom, Kapitolinische Museen, Palazzo dei Conservatori, Inv.Nr. S 64 (Foto Lucignani, Archivio fotografico dei Musei Capitolini © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali)

ursprüngliche Sitzbank bzw. die rückseitige Sockelzone, wie sie die meisten römischen Ambonen des 12. und 13. Jahrhunderts in Rom und Umland aufweisen. Die doppelt profilierte Basis sowie die untere Profilierung des Kanzelkastens sind hingegen mittelalterlich. Eine lebhaft geäderte Pavonazzettoplatte nimmt zwei Drittel des Kanzelkorpus ein.[459] Sie ist mit einem spätmittelalterlichen Mosaikkreuz verziert und weist einen Rahmen mit einem eingelegten Band aus Verde antico auf, das möglicherweise ein verlorenes Band aus Cosmatenmosaik ersetzt. Die Platte stammt wohl aus einem anderen Zusammenhang – wahrscheinlich hatte sie ursprünglich als Altarfront gedient – und wurde wohl erst in den 1560er-Jahren in die Kanzel eingebaut; in ihr ist die Risszeichnung eines gotischen Maßwerks (eines Fensters?) eingeritzt. Später – im 14. Jahrhundert – scheint sie als Altarpaliotto verwendet worden zu sein.[460]

Die tordierte, mit Mosaikbändern spiralig inkrustierte Säule beim Treppenaufgang »passt« in ihrer Länge nicht zu den durch die Gesimse der Kanzel vorgegebenen Höhen. Sie ist mit ihrem 1,23 m langen Schaft zu »lang«. Die Säule ist aus zwei Werkstücken zusammengesetzt: Postament und Basis haben eine Gesamthöhe von 0,25 m, Säulenschaft und Kapitell 1,33 m. Das korinthische Kapitell mit Rosetten in den Voluten und kleinen Fratzen – eines Menschen und eines Löwen –, die auf der Süd- und Ostseite zwischen den Akanthusblättern herausschauen, ist nur 10 cm hoch. An der rechten Seite ist am Schaft noch deutlich die Abarbeitung der Reliefornamentik der verlorenen Rahmung sichtbar, die zum gleichen Werkstück gehörte. Diese ist an ihrem Pendant, der Spiralsäule am Aufgang der Nordkanzel, vollständig erhalten und lässt sich analog rekonstruieren (Abb. 89).[461] Es ist davon auszugehen, dass beide Säulen symmetrisch an den seitlichen Aufgängen des Evanglienambos angebracht waren und somit ihre Funktion in der neuzeitlichen Montage bewahrt haben.[462] Im Kapitell der Treppensäule am Nordambo ist die Eintiefung für die Fixierung eines Marmorknaufes erhalten (Abb. 102). Der weiße Marmorknauf, der heute oberhalb der Spiralsäule am Südambo auf dem Gesims beim Treppenaufgang

459 Maße: H. 0,90 × B. 1,86 m.

460 Hierzu grundlegend die Studie von Bolgia (2003), S. 439 zur vermutlichen Provenienz der Platte aus einem Altarzusammenhang; siehe oben S. 56 und Abb. 38. Ein Altar, der gleichzeitig mit dem Vorchor abgetragen wurde, ist jener unter dem Felici-Tabernakel, siehe unten S. 127.

461 Maße der Säule an der Nordkanzel: Plinthe und Basis bilden ein Werkstück Höhe 7 cm; Höhe Schaft inkl. Kapitell: 131 cm. Reliefrahmen: H. 120 × B. 7 cm.

462 Sie flankierten jedenfalls nicht die über dem Altar eingebauten inkrustierten Presbyteriumsschranken, deren Höhe von 106 cm nicht mit der Schaftlänge der Säulen von 120/123 cm zusammenpasst, sowie deren erhaltenes Fragment eines Kymation eine andere, plastischere Reliefauffassung aufweist.

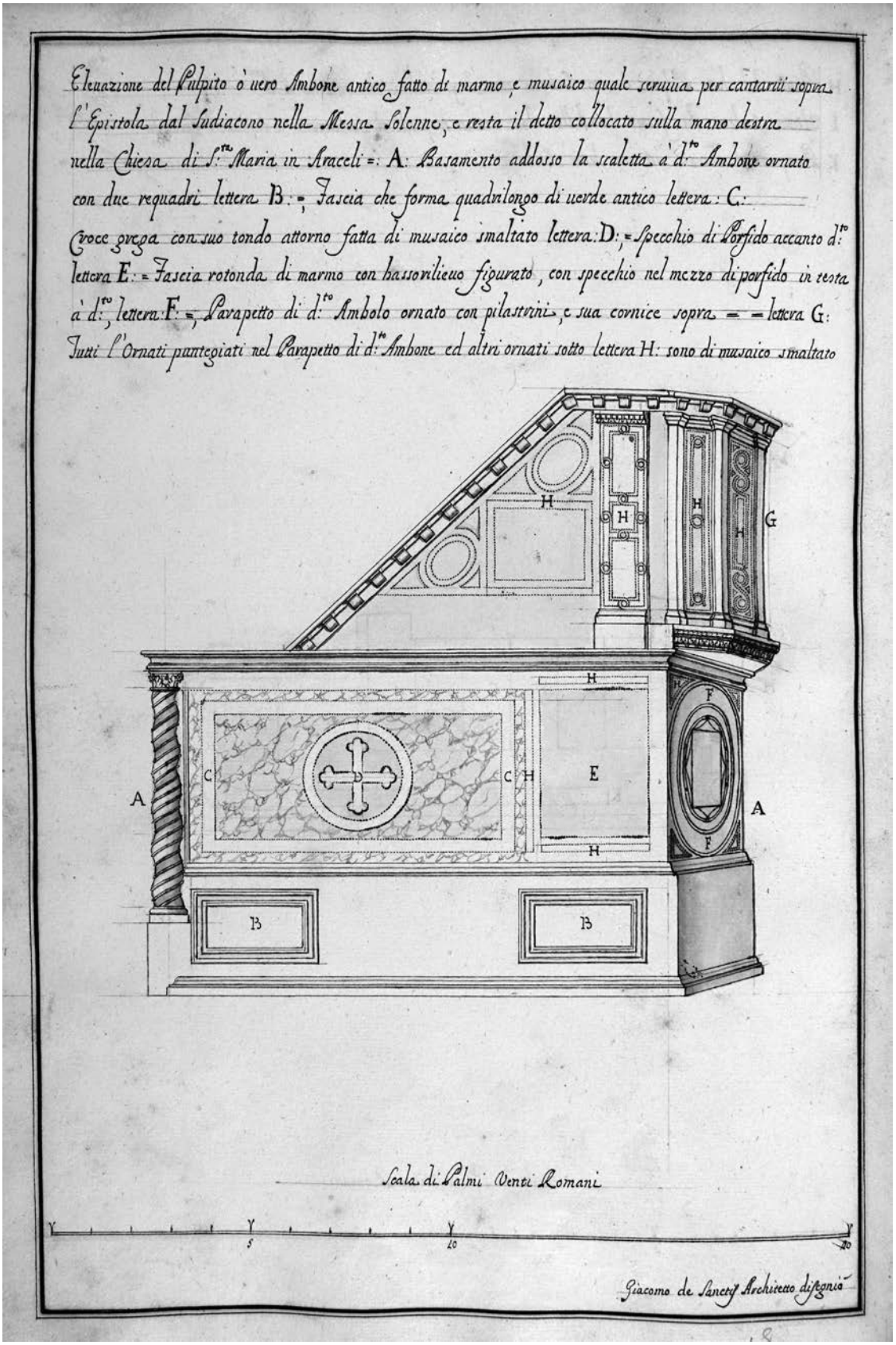


Abb. 104: G. De Sanctis, »Südkanzel«, Federzeichnung, 1736. BNCR, fondo Vittorio Emanuele, Nr. 552, Nr. 18

Abb. 105: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel«, zusammengesetzter Brüstungsrand des Kanzelkorbs (Foto Mondini 2010)

fixiert ist, ist die moderne Montage eines alten Stücks, dessen Provenienz von einer mittelalterlichen Kanzel jedoch keineswegs gesichert ist: Auf älteren Fotos und auf den Zeichnungen von Giacomo De Sanctis von 1736 (Abb. 104) fehlt er.[463]

Die dreiseitig mit einem Mosaikband gerahmte und mit einem Porphyrrechteck inkrustierte rechte Marmorplatte des Kanzelkörpers weist keine Profilierung auf und hat sich nicht in ihrer ursprünglichen Größe erhalten; der rechte Rand mit dem Mosaikstreifen fehlt.[464] Unterhalb des Kanzelkorbes ist über einer in Relief gearbeiteten Arkadenfolge in einer quadratischen Platte ein Kreis mit leicht erhabenem Rand eingeschrieben. Diese Platte ist eine Neuanfertigung des 18. Jahrhunderts und ersetzt ein spätantikes Spolienrelief, das in einem Marmorring von 1,03 m Durchmesser in flachem Relief Szenen aus dem Leben Achills zeigt; es wurde 1743 aus der Kanzel entfernt und in die Kapitolinischen Museen verbracht (Abb. 103, 104).[465] Im Gegensatz zur heutigen Platte (105 × 78,5 cm) nahm die quadratische »Lastra« mit den Episoden der Achillesgeschichte die gesamte Fläche unterhalb des Kanzelkorbs ein und hatte in der unteren Zone keine in Relief gearbeitete Arkadenfolge wie der neuzeitliche Ersatz.[466]

Die polygonale Bodenplatte des Kanzelkorbs ist mittelalterlich. Sie weist im Vergleich zur Bodenplatte der Nordkanzel ein weniger hinterschnittenes Relief auf, weshalb mit großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen ist, dass sie auf der Rückseite der Kanzel angebracht und wohl deswegen weniger aufwändig gearbeitet war.[467] Die maximale Breite des Kanzelkorbbodens von 86 cm entspricht dem der anderen Kanzelhälfte, so dass davon ausgegangen werden kann, dass beide Bodenplatten von ein und demselben Ambo stammen.

Die Brüstung des »Lettorino« der Südkanzel ist mit einer Höhe von 1,31 cm aber höher und überragt die Brüstung der Kanzel auf der Nordseite um gut 20 cm. Das Konsolgesims, das als Handlauf und dann als aus mehreren Stücken zusammengesetzter oberer Abschluss des Kanzelkorbes eingesetzt wurde, wirkt improvisiert (Abb. 105) und hatte wohl zusammen mit dem Handlauf der Treppenwange vor der Teilung eine andere Funktion.[468] In der Regel ist das Abschlussgesims des Kanzelkorbs ein aus einem einzigen Marmorblock ausgebildetes polygonales Werkstück, das beim Vorhandensein von vorgelagerten Säulchen entsprechend verkröpft ist und durch sein Gewicht die Brüstungsplatten zusammenhält. In dieser Weise ist etwa der obere Abschluss an der Nordkanzel ausgebildet.[469]

463 Bspw. fehlt er noch auf den aus der Fotokampagne der 1960/70er-Jahren des Courtauld Institute stammenden Bildern A 74/415.

464 Erhaltene Höhe 100, Breite 72 cm; die rechteckige Porphyrplatte von H. 82 × B. 59 cm ist an ihrer Unterkante in einer auffälligen Wellenlinie gesägt und präzise in die Marmorplatte eingepasst.

465 Marangoni, Cose gentilesche (1744), S. 418; Casimiro, Araceli (1736), S. 127; Claussen, Magistri (1987), S. 61 mit älterer Bibliographie. Rom, Kapitolinische Museen, Inv.Nr. 64.

466 Die Neuanfertigung des 18. Jahrhunderts griff aus Symmetriegründen die Einteilung der Front der Nordkanzel auf, wodurch die Proportionen in ihrer Wirkung verändert wurden.

467 In S. Lorenzo fuori le mura verzichtete man gänzlich auf eine Reliefbehandlung der Profile an der Amborückseite. Malmstrom hingegen, geht davon aus, dass der Ambo aus dem späten 12. Jahrhundert, im 13. Jahrhundert überarbeitet worden sei, wovon der stilistische Unterschied zwischen den Spiralsäulen und der Ornamentik der Dreieckplatte an der Nordkanzel Zeugnis abgäben. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 203.

468 Er könnte ein Gesims unterhalb des Kanzelkorbs und der Treppenwangen auf der Vorder- oder Rückseite des Ambos, oder den oberen Abschluss einer Schranke des Vorchors gebildet haben.

469 Vgl. auch das ehemals in den Vatikanischen Grotten erhaltene Fragment des oberen Kanzelkorbabschlusses des verlorenen Evangelienambo aus Alt-St. Peter aus derselben Werkstatt, Maße: max. erhaltene Breite 158 cm, Tiefe 55 cm (freundliche

Abb. 106: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel«, Kanzelkorb (Foto Senekovic 2010)

Abb. 107: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel«, Innenseite der Kanzelkorbbrüstung (Foto Mondini 2023)

Ohne Verkröpfung, aber sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite des Kanzelkorbs aus einem einzigen Werkstück gearbeitet ist auch der obere Brüstungsabschluss am Evangelienambo von S. Lorenzo fuori le mura.[470]

Diese Unstimmigkeiten sind Indizien dafür, dass nicht alle Stücke, die heute die Brüstung des Kanzelkorbs des südlichen Pulpito bilden, ursprünglich für die Anbringung an der Rückseite des ehemaligen Evangelienambos vorgesehen waren.[471] Die fünf (!) mit Cosmatenmosaik verzierten Seiten des vorkragenden Kanzelkorbs werden von vier in stumpfem Winkel »gefalteten« schmalen Marmorpfeilerchen »toskanischer« Ordnung zusammengehalten, die keinerlei Mosaik- oder Reliefschmuck aufweisen (Abb. 95, 106). Mit ihrer Länge von 115–120 cm definieren sie die Höhe der Kanzelkorbbrüstung, wobei auffällt, dass die beiden Kantenpfeilerchen, welche die mittlere Platte der

Mitteilung von Umberto Utro, Musei Vaticani, 2023); Claussen, Magistri (1987), Abb. 72. Dieses Stück wird von Claussen in Kirchen Roms 6 (Druck in Vorbereitung) diskutiert und abgebildet.

470 Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 393–396, bes. Abb. 340, 342.

471 Es kommen durchaus Asymmetrien innerhalb von Ambonen bzgl. der Ausführungsqualität zwischen Vorder- und Rückseite vor: Diese betreffen meistens den Aufwand der Ausführung, vgl. den Ambo von S. Lorenzo fuori le mura, Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), Abb. 340, 342. Die Kanzel von Alba Fucense weist auf ihrer Rückseite zwar äußerst reiche Kreisschlingenornamente auf, die Platten der Inkrustation sind aber wesentlich kleiner. Da die Kanzelrückseite zwischen den Langhaussäulen »eingepasst« ist, konnte man an den Treppenwangen Material sparen: Die dreieckigen Treppenwangen der Rückseite, haben eine kürzere Basis und steigen entsprechend steiler an als die vorderen. Die Höhe der Brüstungen des Kanzelkorbs auf Vorder- und Rückseite bleibt jedoch gleich.

Abb. 108: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel«, Kanzelkorb, Signatur des Laurentius (Foto Senekovic 2010)

Brüstung flankieren, genau auf derselben Höhe einen horizontalen Bruch aufweisen.[472] Das könnte ein Indiz für eine Aufstockung sein – die beiden äußeren zeigen keine Bruchlinie, ihre Oberfläche ist aber weniger poliert und könnte auf eine ad hoc-Neuanfertigung des 16. Jahrhunderts hindeuten. Die verhältnismäßig schmalen Flächen dazwischen (24 cm breit; bzw. auf der Mittelachse 25 cm) sind mit inkrustierten Marmorpfeilerchen gefüllt, die ein Werkstück mit einer Basis und einer mit lesbischem Kyma geschmückten Kapitellzone bilden. Der trapezförmige Grundriss mit zum Kanzelkorbinneren konvergierenden Seiten der drei mittleren Pfeilerchen ist wohl das Resultat der Anpassung an das Polygon des »Lettorino« (Abb. 107).[473] So wie die beiden äußeren »Pfeilerchen« auf der Ost- bzw. Westseite des Kanzelkorbs sind sie mit feinteiligem Mosaik inkrustiert und weisen – fast musterbuchartig – unterschiedliche Typen von Kreis-Rechteckschlingen- bzw. Treibriemenmustern auf.[474] Auf zwei dieser »Pfeiler« ist die Künstlersignatur in kleinen Buchstaben und schwer lesbar eingemeißelt. Es ist evident, dass bei der neuzeitlichen Montage das heute zum Langhaus weisende Pfeilerchen mit dem Anfang der Signatur (*Laurentius cum*) in die Nähe der Platte mit dem ambitionierten dreifachen Kreis-Rechteck-Muster angebracht werden sollte, auf der der ausführlichere Teil der Inschrift zu lesen ist (Abb. 108, 109).[475] Die vollständige Künstlerinschrift lautet:

+ LAVRENTIVS CVM ||
IACOBO FILIO SVO VIVS | OPERIS MAGISTE | R | FV | IT[476]
Laurentius cum Iacobo filio suo ›h‹uius operis magister fuit

Die Verteilung der beiden Künstlernamen auf zwei Pfeilerchen ist ungewöhnlich. Vielleicht deutet sie auf eine Aufteilung der Ausführung der beiden Stücke an die beiden Marmorkünstler hin, wobei aber nur der Vater den Anspruch auf den Titel »Magister« gehabt hätte und in »seiner« Platte kostbares Perlmuttmaterial verwenden

472 Der untere Abschnitt misst 80 cm, darauf wurde ein 27 cm langes Stück eingefügt und darüber das 8 cm hohe Kapitell wieder aufgesetzt.

473 Außenseite 24 cm, Innenseite 14 cm; das Pfeilerchen auf der Mittelachse ist innen 17 cm breit. Diese drei Pfeilerchen sind etwa 11–12 cm dick und aus wieder verwendeten frühmittelalterlichen Schranken gearbeitet.

474 Maße H. 120 × B. 24 bzw. 25 cm. Siehe die Umzeichnung bei Creti, In marmoris (2009), S. 31. Das Muster der zum Triumphbogenpfeiler gewandten Kreisschlingenfläche des Pfeilerchens ist wegen der direkten Nähe zur Wand nicht sicht- und fotografierbar, lässt sich aber ertasten. Seine Kapitellzone weist keine Reliefbearbeitung auf; Höhe 117 cm, er ist mit 30 cm Länge und 23 cm Tiefe etwas kräftiger. Dieses Pfeilerchen hat auf beiden Seiten eine 6 cm breite Einkerbung mit einer Länge von 106 cm, um seitlich Schrankenplatten aufzunehmen, oben sind Spuren von parallel verlaufenden Eisenklammern erkennbar.

475 Auf diesen Fehler der Zusammenfügung hat besonders Creti, In marmoris (2009), S. 31 f. hingewiesen.

476 »Laurentius mit seinem Sohn Jacobus ist der Meister dieses Werkes gewesen.« VIVS ist als *huius* zu lesen, siehe die Transkription von Claussen, Magistri (1987), S. 61 und Dietl, Sprache 3 (2009), Kat.Nr. A 599, S. 1444 f. Frühe Abschrift Stevenson, BAV, Vat. lat. 10581, fol. 29v. Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 131, Nr. 473; Hutton, Cosmati (1950), S. 19, 47; Bolgia (2003), S. 438.

konnte.[477] Die analoge Formulierung findet sich in der 1185 datierten Signatur an einem mit Mosaik inkrustierten Architrav (ein Türsturz?) im Dom von Segni, so dass mit einem ähnlichen Zeitrahmen für die Entstehung der Werkstücke an der Kanzel von S. Maria in Capitolio zu rechnen ist.[478] Die Verteilung der Buchstaben der Inschrift, die trotz knappen Raumes gänzlich auf Abkürzungen verzichtet, mag erstaunen. Sie könnte – im Gegensatz zur Annahme von Luca Creti – weniger auf Ungeschick gründen denn mit einem gesteigerten Anspruch seitens der beiden Bildhauer Laurentius und Jacobus zusammenhängen, Schriftlichkeit in Szene zu setzten.[479] Die Annahme von Creti, die beiden Platten mit der Signatur seien ursprünglich exponierter auf der Vorderseite des Kanzelkorbs angebracht gewesen und hätten anstelle der beiden Pavonazzettoplatten den Adler (heute an der Nordkanzel) flankiert, ist auf Grund der Maße nicht möglich.[480] Die reich inkrustierten hochrechteckigen Marmorpfeilerchen haben eine Höhe von 1,20 m, während die schönen Pavonazzettoplatten, die an der Nordkanzel den Adler flankieren, nur 1 m hoch sind und somit die durch die vorgelagerten freistehenden Spiralsäulchen festgelegte Höhe der Brüstung aufnehmen.

Abb. 109: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel«, Kanzelkorb, Signatur des Jacobus (Foto Senekovic 2010)

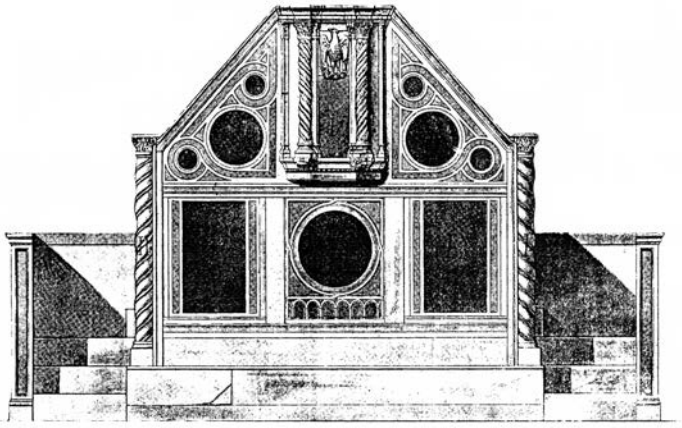


Abb. 110: Rom, S. Maria in Aracoeli, Rekonstruktionsskizze des Evangelienambos (Giovannoni, L'ambone 1945)

Rekonstruktion des Evangelienambos

Bereits Giovannoni hatte mit der Absicht, den Evangelienambo aus den beiden Kanzelhälften zusammenbauen zu lassen, 1945 eine schematische Rekonstruktion der Hauptschauseite nach dem Vorbild der Ambonen von S. Maria in Cosmedin oder S. Lorenzo fuori le mura veröffentlicht (Abb. 110).[481] Diese Zeichnung ist in der Forschung bis dato kaum kritisch diskutiert worden, obwohl sie in einigen Punkten fehlerhaft

477 Was eher auf die Anfangsjahre der »Karriere« von Jacobus deuten könnte.

478 Claussen, Magistri (1987), S. 59 f., Abb. 58A; Creti, In marmoris (2009), S. 32.

479 Cretis Vermutung, die Inschrift sei nicht direkt von Laurentius und Jacobus angebracht worden, erscheint ohne Bedeutung, denn es ist in jedem Fall davon auszugehen, dass die Formulierung des »Firmenlogos« nicht ohne Zustimmung des Meisters erfolgen konnte. Creti, In marmoris (2009), S. 32, Anm. 12.

480 Die Pavonazzettoplatten zuseiten des Adlers messen H. 101 × B. 23 cm. Creti, In marmoris (2009), S. 32. Die Kombination von längsrechteckigen mit Kreisschlingenmotiven inkrustierten Platten mit freistehenden tordierten und mosaizierten Säulchen existiert auch andernorts; sie findet sich etwa an der 1209 datierten Kanzel von S. Maria di Castello in Tarquinia (Corneto), oder in S. Pietro in Alba Fucense (um 1220), beide Ambonen tragen die Signatur von Johannes Guittonis; vgl. Claussen, Magistri (1987), S. 51, 53, 155 f., Abb. 56, 58.

481 Giovannoni, L'ambone (1945), S. 128.

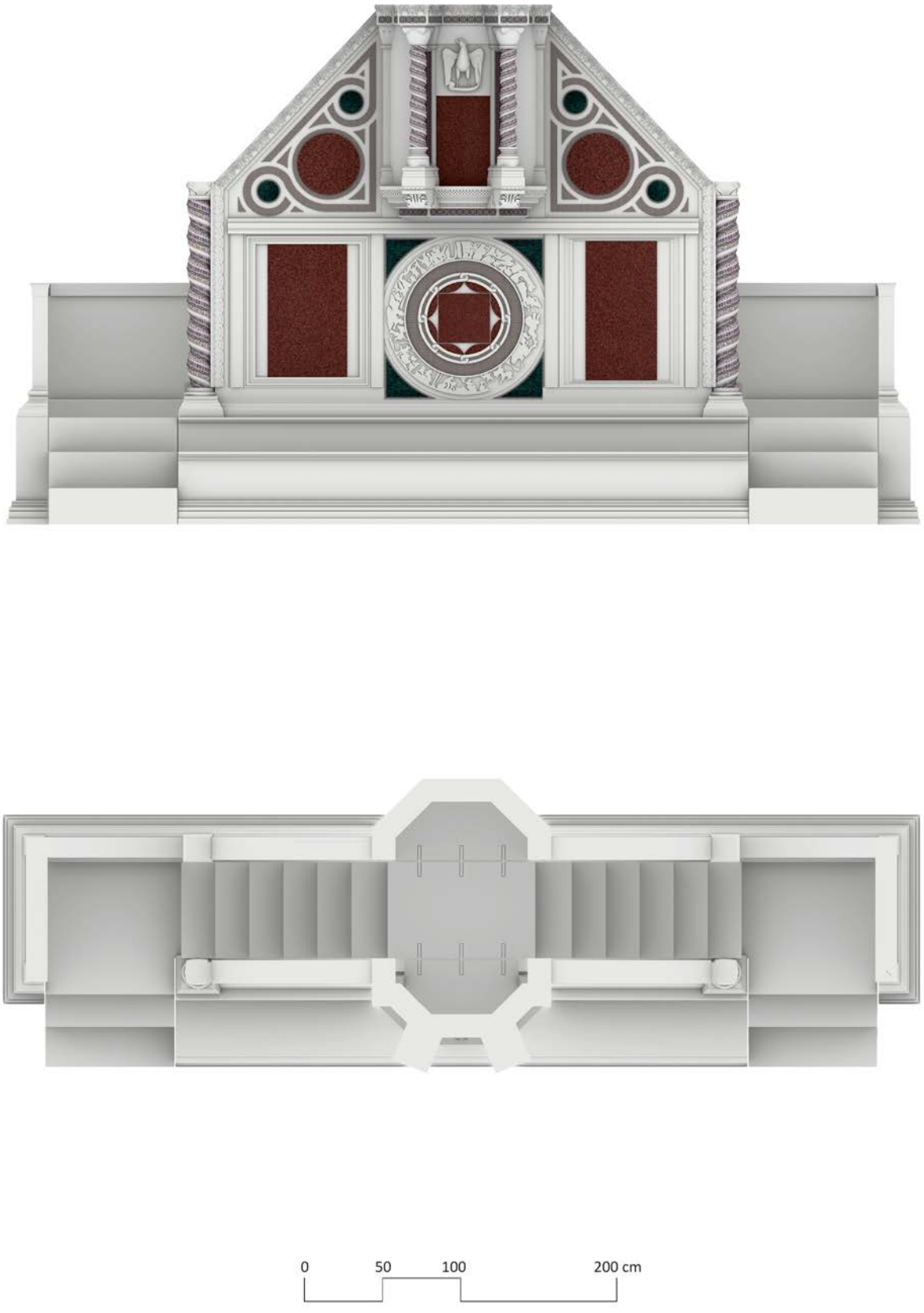


Abb. 111: Rom, S. Maria in Aracoeli, Rekonstruktion des Evangelienambo, Frontseite und Grundriss (D. Mondini, C. Cottier, G. Nicelli 2016/2023)

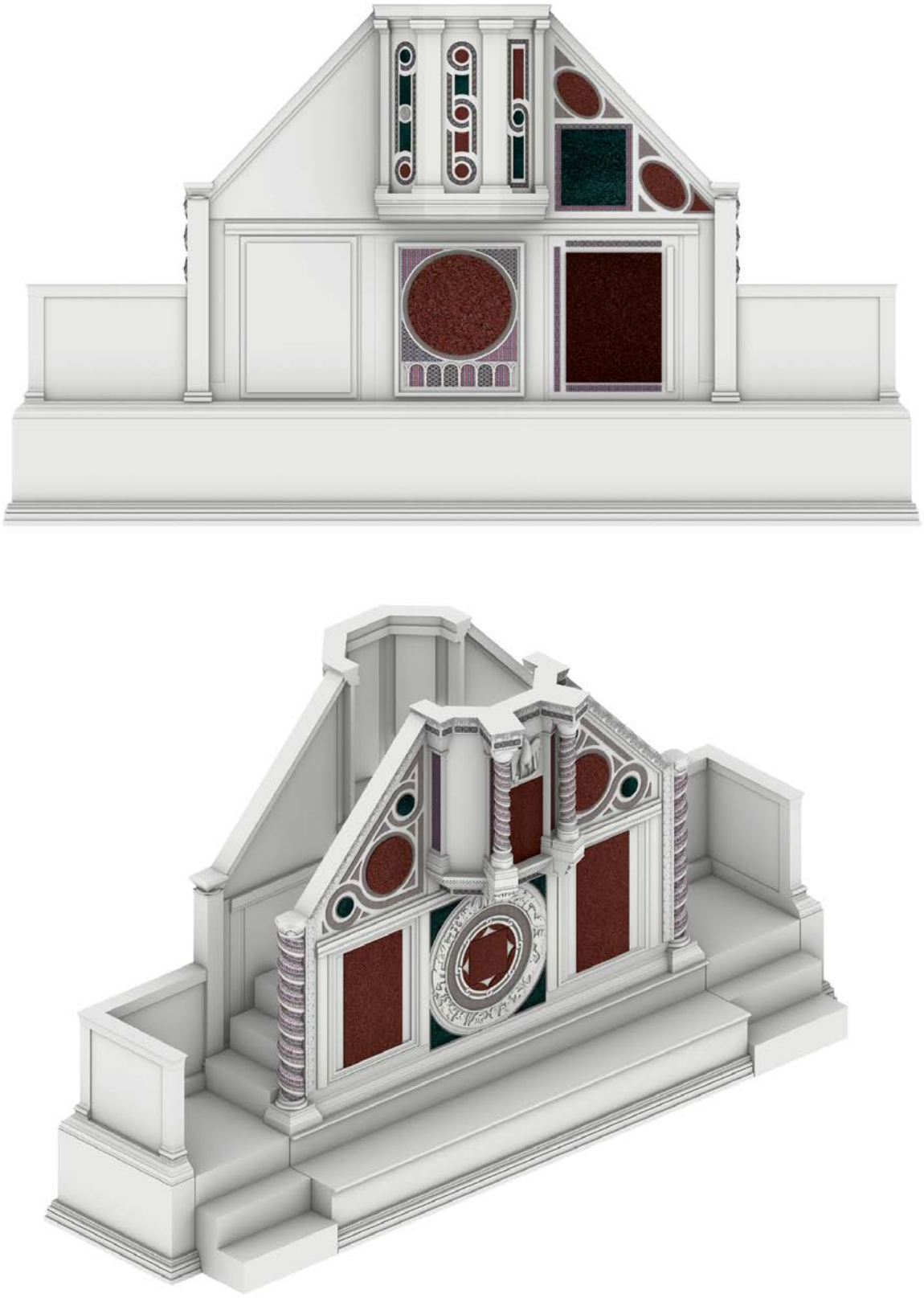


Abb. 112: Rom, S. Maria in Aracoeli, Rekonstruktion des Evangelienambo, Rückseite und Axonometrie (D. Mondini, C. Cottier, G. Nicelli 2016/2023)

ist und den Maßstab der erhaltenen Werkstücke nicht einhält.[482] Auch wenn Giovannonis Rekonstruktion auf Überlegungen zur Ausgestaltung der Rückseite verzichtet, gibt sie dennoch einen approximativen Eindruck der Form des ehemaligen Evangelienambos wieder.[483]

Die hier vorgeschlagene Rekonstruktion (Abb. 111, 112)[484] berücksichtigt auch die von Giovannoni »vergessene« spätantike Platte mit den Reliefszenen aus dem Leben des Achill, die unterhalb des »Lettorino« der Südkanzel eingebaut war und 1743 in die Kapitolinischen Museen gebracht wurde; kurz davor, im Jahr 1736, war sie noch in situ von Giacomo de Sanctis gezeichnet worden (Abb. 103, 104).[485] Diese kostbare Spolie, die Lucchesi Anfang des 18. Jahrhunderts präzise kopierte (Abb. 113),[486] stellt ein besonders schönes Beispiel für die Aktualisierung eines spätantiken Flachreliefs an den Zeitgeschmack des ausgehenden 12. Jahrhunderts dar. Die quadratische Platte aus weißem Marmor mit 1,04 m Seitenlänge ist geschmückt mit ringförmig angeordneten Szenen aus dem Leben des Achill. Wahrscheinlich diente sie ursprünglich als Tischplatte.[487] Ihre Mitte ist mit einer quadratischen Porphyrscheibe gefüllt, die von sechs linsenförmigen Serpentinscheiben und feinen dreieckigen Mosaiktesserae eingefasst wird. Eine ähnliche Lösung, die einen Werkstattzusammenhang vermuten lässt, findet sich auf einer wohl ebenfalls von einem Ambo stammenden Platte aus dem Dom von Gaeta (Abb. 114).[488] An den acht »Spitzen« dieses zentralen Motivs finden sich in der äußeren Marmorrahmung die Kreisschlingen eines Guillochemotivs und daran anschließend ein sehr reiches Cosmatenmosaikband mit Sternmustern. Bolgia vermutet, dass die restaurierte Partie mit den tiefer gearbeiteten Falten in der Szene mit Achill in Skyros von der Hand eines mittelalterlichen Marmorarius stamme und dass die spätantiken Reliefs diesem Meister als Vorbild für die Reliefs der Augustusvision an der Confessio dienten.[489] Einige motivische Details des spätantiken Reliefs wie etwa das akzentuierende Bohrloch im Augenwinkel nahe bei der Nase könnten tatsächlich von den mittelalterlichen Bildhauern der Confessio übernommen worden sein (vgl. Abb. 87).

Wie von Giovannoni vorgeschlagen, lassen sich die beiden »dreieckigen« Treppenwangen, die heute in der Nordkanzel montiert sind, symmetrisch auf beiden Seiten des vorderen Kanzelkorbs rekonstruieren. Das aus zwei Platten zusammengesetzte »Dreieck« der Treppenwange an der heutigen Südkanzel (Abb. 115) könnte ursprünglich um 90° gedreht als Brüstung gedient haben, allerdings nicht beim linken, sondern beim »rechten« Aufstieg auf der Rückseite. Der kürzere Schenkel (100 cm) würde so die Basis bilden, rechts schlösse die Platte rechtwinklig mit einer 9 cm langen vertikalen Kante ab, bevor die Diagonale des Handlaufs ansetzt. Form, Winkel und Maße stimmen etwa mit jenen auf der Vorderseite überein.[490] Die zweite rückseitige Treppenwange ist nicht erhalten.

482 So auch nicht von Creti, In marmoris (2009), S. 29–40; kritisch hingegen Malmstrom, der den Kanzelkorb mit dem Johannesadler der nördlichen Kanzel als zu einem Ambo des späteren 13. Jahrhunderts gehörig hält, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 203.

483 »È superfluo dire che il prospetto posteriore dell'ambone […] era analogo a quello frontale, ma meno nobile e ricco.« Giovannoni, L'ambone (1945), S. 129.

484 Die Rekonstruktionszeichnung wurde 2016 zusammen mit der Architektin Caroline Cottier, Accademia di architettura Mendrisio, realisiert; aufgrund neuerer Erkenntnisse wurde sie von Guglielmo Nicelli, Accademia di architettura Mendrisio, 2023 aktualisiert und in ein 3D-Modell übertragen.

485 Casimiro, Araceli (1736), S. 128; Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert von Giacomo De Sanctis, BNCR, Fondo Vittorio Emanuele, no. 552, Tav. 21.

486 BAV, Capponi 289, fol. 10. Die aquarellierte Zeichnung wurde noch gemacht als die Platte in der Kanzel eingebaut war, daher ist die rechte obere Ecke durch den Teil eines Grabmals verdeckt. An dieser Stelle ist die antike Tischplatte modern restauriert.

487 Maße H. 104 × B. 105 × T. 15 cm. Rom, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Inv.Nr. S 64; Dresken-Weiland (1991), S. 346–348, Kat.Nr. 5; die Autorin geht davon aus, dass die Tischplatte rund war und einen Durchmesser von 1,03 m besaß, das ist nicht haltbar, da die rechteckige Marmorplatte keine Anstückungen aufweist. Ebenso zu verwerfen ist die These, es habe sich um eine Brunnenmündung gehandelt, vgl. Jones (1912), Bd. 1, S. 45–47. Zum Einbau besonders prächtiger antiker Spolien in Ambonen Mondini, Ostentation (2017), S. 250–252; Dodero (2022), S. 124–126, Kat.Nr. 7.

488 Vorausgesetzt es handelt sich nicht um eine moderne Restaurierung nach dem Vorbild von Aracoeli, R. Longo, Note su alcuni brani marmorei in opus sectile e tessellatum di Gaeta medievale, in: Gaeta medievale (2018), S. 421–434.

489 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 132–134; so auch Cima (2000), S. 608–610.

490 Maße der Treppenwange der Nordkanzel: Basis 96 cm; Höhe 124 cm; diagonale Kante 140,4 cm, da auch diese Platte trapezförmig ist, misst der vertikale Abschnitt beim Anschluss an den Treppenpfosten 20 cm.

Abb. 113: G. Lucchesi, Acquarellkopie der in der »Südkanzel« als Spolie eingebauten Reliefplatte mit den Szenen des Achilles, Anf. 18. Jh., BAV, Capponi. 289, fol. 10r. (Foto © 2023 Biblioteca Apostolica Vaticana) https://digi.vatlib.it/view/MSS_Cappon.289/0025

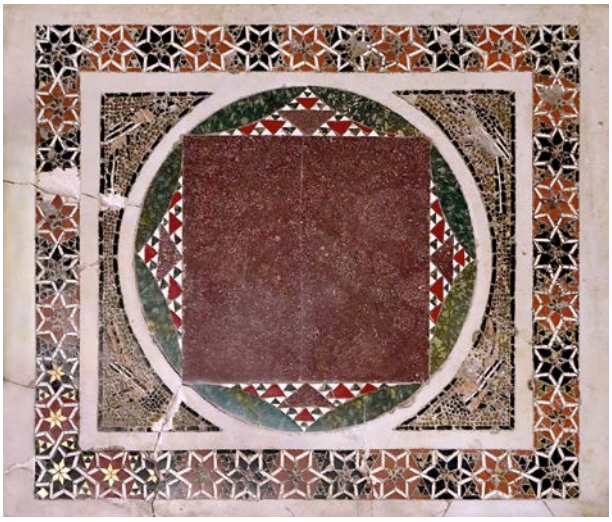


Abb. 114: Gaeta, Dom, vielleicht von einem Ambo stammende inkrustierte Platte (Foto Gianandrea 2016)

Da Giovannonis Rekonstruktion des Ambos nur eine Vorstellung der Frontseite gibt, enthält sie auch keinen Vorschlag für den Platz für die fünf inkrustierten Pfeilerchen, die heute in der Brüstung des südlichen Kanzelkorbs montiert sind (Abb. 95, 106). Vermutlich ging der Architekt davon aus, dass die Stücke zur Rückseite des Kanzelkorbs gehörten. Doch wie bereits erwähnt, sind sie mit 120 cm zu hoch im Vergleich zur 100 cm hohen Brüstung auf der Vorderseite. Ich schließe daraus, dass sie wohl ursprünglich nicht als Brüstungswangen der Rückseite des Kanzelkorbs gefertigt wurden. Auch die Anbringung der Künstlersignatur auf der Rückseite – weit oben und kaum lesbar – ist ein Indiz für einen ursprünglich anderen Anbringungsort.[491] Meine These ist, dass ursprünglich die drei heute im östlichen Langhauspaviment eingelassenen hochrechteckigen Kreisschlingenplatten (Abb. 64) in der Rückseite der Ambo-Brüstung montiert waren, da deren Länge von je 1 m der Höhe der Brüstung am vorderen Kanzelkorb (Nordkanzel) entspricht (Abb. 116).[492] Das ehemalige obere polygonale Abschlussgesims der Kanzelkorb-Rückseite ist wohl bei der Demontage verloren gegangen und wurde durch das improvisiert zusammengestückte Konsolgesims ersetzt (Abb. 105). Wie im Falle des Abschlussgesimses an der Rückseite des Ambos von S. Lorenzo fuori le mura handelte es sich auch hier um ein Gesims ohne Verkröpfungen.[493]

491 Die in Mosaikinschrift ausgeführte, verlorene Künstlersignatur der 1249 datierten Ambonen von S. Pancrazio war am Fuß des Rednerpodests der Epistelkanzel angebracht und somit auf Augenhöhe, vgl. die Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert von Giacomo De Sanctis, BNCR, Fondo Vittorio Emanuele no. 552, fol. 9–12, abgebildet in Mondini, S. Lorenzo f. l. m., in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 403, Abb. 352; am 1209 datierten Evangelienambo von S. Maria in Castello in Corneto (Tarquinia) signierte Johannes Guittonis ebenfalls auf der Leiste, unterhalb des Kanzelkorbs.

492 Die Maße der Stücke betragen jeweils: Das westlichere Stück mit Rechteck-Kreis-Rechteck-Motiv: H. 101 × B. 25 cm; das östliche mit Treibriemenmuster: H. 101 × B. 24,5 cm; im südlichen Pavimentbereich mit Treibriemenmuster H. 100,5 × 26 cm; Creti, In marmore (2009), S. 32 ordnete sie der Nordkanzel, Bolgia, Roma-Londra (2021), S. 135 hingegen einem Grabmal zu.

493 Mondini, S. Lorenzo f. l. m., in: Claussen, Kirchen G–L (2010), Abb. 342; Mondini, San Lorenzo (2016), Abb. 82.

Abb. 115: Rom, S. Maria in Aracoeli, »Südkanzel«, Treppenwange und Pfeilerchen mit der Jacobus-Signatur (Foto Senekovic 2010)

Nach unserem Rekonstruktionsvorschlag hätte der Evangelienambo mit seinen beiden seitlichen Aufstiegstreppen eine Länge von etwa 5,45 m und bis zur Oberkante der Brüstung des Kanzelkorbs eine Höhe von 3,20 m gehabt.[494]

Folgt man diesem Rekonstruktionsvorschlag, müsste für die fünf übrig gebliebenen, mit Basis und Kapitell als Pfeilerchen ausgebildeten und mit Treibriemenmustern geschmückten Stücke – einschließlich jener beiden mit den Künstlersignaturen – ein anderer Herkunftsort gefunden werden. Eine Anbringung am Untergeschoss des Evangelienambos erscheint wenig wahrscheinlich, da sie zu hoch für die durch die Achill-Spolie vorgegebene Höhe von 103 cm sind. Eine andere Möglichkeit wäre, dass die Pfeilerchen in einer Epistelkanzel oder der Schrankenanlage ihren ursprünglichen Platz gehabt hätten. Das Vorhandensein einer Epistelkanzel in Aracoeli kann – wie oben bereits ausgeführt – nur über Analogieschlüsse zu anderen Kirchen vermutet werden, es liegen keine eindeutigen materiellen Elemente vor. In S. Pancrazio fuori le mura befand sich tatsächlich die Künstlersignatur an der Epistelkanzel und nicht – wie sonst häufiger überliefert – am Evangelienambo.[495] Weitere Epistelkanzeln aus dem fortgeschrittenen 12. und frühen 13. Jahrhundert sind m. W. nicht erhalten. Anhand der in den Zeichnungen von Giacomo de Sanctis und dem Stich von Ciampini überlieferten Epistelkanzel von S. Pancrazio (1249) können wir zwar schließen, dass die asymmetrische Kastenform der frühen Beispiele über ein Jahrhundert lang beibehalten

494 Die maximale Tiefe am Kanzelkorb hätte 1,72 m gemessen, an den untersten Treppen 1,81 m und in den oberen Treppenläufen ca. 97 cm. Zum Vergleich: Der wohl um eine Generation jüngere, aus derselben Werkstatt (Laurentiusfamilie) stammende Ambo von S. Lorenzo fuori le mura war wesentlich monumentaler: rekonstruierte Länge 7 m; Höhe 4,20 m, Mondini, S. Lorenzo f. l. m., in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 393.

495 Überliefert durch die Zeichnungen von Giacomo de Sanctis (18. Jahrhundert), BNCR, Fondo Vittorio Emanuele, no. 552, fol. 9–12, vgl. Mondini, S. Lorenzo f. l. m., in: Claussen, Kirchen G–L (2010), Abb. 351 f.

Abb. 116: Rom, S. Maria in Aracoeli, im Paviment eingelassene ehemalige Brüstungsplatten des rückwärtigen Kanzelkorbs (Foto Mondini 2023)

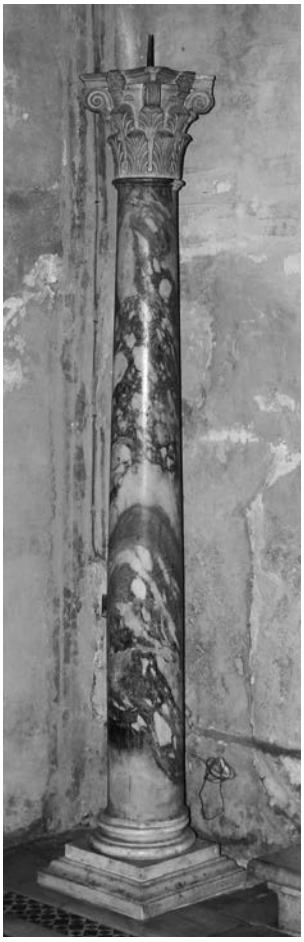


Abb. 117: Rom, S. Maria in Aracoeli, ehemaliger Osterleuchter (?) (Foto Mondini 2010)

wurde, doch wissen wir zu wenig, um daraus einen Rückschluss auf die Existenz und Form einer Epistelkanzel von S. Maria in Capitolio zu ziehen. Daher müssen die fünf Pfeilerchen, die möglicherweise sogar in höherer Anzahl vorhanden waren, als erratisch betrachtet werden.

Das Exemplar mit verdeckter Inkrustation auf der Westseite sowie das von Jacobus signierte Stück auf der Ostseite des Kanzelkorbs wurden für die Zweitverwendung nicht an den Seiten diagonal abgearbeitet. Der westliche diente wohl als Verbindungsstück zwischen zwei ca. 120 cm hohen Schrankenplatten. Das von Jacobus signierte Pfeilerchen ist auf der Südseite am Schaft glatt gearbeitet und weist an der Basis und am Kapitell eine auskragende, um die Ecke geführte Profilierung auf. Man könnte sich für dieses Pfeilerchen die Positionierung rechts bei einem Durchgang (etwa des Vorchors oder des Presbyteriums) vorstellen. Sein Pendant mit der Signatur des Laurentius müsste man sich auf der linken Seite vorstellen: Dadurch wäre die Signatur von Vater und Sohn in der korrekten Reihenfolge links und rechts des Durchgangs zu lesen gewesen.

Es ist davon auszugehen, dass beim Ambo auch ein Osterleuchter stand. Ein Säulenschaft aus einer kostbaren Brekzie aus Skyros (?)[496] mit neuzeitlicher Basis und einem Kompositkapitell vielleicht des frühen 14. Jahrhunderts hat sich in der Cappella del Crocifisso erhalten. Im Kapitell steckt ein Metallstift für die Befestigung einer Osterkerze (Abb. 117). Ob der Säulenschaft bereits zur Ausstattung des Vorchors um 1200 gehörte, ist nicht zu beweisen.

496 Borghini, Marmi (2001), S. 192. Länge des Schaftes 170 cm, ⌀ 20 cm; Höhe des Kapitells 29 cm, Breite oben 26 cm.

Abb. 118: Rom, S. Maria in Aracoeli, in der »Nordkanzel« eingebautes Inschriftfragment des 11. Jhs. (Foto und Bearbeitung Senekovic 2018)

Überlegungen zur liturgischen Ausstattung um 1200

Der ursprüngliche Aufstellungsort des Evangelienambos zum Zeitpunkt seiner Herstellung im ausgehenden 12. Jahrhundert in S. Maria in Capitolio ist angesichts ihrer Ausrichtung nach Norden, was liturgisch einer Westung gleichkam, im vorderen Langhausbereich vor der (linken) westlichen Arkadenreihe zu vermuten (Abb. 7, 119).[497] Da ein Teil des für die neue liturgische Möblierung verwendeten Materials von einem frühmittelalterlichen liturgischen Ensemble stammt, wie etwa die in der Südkanzel verbauten erratischen Pfeiler einer Chorschranke, kann man schließen, dass beim Neubau der Kirche im 12. Jahrhundert die frühmittelalterliche liturgische Ausstattung des Vorgängerbaus wie in S. Clemente oder S. Maria in Trastevere zunächst mit Anpassungen wiederverwendet wurde. Anlässlich der Erneuerung der Ausstattung durch Laurentius und seinen Sohn Jacobus im ausgehenden 12. Jahrhundert wurden dann Teile dieser frühmittelalterlichen Schrankenanlage wiederverwendet, und zwar sowohl für die Confessiofront als auch für die Chorschranken (Abb. 107).[498] Auf der Rückseite der vorderen Treppenwange der heutigen Nordkanzel findet sich das Fragment einer über Kopf stehenden mehrzeiligen Inschrift, deren Schriftcharakter jenem des 11. Jahrhunderts entspricht (Abb. 118).[499] Trotz des fragmentarischen Zustands wird am Wortlaut deutlich, dass die Inschrift aus einem sepulkralen Zusammenhang stammt:[500]

497 So bereits rekonstruiert von Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 44.

498 Mit Abbildungen und »neu« entdeckten Stücken grundlegend Bolgia, Reclaiming (2017), S. 67–82. Weitere Platten sind heute im Museo dell' Alto Medioevo und im Senatorenpalast aufbewahrt; L. Pani Ermini, CSA VII,1 (1974), S. 84–99. Man müsste prüfen, ob auch die heute in der Altarmacchina verbauten und kaum zugänglichen Presbyteriumsschranken auf ihrer Rückseite Spuren von Wiederverwendung aufweisen.

499 Unvollständige Abschrift Casimiro, Araceli (1736), S. 150; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 116, Nr. 403 mit einleuchtender Datierung ins 11. Jahrhundert; der Schriftcharakter ist vergleichbar mit jenem der Weihinschrift von S. Andrea di Subura (1046), Silvagni, Epigraphica (1943), Taf. XXI.1. In der Inschrift wird ein Johannes pr[esbyter] genannt. Könnte es sich um denselben Johannes handeln, Zeitgenosse von Petrus Damiani, der um 1050 von der in der Marienkirche auf dem Kapitol erfolgten Wundererscheinung anlässlich des Assumptiofestes berichtete? Siehe Zitat oben Anm. 435.

500 Ich danke Darko Senekovic für die vollständige Abschrift dessen, was noch erhalten ist.

G E N V I T V ––––––––––––––––––––––––––––––––––
H O M I N E M ––––––––––––––––––––––––––––
c E L E S T I S T R ––––––––––––––––––––––––
L A P A T R I A S E Q ––––––––––––––––––––
H V S H A B I T V S C O ––––––––––––––––––
A C C E P T V S K A R I O ––––––––––––––––
i O H A N N E S P E R X P I P R ––––––––––––––
pr Æ C I P V V S S C R I B A Q P E R ––––––––––––
m O R S R A P V I T P A R S V R B$_{I}$S M ––––––––––
D E V S D I C I T E P L E B S P O P V L V –––––––
anno mill E N O D O M I N I S I M V L V N D E ––––
R D E C I E S I N D I C T I O –
––– V N D E N O S O L E K A L E N

Kommemoriert wird ein gewisser Johannes, Vorsteher und Schreiber, den der Tod dem Leben entrissen hat. Falls die Inschrift überhaupt aus der Kirche von S. Maria in Capitolio stammt, wäre sie noch im frühmittelalterlichen Vorgängerbau verlegt gewesen. Dass sie – wie Bolgia vermutet – aus der Zeit Anaklets II. (1130–1138) stammen soll und in einem Akt von Damnatio memoriae gegenüber Anaklet II. fünf Jahrzehnte später als Baumaterial im neuen

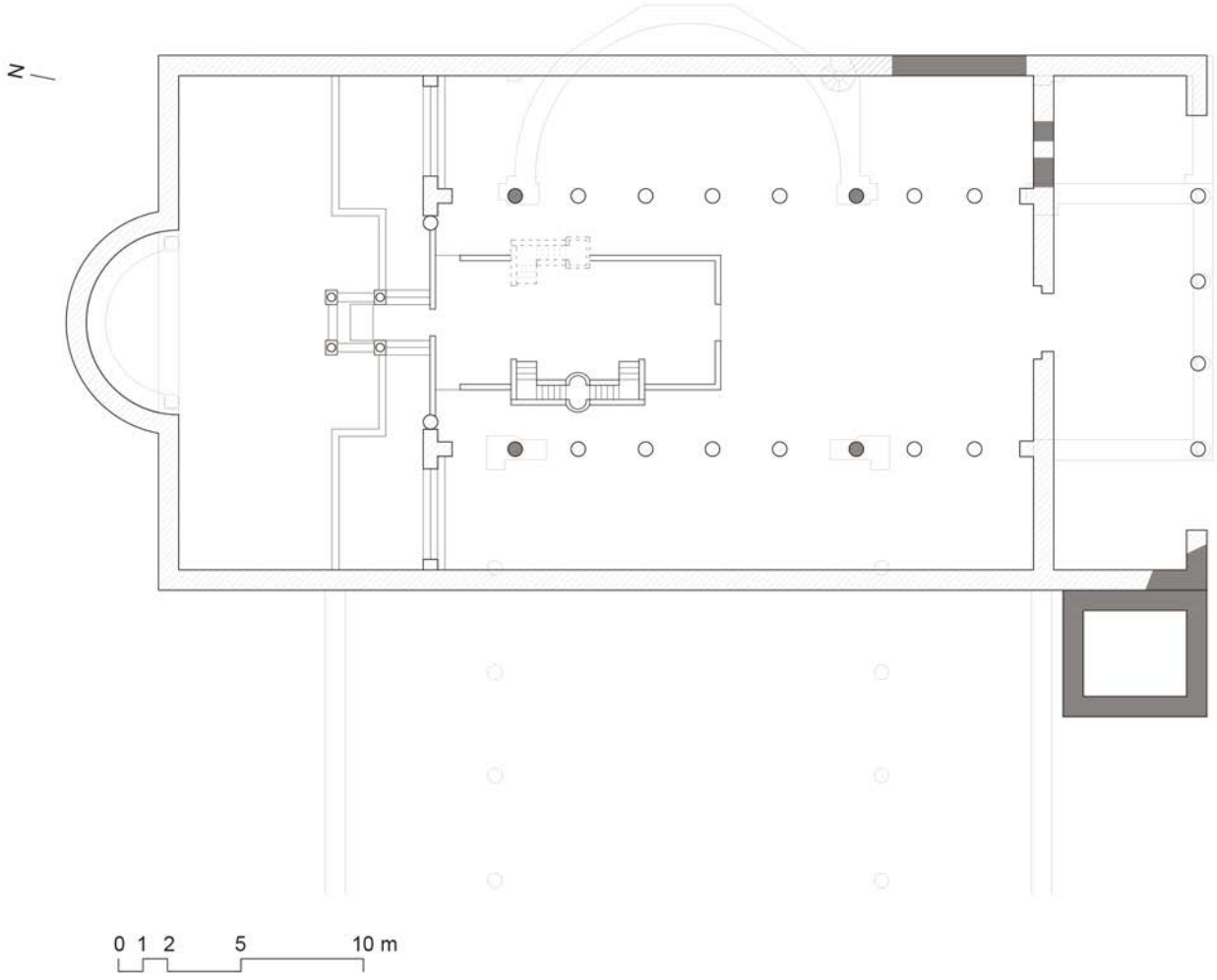


Abb. 119: Rekonstruktion des Grundrisses von S. Maria in Capitolio mit Vorchor um 1200 auf Grundlage von Abb. 8 (D. Mondini/S. Rossettini/G. B. Ferro 2020)

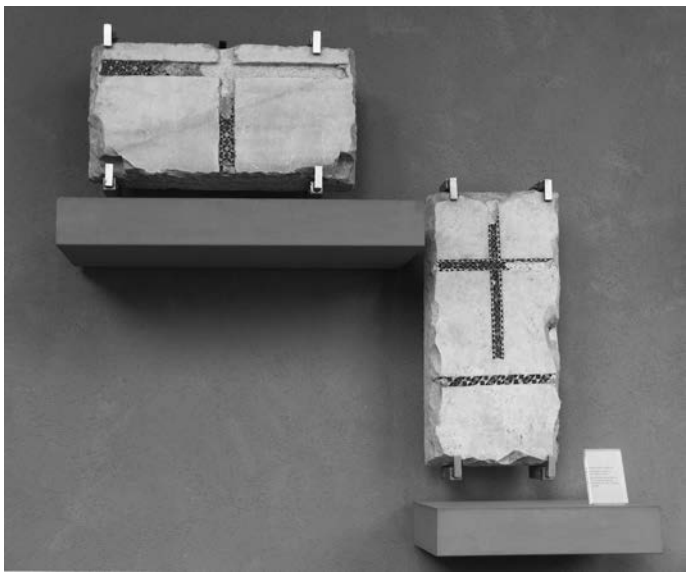


Abb. 120: Erratische Schrankenfragmente aus dem Konvent von Aracoeli. Rom, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Inv.Nr. PV13579 (Foto Mondini 2010)

Evangelienambo verwertet wurde, halte ich für unwahrscheinlich.[501]

Wie könnte der Vorchor von S. Maria in Capitolio ausgesehen haben? Es ist nicht ausgeschlossen, dass in der Kirche von S. Maria in Capitolio eine frühmittelalterliche Kanzel weiterhin die Funktion des Epistelambos vis-à-vis des Evangelienambos übernahm,[502] und dass nach wie vor frühmittelalterliche Schranken die Umfriedung des Vorchors bildeten; belegen lässt sich dies jedoch nicht.[503] Im Lapidarium des Museo Nazionale di Palazzo Venezia sind möglicherweise weitere Elemente der hochmittelalterlichen Chorumfriedung erhalten. Bei zwei Fragmenten einer Schranke aus weißem Marmor, verziert mit schmalen, mit Glasmosaik gefüllten Bändern, die wohl ein Kreuzmotiv bildeten, kann eine Provenienz aus dem Konvent von Aracoeli nicht ausgeschlossen werden (Abb. 120).[504] Zwei Kymafragmente mit Rankenreliefs im selben Lapidarium, leider ohne sichere Provenienz, könnten ebenfalls aus diesem Kontext stammen (Abb. 121):[505] Der häufige Einsatz des Bohrers in der Reliefgestaltung, die Unsicherheit in der figürlichen Darstellung sowie motivische Details wie die Eicheln (Abb. 122) suggerieren eine stilistische Nähe zu den Reliefs an der heute in der nördlichen Kanzel eingebauten Säule sowie an der Confessio (Abb. 89, 87). Diese Fragmente könnten vielleicht vom einstigen Kranzgesims der Frontschranken der Schola cantorum stammen.

Presbyteriumsschranken

In der Kirche haben sich zwei Schranken erhalten, prächtig inkrustiert mit je zwei Reihen von vier alternierenden hochrechteckigen Porphyr- und Serpentinscheiben, die bei der Umgestaltung des Presbyteriums Ende des 16. Jahrhunderts übereinander in der Altarmacchina eingebaut wurden (Abb. 123). Sie lassen sich der gleichen Kam-

501 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 130 f., aufgrund eines Vergleichs mit der Inschrift aus S. Lorenzo in Lucina, die eine Altarweihe unter Anaklet II. 1130 kommemoriert, Mondini, S. Lorenzo in Lucina, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 281.

502 Die fast quadratische Marmorplatte mit 4 × 4 Feldern mit Tiermotiven (Hirsche, Lämmer, Vögel), nach Pani Ermini, CSA VII,1 (1974), S. 85, möglicherweise sogar aus dem 7. Jahrhundert stammend, die bis zu den Abbrucharbeiten für den Vittoriano in der Brüstung der monumentalen Treppe von Aracoeli verbaut war (heute Sala del Carroccio im Senatorenpalast), könnte vielleicht zu einem frühmittelalterlichen Ambo – vergleichbar mit jenem aus SS. Giovanni e Paolo in Ravenna gehört haben. Vgl. C. Jäggi, Ravenna (2013), S. 292 f.

503 Immerhin haben sich sehr schöne Marmorplatten mit frühmittelalterlicher Flechtornamentik des 9. Jahrhunderts aus Aracoeli im Museo Nazionale dell' Alto Medioevo erhalten (Inv.Nr. 2163, 2167), L. Pani Ermini, CSA VII,1 (1974), S. 84–99; Bolgia, Reclaiming (2017), Abb. 1.27–28.

504 Nach Gianandrea (2008), S. 207 (Kat.Nr. 43, Inv.Nr. 13579), Maße H. 77 × B. 38 × T. 9 cm; H. 38 × B. 73,5 × T. 15 cm. Da sie unterschiedlich dick sind, gehörten sie wohl zu zwei verschiedenen Schranken. Sie waren schon vor dem zweiten Weltkrieg im Lapidarium des Palazzo Venezia, ihre Provenienz ist unbekannt. Dieser Typus von Schranken, in denen die helle Marmorfläche mit wenigen schmalen Mosaik-Streifen, die geometrische Formen zeichnen, geschmückt wird, findet sich in Anagni im Lapidarium der Kathedrale.

505 Es handelt sich um einen stark hinterschnittenen komplexen Rankenfries, bestehend aus zwei zusammengehörenden Fragmenten, Maße: H. 8,5 × B. 64 × T. 12 cm und H. 8,5 × B. 79 × T. 12, vgl. Gianandrea (2008), S. 200–202, Kat.Nr. 37 (Inv.Nr. 13575); ein einfacherer Rankenfries mit Vögeln und kleiner Halbfigur, die mit beiden Händen die Ranke über ihren Kopf ergreift, besteht aus drei zusammengehörenden Fragmenten, Gesamtmaß: H. 8,5 × B. 140 × T. 14 cm, Gianandrea (2008), S. 203, Kat.Nr. 38 (Inv.Nr. 13577).

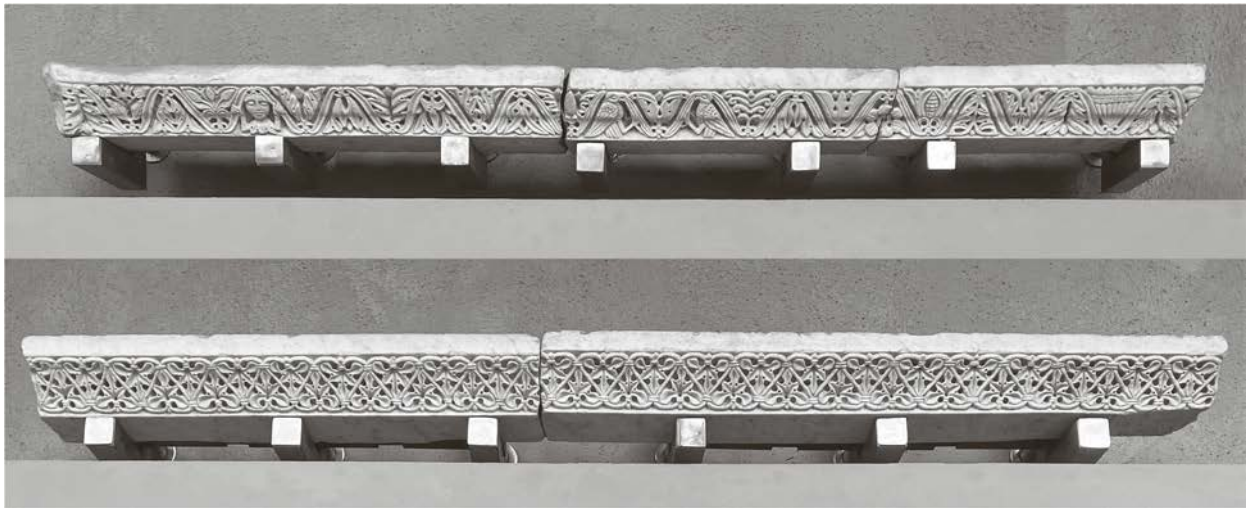


Abb. 121: Erratische Fragmente von zwei Kranzgesimsen einer Schranke. Rom, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Inv.Nr. 13575 (unten) und 13577, vielleicht aus Aracoeli (Foto Mondini 2023)

Abb. 122: Kranzgesimse einer Schranke. Rom, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Inv.Nr. 13577, vielleicht aus Aracoeli. Detail (Foto Mondini 2010)

pagne zuweisen wie die im Kanzelkorb des Südambo verwendeten signierten Pfeilerchen: Dies wird ersichtlich an der unteren Schmuckwand, an deren Fuß sich noch ein Teil des in einem Werkstück mit der Marmorwand gearbeiteten Abschlussgesimses mit Kyma erhalten hat (Abb. 124, 125, 126).[506] Dieses lesbische Kyma entspricht in den Maßen, Motivik und etwa auch in der Reliefauffassung den Reliefarbeiten am kapitellartigen Abschluss der Pfeilerchen, die heute im Kanzelkorb des Südambos eingebaut sind (Abb. 108, 109). Diese Pfeiler haben wie erwähnt eine Höhe von 120 cm und eine Breite von ca. 25 cm (Stärke ca. 15 cm) und könnten mit diesen Schrankenplatten

506 Maße: obere Platte H. 1,06 × B. 1,79 m; untere Platte H. 1,10 × B. 1,79 m; beide sind 9,5 cm dick. Das erhaltene Kyma ist 7 cm hoch. Die Rahmenprofile der Rechteckfelder sind freihändig gezogen und umschreiben Felder von 31 × 29 cm; die Größe der inkrustierten Porphyr- und Serpentinplatten beträgt ca. 19 × 23 cm. Im »Camino Sacconi« sind zwei ca. 1 m lange Fragmente eines skulpierten Kyma erhalten, das vielleicht ebenfalls aus diesem Zusammenhang stammt, vgl. Abb. 36.

Abb. 123: Rom, S. Maria in Aracoeli, Hochaltar des 16. Jhs. (Foto Mondini 2023)

Abb. 124: Rom, S. Maria in Aracoeli, im Hochaltar übereinander eingebaute ehemalige Presbyteriumsschranken (Foto Senekovic 2010)

ein Ensemble gebildet haben. Auch die Erlesenheit der feinteiligen Inkrustationsarbeiten, die sogar Perlmutt und türkisblaue Emailtesserae aufweisen, spricht für eine Zusammengehörigkeit. Wenn man an der 110 cm hohen Marmorwand eine Basis ergänzt, entspricht ihre Höhe etwa jener der Pfeiler; dazu müsste noch ein ca. 20 cm hoher Sockel gerechnet werden, vielleicht auch ein 20 cm hoher Architrav, so dass die Wände insgesamt etwa eine Höhe von 150 cm hätten. Eine Kombination der inkrustierten Pfeiler mit den mit Rechteckplatten aus Porphyr und Serpentin inkrustierten Schranken erscheint aus heutiger Sicht überfrachtet, für eine mittelalterliche Ästhetik vielleicht aber nicht. Solche mit Porphyr und Serpentin »kassettierten« Marmorwände waren in der Regel Presbyteriumsschranken. Entsprechend dürften sie auch in S. Maria in Capitolio nicht die Front des Vorchors, sondern die Schranken des Presbyteriums gebildet und ähnlich wie in S. Clemente die Aufstiegstreppen zum Altarraum optisch verdeckt haben. Das Niveau des Presbyteriums – wie an der Oberkante der in situ erhaltenen 1,20 m hohen Confessio ersichtlich – wurde wohl über etwa fünf Stufen erreicht, ausgehend vom Niveau des Vorchors, dessen Paviment wahrscheinlich um eine Stufe über dem des Mittelschiffs lag.

Für die hypothetische Rekonstruktion wurde eine Stufenführung nach dem Vorbild von S. Clemente angenommen (Abb. 119).[507]

507 Vor der Confessio könnten drei Stufen in Ost-West-Richtung auf ein Zwischenpodest geführt haben, zwei weitere in

Die Marmorwände scheinen in ihrer Breite vollständig erhalten zu sein – die Platten wiesen wahrscheinlich keine zusätzliche Reliefornamentik an den Seiten auf – und könnten am Eingang zum Sanktuarium von den von Jacobus und Laurentius signierten Pfeilern eingefasst gewesen sein. Wenn jede inkrustierte Wand auf beiden Seiten mit einem Pfeilerchen flankiert war, besaß sie nach unserer Rekonstruktion eine Länge von etwa 2,30 m bzw. 2,60 m.

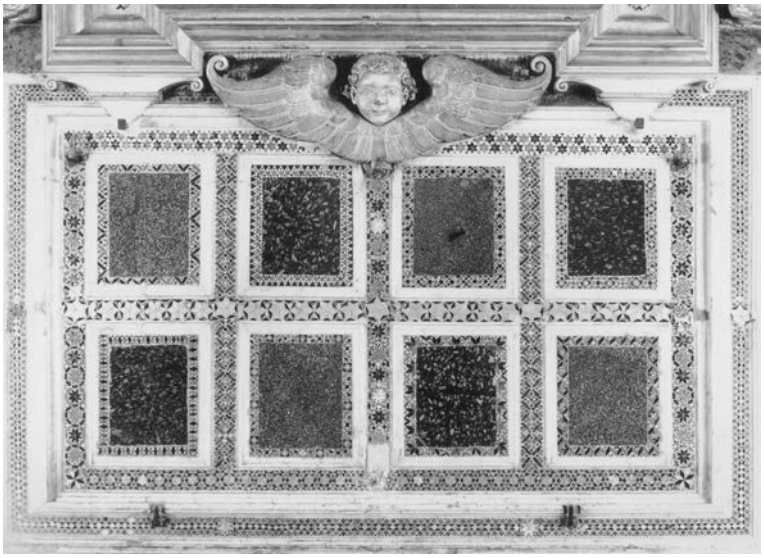


Abb. 125: Rom, S. Maria in Aracoeli, im Hochaltar oben eingebaute ehemalige Presbyteriumsschranke (Foto SBAS)

Abb. 126: Rom, S. Maria in Aracoeli, im Hochaltar unten eingebaute ehemalige Presbyteriumsschranke, Detail des Kyma, Bild um 180° gedreht (Foto Mondini 2023)

Der Vorchor um 1300

Schwieriger ist es, sich eine Vorstellung zu machen, wie der wohl als *chorus* der Fratres dienende Vorchor im franziskanischen Langhaus um 1300 ausgesehen hat. Wie erwähnt, ist seine Ausdehnung im heutigen östlichen Bereich des Langhauspaviments noch ablesbar: Die Grenze zum Laienraum verlief gleich westlich des achten Säulenpaars (von der Westfassade gezählt). Seine Länge betrug 17,5 m (Abb. 47, 181).[508] Ob die Plattform des Vorchors die gesamte Mittelschiffsbreite einnahm – wie dies die Rekonstruktion von De Blaauw vorsieht – oder mit einem Abstand von ca. 1–2 m von den Langhausarkaden abgesetzt war, ist nicht zu entscheiden, da der Boden in diesem Bereich komplett neu verlegt wurde. Dass der Vorchor nicht ganz so breit wie das Mittelschiff war, erscheint jedoch plausibler. Der Evangelienambo wurde wohl von seiner Stelle im Vorgängerbau verschoben und wahrscheinlich entlang der südlichen Langhausarkaden vor den Säulen R9–11 wiederaufgebaut. Über den Standort der Presbyteriumsschranken (Länge ca. 2,3–2,6 m) im Bau der Franziskaner können wir hingegen nur spekulieren. Sie könnten als Front zum Laienbereich umgenutzt worden sein oder – wahrscheinlicher – weiterhin als Presbyteriumsschranken unterhalb des Triumphbogens aufgestellt gewesen sein.

Nord-Süd-Richtung bis zur effektiven Höhe des recht geräumigen Presbyteriums. Eine ähnliche Stufenführung gab es auch in S. Maria in Trastevere, siehe Kinney in diesem Band, S. 474.

508 Malmstrom, Colonnades (1975), S. 39; Heideman (1987), S. 147; mit im Spada-Plan eingetragener grafischer Rekonstruktion der Chorumfriedung De Blaauw, Hochaltarretabel (1996), S. 97 und mit kürzerer Variante von ca. 17 m und Standort des Felici-Altars, Bolgia, Felici (2005), S. 33; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 349, Abb. 4.25.

Abb. 127: Tafelkreuz aus Aracoeli, um 1290. Rom, Museo di Palazzo Venezia (Foto ©Roma Museo Nazionale del Palazzo di Venezia con il permesso della Soprintendenza SPSAE e Polo Museale della città di Roma)

In der Nähe des Hauptaltars ist in den Quellen zudem eine weitere Kanzel bezeugt; vielleicht war sie aus Holz und an einen der Apsis- (oder Triumphbogen-)pfeiler angebaut, wo sie auch für säkulare Zwecke der Kommune gedient haben mag. Als Francesco Baroncelli, der Cola di Rienzo nahestand, anlässlich eines Volksaufstandes 1353 vom Volk zum *Tribunus secundus* und *romanorum consul illustris* ernannt wurde,[509] hielt er seine Ansprache in Aracoeli »sopra un pulpito appresso l'altar maggiore […].«[510]

Das Tafelkreuz von Aracoeli

Wie es sich für eine Franziskanerkirche gehörte, hat der Neubau von S. Maria in Aracoeli auch ein gemaltes Tafelkreuz[511] erhalten, das sich in die 1290er-Jahre datieren lässt (Abb. 127). Wie Ilaria Toesca in ihrer grundlegenden Studie nachweisen konnte, schenkten die Franziskaner von Aracoeli im Jahr 1445 das Kreuz, das sich zu diesem Zeitpunkt wohl im Konvent und nicht mehr in der Kirche befand, dem neuen Aufseher und Förderer des Konvents Jacopo Cenci.[512] Dieser ließ das Werk in die kleine Familienkirche S. Tommaso dei Cenci (S. Tommaso in Capite Molarum) überführen, wo es in den 1960er-Jahren gefunden, restauriert und in die Sammlung des Museo di Palazzo Venezia gebracht wurde.

Die Croce dipinta, die den Großteil ihrer Malschicht verloren hat, zeigt den Gekreuzigten mit nach rechts geneigtem Haupt, geschlossenen Augen und angewinkelten Beinen. Aus seiner Seitenwunde fließ ein Blutstrahl; neben ihm, auf dem erweiterten Mittelteil der Tafel, trauern die Jungfrau und Johannes, während im oben abschließenden Rechteckfeld Gottvater thronend zwischen zwei huldigenden Engeln und flankiert von einem Evangelisten mit Buch, wohl Johannes, und dem hl. Nikolaus erscheint. Aus dem zweifachen Auftreten von Johannes und dem hl. Nikolaus – mit Bezug auf den Franziskanerpapst Nikolaus IV., mit dem die Colonna, aber auch das Kloster von Aracoeli eng verbunden waren – hat Serena Romano die Familie Colonna hinter dem Auftrag vermutet.[513]

Toescas Zuschreibung an den jungen Giotto hat nicht allgemeinen Zuspruch gefunden; die jüngere Forschung sieht im Meister dieses Kreuzes eher einen Exponenten aus demselben Umkreis von Cavallini bzw. allgemein der römischen Schule, der auch die alt- und neutestamentlichen Szenen in der Oberkirche von Assisi gemalt

509 Dupré Theseider, Roma dal comune (1952), S. 637–640, bes. 639.
510 Casimiro, Araceli (1736), S. 414 (Casimiro zitiert aus Cod. Chigi 1266 und Platina, Vita Innocenz' VI.). Die Kanzel könnte in der Art wie jene am Vierungspfeiler von S. Andrea in Orvieto mit Cosmatenmosaik und Kreisschlingen inkrustierte Brüstungsplatten gehabt haben. Eine vergleichbare Platte mit ungewöhnlichen Zirkelkreismustern hat Claudia Bolgia entdeckt; die Platte liegt umgedreht mit der geschmückten Seite nach unten im Boden der Capocci-Kapelle in der südöstlichen Ecke des Querhauses von Aracoeli, siehe Bolgia, Reclaiming (2017), S. 246 und Taf. 20 mit der ebenso plausiblen Annahme, dass sie als Schranke oder Grabmalfront zu dieser Kapelle gehörte.
511 Rom, Museo di Palazzo Venezia (aus S. Tommaso dei Cenci).
512 Toesca (1966), S. 29 f.
513 Romano, Apogeo (2017), S. 64.

haben könnte.[514] Die bescheidenen Dimensionen des Kruzifixes von 255 × 160 cm im Vergleich zu jenen der zeitgleichen Florentiner Riesenkreuze von Cimabue und Giotto haben Serena Romano vermuten lassen, dass das Kruzifix nicht für das Mittelschiff, sondern für eine Privatkapelle – möglicherweise jene der Colonna (L9) – in Auftrag gegeben worden sei.[515] Vielleicht war das Kreuz aber auch im Mittelschiff auf der westlichen Schranke des Vorchors aufgestellt, nahe beim Marienbild im Ikonenziborium und damit in der Art eines »Tramezzo«, wie ihn Giotto in der Szene des Krippenwunders von Greggio in der Oberkirche von Assisi gemalt hat.

Die Felici-Kapelle

Vor der Frontschranke des franziskanischen Vorchors – *in ingressu chori*[516] – stand seit 1372 das von dem zu Wohlstand gelangten Notar Francesco Felici († 1394) und seiner Frau Caterina gestiftete spätgotische Ikonenziborium,[517] das die Funktion eines Laien- und Reliquienaltars im Langhaus der Kirche übernahm und zugleich als Grablege der Stifterfamilie diente.[518] Der Tabernakel beherbergte in seinem Obergeschoss die Ikone der Maria advocata, deren Kult sich seit der großen Pest im Jahr 1348 intensiviert hatte.[519] Der Geschichte und Rekonstruktion des Ikonenziboriums hat Claudia Bolgia reichhaltige Studien gewidmet, denen hier kaum Neues hinzuzufügen bleibt (Abb. 128).[520] Vermutlich befand sich der Marienaltar bei der achten Säule der nördlichen Langhausarkaden und war gut von dem zum Kapitol gerichteten Südeingang der Kirche sichtbar.[521] Für die Lokalisierung auf der Nordseite spricht die Ausschmückung einiger Schäfte der nördlichen Langhaussäulen mit Votivbildern – darunter eine Darstellung des Evangelisten Lukas und zwei thronende Madonnen mit Kind – aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, was auf eine Ausstrahlung der marianischen Kultstätte hindeutet.[522] Zudem hat Bolgia im Boden zwischen der achten und neunten nördlichen Langhaussäule Inschriftfragmente identifiziert, die mit großer Wahrscheinlichkeit der Grabplatte des wohl nahe bei seiner Kapelle mit der verehrten Ikone bestatteten Ehepaars

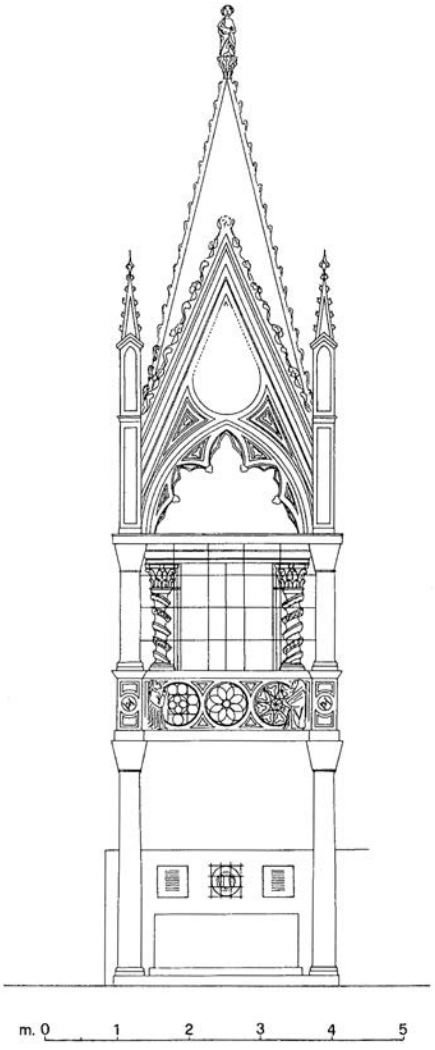


Abb. 128: Rom S. Maria in Aracoeli, Rekonstruktion des Felici-Ziboriums (Zeichnung Tucci, in: Bolgia 2005)

514 Toesca (1966); Tomei (2000), S. 95; Romano, Colonna (2006), S. 308–312; D' Alberto (2009), S. 178 f., Kat.Nr. 22; Romano, Apogeo (2017), S. 64–67.

515 Romano, Colonna (2006), S. 308–312 mit Pietro Colonna als möglichem Auftraggeber für eine Privatkapelle.

516 *Item in dicta ecclesia est ymago media depicta in quadam tabula per beatum Lucham evangelistam et est honorifice collocata in cimborio novo totum de marmoribus albissimis et sculptis in ingressu chori.* Anonimo Benedettino, Mermoriale ecclesiarum (1382), in: Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 84.

517 Grundlegend zum Typus des Reliquien- und Ikonenziboriums Claussen, Tipo romano (2001).

518 Francesco de Felici aus dem Rione Campitelli gehörte zu den 18 Männern, die 1363 die neuen Statuten der Stadt aufgesetzt hatten, er starb wohl vor 1394; hierzu mit Nachweisen Bolgia, Felici (2005), S. 59 f. Ihre Tochter, die Tertiarin Giovanna, wurde als selig Gesprochene direkt unter dem Ziborium, bestattet (S. 62). Bereits um 1300 fand Luciana Felici in Aracoeli ihre letzte Ruhe, siehe auch S. 183.

519 Bereits bevor, die Ikone in das Ziborium eingeschlossen wurde, konnten die Gläubigen an Marienfesten 3000 Jahre Ablass erlangen, BAV, Vat. Reginensis 520, fol. 20 (dat. 1364). Die Erbauung des Ikonenziboriums trug nicht zur Erhöhung der »Ablassquote« bei, vgl. *et ibi est ymago eiusdem Virginis quam depinxit B. Lucas sub forma fecit sic ut stetit sub cruce sunt; tria milia anni.* Ende 14. Jahrhundert. Rotolus, St. Gallen, Stiftsbibliothek Cod. 1093, Huelsen, Chiese (1927), S. 149.

520 Bolgia, Felici (2005) und weiterführend Bolgia, Reclaiming (2017), S. 348–388.

521 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 121–128; Heideman (1987), S. 147; De Blaauw, Hochaltarretabel (1996), S. 98.

522 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 125; Bolgia, Felici (2005), S. 34. Zu den Votivbildern auf den Säulenschäften, Kirkoff (2017), S. 411 f.

Abb. 129: Isis-Votivstein mit dem Abdruck der Füße des Erzengels Michael, ehem. in S. Maria in Aracoeli über dem Marienaltar unter dem Ikonenziborium. Rom, Kapitolinische Museen, Inv.Nr. 331 (Archivio fotografico dei Musei Capitolini, © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali)

Cecco (Francesco) und Caterina Felici zugeordnet werden können.[523] Aus den spätmittelalterlichen Pilgerberichten wird deutlich, dass dieses Ziborium zwei besonders verehrungswürdige Gegenstände beherbergte: Im Obergeschoss die Marienikone, gut gesichert nicht nur hinter Eisengittern, sondern verschlossen in ihrem Tresor hinter Silbertürchen, die nach der Beschreibung von Casimiro Flachreliefs mit Darstellungen des Pestwunders Gregors des Großen und des Erzengels Michael hoch oben auf der Engelsburg zeigten.[524] Im Erdgeschoß in der Wand hinter dem Altar, d. h. in der Front des Vorchors, wurde – ebenfalls hinter einem schützenden Bronzegitter – eine »Steinreliquie« mit dem Fußabdruck des Erzengels Michaels verehrt; es handelt sich um einen antiken kreisförmigen Votivstein der Göttin Isis mit einem Durchmesser von circa 40 cm, der 1659 auf Anweisung der Congregazione del Sant'Uffizio von ihrem neuzeitlichen Standort am nördlichen Querhauspfeiler entfernt wurde und sich heute in den Kapitolinischen Museen befindet (Abb. 129).[525] Dieser durch Engelsfüße weich gewordene Stein, der mehrfach in den Pilgerberichten erwähnt wird, bot sozusagen den materiellen Beweis, dass es die Ikone aus Aracoeli war, die Gregor der Große im Jahr 590 gegen die Pest *processionaliter* herumgeführt und damit den Zorn des auf der Mole Adriana (Engelsburg) erschienenen Erzengels Michael besänftigt hatte.[526]

Mehrere Fragmente des im späten 16. Jahrhundert demontierten Ikonenziboriums haben sich erhalten, einige in der Kirche (Cappella del Crocifisso), die meisten hingegen in den Kreuzgängen des Konvents, von wo sie anlässlich ihres Abbruchs Ende des 19. Jahrhunderts teilweise in die Sammlungen des Palazzo Venezia gelangten, teilweise im Konvent verblieben und teilweise als neogotisches Pasticcio im sogenannten »Camino Sacconi« verbaut wurden (Abb. 36).[527] Bolgia hat sich der *disiecta*

523 Bolgia, Felici (2005), S. 60, Abb. 46 mit der unterhalb der Grabkerzen rekonstruierten Inschrift *Checho Felice Domina Caterina.*

524 »… altra [memoria] intagliata in argento serbasi nella nostra Chiesa. Questa si è uno degli sportelli da i quali nascondesi dalla pubblica vista la venerabile immagine che contiene due specchi, l'uno dei quali rappresenta la mole Adriana con l'Angiolo in cima che ripone la spada nel fodero; e l'altro San Gregorio […] ginocchione sul ponte con le mani giunte in atto di rendere grazie alla maestà del Signore. Questo lavoro stimasi fatto fino dal secolo XIV. e forse anche più addietro […].« Casimiro, Araceli (1736), S. 136; Gianandrea (2015/16), S. 76.

525 *In pariete chori subter imagine iam dictae virginis lapis marmoreus insertus est, ferrea crata circumdatus, super quem angelus evaginato gladio in arce hadriani quae et Crescentii item dicta, adstare visus est cum divus Gregorius cum dicta imagine in festis paschatis processionaliter ad sanctum Petrum pregabat et tunc ante eam aer infectus purificabatur.* Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931), S. 42. Chacón, BAV, Chigi, I, V, 167, fol. 363v. Grundlegend zu den »Pedate« des Erzengels Michaels mit Quellennachweisen Heideman (1987) und Heideman (1990); Mondini, Sacred Marbles (2021), S. 84. Der Stein trägt die Inschrift ISIDI FRVCTIFERAE POSVIT – so bereits als antikes Stück von Casimiro, Araceli (1736), S. 241 dokumentiert.

526 »Der Stein, darauf der Engel gestanden, wich ihm als ein Schnee und sieht man die Fußstapfen gleich eines Menschen noch in bemeldter Kirchen; da ist ein messings Gätterlin über gemacht, gar ein fein andächtig Heiltumb.« Rabus, Rom 1575 (1925), S. 104.

527 Im oberen Teil des Caminetto flankieren zwei spätgotische, stark ausschwingende tordierte Säulen (H. ca. 1,50 m), deren Kapitelle einen doppelten Kranz aus fleischigen Zungenblättern aufweisen, das aus der Fassade stammende Rosenfenster, erstmals publiziert, wenn auch mit falscher Zuordnung zum Hochaltarziborium der Kirche Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 87, Anm. 52; an den Seiten des Obergeschosses des Caminetto ragen zwei Fialen empor, in deren unterem Teil

membra angenommen, deren Zuordnung gelegentlich durch das Vorkommen des Feliciwappens erleichtert wird, hat sie sorgfältig vermessen und eine überzeugende Rekonstruktion des Ziboriums mit Spitzgiebel und hohem Wimperg vorgelegt: Der frontale Wimperg enthielt wohl ein Reliefbild der Madonna, während sich auf einem der seitlichen Wimperge die Fragmente der Relieffigur eines Franziskanerheiligen (Antonius?) erhalten haben.[528] Weitere Fragmente der Fialen, Krabben und eines Relieffragments mit einem nimbierten, knieenden Franziskanerbruder (Abb. 130) konnten in der Gruft unterhalb der Mattei-Kapelle identifiziert werden.[529] Überzeugend ist auch die vorgeschlagene Positionierung der von drei Maßwerkrosetten durchbrochenen querrechteckigen Marmorplatte mit der Darstellung der beiden knienden Auftraggeber, die von den Rändern zu der im Tresor eingeschlossenen Ikone emporblicken. Eine ähnlich personalisierte frühere Stiftung eines Ikonenziboriums erfolgte in S. Maria Maggiore, wo sich Giacomo Capocci in einem Mosaikfeld am Ziborium verewigen ließ, er mit dem Modell des Ziboriums in den Händen und seine Frau Vinia im Gebet vor der Muttergottes.[530] Ich vermute, dass die erwähnte Maßwerkplatte einst die Brüstung eines schmalen Balkons gebildet hat,[531] von wo aus man zum Marienbild im Obergeschoss des Ziboriums gelangen konnte, um dessen »Sportelli« für die Ostensionen an den Marienfesten und weiteren hohen Feiertagen zu öffnen.[532] Heute wird diese Platte, die die Jahrhunderte im älteren Kreuzgang von Aracoeli überdauerte, in zwei Hälften zerbrochen im Lapidarium des Museo Nazionale di Palazzo Venezia aufbewahrt. Die Inschrift am oberen Rand nennt den Namen des Stifters und die Datierung des Ziboriums (Abb. 131, 134):[533]

Abb. 130: Rom, S. Maria in Aracoeli, Gruft unterhalb der Mattei-Kapelle. Marmorrelief eines knieenden Franziskaners, möglicherweise auch zum Felici-Ziborium gehörend (Foto Mondini 2023)

das Feliciwappen im Relief gearbeitet ist. Wohin die Säulen des Ziboriums gelangten, ist unbekannt, jene die unterhalb des »Camino« eingebaut sind gehörten zum »ersten Kreuzgang«, siehe unten S. 136.

528 Heute in der Cappella del Crocifisso aufbewahrt. Bolgia, Felici (2005), S. 40–52, Abb. 9 und 25.

529 Waren sie Teil eines Giebels oder eher einer Seitenwand mit dem Relieffragment eines Franziskanerheiligen? Ihre Höhe beträgt ca. 50 cm.

530 Vgl. hierzu Claussen, S. Maria Maggiore im vorliegenden Band S. 299 und Abb. 300.

531 Zwei vergleichbare Brüstungsplatten mit je drei aneinander gereihten Maßwerkrosetten (H. 68 × B. 205 × T. 6,8 cm, bzw. H. 68 × B. 170 × T. 6,8 cm) haben sich im Kreuzgang von SS. Bonifacio e Alessio erhalten und gehörten wohl zum Ikonenziborium der dortigen Kirche, Claussen, Tipo Romano (2001), S. 242; ausführlich hierzu mit Vergleich zur Felicimaßwerkplatte von Aracoeli siehe Gianandrea (2009), S. 164–176, Taf. XLIII.

532 Zu den Ostensionstagen siehe Bolgia, Felici (2005), S. 65.

533 Inv.Nr. PV 1159; Maße der Platte 3,36 × 0,71 m; Pesci (1941), S. 61 f. Hermanin (1948), S. 259 f.; Gianandrea (2008), S. 222–224, Kat.Nr. 57. Diese »Transenna« befand sich im nördlichen Flügel des südlichen Kreuzgangs über dem Bogen mit dem Durchgang zum jüngeren »Chiostro«, vgl. das Gemälde von Jodocus van den Abeele von 1842 mit dem Blick von der Süd-Ost-Ecke des älteren Kreuzgangs nach Norden (siehe unten Abb. 134*) und Casimiro, Araceli (1736), S. 445; siehe auch das alte Foto noch in situ DAI.PK 2272 publiziert in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 88, Abb. 33.

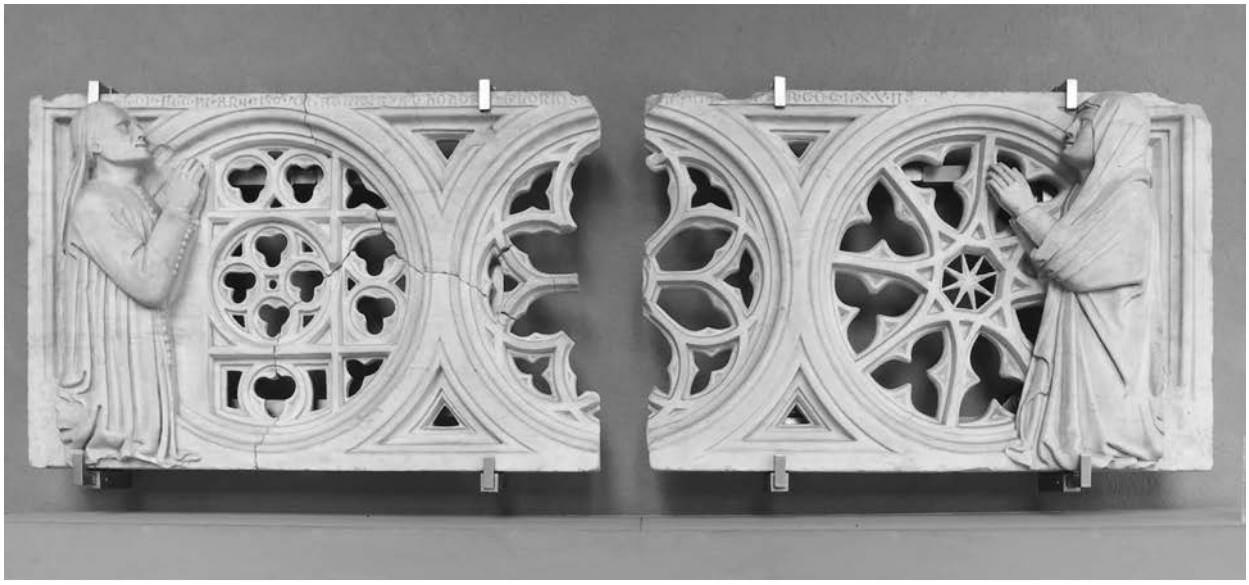


Abb. 131: Rom, Museo di Palazzo Venezia, ehem. Felici-Ziborium von S. Maria di Aracoeli, Transenne mit Votivbild der Donatoren Francesco und Caterina Felici, 1372 (Foto Mondini 2010)

HOC OPVS FECIT FIERI FRANCISCVS DE FELICIBVS AD HONOREM GLORIOSE V(IRGINIS) M(ARIAE) ANNO DOMINI M CCCLXXII.

Die von Bolgia und Gianandrea aufgrund des Vergleichs mit der Architektur und der figürlichen Skulptur vorgeschlagene Zuschreibung an Giovanni di Stefano, den Bildhauer des von 1368 bis 1370 ausgeführten, wohl aber erst unter Gregor XI. (1370–1378) vollendeten Hauptaltarziboriums von S. Giovanni in Laterano, ist überzeugend.[534] Demnach wäre das Ikonenziborium der Felici als direktester Reflex des monumentalen spätgotischen Reliquienziboriums für die Schädel von Petrus und Paulus in S. Giovanni in Laterano zu betrachten. Es mag eine selbstbewusste Antwort der ihre Autonomie behauptenden römischen Kommune auf die Rückkehr des Papstes nach Rom verstanden werden, die zunächst nur von kurzer Dauer war.[535]

KONVENTBAUTEN UND KREUZGÄNGE

Der franziskanische Konvent auf dem Kapitolinischen Hügel präsentierte sich als Konglomerat aus miteinander verwachsenen Gebäuden unterschiedlicher Zeitstellung, mit zwei Kreuzgängen und mindestens zwei Innenhöfen mit Obst-und Gemüsegärten. Der Wohnturm des Palastes des Farnesepapstes Paul III. (1534–1549) überragte den gesamten Komplex (Abb. 1, 132).[536] Die Entwicklung der Gesamtanlage über die Jahrhunderte bis zum Abbruch hat Marianna Brancia di Apricena nachgezeichnet und wertvolles Plan- und Archivmaterial aus der Zeit der Übereignung an den Staat (»esproprio« 1873) und der Umnutzung zur Kaserne sowie der anschließenden

534 Bolgia, Felici (2005), S. 54–59; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 372–376. Am Hauptaltarziborium des Laterans finden sich auch die Wappen Gregors XI., der 1377 die Kurie und den Heiligen Stuhl wieder nach Rom zurückführte. Zum Ziborium Monferini, Il ciborio (1962). Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 190–192; D' Alberto, Roma (2013), S. 166–179; Bolgia (2018), S. 188.

535 Wenn auch die Quellen fehlen, ist es plausibel, dass der Notar Francesco Felici um 1372 die einflussreiche Stellung eines *Banderese/Executor iustitiae* oder des Notars der *Societas Balistrariorum et Pavesatorum* innehatte, mit Nachweisen Bolgia, Reclaiming (2017), S. 375 f. Hierzu ausführlicher auch Bolgia (2018).

536 Grundriss des gesamten Konvents von Aracoeli, aufgenommen 1876 vor dem Abriss, ASR, Disegni e Piante II, cart. 137, n. 34. Weitere Kopie ASC, Segreteria Generale, Contratti, Atti privati (1876), busta 2, nr. 10/7, publiziert in: Bolgia, Reclaiming (2017), S. 84, Abb. 1.41.

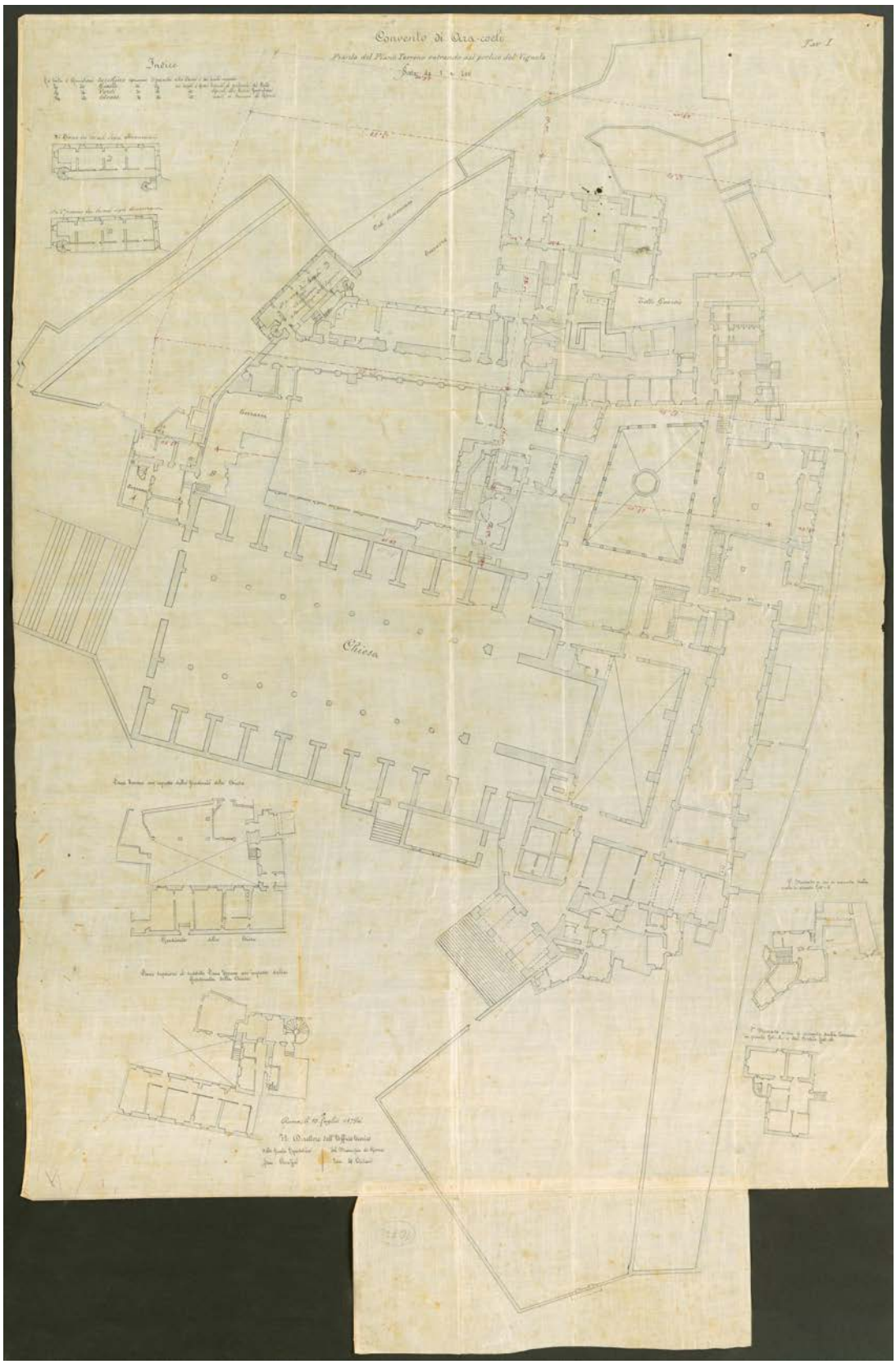


Abb. 132: Rom, Grundriss des Konvents von Aracoeli, aufgenommen 1876 vor dem Abriss. ASR, Disegni e Piante II, cart. 137, n.34. (Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo)

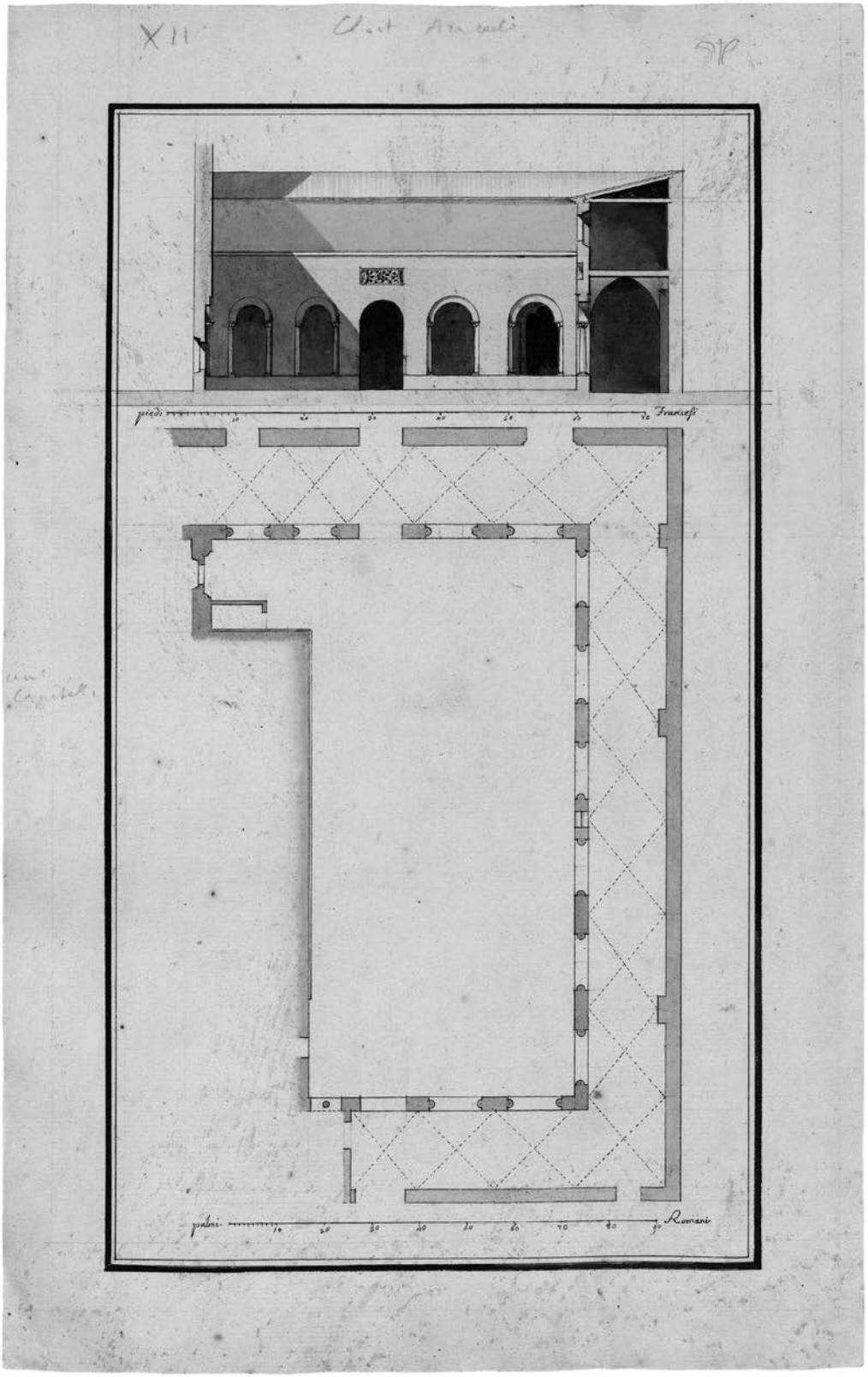


Abb. 133: Rom, S. Maria in Aracoeli, »südlicher Kreuzgang«, Grundriss und Ansicht des nördlichen Flügels aus dem Zeichnungscorpus von Séroux d' Agincourt, ca. 1790, BAV, Vat. lat. 9845, fol. 85v. (Foto © 2023 Biblioteca Apostolica Vaticana) https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.9845/0368

Abbrucharbeiten zwischen 1885 und 1889 für die Errichtung des Monuments zu Ehren von Vittorio Emanuele II. veröffentlicht.[537]

Hier werden nur die mittelalterlichen Strukturen in den Fokus genommen, insbesondere der sogenannte »erste Kreuzgang«, auch »chiostro benedettino« genannt, der sich im Süden des Konvents auf der Ostseite an den Chorbereich der Kirche anlehnte. Dessen Anlage ging wahrscheinlich noch auf die Zeit der genordeten Basilika von S. Maria in Capitolio zurück, als das Kloster von Benediktinern bewohnt war. Der Zustand dieses Kreuzgangs, wie er in Bildquellen des späten 18. und 19. Jahrhunderts überliefert wird, war das Resultat einer Umbaukampagne um 1400 sowie einer die gesamte Konventanlage betreffenden Umstrukturierung unter dem franziskanischen Generalministers José Maria de Fonseca de Évora (1690–1752) im Jahr 1734.[538] Ob der zweite Kreuzgang im Norden mit seinem trapezoidalen Grundriss erst im Quattrocento errichtet wurde, wie von Brancia di Apricena angenommen, oder aufgrund seines unregelmäßigen Grundrisses doch auch mittelalterlich ist, wie Ojetti im Katalog der »Mostra della Città di Roma« in Turin 1884[539] und jüngst Claudia Bolgia angenommen haben, wird weiter unten diskutiert.[540]

Der südliche Kreuzgang

Der ursprüngliche Grundriss des südlichen (»ersten«[541]) Kreuzgangs war rechteckig, mit den kürzeren Flügeln auf der Nord- und Südseite. Vermutlich wurde er von Süden durch einen Gebäudetrakt und eine Vorhalle direkt vom Kapitolsplatz her erschlossen. Ein Zugang zur Kirche lag im nördlichen Abschnitt des Westflügels. Der Umbau in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts führte dazu, dass die Außenwand des neuen Apsispolygons in den Westflügel des alten Kreuzgangs ragte, so dass dieser Trakt wohl im mittleren Bereich eine Verengung erfuhr (Abb. 6).[542] Es ist zu vermuten, dass die Sohlbank der gotischen Apsisfenster oberhalb des Pultdaches des Westflügels ansetzte. Gänzlich aufgegeben wurde der Westflügel durch die Chorerweiterung in den 1560er-Jahren, da die Ostwand des neuen Chors weit über die Außenlinie des Westflügels in den Kreuzganggarten hineinragte.

Der Kreuzgang ist bis ins 19. Jahrhundert als Dreiflügelanlage mit Kreuzgratgewölben erhalten geblieben. Im Zeichnungsnachlass des späten 18. Jahrhunderts von Séroux d' Agincourt findet sich eine Grundrissdarstellung mit einem Schnitt und der Ansicht des Nordflügels, der zusammen mit dem Ostflügel am besten erhalten und nicht durch den Einbau des Renaissancechors gestört war (Abb. 133).[543] Aus diesem Grundrissplan lässt sich schließen, dass das Binnengeviert ursprünglich ca. 17,4 × 26,7 m gemessen hat. Die Gänge hatten eine lichte Weite von ca. 3,7 m; die innere Gesamtlänge des Ostflügels betrug ca. 35,2 m, jene des Nordflügels lässt sich auf etwa 26,8 m schätzen.[544] Vergleicht man die Dimensionen des Innenbezirks, so übertrafen sie jene der Kreuzgänge von S. Lorenzo fuori le mura (19 × 12 m) oder SS. Quattro Coronati (14 × 9,4 m).[545]

537 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 273–292, auf S. 16, Abb. 19 ist die Rekonstruktion der Planimetrie der Ansiedlung auf dem Kapitolinischen Hügel und an seinem nördlichen Hang vor Beginn der Abbrucharbeiten auf Basis der 1876 erstellten Bauaufnahmen sehr wertvoll. Zum Abbruch des Konvents von Aracoeli mit viel Archivmaterial auch Coppola (2012), S. 149–164.

538 Casimiro, Araceli (1736), S. 444 (zit. weiter unten S. 139). Diese Modernisierung wurde in den Rekonstruktionszeichnungen der benediktinischen Abtei mit Kreuzgang im 12. Jahrhundert von Brancia di Apricena nicht berücksichtigt. Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 52 f., Abb. 30, 31, vgl. oben S. 22, Abb. 7.

539 Ojetti (1884), S. 91 f.: »Dei due Chiostri che possiede questo convento noi esponemmo la fotografia del più antico«. Weiter unten wird klar, dass der nördliche mit der zweigeschossigen Loggia im Nordflügel gemeint ist.

540 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 94–111; kritisch dazu Bolgia, Reclaiming (2017), S. 83–88.

541 So wird der südliche Kreuzgang von Casimiro, Araceli (1736), S. 444–452 bezeichnet, bevor Casimiro zum »secondo chiostro« übergeht. In einer von ihm angeführten Urkunde von 1479, die in der Lukaskapelle beim Nordflügel des Kreuzgangs unterzeichnet wurde, wird er »erster Kreuzgang« genannt: *actum Romae in ecclesia S. Mariae in Aracoeli videlicet in cappella S. Luciae sitae in refectorio, sive primo renclaustro dictae Ecclesiae*, ebd. S. 445.

542 Grafisch veranschaulicht in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 73, Abb. 16.

543 BAV, Vat. lat. 9845, fol. 85v (oben mit Bleistift ist mit »XII« die angenommene Datierung von d' Agincourt vermerkt), publiziert auch in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 45, Abb. 18.

544 Berechnet anhand der Abgreifmaßstäbe in »pieds Français« (0,324 m) auf dem Grundriss aus dem Zeichnungscorpus von Séroux d' Agincourt, BAV, Vat. lat. 9845, fol. 85v.

545 Zu den Maßen des Kreuzgangs von SS. Quattro Coronati siehe Barelli, Chiostro (2006), S. 59; Mondini, Les cloîtres (2015), S. 120.

Der dokumentierte Nordflügel des Aracoelikreuzgangs weist einen für römische Kreuzgänge ungewöhnlichen Aufriss auf, da die üblichen, um und nach 1200 verbreiteten Serien von Zwergarkaden auf – häufig gepaarten – Säulchen über einem gemauerten Sockel fehlen. An ihre Stelle treten hier großzügigere Bogenöffnungen, deren Weite zwischen ca. 1,60 und 2,20 m variiert. Sie ruhen auf Säulen, die kräftigen Wandpfeilern vorgelagert sind. Diese Arkaden sind wohl das Resultat einer nachmittelalterlichen Erneuerung. Die etwa 1 m hohe Sockelmauer könnte hingegen noch zur mittelalterlichen Anlage gehören. Auf der Langseite – dem Ostflügel – waren es sechs solche Arkaden, auf der Nordseite fünf. Auf der Mittelachse des Nordflügels öffnete sich ein ebenso hoher Durchgangsbogen.[546] Auf dem Gemälde von Josse van den Abeele[547] von 1842 (Abb. 134) und der Zeichnung von d'Agincourt bisher unbeachtet blieben die kleinen, mit Basis und Kapitell gearbeiteten Eckpfeilerchen – wohl aus Marmor –, die in den Pfeilern seitlich des Durchgangs vermauert waren und deren Basen auf der Höhe der Sockelmauer der Arkaden standen. Ihre Gesamthöhe lässt sich auf 1–1,20 m schätzen. Solche Pfeilerchen waren auch seitlich des südlichen Eingangs in den Bogenpfeilern eingemauert, wie das Gemälde und die Zeichnung des dänischen Malers C. W. Eckersberg (1783–1853), die um 1816 den Blick vom Ostflügel Richtung Süden zeigt, vor Augen führen (Abb. 135).[548] Auf Eckersbergs Zeichnung und Gemälde sind noch zwei weitere, vielleicht niedrigere eingemauerte Eckpfeilerchen im Durchgangsbogen, der zum Vestibül des Klosters Richtung Kapitol führte, dokumentiert. Die Platzierung dieser Stücke erscheint sekundär. Da sich meines Wissens keines dieser Marmorpfeilerchen erhalten hat, ist es kaum möglich zu entscheiden, ob sie *disiecta membra* der mittelalterlichen liturgischen Ausstattung der Kirche waren oder aber ursprünglich von einer kleinteiligeren hochmittelalterlichen Kreuzgangstruktur mit Arkadengalerien stammen, die in späterer Zeit überformt wurde.[549] Jedenfalls ist der Maßstabssprung zu den in den Kreuzgangarkaden eingestellten Spolienschäften, die eine Länge von knapp 2 m haben, auffällig.

Beim Abbruch dieses Kreuzgangs wurden nur wenige Bauteile geborgen; einige davon sind im sogenannten »Camino Sacconi« in den Kellergeschossen des Vittoriano verbaut, wo sie Brancia di Apricena erstmals identifiziert hat.[550] Es handelt sich um die vier unterhalb des flachen Bogens des Untergeschosses des »Camino Sacconi« eingestellten Marmorsäulen. Drei der Schäfte sind antike Spolien; der linke vordere Marmorschaft mit Spiralkannelur und vertikal kannelierter Sockelzone soll laut Bolgia hingegen aus dem frühen 9. Jahrhundert stammen.[551] Die vier Säulen ruhen auf flachen Basen mit Blattzungen an den Ecken und tragen niedrige gleichförmige Kapitelle mit einfachem Blattkranz; sie sind in den bereits erwähnten Gemälden gut dokumentiert (Abb. 134, 135, 136).[552] Die gedrungenen Kapitelle haben je vier fleischige Zungenblätter ohne Binnenzeichnung oder Mittelrist. Sie sind schwer zu datieren: Während dieser Kapitelltypus mit Zungenblättern durchaus im 12. und frühen 13. Jahrhundert in Rom vorkommt,[553] weisen die flach gedrückten Basen mit über den unteren Torus gezogenen Zungenblättern

546 Über dem mittleren Durchgang war die Platte mit dem Stifterbild des Ehepaars Felici nach der Abtragung des Ikonenziboriums eingemauert. Es ist davon auszugehen, dass in diesem Kreuzgang noch weitere Fragmente der mittelalterlichen Ausstattung gelagert wurden und er als Lapidarium diente.

547 Ein Ausschnitt des Gemäldes ist publiziert in Bolgia, Reclaiming (2017), S. 86, Abb. 1.42.

548 Das Gemälde und die Vorbereitungszeichnung sind abgebildet in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 33, Abb. 4, 5.

549 Die Höhe dieser Pfeilerchen würde etwa jener der kannelierten Wandpilaster entsprechen, die bei römischen Kreuzgängen in den Eckpfeilern und seitlich der Durchgänge vorkommen, in SS. Quattro Coronati etwa sind sie 1,3 m hoch. Hierzu L. Morgante, Il materiale lapideo del chiostro. Analisi preliminare per il progetto di restauro, in: Dal cantiere dei Ss. Quattro Coronati a Roma. Note di storia e restauro per Giovanni Carbonara, hg. von L. Barelli, R. Pugliese, Rom 2012, S. 154–164, bes. 160.

550 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 46 f. mit Bauaufmaß Abb. 23 und Rekonstruktion des Aufrisses/W-O-Querschnittes durch den Kreuzgang. Der »Camino Sacconi« ist ein extravaganter Pasticcio von Bauteilen, das möglicherweise eine erste Aufstellung unmittelbar nach dem Abbruch des nördlichen Kreuzgangs in einem der noch stehenden Trakte des Konvents montiert wurde, die erst 1928 abgerissen wurden. Er ist auf einem Foto der Abbrucharbeiten östlich des Chors der Kirche zu erkennen, abgebildet in: Bolgia, Reclaiming (2017), S. 79, Abb. 1.37; wertvollere Materialien, die für ein Lapidarium bestimmt waren, wurden zunächst im Gemüsegarten, »nell' orto«, des Konvents gesammelt und zur Verfügung des Architekten Sacconi gestellt, um in Zukunft daraus ein Lapidarium mit kunsthistorisch bedeutenden Stücken einzurichten, mit Nachweisen Coppola (2012), S. 163, Anm. 495.

551 Analoge Säulen besaß das Ziborium von S. Eleucadio in S. Apollinare in Classe in Ravenna. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 80 f.

552 Zusammen mit Basis und Kapitell messen sie 2,26 m, und haben einen Durchmesser von 30 cm. Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 47, Abb. 23.

553 Vgl. etwa die Kapitelle mit doppeltem Blattkranz am Portal zum Oratorium von S. Benedetto in Piscinula (um 1200), Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 175 f., Abb. 122.

Abb. 134: Jodocus Sebastian van den Abeele, Blick von der Südost-Ecke des »südlichen Kreuzgangs« auf den Nordflügel, 1842, Öl auf Leinwand, 107 × 137 cm. Beauvais, Musée départemental de l'Oise, Inv.Nr. 2008.1.1 (Foto © RMN-Grand Palais, Musée départemental de l'Oise/Adrien Didierjean)

Abb. 135: Christoffer Wilhelm Eckersberg, Blick vom Ostflügel des »alten Kreuzgangs« Richtung Süden, Öl auf Leinwand, 30,5 × 39,5 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.Nr. KMS721 (https://open.smk.dk/artwork/image/KMS721)

Abb. 136: Rom, Vittoriano, »Camino Sacconi«, Säulen von der Loggia des nördlichen Kreuzgangs von Aracoeli (Foto Senekovic 2004)

eher auf eine Entstehung im fortgeschrittenen 14. oder in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hin.[554] Auf dem Gemälde von van den Abeele sind spätgotische Konsolen, auf denen die Gewölbe ruhen, erkennbar sowie rechterhand auch eine Tür mit Spitzbogen und dem Rest eines Maßwerks im Giebelfeld, die in einen Nebenraum des Ostflügels führte. Die in einem Haufen in den Kellern des Vittoriano gelagerten Konsolen (»peducci«) stützen eine Datierung ins späte Tre- oder frühe Quattrocento.[555]

Ich vermute, dass diese Säulen mit ihren Basen und Kapitellen die Galerien eines älteren Kreuzgangs auf demselben Grundriss aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ersetzten.

Dafür, dass die Kreuzganganlage an dieser Stelle sicher älter als 1250 ist und vielleicht wie S. Maria in Capitolio aus dem zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts stammt, sprechen folgende Argumente: Einerseits ragte die gotische Apsis der franziskanischen Kirche in den Ostflügel dieses Kreuzgangs hinein, andererseits hat sich unterhalb des Bodens von Kapelle R12 entlang deren Ostwand ein Abschnitt der Fundamentmauer der inneren Arkadenmauer des Westflügels des Kreuzgangs erhalten, dessen Mauercharakter eine Entstehung im 12. Jahrhundert suggeriert.[556]

Der nördliche Kreuzgang

Der zweite, nördliche Kreuzgang ist auf einem unregelmäßigen, trapezförmigen Grundriss als vierflügelige Portikusanlage mit Arkaden auf Säulen mit ionischen Kapitellen angelegt. Die äußeren Maße des Gevierts betrugen nach Brancia di Apricena 25 m im Süden, der Ost- und Westflügel maß je 29 m, der Nordflügel 24 m.[557] Der Nordflügel hatte fünf gleich weite Rundbogenarkaden, der Westflügel sieben, der südliche sechs und der östliche zehn (Abb. 132, 137).

Auf alten Fotografien ist kein einziger der aus verschiedenen Materialien bestehenden wohl antiken Schäfte der Erdgeschosssäulen zu erkennen, der in seiner vollen Länge erhalten geblieben wäre.[558] Ohne Basis standen sie auf einer etwa

554 Generell haben die Säulchen der römischen Kreuzgänge des späten 12. und 13. Jahrhundert eher hohe attische Basen mit doppeltem (gelegentlich dreifachem) kräftigen Torus. Auch die flacheren Zwillingsbasen mit Eckspornen im Kreuzgang von SS. Quattro Coronati und der damit verbundenen Abtei von Sassovivo aus den späten 1220er-Jahren sind deutlich weniger organisch gestaltet als jene von Aracoeli. Zum Kreuzgang von SS. Quattro Coronati, Barelli, Il chiostro (2006).

555 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 108, Abb. 27. Ähnliche Konsolen weisen der aus dem späten 14. Jahrhunderte stammende kleinere Kreuzgang von S. Croce in Gerusalemme auf, sowie der Kreuzgang von S. Onofrio al Gianicolo. Ich gehe davon aus, dass ursprünglich die vier Flügel des südlichen Kreuzgangs von Aracoeli von Anfang an eingewölbt waren und einfache Säulenarkaden ohne eingeschobene Pfeiler aufwiesen: Das Aussehen der Anlage könnte etwa vergleichbar gewesen sein mit der des gut erhaltenen Kreuzgangs von S. Onofrio al Gianicolo (errichtet um 1440).

556 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 87, Abb. 1.43 (mit approximativer Datierung in die Zeit Anaklets II.)

557 Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 101; detaillierte Beschreibung der Gesamtanlage, S. 99–111.

558 Soweit auf den historischen Fotografien erkennbar, Foto Coll. Parker JHP-2273 (1869–1877) https://digitalcollections.bsr.ac.uk/islandora/object/PARKER:28 [01. 09. 2023], das Foto findet sich auch im ICCD, Negativnr. GFN D 1647. Hilfreich die Beschreibung von Ojetti (1884), S. 92, der diesen Kreuzgang für den älteren hielt: »Il portico inferiore sembra la parte più antica e potrebbe ritenersi del XIII secolo per la materia delle colonne, delle quali alcune sono di marmo bianco, altre

Abb. 137: Rom, S. Maria in Aracoeli, nördlicher Kreuzgang, Nordflügel, zw. 1869/77 (BSR Photographic Archive, John-Henry Parker Collection, jhp-2273)

1–1,20 m hohen Sockelmauer, die im nördlichen und östlichen Flügel auf der Mittelachse durch einen Eingang in den Hof unterbrochen war. In der Mitte des Hofes stand ein oktogonaler Ziehbrunnen mit dem Wappen von Gabriello Rangoni, den Sixtus IV. 1477 zum Kardinal kreierte.[559] Im Südflügel befand sich der Durchgang zum inneren Geviert unter der zweiten Arkade (von Osten gezählt). Diese exzentrische Stelle erklärt sich mit der Achse des Verbindungsgangs zum südlichen Kreuzgang, der etwas weiter östlich angelegt war (Abb. 132). Soweit auf den historischen Fotos erkennbar, scheinen die Kapitelle im Westflügel einheitlich gestaltet und neuzeitliche Anfertigungen zu sein; laut Abbruchakten von 1886 waren es 25 ionische Kapitelle aus Travertin, die – so folgere ich – in den drei Flügeln im Osten, Süden und Westen verbaut gewesen waren.[560] Travertin wurde im Hochmittelalter

di bigio, di paonazzetto, di cipollino e per la forma dei capitelli jonici di fattura rozza, quale si veggono sopra a colonne che oggi sono murate in prospetti di case che ebbero esistenza nel medioevo. L'ordine superiore i cui archivolti tondi sono eguali all'ordine del pianterreno ha colonne striate nel fusto, di eguale dimensione, di fattura delicata, con capitello ad un giro di piccole foglie con base in cui dal toro agli angoli del plinto si disegnano dei ricci; l'ordine superiore, diciamo, può essere lavoro compiuto fra il XIV ed il XV secolo. Di quest'epoca certo è la cornice che svolgesi lungo il muro di parapetto su cui poggiano le colonne del loggiato.«

559 Casimiro, Araceli (1736), S. 450. Es ist wahrscheinlich, dass er auch die Zisterne unter dem Boden des Kreuzganggevierts anlegen ließ.

560 Von den 25 durchschnittlich 1,60 m langen Schäften waren vier aus Cipollino und 21 aus Granit. Die ionischen Kapitelle maßen durchschnittlich am Abakus 50 cm und als Material wird in den Abbruchakten Travertin genannt, zitiert in Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 104 f., 120 Anm. 64: ATCMVE, IG 7 (verbale di consegna 25. 01. 1886, S. 17 f., 24): »I capitelli tolti dalle colonne del chiostro o cortile delle Guardie Municipali, che sono in n. 25 portano i stessi numeri delle colonne suddette ossia dal n. 49 al n. 73 e sono di travertino in parte rotti, essi misuravano m 0,49 × 0,49.«

Abb. 138: Rom, Vittoriano, Depots in der Nähe des »Camino Sacconi«, Kapitelle, Basen und Bauelemente des abgebrochenen nördlichen Kreuzgangs von Aracoeli (Foto Senekovic 2004)

kaum für Bauskulptur eingesetzt, während es im 15. Jahrhundert ein beliebtes Baumaterial war. Im Nordflügel hingegen scheinen – zumindest auf den Fotos – die Kapitelle weniger breit gewesen zu sein; vielleicht waren es antike Spolien oder auch hochmittelalterliche Arbeiten. Eines dieser ionischen Kapitelle – eine hochmittelalterliche Neuanfertigung[561] – haben wir 2004 in den Depositi unter dem Vittoriano in der Nähe des Camino Sacconi auf einem Stapel von »geretteten« Bauteilen aus dem Konvent identifiziert (Abb. 138). Es lässt sich folgern, dass vermutlich nur der Nordflügel noch hochmittelalterlich war und zu einem Quadriportikus mit Rundbögen gehörte, dessen restliche drei Flügel in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts unter Beibehaltung der Schäfte erneuert wurden. Es handelte sich also nicht um einen Kreuzgang mit den in den Jahrzehnten um 1200 in Rom üblichen Zwergarkaden. In der Nomenklatur des 13. bis 15. Jahrhunderts – wie Bolgia in den Quellen zurückverfolgt hat – wurde er trotzdem als Kreuzgang (*renclaustrum posteriore* oder *secundum*) bezeichnet.[562] Diese historischen Nachrichten belegen die Existenz zweier Kreuzgänge seit 1265 und widerlegen die Annahme von Brancia di Apricena, dass der zweite, nördliche Kreuzgang erst im 15. Jahrhundert ex novo angelegt worden sei.[563]

Einzig der Nordflügel des nördlichen Kreuzgangs hatte eine zweigeschossige Arkadenloggia, wobei im Obergeschoss des Ost- und Westarms um die Ecke noch ein weiteres Joch angelegt war, wie auf historischen Fotografien dokumentiert. Brancia di Apricena, die das ganze Erdgeschoss des Kreuzgangs für ein Werk des Quattrocento hält, datiert die obere Loggia in die Jahre zwischen 1732 und 1740, als José Maria de Fonseca de Évora im Konvent von Aracoeli umfangreiche Restaurierungen und Neubauten – darunter die bedeutende Bibliothek – initiierte.[564] Die von Brancia di Apricena angeführte Quelle spricht aber von Reparaturen, so dass auch an eine Restaurierung und Verschönerung einer bestehenden Loggia zu denken wäre.[565] In einer Zeichnung von Eckersberg sind die Rokokovoluten aus dem Settecento festgehalten.[566] Auf einer Fotografie von 1867, die das Obergeschoss der Loggia des Nord-Flügels dokumentiert (Abb. 139), sind zum einen die bereits erwähnte frühmittelalterliche Säule mit der Spiralkannelur zu erkennen, zum anderen weitere vier Säulen mit Blattkapitellen und flache Basen mit Zungen-

561 Wahrscheinlich meint Bolgia dieses Kapitell in den Depositi des Vittoriano, den sie mit den beiden mittelalterlichen ionischen Kapitellen aus dem Langhaus (L2 und R2) vergleicht, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 85; hingegen mit Zuordnung zu einer mittelalterlichen architravierten Säulenportikus, die beim Abbruch nahegelegener Bauten an der Via delle Chiavi d' Oro gefunden wurden, siehe Coppola, Vittoriano (2012), S. 368, Abb. 340–342.

562 Mit Nachweisen Bolgia, Reclaiming (2017), S. 85.

563 Als Bauzeit des nördlichen Kreuzgangs und der dadurch erschlossenen Gebäude, darunter der »dormitorio grande«, sind die Pontifikate von Martin V. bis Sixtus IV., also ca. zwischen 1420 und 1480 anzunehmen, Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 92–111. Eugen IV. übergab das Kloster auf dem Kapitol 1444 den Observanten, während die Konventualen nach S. Salvatore in Onda verlegt wurden, Casimiro, Araceli (1736), S. 458–461. Die Einwölbung der Seitenschiffe der Kirche ging auf eine Initiative von Oliviero Carafa ca. zwischen 1468 und 1472 zurück (siehe oben Baugeschichte S. 34).

564 Brancia di Apricena Aracoeli (2000), S. 225–230, 241 zu den Arbeiten im Kreuzgang.

565 »risarcire e rimodernare i Claustri […] per altri risarcimenti: […] Nell' aggiustar le scale, e finestre della Torre, e ultimamente la loggia.« Conto inviato a Valladolid, ausgeführte Arbeiten zwischen 1728 und 1733, zitiert in Brancia di Apricena Aracoeli (2000), S. 241, 262 f. Anm. 72, 379: »25.) Nel risarcimento, e rimodernare ambi i Claustri del Convento, e tutte le loro finestre sc. 800.« (Roma, APA, cartella Palazzola, Conto dell'Evora).

566 C. W. Eckersberg, Bleistift laviert, 1815, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.Nr. KKSgb4244, https://open.smk.dk/artwork/image/KKSgb4244/ [04. 03. 2024]

blättern, wie sie im bereits beschriebenen südlichen (»ersten«) Kreuzgang auf den Gemälden von van Abeele und Eckersberg dokumentiert wurden (Abb. 134, 135). Meines Erachtens könnten diese Säulen mit ihren spätmittelalterlichen Basen und Kapitellen ursprünglich aus dem ersten Kreuzgang stammen. Sie kamen an ihren neuen Standort, als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der neue Chor der Basilika errichtet wurde und der Westflügel des ersten Kreuzgangs abgetragen werden musste. Das »frei« gewordene Baumaterial wurde – möglicherweise auch erst im frühen 18. Jahrhundert – in der Loggia des nördlichen Kreuzgangs wiederverwendet. Auf der Zeichnung von Eckersberg zählt man zehn Säulen – sechs im Nordflügel und je weitere zwei in der Arkade des anschließenden Jochs im östlichen und westlichen Flügel der Loggia. Im abgetragenen Westflügel des ersten Kreuzgangs müssten aus Symmetriegründen zum Ostflügel zwölf Säulenschäfte eingebaut gewesen sein. Dieser Flügel hätte also ausreichend mittelalterliches Spolienmaterial für die Errichtung der Loggia im nördlichen Kreuzgang geboten.[567]

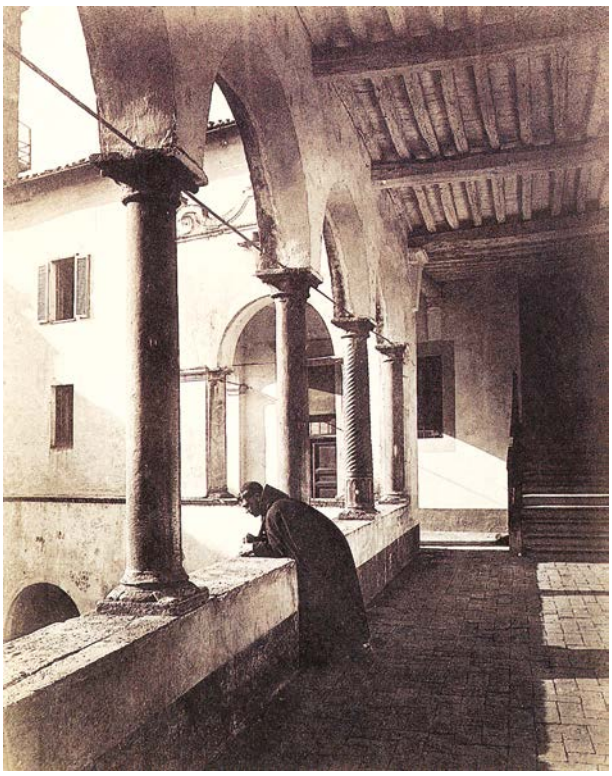


Abb. 139: Rom, S. Maria in Aracoeli, obere Loggia des nördlichen Kreuzgangs (Foto A. de Bonis 1867, Coll. Parker)

Fazit

Auch wenn im Erdgeschoss des ganzen nördlichen Kreuzgangs einfache Säulenstümpfe ohne Basis auf der Sockelmauer aufgestellt waren und die ionischen Kapitelle zumindest im Nordflügel mittelalterlich bzw. antik gewesen sein könnten, präsentierte sich die Anlage so, dass abgesehen von der Unregelmäßigkeit des Grundrisses nur das Erdgeschoss des Nordflügels hochmittelalterlich war. Bei einem fast vollständigen Neubau in den 1470er-Jahren wurden neue ionische Travertinkapitelle auf die alten Schäfte gesetzt. Die Loggia mit ihren mittelalterlichen Kapitellen und Basen im Obergeschoss des Nordflügels entstand nach der Errichtung des Renaissancechors der Kirche (1560er-Jahre), wahrscheinlich aber erst um 1734. Casimiro berichtet nämlich von einer damals erfolgten Generalüberholung des gesamten südlichen Kreuzgangs nach der »Amputation« seines West-Flügels: »… si passa nel Chiostro, abitato già da i Monaci di San Benedetto. Al presente non ha che tre lati essendo stato l' altro che formava l' intero quadrato gettato a terra nel secolo XVI. per la fabbrica del coro: e nell' anno 1734 tolti gli archi e le piccole colonne che sostenevano la volta e l' antico dormitorio de' Monaci indicato dagli ovati che ora appariscono fu ridotto in una forma più stabile e più vaga dal Padre Reverendissimo Giuseppe Maria da Evora.«[568] Das Konzept der Arkaden mit seitlich eingestellten Säulen des südlichen Kreuzgangs ging, so meine These, auf das Redesign des 18. Jahrhunderts zurück und wurde auch in der Loggia im Obergeschoss des nördlichen Kreuzganges in einem Joch des Ost- und Westflügels wiederholt (Abb. 137, 139).

Wie aber die vierzig Säulen (Höhe: 2,26 m, inklusive spätmittelalterlichen Kapitellen und Basen) ursprünglich den inneren Bezirk des südlichen Kreuzgangs umfriedet haben, lässt sich nur approximativ vermuten. Der Augenzeuge Casimiro suggeriert, dass sie freistehend waren und kleinere Bögen (Zwergarkaden?) trugen. Wahrscheinlich alternierten sie mit Pfeilern an den Durchgängen; die Höhe der über diesen Säulen sich ergebenden Bögen würde jedenfalls die sonst in Rom und im Latium in Kreuzgängen des 12./13. Jahrhunderts übliche übertroffen

567 Sollte dies erst im 18. Jahrhundert geschehen sein, dann müssten die Säulen in einem Depot zwischengelagert worden sein.

568 Casimiro, Araceli (1736), S. 444. Mit »Ovati« sind die Ovalfenster gemeint, die im Obergeschoss des Südflügels im Gemälde von Eckersberg sichtbar sind (Abb. 135).

haben: Es mag sich um eine filigrane Konstruktion – vielleicht gotisch? – gehandelt haben, die im Spätmittelalter einen älteren Kreuzgang aktualisierte. Vielleicht gibt die Nachricht von Casimiro, dass der Brunnen über der Zisterne dieses Kreuzgangs das Wappen der Familie Felici trug,[569] einen Hinweis auf eine Aktualisierung des ersten Kreuzgangs in gotischen Formen zu Beginn der 1370er-Jahre, als Francesco de Felici das prächtige Ikonenziborium im Langhaus der Kirche errichten ließ.[570] Im frühen 18. Jahrhundert scheinen die Galerien des südlichen Kreuzgangs eines konsolidierenden Eingriffs bedurft zu haben, der fast alle Spuren der gotischen Struktur auslöschte.

Gräber und Familienkapellen

Als Hauptkirche des Franziskanerordens in Rom wurde S. Maria in Aracoeli nach der an einen Neubau grenzenden Erweiterung des Duecento auch zu einem der bedeutendsten, zentralsten und repräsentativsten Bestattungsorte der Stadt.[571] Begraben wurde hier nicht nur der politisch tonangebende senatorische Adel, sondern auch die zu Reichtum gelangte Mittelschicht.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts wurden für die auf Almosen angewiesenen Bettelorden die meist mit einem Begräbnisplatz in der Kirche verknüpften testamentarischen Donationen zur Haupteinnahmequelle. Diese häufig mit der Gründung von Privatkapellen[572] verbundenen Stiftungen ermöglichten den rasch wachsenden Bettelorden, Konvente auszubauen und größere Kirchen zu errichten. Umgekehrt erklären sich – so die These von Bruzelius – die gewaltigen Dimensionen der Dominikaner- und Franziskanerkirchen mit der Notwendigkeit, zusätzliche Begräbnisplätze zu schaffen.[573] Dies konnte nur in Konkurrenz zu den Pfarrkirchen geschehen, denen somit umfangreiche Einkünfte an der *cura animarum* abhanden kamen.[574] Bolgia unterstreicht die zentrale Funktion von S. Maria in Aracoeli als städtischer Begräbnisort, indem sie auf die Kombination von (privaten) Seitenkapellen und einfacheren Bodengräbern hinweist.[575] Die ältesten erhaltenen Grabplatten in S. Maria in Aracoeli stammen aus den 1270er-Jahren;[576] die meisten von ihnen – es sind figurale Ritzgrabplatten – sind heute nicht mehr in situ. Einige Grabplatten liegen Schmalseite an Schmalseite hintereinandergereiht im Paviment entlang der Mittelschiffsäulen und befinden sich wohl noch in situ. Im Folgenden können nur ausgewählte Kapellen, Grabmonumente und Grabplatten aus einem Zeitraum bis etwa 1315 behandelt werden.[577]

569 »In quattro lati della cisterna, di figura ottangolare, si videro altre volte le arme gentilizie della famiglia de Felicibus, cioè una sbarra lunga turchina con una ala rotta nel mezzo a traverso orlata in campo d'oro.« Casimiro, Araceli (1736), S. 444.

570 Zum Ikonenziborium siehe oben S. 127 (Kap. Innenausstattung).

571 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 112 mit Verweis auch auf die in Testamenten häufige Nennung von Aracoeli als erwähltem Bestattungsort.

572 Zu dieser Entwicklung, die sich in Florenz und Rom zeitgleich abspielte, siehe A. Höger, Studien zur Entstehung der Familienkapelle und Familienkapellen und -altären des Trecento in Florentiner Kirchen, Diss. Hamburg, Bonn 1976, S. 34 f.

573 Guter Überblick zur Entwicklung Bruzelius (2007), S. 209–213; auch Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 222 f.

574 Die Vermeidung eines Konflikts mit dem Weltklerus erklärt die Zurückhaltung insbesondere bei der Laienbestattung in den Konventkirchen beider Orden im 13. Jahrhundert, wie sie in den Generalstatuten (Narbonne 1260) und Kapitularien registriert ist, hierzu Morvan (2014), S. 19–30.

575 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 331 f. Seit 1250 war es auch den Franziskanern (und nicht nur Dominikanern) erlaubt, Nicht-Mitglieder des Ordens in ihren Kirchen zu bestatten (Bulle Innocenz' IV., 25. Februar 1250; Bullarium Franciscanum I, S. 537); guter Forschungsüberblick bei Morvan (2014), S. 13.

576 Die älteste überlieferte Platte trug das Datum 1279, siehe unten, S. 186 Anm. 771.

577 Forcella zählt an die 100 Grabinschriften; die umfassendste Abhandlung bieten die beiden Bände Die mittelalterlichen Grabmäler (1981); in Bd. 1, S. 112–165 betreffen 43 Katalognummern Grabplatten vom ausgehenden 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, in Bd. 2 (1994), S. 64–77 die erhaltenen Monumentalgräber der Savelli und Acquasparta. Siehe auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 331–348.

Die Savelli-Kapelle und ihre Grabmonumente

Unter den Familienkapellen in Aracoeli sticht jene der Savelli als größte und prestigeträchtigste hervor. Sie nimmt die Gesamtbreite des über die Flucht der Seitenschiffwand hinausragenden südlichen Querhausarmes ein (Abb. 2, 67). An der Außenwand – in Richtung Senatorenpalast – verweisen Wappen auf die Zugehörigkeit der Kapelle zur römischen Familie der Savelli (Abb. 20, 21), aus deren Reihen auch ein Papst – der von April 1285 bis April 1287 amtierende Honorius IV. (Giacomo Savelli) – stammte. Weitere Savelliwappen waren auf den Schranken bzw. dem Gitter, das den Raum einst gegen das Querhaus hin abtrennte, angebracht.[578]

Die Kapelle beherbergt die Grabstätte von Luca Savelli il Vecchio († 1266), der als ältestes bekanntes Familienmitglied gilt, seit die Zuordnung von Papst Honorius III. zu dieser Familie nicht mehr haltbar ist.[579] Luca Savelli war 1233 Podestà von Todi und 1234 römischer Senator geworden und verfolgte als solcher eine deklariert antipäpstliche Politik. Auch sein erstgeborener Sohn Giovanni wurde 1260 Senator, während sein anderer Sohn Giacomo 1261 zum Kardinaldiakon von S. Maria in Cosmedin ernannt wurde. Mit dessen Einkünften potenzierte die Familie ihre finanzielle Strahlkraft; ab 1285 wird Giacomo dann zwei Jahre als Honorius IV. den Papstthron innehaben. Durch geschickte Heiratspolitik wurden die Savellitöchter mit den anderen Mächtigen der Zeit verbunden. So wurde Lucas Tochter Marsilia mit Napoleone di Matteo Orsini verheiratet, die Tochter Mabilia mit Agapito, einem Spross der Colonna.[580] 1266 wurde Luca noch einmal zum Senator ernannt und verstarb noch im selben Jahr im Amt.

Der Altar der Savelli-Kapelle war dem Ordenspatron Franz von Assisi geweiht. Der von Ugonio und Bruzio beschriebene Raum wies einen reichen Cosmatenfußboden mit den Wappen der Familie auf[581] und hatte bis zu seiner Neugestaltung in den Jahren 1727 bis 1729[582] mit seinen Wandmalereien und einem narrativen Glasmalereizyklus in den Maßwerkfenstern, die Szenen aus der Franziskuslegende aufwiesen, vollständig das Aussehen einer gotischen Kapelle bewahrt (Abb. 67).[583]

Auf der Südwand befand sich ein endzeitliches Bildprogramm, das gut zur sepulkralen Funktion der Kapelle passt: Zwischen der Rose und dem Lanzettfenster war der apokalyptische Christus in einer Engelsglorie dargestellt, darüber die vier Evangelisten in Gestalt des Tetramorphs. Von den Evangelistensymbolen haben sich oberhalb der um 1585 eingezogenen Holzdecke Fragmente erhalten, im Giebelfeld unterhalb der mit illusionistisch gemalten

578 Vgl. oben, S. 36 und 76.

579 Carocci, Baroni (1993), S. 416 mit älterer Literatur.

580 Carocci, Baroni (1993), S. 416.

581 *Hic ascendendo per unum gradum ad crucem transversalem est ad dexteram eamdem 9 m sacellum familiae nobilis Sabellorum, S. Francisci dicatum nomine. Id vero est antiquum et iam obsolescente pictura ornatum, habens hinc inde eorumdem Sabellorum sepulcra marmorea tessellis vitreis exornata, cum tesselato ibidem pavimento variisque eiusdem gentis insignibus. Altare est ciborium tesselatum 4que candidis columnis circumdatum; sepulcra que illic extant insignia eiusdem familiae ostendunt*, Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 213 (S. 407b), zit. nach Oliger (1911), S. 229.

582 1721 verstarb das letzte Mitglied des Familienzweigs der Savelli, denen die Kapelle gehörte, und sie ging in den Besitz des Konventes über. Giuseppe Maria Evora, der auch große Erneuerungsarbeiten an den Konventbauten leitete, veranlasste die Umgestaltung, Casimiro, Araceli (1736), S. 109 f.; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 71.

583 Vgl. die Beschreibungen von Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 213 = S. 407b, zit. nach Oliger (1911), S. 229; Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 128r (Abschrift Senekovic): *Occurrit modo in obverso latere spectatissimum sacellum S. Francisco Minorum patriarchae sacrum a clarissima gente Sabella erectum. Aram habet insulatam, in qua lignea statua seraphici coelitis assurgit. Tegit illam ciborium quatuor marmoreis innixum columnulis. Fornicem ciborii ornant opera gothici ritus, omnia e musivo. Illuminant duae fenestrae, hoc est circularis altera rota antiquo more dipartita cum obicibus vitreis coloratis, infra quam altera pariter gotici [sic] moris cum vitreis obicibus picturatis. Antiquae imagines undequaque huic ornamento sunt, inter quas in pariete superiori quatuor exprimuntur Evangelistae, et divi Francisci nonnulla miracula. Subtus hinc inde a lateribus diversi sancti, et arbores pictae, quarum una Cherubinorum plena est Salvatoris imaginem inter utramque fenestram depictam adorantium. Item pontifices maximi, aliique sancti clarissimae huius familiae patroni videntur. Clauditur ferreis clathris. Lacunar huius transversae alae inauratum, quod praefert stemma cardinalis de Sabellis, tegit etiam hoc sacellum. Sunt hic lapides sepulchrales et monumenta antiqua et recentia.* Es folgen die Transkription verschiedener neuzeitlicher Inschriften und auf fol. 128v die Abschrift der Duecento-Inschriften an den Grabmälern; Casimiro, Araceli (1736), S. 109 (zit. oben S. 76); Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 71–76; Herklotz, Savelli (1983), S. 567 f. und Abschrift aus Bruzio, BAV, Vat. lat. 11871, fol. 233v–234r; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 67 f.; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 247 f.

Abb. 140: Rom, S. Maria in Aracoeli, Südquerhausstirnwand, Wandmalerei mit Agnus Dei der ehemaligen Ausstattung der Savelli-Kapelle, Ende 13. Jh. (Foto Domenico Ventura, vor 2017)

Konsolen verzierten Dachschrägen zudem das mystische Lamm vor dem Thron Gottes in einer kreisrunden Gloriole. Diese Malereien, die fast einer Replik der erhaltenen Malereien unter dem Dach von S. Maria Maggiore gleichkommen,[584] lassen sich Cavallini und dessen Werkstatt zuschreiben, die eine Art Monopol in Aracoeli gehabt zu haben scheinen (Abb. 140).[585] An den Seitenwänden waren in mehreren Registern Szenen aus dem Leben des hl. Franziskus dargestellt.[586] Die Franziskusszenen reflektierten vermutlich die neuartige Ikonographie der

584 Zu den Malereien unter dem Dachstuhl von S. Maria Maggiore siehe Romano, Apogeo (2017), S. 131–135, auch Claussen in diesem Band S. 281, Abb. 265.

585 Erstmals darauf hingewiesen hat Cellini (1955), S. 224–226; Herklotz, Savelli (1983), S. 567 f.; Tomei, Cavallini (2000), S. 114 f.; Schmitz, Cavallini (2013), S. 243; Romano, in: Romano, Apogeo (2017), S. 195–197 mit Zuschreibung an den Cavallini-Umkreis und Datierung um 1298. Ich danke Serena Romano herzlich für die Überlassung der Farbabbildung.

586 Es ist davon auszugehen, dass sich auch an den Seitenwänden unter dem spätbarocken »Finto-Marmo«-Verputz Malereireste erhalten haben. Bei der Restaurierungskampagne der Savelli-Kapelle von 2018 wurden hinter der nachträglich nach Aracoeli verlegten Skulptur von Honorius IV. Fragmente von Wandmalereien entdeckt; siehe dazu http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=728&umn=70&smn=717 [20. 08. 2022].

Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, was das Anspruchsniveau anzeigt, mit dem dieser Raum ausgestattet wurde.[587]

Herklotz geht davon aus, dass Pandolfo Savelli, der jüngere Bruder von Honorius IV., für die Gründung und Ausstattung dieser Querhauskapelle verantwortlich war und diese um 1298 realisierte.[588] Pandolfo galt als besonnener Mediator und Politiker, der das Vertrauen der Päpste genoss. Sie übertrugen ihm das Senatorenamt auf Lebenszeit und damit die Regierung der Stadt. Vier Mal amtierte er als *Senator romanorum*: 1278–1279 zusammen mit Giovanni Colonna während des Pontifikats des Orsinipapstes Nikolaus III. (1277–1280), 1284–1287 während des Pontifikats seines Bruders Papst Honorius IV. (1285–1287), 1291 unter dem Franziskaner Nikolaus IV. (1288–1292) und ein letztes Mal 1297 unter Bonifaz VIII. (1294–1303).[589] Pandolfo hatte wohl zunächst beabsichtigt, sich in der Kirche SS. Bonifacio e Alessio nahe der Savelli-Residenz auf dem Aventin begraben zu lassen, in der er 1296 zu diesem Zweck eine Kapelle gestiftet hatte. Nach 1297, nachdem er für eine vierte Amtszeit zum Römischen Senator ernannt worden war, habe er sich – so Herklotz – entschieden, im Querhaus von Aracoeli an prominenterer Lage eine reichere neue Grablege für die Familie zu stiften. Das bereits errichtete Grabmal in SS. Bonifacio e Alessio blieb in der Folge leer und wurde in der Neuzeit als Kenotaph Papst Honorius' IV. umgedeutet.[590]

Aus meiner Sicht kann jedoch nicht ganz ausgeschlossen werden, dass der privilegierte Standort im Südquerhaus für eine Familienkapelle der Savelli bereits früher, während des Pontifikats von Papst Honorius IV. (1285–1287), für die Eltern Luca und Giovanna reserviert worden war.[591] Ob – wie Herklotz ex silentio annimmt – in S. Maria in Aracoeli eine Art Bestattungsverbot existierte, das erst nach 1298 gelockert wurde, bleibt letztlich unbeweisbar, da an einigen Grabplatten des ausgehenden 13. Jahrhunderts das Datum schlichtweg nicht mehr lesbar ist; die älteste überlieferte Grabplatte nahe der Westfassade trug das Jahr 1279.[592] Die Bauarbeiten wurden Ende der 1290er-Jahre abgeschlossen, aber Grabplätze und insbesondere Kapellen könnten schon zuvor reserviert bzw. verkauft worden sein, um die Baufinanzierung sicherzustellen. So könnte die Savelli-Familie als Gegenleistung für die prominente Grabkapelle einen Großteil der Bausumme für den franziskanischen Umbau der Kirche übernommen haben.[593]

Für die Realisierung der großen, als Familienmausoleum konzipierten Grabkapelle und deren Grabmonumente war wohl Senator Pandolfo Savelli († 1306) verantwortlich. Die Kapelle sollte – neben der eigenen Bestattung und jener von weiteren Familienmitgliedern – die Gräber der verstorbenen Eltern, des Senators Luca Savelli († 1266) und Giovanna Savelli Aldobrandeschi († um 1287), aufnehmen. Die Monumente von Luca und Giovanna

587 Herklotz, Savelli (1983), S. 568.

588 Herklotz, Savelli (1983), S. 570–572. Siehe oben S. 31 Anm. 116.

589 De Dominicis, Membri (2009), S. 12 f.; M. Venditelli, Savelli, Pandolfo, in: DBI, Bd. 90 (2017), S. 779–782, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pandolfo-savelli_%28Dizionario-Biografico%29/ [24. 08. 2022]; der gescheiterte Vermittlungsversuch zwischen Bonifaz VIII. und den Colonna kostete ihm schließlich die Nichtverlängerung seines Amtes. Zur Biografie siehe auch Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 66.

590 Herklotz, Savelli (1983), S. 575–677 aufgrund der Stiftungsurkunde von 1296 publ. in Nerini, Historica (1752), S. 476–477, Taf. VIII. Überzeugend identifiziert Herklotz den von Nerini spiegelverkehrt abgebildeten »Kenotaph Honorius' IV.« als das Grabmal des Pandolfo Savelli; die weibliche Figur, die im dokumentierten Wandfresko vor der Madonna, ihm gegenüber kniet und betet, identifizierte Nerini mit der Tochter Andrea; nicht ganz auszuschließen wäre auch Pandolfos Ehefrau (Pace, Committenza [1998], S. 182), deren Namen und Familienzugehörigkeit jedoch unbekannt sind und die am Grab durch kein Wappen markiert wäre; überzeugender ist die These, dass das Grabmonument für die Tochter Andrea errichtet wurde, deren Gebeine anlässlich des Todes des Vaters in die Familienkapelle von Aracoeli transferiert wurden, so dass das Grabmal dann leer blieb. Siehe Romano, in: Romano, Apogeo (2017), S. 189. Zu den Savelli-Stiftungen in SS. Bonifacio e Alessio siehe auch Claussen, Kirchen, A–F (2002), S. 211–220. Bolgia weist auf einen ikonografischen Bezug zwischen der sonnenförmigen Aureole der Madonna im Rückwandfresko des Grabmals von SS. Bonifacio e Alessio und dem möglicherweise schon fertig gestellten Apsisfresko von Cavallini in Aracoeli, was auf eine enge Verbindung zur Kirche auf dem Kapitol hinweisen würde, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 213 f.

591 Es ist möglich, dass ursprünglich der Senator Luca Savelli († 1266) bei Aracoeli, z. B. in einem der Kreuzgänge bestattet worden war.

592 Siehe unten S. 186, Anm. 771.

593 In diesem Falle wäre die Kapellenstiftung in Aracoeli nur für Luca Savelli und seine Frau vorgesehen gewesen, während die Söhne für sich anderweitige Grablegen sorgten: Honorius IV. im Vatikan; für den Erstgeborenen ist der Ort seines Grabes unbekannt und Pandolfo plante, sich in SS. Bonifacio e Alessio bestatten zu lassen. Die Frühdatierung der Kapelle in die Zeit zwischen 1250 und den Tod von Luca Savelli († 1266), die Colasanti (1923), S. 11 vorschlug, ist nicht zu halten.

Abb. 141: Rom, S. Maria in Aracoeli, südlicher Querhausflügel, Grabmal des Luca Savelli (Foto GFN)

Savelli stehen noch heute in flachen Nischen am originalen Standort einander gegenüber, haben aber im 18. Jahrhundert neue kaminförmige Baldachine erhalten.[594] Im Laufe der Jahrhunderte zogen sie die Inschriften und Epitaphien weiterer Familienmitglieder an, die wahrscheinlich in der Gruft unterhalb des Bodens der Kapelle bestattet wurden.[595] Die dramatischste Veränderung erfuhr das Monument der Giovanna Savelli, auf deren Sarkophag die unter Paul III. (1534–1549) aus St. Peter transferierte Liegefigur von Papst Honorius IV. aufgelegt wurde.

Das Grab der Senatoren Luca († 1266) und Pandolfo († 1306) Savelli

Vor der linken, östlichen Wand erhebt sich in einer flachen Nische das Baldachingrab des Senators Luca Savelli des Älteren († 1266) (Abb. 141).[596] Für dieses Grab wurde ein mächtiger dionysischer Girlandensarkophag aus dem 3. Jahrhundert wiederverwendet, der über einer profilierten Basis auf einem neuzeitlichen Sockel steht.[597]

Über dem antiken Sarkophag erhebt sich ein reich mit Cosmatenmosaik verzierter Aufsatz (Abb. 142), ein hausförmiger schreinartiger Sarkophag aus weißem Marmor, der mit seinen krabbenbesetzten Giebelschrägen an eine gotische Kirchenfassade oder die Front eines gotischen Reliquiars denken lässt.[598] Die Schauseite des unteren Kastens ist mit drei reliefierten Wappenschildern der Savelli verziert: Das waagrecht geteilte Wappen trägt oben auf weißem (Marmor-)Grund zwei stehende Löwen, die zwischen ihren Pranken eine rote Rose mit darauf stehendem Vogel halten, darunter dreifach geteilte Schrägbalken in Gold auf rotem Grund. Heraldisches Gold und Rot dominieren auch in den Sternmustern des umgebenden Cosmatenmosaiks. Dieses füllt die komplizierten unregelmäßigen Felder, die durch ineinander verschlungene Marmorstege in der Art von vertikalen Schnallen gebildet werden, wobei die Symmetrie streng gewahrt ist. Mir ist keine vergleichbare Dekoration aus der Marmorkunst des Duecento in Rom und Umland bekannt, weshalb ich vermute, dass hier die verschlungenen Marmorstege eine abbildende Funktion haben: Sie könnten eine Vorrichtung aus Leder und Metall zur Fixierung der Schilder am Sarg darstellen. Das niedrige Zwischengeschoss darüber mit den geschwungenen Giebelschrägen ist ebenfalls mit unterschiedlich geformten Cosmatenmosaikfeldern geschmückt. Auffällig sind die mittleren vier, die oben mit einem Kreissegment, unten mit abgeschrägten Ecken abschließen. Die sich über den mittleren Drittel des

594 Die leicht nach Norden versetzte Positionierung der Wandnischen mag sich auf den Standort des freistehenden, hochmittelalterlichen Altars bezogen haben, Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 72. Herklotz unterstreicht die Einzigartigkeit der Disposition von zwei monumentalen Grabmälern von Eheleuten innerhalb einer Kapelle, Herklotz, Savelli (1983), S. 569.

595 Bolgia hat erstmals auf die Existenz solcher Krypten für Laien unter dem Boden der Seitenkapellen aufmerksam gemacht. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 331.

596 Maße: Höhe inkl. modernem Baldachin 4,70 m; erhaltene Höhe des Grabmals 3,32 × B. 2,96 × T. 0,96 m; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 64.

597 Maße des Sarkophags: H. 101 × B. 218 × T. 65 cm; mittelalterliche profilierte Basis: H. 11 × L. 209 cm; Marangoni, Cose gentilesche (1744), S. 316.

598 Der Schrein misst inkl. Basis und Giebelschrägen 111 cm in der Höhe und ist an der Basis inklusive Eckfialen 221 cm breit. Die Wappenschilder sind 38 cm hoch und 33 cm breit.

Abb. 142: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Luca Savelli, obere Sarkophagstruktur (Foto Senekovic 2010)

Sarkophags erhebende Front ist architektonisch gedacht: Seitliche Eckpfeiler, die mit freistehenden Tabernakeln abschließen, fassen die mit einem krabbenbesetzten Dreiecksgiebel bekrönte mittlere Front ein.[599] Dieser gotische Giebel wie auch die Helme der Tabernakel sind vom horizontalen Balken des neuzeitlichen Baldachins gekappt worden. Die Dreiteilung der Frontplatte ähnelt jener einer Confessio: Zwei mosaikgefüllte vertikale Rechteckfelder flankieren eine ca. 30 cm hohe Nische, die hier aber einen Spitzbogen aufweist (Abb. 143). Darin befindet sich die Statuette einer thronenden Madonna mit Kind, das auf ihrem linken Oberschenkel sitzt und zärtlich nach ihrer Hand greift in ähnlicher Weise wie auf dem Fresko am Grabmal von Matteo di Acquasparta (s. unten).[600] Stilistisch wird diese Madonna dem Umkreis von Arnolfo di Cambio zugeschrieben: In der Kompaktheit der Komposition ist sie mit der Marmorstatue einer thronenden Madonna aus Privatbesitz zu vergleichen, die ebenfalls das Kind auf dem linken Oberschenkel trägt.[601]

Bei den Restaurierungen von 2018 wurden in der Nische der Madonna und an den Eckfialen seitlich des Giebels Pigmentreste von Azurit und Zinnober festgestellt; daraus kann gefolgert werden, dass das Grabmal zumindest teilweise farbig gefasst war.[602]

599 Maße Aufsatz: H. 87 × B. 79 cm.

600 Wahrscheinlich – aus der Ferne schwer zu prüfen – wurde die Madonna als Statuette in die Nische eingestellt und nicht in einem Werkstück aus dem Block herausgearbeitet; zum Handmotiv von Mutter und Kind siehe Pace (1992), S. 326; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 342.

601 A. Franci, Maestà, in: Arnolfo: alle origini (2005), S. 376–379. Diese Marmormadonna ist 115 cm hoch (der Kopf des Kindes wurde 1934 ergänzt) und wurde von Adolfo Venturi der Presepe-Gruppe in S. Maria Maggiore zugeordnet, eine These, die Romanini, Arnolfo (1969), S. 188, Anm. 252 abgelehnt hat. Es ist aber nicht auszuschließen, dass beide Statuetten Arnolfos verlorene Madonna des Presepe, sollte sie das Kind im Arm gehabt haben, zitieren. Zum Presepe siehe Claussen, S. Maria Maggiore in diesem Band, S. 345–357.

602 Vgl. den Kurzbericht der Restaurierungskampagne von 2018 http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=728&umn=70&smn=717 [20. 08. 2022].

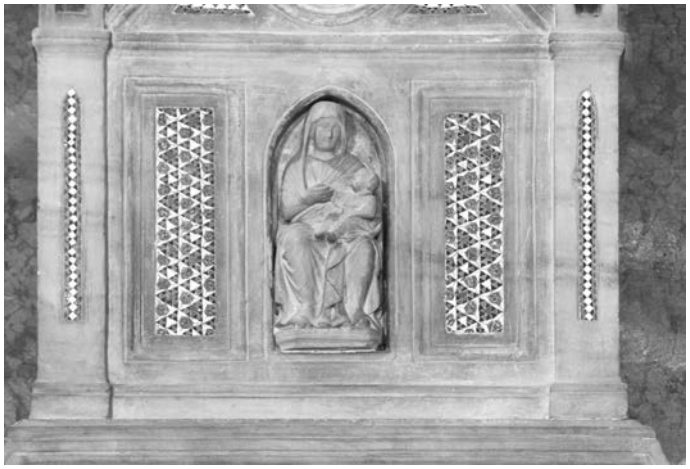


Abb. 143: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Luca Savelli, Madonnen-Statuette (Foto Senekovic 2010)

Der ursprüngliche Baldachin ist in einer von Herklotz erstmals publizierten Zeichnung des 17. Jahrhunderts dokumentiert (Abb. 144).[603] Dieser Zeichnung zufolge erhob sich der der Wand vorgesetzte gotische Baldachin auf zwei auf hohen Postamenten aufgestellten schlanken Säulen und ragte wahrscheinlich weiter in den Raum hinaus als der heutige, sind die Säulenpostamente auf der Zeichnung doch eindeutig vor dem Sarkophag wiedergegeben.[604] Die heutigen Pavonazzettoschäfte sind wohl noch die ursprünglichen,[605] wohingegen die Kapitelle – nach der Zeichnung waren sie wohl korinthisch – und die Basen im 18. Jahrhundert ersetzt wurden. Die ehemalige Front des Baldachins öffnete sich mit einem Dreipass innerhalb eines breiten, leicht gedrückten Spitzbogens. Der Winkel, den die krabbenbesetzten Giebelschrägen am First bilden, entspricht etwa 90°, was auf eine nicht besonders steile Dachkonstruktion hindeutet. Ein großes Wappenschild füllt das Giebelfeld, und auch in den Zwickeln des Dreipasses sind Savelli-Wappen zu sehen. Möglicherweise unterhalb des Baldachins an der Rückwand zu Seiten des Sarkophagaufsatzes befanden sich die gemalten Porträts des Paares, vermutlich im Gebet vor der erwähnten Madonnenfigur.[606] Und möglicherweise waren dort – oder eher unter dem gegenüberliegenden Baldachin – auch ihre Söhne Honorius IV. und Pandolfo sowie andere Familienmitglieder mit ihren Schutzheiligen dargestellt.[607] Aufgrund der vielen auf dem Luca-Grab angebrachten Inschriften – es sind deren sieben! – kann das Monument folglich als eine Art kollektives Familienkenotaph der Savelli betrachtet werden.[608]

Die Inschrift des 1266 verstorbenen Senators Luca Savelli ist in gotischer Majuskel an der unteren Leiste des oberen Aufsatzes eingemeißelt. Sie lautet:[609]

+ . HIC . IACET . D(OMI)N(V)S . LVCAS . DE SABELLO . PAT(ER) . D(OMI)NI . P(A)P(E) . HONORII . D(OMI)NI . IOH(ANN)IS . (ET) . D(OMI)NI . PANDVLFI . Q(VI) . OBIIT . DV(M) | E(SS)ET . SENATOR . VRBIS . ANNO . D(OMI)NI . M° . CC° . LX . VI° . C(VIVS) . A(N)I(M)A . REQ(VI)ESCAT . I(N) PACE . AM(EN)

603 Windsor, Royal Library, cod. Albani 201, Nr. 11776; Inschriften ebd. Nr. 11780. Herklotz, Savelli (1983), S. 569.

604 Beim Umbau des 18. Jahrhunderts wurden die unteren Ecken des antiken Sarkophags abgearbeitet, um den neuen Postamenten der weniger tiefen Baldachinkonstruktion Platz zu machen.

605 Maße der Schäfte: H. 235 cm, ⌀ 21,5 cm. In der Forschung zirkuliert die Meinung, die vier Schäfte der heutigen Grabbaldachine stammten vom im 18. Jahrhundert abgetragenen Ziborium der Kapelle, dessen Säulen laut Casimiro aus »marmo paonazzo« waren, vgl. Casimiro, Araceli (1736), S. 109; Ugonio hingegen beschreibt ihr Material als weißen Marmor (zit. oben Anm. 581), so auch Bruzio (zit. oben Anm. 320); Cellini (1962), S. 181; Merz (1965), S. 52.

606 Dies scheint Valesio, Diario 4 (1978), S. 1002 (4. Oktober 1727) anzudeuten: »e tolti i frontispizi a due sarcofaghi, avendo casse due pitture nel deposito di Luca Savelli, fratello [sic] di papa Onorio, che rappresentavano quel personaggio e la moglie in abito usato in quel tempo, con dispiacere di tutti […]«. Auch Bolgia (2007), S. 95; Schmitz, Cavallini (2013), S. 243.

607 *Item pontifices maximi, aliique sancti clarissimae huius familiae patroni videntur.* Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 128r (vollst. Zit. oben Anm. 583); mit *pontifices maximi* könnten Honorius IV. und vielleicht der damalige Papst Bonifaz VIII. gemeint sein; Honorius III. ist eher unwahrscheinlich, da dessen Savelliherkunft ein Konstrukt aus der frühen Neuzeit ist, Schmitz, Cavallini (2013), S. 243.

608 Siehe vollständigen Katalog in: Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 64 f.

609 »Hier liegt der Herr Luca Savelli, Vater Papst Honorius', des Herrn Giovanni, und des Herrn Pandolfo. Er starb als Senator der Stadt Rom im Jahr des Herrn 1266. Seine Seele möge in Frieden ruhen«. Ich folge der Abschriften und der Übersetzung in Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 64 f.; siehe auch Casimiro, Araceli (1736), S. 111; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 117, Nr. 410.

Aus dem Wortlaut der Inschrift wird deutlich, dass nicht nur der Senator Luca, sondern auch dessen drei Söhne – Papst Honorius und die *domini* Johannes und Pandulfus –, die in der Folge ihrer Bedeutung genannt sind, kommemoriert werden. Alle drei hatten den Senatoren-Titel der Stadt inne, wobei Honorius IV., der gleich nach der Papstwahl den Senatorentitel auf Lebenszeit erhalten hatte, seinen Bruder Pandolfo mit der Ausübung der Regierungsgeschäfte beauftragte.[610] Herklotz hat aufgrund der Nennung von Papst Honorius (anstelle der Verwendung des Geburtsnamens Giacomo) überzeugend auf den Terminus post quem 1285, das Jahr des Amtsantritts Giacomos als Papst Honorius IV., für die Entstehung des Grabmals geschlossen.[611] Da der in der Inschrift ebenfalls erwähnte Bruder Johannes Savelli im Jahr 1285 nicht mehr lebte – er starb im Februar 1279 –, beweise dies aber nicht, dass das Monument noch zu Lebzeiten des Papstes, also vor 1287, errichtet wurde.[612] Mit Blick auf die bereits erwähnte spätduecenteske malerische Ausstattung der Kapelle schlägt Herklotz folglich eine Datierung für die Fertigstellung der gesamten Kapelle und ihrer monumentalen Grabmäler in die späten 1290er-Jahre vor.[613] Weniger überzeugend ist das Argument, dass die Savelli erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts die prestigeträchtige Querhauskapelle mit dem Franziskusaltar für sich hätten beanspruchen können. Wie oben hinsichtlich der Baufinanzierung vermutet, halte ich es für wahrscheinlicher, dass der Standort der Savelli-Kapelle bereits über ein Jahrzehnt früher, während des Pontifikats von Honorius IV. reserviert wurde. Nicht zu vergessen ist auch, dass Giovanna, Lucas Frau und Mutter von Honorius IV., um 1287 starb.

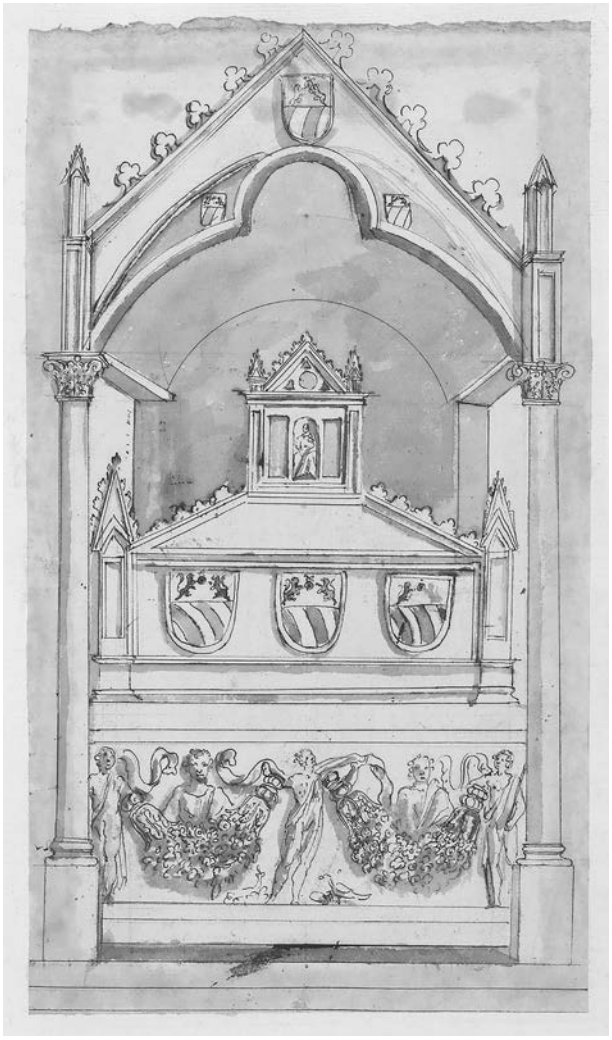


Abb. 144: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Luca Savelli mit ursprünglichem Baldachin. Windsor, Royal Library, cod. Albani 201, fol. 11776 (Royal Collection Trust/ © Her Majesty Queen Elizabeth II 2022)

Ohne Graböffnung lässt sich nicht bestimmen, ob der kostbare römische Sarkophag auch die sterblichen Überreste des bei der Errichtung des Grabmals in der Savelli-Kapelle seit fast drei Jahrzehnten verstorbenen Senators Luca aufgenommen hat oder ob die prächtige Spolie nur den Sockel für den inkrustierten »hausförmigen Sarkophag« darüber bildete.[614] Eher unwahrscheinlich ist, dass der Aufsatz, der alle Inschriften trägt, nur als monumentaler Deckel fungierte, ganz ausschließen kann man das aber nicht. Es ist auch vorstellbar, dass der antike Sarkophag an einem anderen Ort des Konvents (oder vielleicht noch in der Vorhalle des Vorgängerbaus) bereits unmittelbar nach Lucas Tod 1266 als Grablege des in Amt und Würden verstorbenen Senators diente und auch für die Aufnahme der sterblichen Überreste von dessen Gattin gedacht war. So hätte das auf dem kaiserzeitlichen Sarkophag prominent porträtierte Ehepaar auch auf

610 M. Vendittelli, Onorio IV. Papa, in: DBI, Bd. 79 (2013), S. 377–380; URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-onorio-iv_%28Dizionario-Biografico%29/ [21. 08. 2022].
611 Herklotz, Savelli (1983), S. 569. So auch Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 55, Anm. 94.
612 Herklotz, Savelli (1983), S. 569 argumentiert gegen Malmstroms Annahme, die Savelli-Kapelle sei unter Honorius IV. (1285–1287) errichtet worden. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 180.
613 Herklotz, Savelli (1983), S. 571–573.
614 Merz geht davon aus, dass der antike Sarkophag nur als Unterbau diente. Merz (1965), S. 50.

die mittelalterlichen Grabinhaber bezogen werden können. Die Sarkophagspolie wäre dann nach Vollendung des Querhauses des franziskanischen Umbaus in den 1290er-Jahren in die Savelli-Kapelle verlegt und dort neu inszeniert worden. Für dieses Argument spricht, dass die Verwendung großer Spoliensarkophage für Mitglieder des hohen Adels und hohen Klerus eher eine (früh- und) hochmittelalterliche Praxis gewesen zu sein scheint, die im Grabmal des Kardinaldiakons Guglielmo Fieschi († 1256) in S. Lorenzo fuori le mura und möglicherweise auch beim Grab des Luca Savelli († 1266) ihren Höhepunkt hatte.[615] Im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts scheint dieser »antiquarische« Typus nicht mehr en vogue gewesen zu sein und von hoch aufgesockelten, mit Cosmatenmosaiken reich inkrustierten, »modernen« (gotischen) Marmortruhen – im Fall von Mitgliedern des Klerus mit Gisant – verdrängt worden zu sein.

In der Leiste oberhalb der Inschrift des Senators Luca Savelli ist in gotischer Majuskel die etwas kleinere Inschrift für Pandolfo und seine Tochter Andrea angebracht:[616]

+ HIC . IACET . D(OMI)N(V)S . PA(N)DVLFVS . D(E) SABELLO . (ET) . D(OMI)NA . A(N)DREA . FILIA . EI(V)S . Q(VI) . OBIER(VN)T . AN(N)O . D(OMI)NI . Mº. CCCº . VIº . I(N) VIG(ILIA) . B(EA)TI . L[AVR(ENTII)]

Eine mögliche Erklärung für den in der Inschrift genannten gemeinsamen Todestag ist, dass aus Platzmangel in der vorgesehenen Leiste das Datum zusammengelegt wurde; die Gebeine der möglicherweise bereits 1296 verstorbenen Tochter Andrea scheinen 1306 anlässlich der Beisetzung von Pandolfo aus dem Grabmonument in SS. Bonifacio e Alessio nach Aracoeli transferiert worden zu sein.[617]

An den Basen der beiden Eckfialen des Aufsatzes sind weitere drei Namen von Familienmitgliedern eingemeißelt. In der rechten Eckfiale ist unten im Sockel in gotischer Majuskel zu lesen:[618]

HIC . IACET . NOBILISSIMA . D(OMI)NA D(OM)NA || MABILIA . VXOR . | AGAPITI . DE . CO | LLVMPNA

Nach Caroccis Rekonstruktion des Savelli-Stammbaums war Mabilia eine Schwester von Pandolfo, die mit Agapito, Sohn des Giovanni di Oddone aus dem Zweig der Colonna von Palestrina, verheiratet war; dieser war 1293 Senator, geriet dann aber unter den Bann von Bonifaz VIII. und starb 1302.[619] Im Postament derselben Eckfiale, in der eine Totenkerze eingraviert ist, liest man in Capitalis den Namen

LVCA | SAVI | ELLO.

615 Ein frühes Beispiel ist die Grablege des Laien Pierleoni († 1128) in einem mächtigen Spoliensarkophag in S. Paolo fuori le mura. Relativierend muss ich festhalten, dass mir keine weiteren Bestattungen von Laien aus der senatorialen Oberschicht Roms in antiken Prachtsarkophagen bekannt sind. In S. Maria in Aracoeli wurden in der Frühen Neuzeit verschiedene antike Sarkophage gezeichnet, so etwa der Sarkophag mit dem Niedergang des Phaeton aus dem 2. Jahrhundert (heute Florenz, Uffizien, Inv.Nr. 181), Cod. Escurialensis, fol. 40. Census No. 152812: https://database.census.de/index/TopFrameSet?eadb_frame=top&easydb=p6ca5801kuhe6aq9a446509dqe [02. 09. 2022]. Es ist nicht auszuschließen, dass auch diese Sarkophage als Grablegen für Senatoren und Mitglieder der baronalen Oberschicht dienten.

616 »Hier liegt der Herr Pandolfo Savelli mit seiner Tochter Andrea; sie starben im Jahr des Herrn 1306, am Vorabend des Festes des hl. Laurentius [9. August]«. Da in der Inschrift nur »L« gut lesbar ist, gibt es auch die Lesearten LUCAE (BAV, Chigi, I,V, 167, fol. 361r) und LVDOVICI (Wadding vervollständigen) mit entsprechend variierendem Datum. Casimiro, Araceli (1734), S. 111. Ich folge der Abschrift und der Übersetzung aus Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 65; siehe auch Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 121, Nr. 425. Casimiro, Araceli (1736), S. 111.

617 Romano, in: Romano, Apogeo (2017), S. 189 und weiter oben Anm. 590.

618 »Hier liegt die adelige Frau Mabilia, die Gemahlin des Agapito Colonna«. Ich folge der Abschrift und der Übersetzung aus Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 65. Casimiro, Araceli (1734), S. 111.

619 Carocci, Baroni (1993), S. 421; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 65.

Abb. 145: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Giovanna Savelli mit Grabfigur Papst Honorius IV. (Foto GFN)

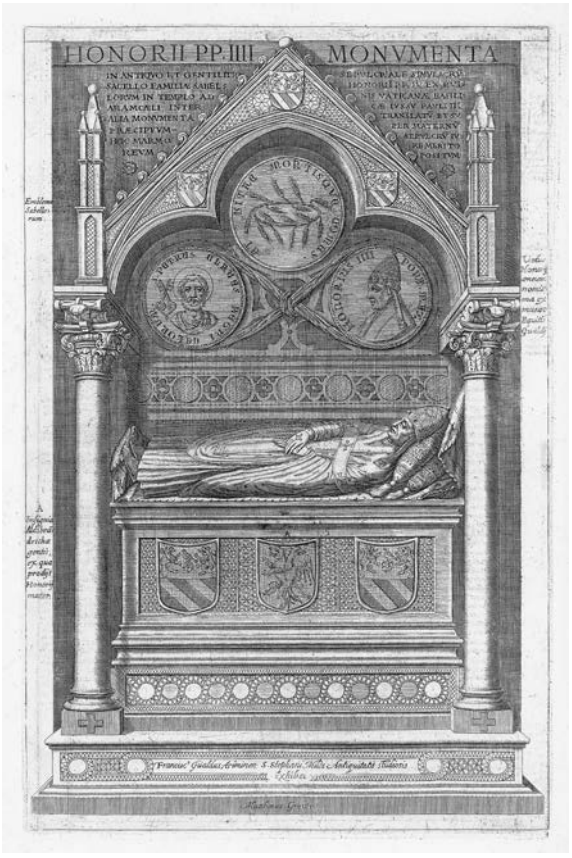


Abb. 146: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Giovanna Savelli mit ehemaligem Baldachin (nach Ciacconio, Vitae, 1677, 2. Bd., Taf. bei Sp. 251)

Da der Inschriftcharakter sich deutlich von jenem auf dem Grabaufsatz des Sarkophags unterscheidet, dürfte hier nicht der 1266 verstorbene Senator Luca gemeint sein, sondern ein jüngeres Mitglied der Familie, vielleicht jener Luca Savelli, der 1303–1304 in den Senatorenlisten figuriert.[620] Im Sockel der linken Eckfiale ist in gotischer Majuskel (als Pendant zur Inschrift der Mabilia) der Name eines nicht weiter identifizierten Antonio Savelli eingemeißelt:[621]

ANTONIO | SAVIELLO

Das Grab der Giovanna Savelli Aldobrandeschi

An der gegenüberliegenden Wand erhebt sich das Grabmonument von Giovanna Savelli († um 1287), der Gemahlin des Senators Luca, gebürtig aus dem nicht-römischen Stamm der Aldobrandeschi.[622] Das Grabmal wurde wie sein Pendant an der Ostwand der Kapelle von einem gotischen Säulenbaldachin mit eingeschriebenem Dreipassbogen überfangen (Abb. 145). Soweit wir den beiden überlieferten Zeichnungen des 17. Jahrhunderts, die das Grabmal wiedergeben, glauben können (Abb. 146, 147), entsprach der Baldachin in der Grundanlage jenem des

620 De Dominicis, Membri (2009), S. 13.
621 Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 65; ein Antonio Savelli figuriert nicht in den Senatorenlisten und auch nicht im von Carocci publizierten Stammbaum der Savelli.
622 Maße: Gesamthöhe 4,79 m, Höhe des Grabmals (ohne Gisant) 2,21 m; Breite 3,00 m; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 70. Die Aldobrandeschi stammen aus der südlichen Toskana, Umbrien und Nordlatium.

Abb. 147: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Giovanna Savelli mit ehemaligem Baldachin. Windsor, Royal Library, cod. Albani 201, fol. 11774 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2022)

Abb. 148: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Giovanna Savelli, Aldobrandeschi-Wappen und Inkrustation des Sarkophags (Foto Senekovic 2010)

Luca-Grabmals:[623] Die Giebeldächer waren krabbenbesetzt, ein Savelli-Wappen befand sich im Scheitel[624], zwei weitere Wappen zierten den Dreipassbogen. Die Baldachinarchitektur scheint aber etwas aufwändiger angelegt gewesen zu sein: Die Sockelbank, auf der die Säulen aufgebaut waren, ist – wie heute noch zu sehen – mit einer um fünf Kreisscheiben angelegten Treibriemenmusterplatte ausgekleidet. Beide Zeichnungen zeigen darunter eine profilierte Basis, die heute durch eine moderne höhere Marmorstufe ersetzt ist. Auf der nördlichen Schmalseite des Grabmals ist ein Stück der profilierten Basis noch erhalten; die Platte aus rosafarbenem Marmor, auf der sie aufliegt, könnte noch vom alten Cosmatenfußboden stammen, der an dieser Stelle – und vielleicht auch in der ganzen Kapelle – etwa 20 cm über dem heutigen Paviment gelegen hatte.[625] Die Postamente der Säulen waren ursprünglich niedriger, die Schäfte trugen korinthische (oder komposite) Kapitelle. Oberhalb des Abakus ist in beiden Zeichnungen eine kräftige, in der Rückwand verankerte Marmorkonsole zu sehen, die auf dem von Chacón publizierten Stich oberhalb des Kapitells mit einer fleischigen Blattvolute endet. Eine vergleichbare Lösung findet sich am Baldachingrab von Matteo di Acquasparta (vgl. unten). Auch die Eckfialen zu Seiten des Giebels könnten etwas höher und mehrteilig zusammengesetzt gewesen sein.

Abb. 149: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Giovanna Savelli, Inschriftfragment auf der Sitzbank (Foto Mondini 2023)

Innerhalb des Baldachins erhebt sich über einer einfach profilierten Basis der Sockel des Sarkophags. Seine Front ist geschmückt mit einem horizontalen Guillocheband, das von einem Mosaikstreifen mit Sternmustern gerahmt wird. Darüber erhebt sich der Sarkophag mit seiner mehrfach profilierten Basis. Seine Marmorfront ist vollständig mit einem äußerst kostbar gemusterten Cosmatenmosaik inkrustiert und wird von einer feinen doppelten Rahmenleiste eingefasst. Das mit mehrheitlich aus Goldtesserae gebildeten Sternmustern gefüllte Rechteckfeld ist aufgefasst wie ein kostbarer Stoff mit Changeanteffekten, die durch Streifen mit übereinander angeordneten blauen Davidsternen hervorgerufen werden (Abb. 148). Vor diesem Grund heben sich drei durch eine weiße Marmorleiste eingefasste Wappenschilde ab, die im Vergleich zu jenen am Luca-Grab schlanker sind und unten in einer Spitze auslaufen. Das Aldobrandeschi-Wappen mit dem nach links steigenden roten halben Löwen und einem nach rechts aufgerichteten, halben Adler vor Goldgrund prangt auf der Mittelachse. Seitlich wird es von zwei Savelli-Wappen flankiert. Ein drittes, kleineres Schild der Savelli findet sich auf der nördlichen Sarkophagschmalseite zum Querhaus ausgerichtet. Der Sarkophag wird von einem Kranzgesims mit Würfelfries abgeschlossen. Die identifizierende Inschrift befindet sich auf der Horizontalfläche der unteren mittelalterlichen Sockelbank, wobei die Platte wahrscheinlich nachträglich an diese Stelle verlegt wurde und die Buchstaben »IS« ergänzt werden mussten. Unterhalb eines eingravierten Leuchters liest man (Abb. 149):[626]

623 Oldoino in Ciacconio, Vitae 2 (1677), Sp. 250, Taf. bei Sp. 251; Windsor, Royal Library, cod. Albani 201, fol. 11774.

624 Ciacconio könnte hier aber täuschen, in der Windsor-Zeichnung ist das oberste Wappen leergelassen, dort könnte auch nochmals ein Aldobrandeschiwappen gewesen sein.

625 Höhe der profilierten Marmorbasis: 9,5 cm.

626 Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 70; »Sopra la base della mentovata cassa leggesi la seguente memoria.« Casimiro, Araceli (1736), S. 111; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 134, Nr. 489. Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 229 liest »Dna

Abb. 150: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal der Giovanna Savelli, Savelli-Wappen, Wandmalereifragmente entdeckt hinter der Liegefigur Honorius IV. (Foto Istituto Centrale del Restauro 2018) http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=728&umn=70&smn=717

Abb. 151: Anagni, Dom, Familiengrab der Caetani, um 1296 (Foto Mondini 2010)

D(OMI)NA VANA | DE SABEL | LIS

Es ist unklar, ob der Sarkophag der Giovanna – bevor im 16. Jahrhundert die Liegefigur von Honorius IV. darauf platziert wurde – einen vergleichbaren deckelartigen Aufsatz mit Giebelschrägen und einem erhöhten mittleren Tabernakel aufgewiesen hatte wie jener am Grab ihres Gemahls. Aus Symmetriegründen zum gegenüberstehenden Monument von Luca Savelli könnte man das vermuten, aber wahrscheinlich hatte der Marmorsarkophag einen horizontalen Abschluss, wovon die erwähnte Platte mit der Vana de Sabellis-Inschrift womöglich einen Teil des Deckels – mit Ritzfigur? – bildete. Über dem Sarkophag befand sich an der Rückwand ein Votivfresko, das beim Einbau des »transplantierten« Gisants von Honorius IV. verdeckt oder zerstört wurde.[627] Reste dieser Wandmalerei sind 2018 hinter der Liegefigur gefunden worden: Es handelt sich um den oberen Teil eines Savelli-Wappens und Teile von Dekorationsmotiven (Abb. 150).[628] Sehr ähnlich in Aufbau und Ausführung ist das Caetani-Familiengrab im Dom von Anagni (Abb. 151), das in den 1290er-Jahren von Graf Roffredo II. († 1296), dem Bruder von Papst Bonifaz VIII., errichtet worden sein dürfte.[629] Nicht zuletzt wegen der Raffiniertheit seiner Mosaikinkrustationen ist dieses Grabmonument den beiden Savelli-Gräbern in Aracoeli zur Seite zu stellen und spricht auch für eine ähnliche bildhauerische Qualität der verlorenen Baldachine.

Ein weiteres Element, das möglicherweise zum Grabmal der Giovanna Savelli gehörte, sind zwei Leuchterfiguren aus Marmor, die heute im Museo Nazionale di Palazzo Venezia aufbewahrt werden und aus den »Grottoni dell' Aracoeli« stammen sollen (Abb. 152).[630] Die beiden fragmentarisch erhaltenen, kopflosen Skulpturen stellen

Vana di Sabelli (Rest unleserlich) und das Flachrelief eines Leuchters, wie er sich ähnlich auch auf dem Grab des Luca Savelli befindet.«

627 In der Art des Sarkophags im Savelli-Grabmal in SS. Bonifacio e Alessio, überliefert in Nerini, Historica (1752), S. 476 f., Taf. VIII siehe oben Anm. 590. So auch Merz (1965), S. 53.

628 Vgl. Scheda »Intervento di restauro«, URL: http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=728&umn=70&smn=717 [30. 08. 2022].

629 Es enthielt auch die Gebeine von Pietro Caetani († 1277) Bischof von Anagni, sowie jene von Giacomo Caetani († 1295), eines Neffens von Roffredo II., der 1291–1292 zusammen mit Pandolfo Savelli Senator von Rom war, hierzu Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 179–182.

630 Maße: rechter Engel mit vollständiger Basisplatte H. 100 × max. B. 28 × T. 27 cm; linker Engel H. 88 × max. B. 29 × T. 29 cm (Inv.Nr. PV 1215, 1217).

Abb. 152: Zwei erratische Leuchterfiguren aus den »Grottoni dell' Aracoeli«, um 1300. Rom, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, Inv.Nr. PV 1215, 1217 (Foto Mondini 2023)

zwei Diakone dar, die mit leichtem Hüftschwung beidhändig schwere Leuchter halten. Ihre Bearbeitung ist flächig und nur in den auf Sicht vorgesehenen Teilen detailliert ausgeführt; an der Rückseite sind die Spuren ihrer Verankerung sichtbar. Eine leichte Untersicht und Drehung zur Mitte hin sind zu vermuten. Ihre Zugehörigkeit zu einem Grabmal lässt sich daraus erschließen, dass zwei ähnlich gestaltete Leuchterdiakone zu Pandolfo Savellis erster Grabkapelle in der Kirche von SS. Bonifacio e Alessio gehörten und auf dem Sarkophag gesehen wurden.[631] Die beiden Figuren aus dem Palazzo Venezia waren inklusive dem zu ergänzenden Kopf etwa 120 bis 130 cm hoch und stimmen damit in etwa mit den beiden Diakonen, die heute in der Vorhalle der Kirche auf dem Aventin neben dem Portal aufgestellt sind, überein.[632] Dies lässt eine vergleichbare Aufstellung auf dem Sarkophag des Grabmals der Giovanna Savelli vermuten.

631 Gianandrea (2008), S. 213 f., Kat.Nr. 49 setzt sie überzeugend in Verbindung mit den beiden leuchterhaltenden Diakonstatuen, die in SS. Bonifacio e Alessio den erwähnten »Kenotaph von Honorius III.« schmückten; die Stücke im Palazzo Venezia könnten folglich aus der Savelli-Kapelle von Aracoeli stammen. Als die Liegefigur Honorius IV. nach Aracoeli gebracht wurde, werden sie abmontiert und in eine der Grüfte unter dem Boden der Seitenkapellen transferiert worden sein. Zur ursprünglichen Lokalisierung der Diakonfiguren von SS. Bonifacio e Alessio, vgl. Marangoni, Sancta Sanctorum (1747), S. 218: »[…] altre arme effigiate nella cassa di marmo sopra di cui stavano due Angioli di lavoro gottico [sic] tenenti fra le mani due candelieri co' lumi«. Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 219 f., Abb. 154.

632 Maße: H. 120 cm.

Zum Gisant von Papst Honorius IV.[633]

Auf Geheiß Papst Pauls III. (1534–1549) wurde die Überführung der Gebeine und der Liegefigur vom Grabmal Honorius' IV. (Giacomo Savelli) aus Alt-St. Peter nach Aracoeli[634] von dessen Nachkommen und »Namensvetter« Kardinal Giacomo Savelli (1523–1587) veranlasst, was letzterer Pompeo Ugonio selbst mitgeteilt haben soll. Nach Ugonio sollen dabei auch *lapides sarcophagi* in die Savelli-Kapelle überführt worden sein.[635] Von diesen Stücken fehlt jedoch jede Spur, so dass anzunehmen ist, dass sie spätestens beim Umbau der Kapelle im 18. Jahrhundert verloren gingen.

Die aus einem flachen Marmorblock gearbeitete Liegefigur des Papstes fand an ihrem neuen Ort vollständig auf dem etwas größeren Deckel des Sarkophags seiner Mutter Platz (Abb. 153).[636] Am Kopfende sind neben den übereinander gestapelten Kissen noch die Reste einer Draperie, die wohl zum Vorhang der Totenkammer gehört hatte, zu sehen. Auch zu Füßen der Liegefigur erkennt man noch den unteren Saum des Vorhangs, der der Einpassung auf dem kleineren Sarkophag unter dem bestehenden Baldachin zum Opfer gefallen ist.[637] Die Figur des Papstes wird in voller liturgischer Gewandung zur besseren Sichtbarkeit leicht nach vorne gekippt präsentiert.[638] Sein Haupt trägt eine Tiara, die im oberen, kugelig abschließenden Teil eine korbartig geflochtene Struktur aufweist und auf einer mit Edelsteinen besetzten Krone aufsitzt.[639] Der Kopf des Verstorbenen ruht auf zwei auf einem Stützkeil aufgetürmten prallen Kissen so, dass die Figur den Nacken stark anwinkelt und der Kopf fast aufrecht, leicht nach rechts gewendet, steht. Diese bei Gisants eher ungewöhnliche Haltung verleiht der Figur den Hauch von Bewegung und insgesamt den Ausdruck eines Schlafenden.[640] Mund und Augen sind geschlossen, mit feinen Ritzungen sind Wimpern und Augenbrauen angedeutet (Abb. 154). Die rasierten Wangen wirken fleischig und nicht durch das Alter gezeichnet; porträthafte Züge mag man im auffällig fliehenden Doppelkinn erkennen. Die über dem Körper gekreuzten Hände kleiden Pontifikalhandschuhe mit auf dem Handrücken aufgestickter Rosette und Guillochebordüre am Handgelenk. Die Finger der rechten Hand, die möglicherweise bei der Verlegung des Gisants nach Aracoeli beschädigt worden waren, sind moderne Ergänzungen einer unsachgemäßen Restaurierung, die Fingernägel und Hautfalten an den Fingergelenken zeigen, als wäre der Pontifikalhandschuh fingerlos. Die Faltengebung der Gewänder und die präzise Wiedergabe von ornamentalen Elementen – beispielsweise die Stickereien an den Pontifikalschuhen – und funktionalen Details wie die *fibulae* am linken Oberarm und auf der Brust, die dazu dienten, das Pallium an den darunterliegenden Mantel zu befestigen,[641] lassen einen äußerst fähigen Bildhauer vermuten. Julian Gardner ist überzeugt, dass hier Arnolfo di Cambio am Werk war, und vermutet eine Entstehung kurz nach 1285, unmittelbar nach der Amtseinsetzung von Honorius IV. und im Anschluss an die

633 Maße: H. 77 × L. 200 × T. 45 cm, nach Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 71.

634 Es befand sich in der Grabkapelle des Orsinipapstes Nikolaus III.: Alfaranus, Basilicae (1914), S. 192: *Sacellum sancti Nicolai Episcopi et Confessoris […], iuxta quod in elegantissimo marmoreo tumulo una cum Honorio Quarto de familia Sabellorum sepultus requiescit*. Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 229–234. M. H. Longhurst, Notes on Italian Monuments, London 1962, C.39 gibt für den Transfer das Datum 1545 an, es fehlt jedoch ein Quellennachweis.

635 *Ad id sacellum translati sunt lapides sarcophagi olim Honorii 4i Sabelli, cum eius statua iacente ex Vaticano, quando antiqua basilica fuit diruta, curante eam translationem Iacobo Sabello Cardinali, qui mihi id retulit, unacum ossibus eiusdem pontificis illatis in sepultura maiorum et hoc actum est tempore Pauli 3i. Ea nunc statua super imposita iacet in sepulcro ad laevam altaris quod est*. Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 213r (S. 407b) nach der Abschrift von Oliger (1911), S. 229 f.; Herklotz, Savelli (1983), S. 568, Anm. 14.

636 Die Liegefigur ist aus einem einzigen Block gearbeitet L. 207 × H. 80 × max. T. 40 cm.

637 Diese sind auch in der Reproduktion von Francesco Gualdi, die das Grabmal noch mit seinem Baldachin zeigt, dokumentiert, vgl. Oldoino in: Ciacconio, Vitae 2 (1677), Sp. 251 f.

638 Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 234; Borgolte, Petrusnachfolge (1989), S. 220 f.

639 Die Tiara ist identisch mit jener, die sein Vorgänger Nikolaus III. auf seinem Grabmal und im Dedikationsfresko in der Sancta Sanctorum trägt.

640 Eine vergleichbare Haltung hat der Gisant des von Honorius IV. 1286 eingesetzten Erzbischofs von Florenz, Jacopo Filippo di Ranuccio Castelbuono († 1286); sein Grabmal befand sich in S. Maria Novella, das Marmorrelief, das dem Umfeld Arnolfos zugeordnet wird, ist heute im Museo Bardini, Florenz (Inv.Nr. 100) aufbewahrt, siehe A. Franci, Lastra sepolcrale del (arci)vescovo Jacopo (Filippo) di Ranuccio Castelbuono, in: Arnolfo: alle origini (2005), S. 380 f.

641 Solche *spinulae aureae* dokumentierte Grimaldi 1605 bei der Öffnung des Grabs an den Paramenten Bonifaz' VIII., mit Nachweisen siehe Herklotz, Paris de Grassis (1990), S. 231.

Abb. 153: Rom, S. Maria in Aracoeli, Sarkophag der Giovanna Savelli mit Liegefigur Honorius IV. (Foto © Andrea Jemolo/Bridgeman Images)

Fertigstellung des Ziboriums von S. Paolo fuori le mura.[642] In Alfaranos' St. Peter-Beschreibung findet sich der Hinweis, dass das Grabmal Honorius' VI. in S. Pietro von seinem getreuen »Neffen«, Kardinal Giovanni Boccamazza († 1309), in Auftrag gegeben worden sei.[643] Dieser hatte laut seinem Testament beabsichtigt, selbst in St. Peter begraben zu werden, und es ist zu vermuten, dass er in der Nähe des Grabmals seines Protektors Honorius IV. seine letzte Ruhe finden wollte.[644] Im Testament erwähnt Boccamazza ausdrücklich, er habe ein neues Grabmal in

642 Gardner, Arnolfo (1973), S. 428: »Honorius' effigy […] is indeed one of Arnolfo's most majestic creations.« Gardner, Tomb (1992), S. 102–104, bes. 103. Auch Gardner, Roman Crucible (2013), S. 127 unterstreicht den idealisierenden Charakter, der keine Porträtzüge des bereits greisen Papstes wiedergebe. Überzeugt von der Zuschreibung an Arnolfo auch Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 233, der einen Hinweis von Vasari in der Vita Arnolfos (1568), der Bildhauer habe das Grabmal Honorius III. in S. Maria Maggiore begonnen, überzeugend als eine Verwechslung mit dem Monument von Honorius IV. für St. Peter deutet, Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), S. 57.

643 Im Zusammenhang mit der Grabkapelle Nikolaus' III. schreibt Alfarano: *fuit etiam sepultus ibidem Honorius quartus de domo Sabellentium qui multa bona nostrae basilicae tradidit et Io. de Buccamatiis Eps. Tusculanus S. R. E. Cardinalis dicti Honorii beneremententissimus*. Alfaranus, Basilicae (1914), S. 93, n. 95; Gardner, Tomb (1992), S. 103, Anm. 59. Der Verwandtschaftsgrad zu den Savelli lässt sich nicht näher fassen, Carocci, Baroni (1993), S. 321 f.

644 *Imprimis quidem michi eligo sepulturam apud ecclesiam Sancti Petri de Urbe […] Et volo quod si contingat me sepelliri in ecclesia Sancti Petri, ut dictum est, quod debeam sepelliri in sepulchro novo, quod intus ecclesiam fieri fecimus. […] ordinare*

Abb. 154: Rom, S. Maria in Aracoeli, Liegefigur Honorius IV., Detail des Kopfes (Foto Mondini 2023)

St. Peter errichtet, und weiter unten, dass die Seele von Papst Honorius IV. im Gebet der von ihm gestifteten Seelenmessen eingeschlossen werden solle. Dies könnte tatsächlich ein Indiz dafür sein, dass das neu errichtete Grab primär für Honorius IV. vorgesehen war und einen zusätzlichen Grabplatz für Boccamazza selbst vorsah. Boccamazza war seit jungen Jahren als Kaplan Kardinal Giacomo Savelli eng verbunden und wurde 1286 von Honorius IV. zum Kardinalbischof von Tusculum erhoben – nota bene die einzige Kardinaleinsetzung, die Honorius IV. vornahm.[645]

Eine Auftragsvergabe an Arnolfo di Cambio durch Boccamazza nach dem Tod von Honorius IV. 1287 erscheint plausibel. Es ist nicht auszuschließen, dass Arnolfo von den Savelli auch damit beauftragt wurde, in S. Maria in Aracoeli die Grabmäler von Luca und Giovanna Savelli, der Eltern von Papst Honorius IV., zu erschaffen. Die Qualität der Skulptur der Madonna mit Kind und die Auserlesenheit der Inkrustationen an den Sarkophagen der Savelli-Eltern sprechen für die frühe römische Zeit Arnolfos, von der so wenig bekannt ist.

Das Grabmonument des Kardinalbischofs Matteo di Acquasparta († 1302)

Das hohe Grabmal von Matteo di Acquasparta befindet sich – der Savelli-Kapelle gegenüber – im nördlichen Querhausarm der Kirche (Abb. 155). Es nimmt dort die Mitte der Stirnwand ein. Der Achsenbezug und die Nähe zum Augustus- bzw. Helena-Altar, auf dem um 1300 wohl auch noch die wundertätige Lukasmadonna aufbewahrt wurde, dürften wichtige Aspekte für die Standortwahl gewesen sein. Rechts neben dem Grabmonument öffnet sich die seit dem frühen 16. Jahrhundert nachgewiesene Tür zur Sakristei.[646]

Der um 1240 in Acquasparta bei Todi geborene Matteo erlebte eine steile Karriere als Kirchenmann. Nach dem Eintritt in den Franziskanerorden absolvierte er ab 1268 ein Theologiestudium in Paris, wo er 1277 bis 1278 auch als Lehrer nachgewiesen ist, bevor er nach einem Lehraufenthalt in Bologna im Jahr 1279 unter Nikolaus III. (1278–1280) als *lector sacri Palatii* im *Studium Curiae* und damit Nachfolger von Johannes Peckham nach Rom gerufen wurde.[647] Von Mai 1287 bis Mai 1289 war er für kurze Zeit Generalminister des Franziskanerordens: Es sind dies die Jahre einer intensiven Bautätigkeit in S. Maria in Aracoeli, die möglicherweise durch Matteos Einsatz befördert wurde, wenn dies auch keine Quellen direkt belegen. Während der Zeit seines Generalats pflegte er eine Politik des Entgegenkommens gegenüber den Spiritualen, was dem Vorwurf der Lauheit, den Dante in Paradies XII (vv.

sacerdotem cum ministro qui perpetuo singulis diebus in dicto altari celebrent missam de requiem eternam, tam pro anima mea quam pro anima domini Honorii e parentum, fratrum et benefactorum meorum; Testament von Giovanni Boccamazza, Avignon, 30. Juni 1309, in: Paravicini Bagliani, Testamenti (1980), S. 353–382, bes. 354. Borgolte sieht als weiteren möglichen Auftraggeber Erzpriester Matteo Rosso Orsini, der mit Giacomo Savelli vielfach als Kardinal im Dienste Nikolaus' III. stand. Borgolte, Petrusnachfolge (1989), S. 220 f.

645 I. Walter, Boccamazza, Giovanni, in: DBI, Bd. 11 (1969), S. 19–24, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-boccamazza_%28Dizionario-Biografico%29/ [06. 06. 2023]

646 Sie ist bereits auf dem Spada-Plan als Durchgang zur Sakristei bezeichnet, ferner bei Vasari erwähnt, siehe S. 85.

647 G. Barone, Matteo d' Acquasparta, in: DBI, Bd. 72 (2008), S. 204–208, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-d-acquasparta_%28Dizionario-Biografico%29/ [22. 09. 2023]; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 73 f.

124–126) aus dem Mund von Bonaventura gegen Matteo di Acquasparta erhebt, widerspricht. Am 10. Mai 1288 wurde er vom ersten Franziskaner auf dem Papstthron, Nikolaus IV., zum Kardinalpriester von S. Lorenzo in Damaso und 1291 zum Kardinalbischof von Porto und Santa Rufina erhoben; in dieser Zeit hatte er auch das Amt des obersten Pönitentiars inne. Nach dem Tod Nikolaus' IV. stand Matteo im Kreis der *papabili*.[648] Er unterstützte die Wahl von Papst Bonifaz VIII. (1294–1303), wurde einer von dessen engsten Vertrauten und glühender Verfechter von Bonifaz' Politik gegen die Colonna und gegen die französische Krone. Mehrmals wurde er als Legat in die Toskana entsandt, doch blieben seine Befriedungsversuche, die de facto Bonifaz' Plan einer Unterjochung der Toskana unter den Heiligen Stuhl verfolgten,[649] ohne großen Erfolg. Der Sieg der Fraktion der Neri, der die Exilierung Dantes zur Folge hatte, erklärt auch die negative Einstellung des Dichters gegenüber dem franziskanischen Prälaten.

Matteo di Acquasparta starb am 29. Oktober 1302 und wurde in Aracoeli bestattet. Es ist nicht bekannt, ob er selbst den Ort bestimmt und das Grabmal in Auftrag gegeben hatte, doch ist dies durchaus plausibel, auch wenn das Monument wohl erst postum errichtet wurde.[650] Das Testament ist nicht erhalten; Matteos Testamentvollstrecker waren Kardinal Gentile da Montefiore OFM, Francesco Paraventi di Todi OFM, Boninsegna, späterer Bischof von Perugia, und – nach Ciacconio – Kardinal Matteo Rosso Orsini.[651]

Nicht uninteressant im Zusammenhang mit der Gestaltung seines Grabmals ist, dass Matteo di Acquasparta am 6. Mai 1296 den Altar der Grabkapelle Bonifaz' VIII. in St. Peter geweiht hat.[652] Auch wenn nicht gesichtert ist, ob die von Arnolfo di Cambio geschaffene Liegefigur Bonifaz' VIII. damals schon vollendet war oder erst 1301 fertiggestellt wurde,[653] mag dieses Werk, das die Bestattung eines hohen kirchlichen Würdenträgers mit

Abb. 155: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Kardinalbischofs Matteo di Acquasparta (Foto Archinà 2021)

648 Barone (2008); Bolgia, Reclaiming (2017), S. 335.
649 F. Canauccini, Matteo D' Acquasparta tra Dante e Bonifacio VIII, Rom 2008, S. 13.
650 Romano vermutet eher, dass Acquasparta keinen Einfluss auf die Gestaltung des Monuments nahm, Romano, in: Romano, Apogeo (2017), S. 214.
651 Mit Nachweisen siehe Paravicini Bagliani, Testamenti (1980), S. 72–75. Aus den indirekten Quellen, die Aufschlüsse auf den Inhalt des Testaments ermöglichen, werden die engen Verbindungen des Verstorbenen nach Umbrien (Todi, Assisi, Perugia) deutlich. Am ehesten hätte Kardinal Matteo Rosso Orsini († 1305), der 1278 von Nikolaus III. zum Protektor der Franziskaner ernannt worden war und wie Acquasparta zum engen Kreis um Bonifaz VIII. gehörte, für das Grabmal in Aracoeli zuständig gewesen sein können, zur Biografie siehe P. Pavan, Orsini, Matteo Rosso, in: DBI, Bd. 79 (2013), S. 674–677, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-rosso-orsini_%28Dizionario-Biografico%29/ [06. 06. 2023].
652 M. Maccarrone, Il sepolcro di Bonifacio VIII nella Basilica Vaticana, in: Roma anno 1300 (1983), S. 753–771, bes. 756 f.
653 Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 139.

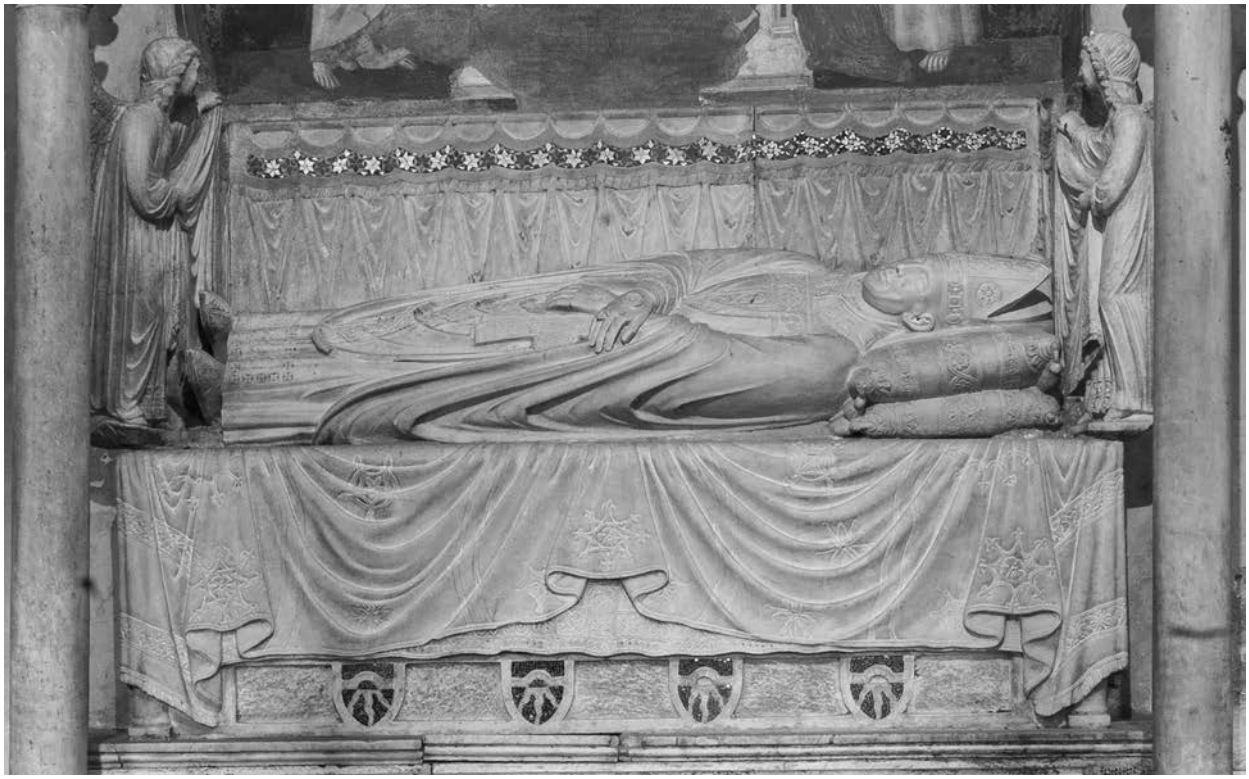


Abb. 156: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Kardinalbischofs Matteo di Acquasparta, Gisant (Foto Archinà 2021)

einem Reliquienaltar verband und für die Grabarchitektur in Rom neue Standards setzte, auch die Konzeption des Grabmonuments von Matteo beeinflusst haben, einerseits in der Kombination von Sarkophag mit Gisant und darüber angelegter Lünette mit der personalisierten Darstellung der Interzession Marias bei Christus um das Seelenheil des Verstorbenen, anderseits in der Nähe zum Verehrungsfokus der Kirche, dem Altar mit der Ara coeli und den Helenareliquien. Dies lässt – wie bereits gesagt – die Vermutung zu, dass Matteo noch zu Lebzeiten für die Ausführung seines eigenen Grabmals an privilegierter Stelle in der kurz vor Vollendung stehenden Franziskanerkirche in Rom gesorgt hat.[654] Carloni vermutet hingegen, dass es die Franziskaner des Konvents waren, die das Monumentalgrab in Auftrag gaben, da Matteo auch in späteren Jahren der Kirche von Aracoeli verbunden war; so war er 1294 beispielsweise anwesend, als der hl. Ludwig von Toulouse das Franziskanerhabit in S. Maria in Aracoeli erhielt.[655]

Das Wandgrab wird durch einen hohen gotischen Grabbaldachin mit Krabben und Dreipassöffnung ausgezeichnet, dessen schlanke Marmorsäulen mit ihren Plinthen und attischen Basen auf einem schlichten, sitzbankähnlichen Sockel aus Marmor stehen.[656] Innerhalb dieser Ädikula erhebt sich über diesem Sockel ein mit Treibriemenmustern geschmückter marmorner Unterbau, auf dem sich der als reich drapiertes Totenbett gestaltete Sarkophag mit der Liegefigur des Kardinals erhebt. Zwei Engel am Fuß- und Kopfende des Aufgebahrten ziehen die Vorhänge der Totenkammer auf bzw. zu. An ihren Flügeln sind noch deutlich Reste von Vergoldung erkennbar. Das Totenbett mit Ecksäulchen wird von zwei übereinander drapierten Grabtüchern bedeckt (Abb. 156). Das untere Tuch ist mit einem in feinem Relief in Quadraten eingeschriebenen, um eine Raute angeordneten Vierkreismustern und

654 So auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 335; sie vermutet zusätzlich einen Wettstreit mit den Colonna, deren Familienkapelle auf der Nordseite direkt neben dem nördlichen Querhausarm stand, also nahe, aber nicht in so unmittelbarer Nähe zur Ara Coeli wie das Grab des Kardinals.

655 Casimiro, Araceli (1736), S. 324; Carloni (1983), S. 643; Tomei, Cavallini (2000), S. 109.

656 Maße: H. 5,98 × B. 3,21 × T. 0,74 m. Grundlegend und unübertroffen die detaillierte Beschreibung mit Maßen und älterem Forschungstand in Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 73–76; Gardner, Tomb (1992), S. 82.

Abb. 157: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Kardinalbischofs Matteo di Acquasparta, Detail des Grabtuchs (Foto Senekovic 2010)

einer Guillochebordüre geschmückt. Das Obertuch ist an den Ecken und auf der Mittelachse hochgezogen, um in leicht asymmetrischen runden Bögen hinabzufallen (Abb. 157). Der Stoff erscheint glatt mit aufgestickten großen Sternen und Blüten, deren bildhauerische Bearbeitung den Falten des Tuches folgt. Darüber, leicht nach vorne zu den Betrachtenden gekippt, liegt der Gisant des Prälaten, sein Kopf – mit aufgesetzter Mitra von zwei reich ornamentierten Kissen mit Eckquasten gestützt – ist nach Osten zum Altar gerichtet.[657] Über der Albe trägt die Liegefigur Dalmatik und Kasel mit Goldverzierungen sowie Manipel und Amikt.[658] Die Faltengebung der Gewänder folgt – wie in der zeitgleichen römischen Grabplastik üblich – nicht der Schwerkraft, sondern fällt so, als würde die Figur aufrecht stehen, vielleicht als Antizipation von deren Auferstehung. Die über dem Leib verschränkten Hände tragen Pontifikalhandschuhe, am rechten Ringfinger ist der Bischofsring erkennbar. Matteo di Acquasparta wird in seiner Grabfigur somit nicht im Franziskanerhabit, sondern in vollem Ornat des höchsten seiner zu Lebzeiten bekleideten Ämter, nämlich als Kardinalbischof von Porto und S. Rufina, präsentiert. Das glatt rasierte Antlitz des Toten ist eher dasjenige eines Schlafenden, Augen und Mund sind geschlossen, die Wangen nur leicht eingefallen, Nasolabial- und Backenfalten nicht ausgeprägt, an den Augen sind durch Ritzungen Krähenfüße und Wimpern angedeutet; auffällig naturalistisch ist die Wiedergabe der Ohrmuschel (Abb. 158). Die vorhanghaltenden Engel haben pausbackige, von Trauer gezeichnete, »verschnupfte« Gesichter, ihr langes gewelltes Haar trägt Spuren von Goldfarbe. Sie stehen auf Platten, deren Unterseite mit Blattornamentik verziert ist. Der etwas schematisch gearbeitete, an einer horizontalen Stange befestigte Vorhang an der Rückwand des Thalamos ist mit einer vollständig erhaltenen Cosmatenmosaikbordüre mit Sternmuster geschmückt.

Oberhalb dieser marmornen Totenkammer öffnet sich eine leicht in die Wand eingetiefte Rundbogennische mit dem freskierten Votivbild des Kardinals vor der thronenden Muttergottes mit Kind.[659] Beidseitig in den Laibungen des Bogens ist je ein brennender Leuchter gemalt (Abb. 159, 160); diese beiden Leuchter sind das einzige Element, das die Wirklichkeitssphäre der unteren marmornen Aufbahrungsszene im Medium der Malerei fortsetzt. Im Fresko kniet Matteo di Acquasparta in Bedeutungsperspektive verkleinert, aber in vollem Ornat, zur Linken

657 Die Liegefigur samt beiden Kissen ist aus einem großen Werkstück gearbeitet; L. ca. 200 × H. 49 × T. 56 cm, Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 74.

658 Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 74. J. Garms, Aldus, in: Enciclopedia dell'Arte Medievale 1 (1991), S. 344; https://www.treccani.it/enciclopedia/aldo_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ [07. 06. 2023].

659 Überzeugend Pace in der Hervorhebung des überzeitlichen Votivcharakters dieser Szene gegen eine Deutung als Partikulargericht, Pace (1993), S. 323. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 339–343 und mit neuen Dokumenten zur Restaurierung von 1921 S. 341, Anm. 224.

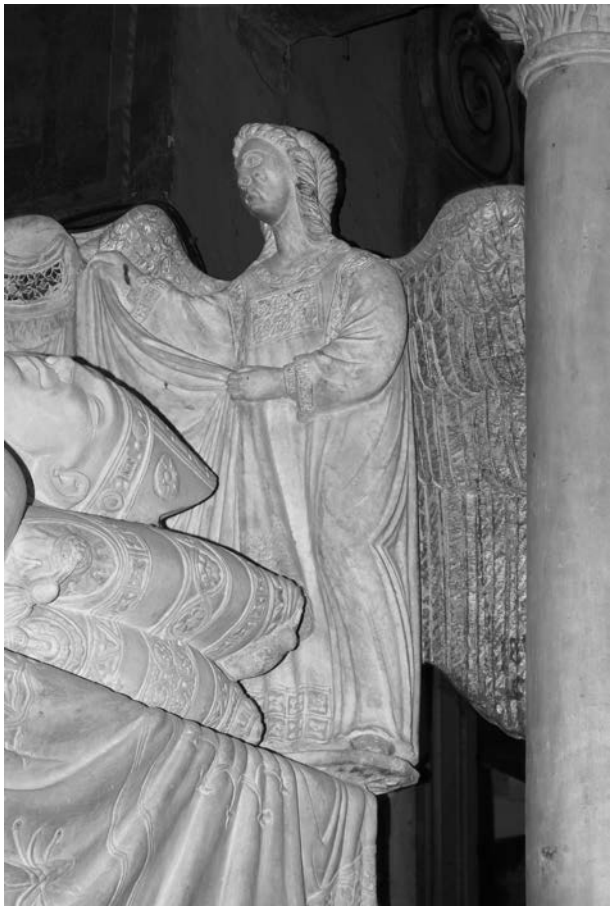


Abb. 158: Rom, S. Maria in Aracoeli, Grabmal des Kardinalbischofs Matteo di Acquasparta, Vorhang schließender Engel (Foto Senekovic 2010)

Marias und blickt zur Gottesmutter empor, die Hände zum Gebet vereint. Er trägt die Mitra, einen roten Mantel mit gold- und edelsteinbesetzter Bordüre am Kragen und weiße Handschuhe, die auf dem Handrücken einen blauen Edelstein als Schmuck aufweisen; unterhalb des Mantels sind die goldbestickten Ärmelbordüren der Albe sichtbar. Wie von Pace hervorgehoben, sind die Paramente im gemalten Porträt weniger reich und detailliert wiedergegeben als in der Marmorfigur.[660] Matteos glattrasiertes Gesicht im Dreiviertelprofil ist rundlich und von hellem Inkarnat. Nasolabialfalten und Krähenfüße seitlich des linken Auges deuten ein gewisses Alter an, sein Blick empor zur Madonna ist wach und eindringlich.[661] Um so erstaunlicher ist, dass dieser Blick keine Erwiderung findet, weder seitens der Madonna, die axial aus dem Bild schaut, noch des Jesuskindes, das dem knienden Kardinalbischof den Rücken zudreht; es hält einen kleinen Globus mit Kreuz in der linken Hand, während es mit der Rechten zärtlich nach dem Daumen der Mutter greift.[662] Auch die als Fürbitter fungierende Figur des heiligen Franziskus, dessen Orden Matteo di Acquasparta seit jungen Jahren angehörte, zeigt zwar mit der linken Hand auf den Knieenden vor ihn, vermag der Fürbitte aber nicht wirklich emotionalen Nachdruck zu verleihen. Und teilnahmslos auf der gegenüberliegenden Seite ist auch der jüngere Heilige mit einem geschlossenen Buch in der Hand; noch am ehesten scheint sein Blick jenem des Jesuskindes zu begegnen. Diese Figur wird mit dem Evangelisten Matthäus – Namenspatron des Kardinals –, gelegentlich auch mit Johannes dem Evangelisten identifiziert.[663] Gegen eine Identifikation mit Johannes dem Evangelisten, der traditionell ein blaues Gewand mit rotem Mantel trägt,[664] spricht das gelb-bräunliche Untergewand und der weißbräunliche Mantel des Heiligen. Die ernsten Gesichter der beiden Heiligen sind physiognomisch differenziert wiedergegeben, Matthäus weich und jugendlich, Franziskus hager mit leicht eingefallenen Backen und eindringlichem Blick. Das Brustbild Christi, das sich durch einen illusionistisch gemalten Okulus im mit Cosmatenmosaik-Imitationsmalerei verzierten Bogenzwickel oberhalb der Nische zeigt, geht gewiss nicht auf eine nachträgliche Veränderung der

660 Pace (1993), S. 318.

661 Den »außerordentlichen Realismus« des Porträts unterstreicht auch Tomei, Cavallini (2000), S. 112. Als qualitativ minderwertig wird es hingegen von Romano eingeschätzt, Romano, Apogeo (2017), S. 214–216.

662 Pace erklärt die fehlende Interaktion zwischen den Figuren mit dem Einsatz von Modellen aus verschiedenen Zusammenhängen, Pace (1993), S. 326. Auf der Aquarellkopie des Mosaiks von Torriti am ehemaligen Grabmal von Bonifaz VIII. in der Vatikanbasilika ist die Zuwendung der Muttergottes zum knienden Papst deutlich erkennbar und auch in Cavallinis Mosaik mit dem Votivbild des Bertoldo Stefaneschi in S. Maria in Trastevere ist das Christkind segnend deutlich dem Knienden zugewandt, vgl. Fig. 359 im Beitrag von Dale Kinney in diesem Band.

663 Das Fresko weist keine Tituli auf, daher sind beide Deutungen plausibel. Carloni (1983), S. 648; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 75; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 139 f. favorisiert die Deutung als Johannes dem Evangelisten, dem die Kirche zusammen mit Maria und Johannes dem Täufer geweiht war, zudem soll Acquasparta ein Apokalypsekommentar veröffentlicht haben. Entschieden für eine Identifizierung mit dem Namenspatron Matthäus Pace (1993), S. 318.

664 So dargestellt im zeitgleichen Freskofragment mit der Madonna zwischen den beiden Johannes in der südöstlichsten Langhauskapelle Baylon (siehe unten Abb. 173) und in Cavallinis Weltgerichtsfresko in S. Cecilia, vgl. Tomei, Cavallini (2013), S. 70, Abb. 43.

Abb. 159: Rom, S. Maria in Aracoeli, Acquasparta-Grabmal, Madonna mit Kind, Fresko von Pietro Cavallini und unbearbeitete Partie der Marmorkonsole (Foto Senekovic 2010)

Grabmalkonzeption zurück, wie dies 1965 Merz vorgeschlagen hat,[665] sondern gehört zum Gesamtkonzept, denn es ist gerade der Segensgestus des erwachsenen Christus, der auf die Erwartungshaltung des im Gebet knieenden Prälaten antwortet. Die Ähnlichkeit mit den weichen Zügen des Christus aus der Weltgerichtsszene in S. Cecilia lässt keine Zweifel an einer Zuschreibung an Pietro Cavallini, wie sie Toesca nach der Freilegung des Weltgerichtes in S. Cecilia (1900–1903) erstmals vorgeschlagen hat und seither in der kunsthistorischen Forschung allgemein akzeptiert wird.[666] Die Plastizität der Figuren, die perspektivische Verkürzung des mit Cosmatenschmuck verzierten Throns der Madonna und – besonders gelungen – der segnenden Hand Christi im Medaillon deuten auf ein eigenhändiges Werk des Malers, der von Matteo di Acquasparta auch den Auftrag für den verlorenen Freskenzyklus »sopra la porta della sagrestia« der Nordquerhausstirnwand erhalten haben könnte.[667] Die Malereien in der Lünette sind zwischen 1302, dem Todesjahr von Matteo, und 1308, als Cavallini Rom verließ, um in Neapel am Hof der Anjou zu arbeiten, zu datieren.[668]

Am Fuß des Totenbettes, unterhalb des Saums des elegant drapierten, kostbar bestickten Bahrtuches, sind vier mosaizierte Wappenschilder zu sehen, ein weiterer prangt oben im mit Cosmatenmosaik gefüllten Giebelfeld des Baldachins: Sie zeigen auf blauem Grund drei geteilte Wasserflüsse, die einer Quelle entspringen und somit den Namen Acquasparta bildlich umsetzen.

Es ist nicht bekannt, ob das Grab je eine den Verstorbenen identifizierende Inschrift oder ein Epitaph trug. Wenn dies der Fall war, dann ging sie früh verloren.[669] Da sie nicht am erhaltenen Sarkophag oder an dessen

665 Wie dies Merz (1965), S. 104 vorschlug, die eine nachträgliche Höhersetzung des Baldachins vermutete, vgl. auch Rekonstruktion des vermeintlich ursprünglichen Zustands (Taf. II und III).

666 1899 hatte Thode die Lünette noch Giotto zugeschrieben; P. Toesca, Gli antichi affreschi in S. Maria Maggiore, in: L'Arte, 7, 1904, S. 317 Anm. 1, mit weiteren Nachweisen Tomei, Cavallini (2000), S. 112 und Romano, in: Romano, Apogeo (2017), S. 214–216 unterstreicht die giottesken Züge in der Figur des Franziskus einerseits, anderseits die Nähe zu den Fresken von S. Cecilia; es seien aber auch Gehilfen am Werk in den Porträts des Kardinals und des Christkindes am Werk gewesen.

667 Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), S. 185. Hierzu mit Nachweisen siehe oben, S. 85 und Schmitz, Cavallini (2013), S. 242 f.

668 Morvan (2008) S. 96; Romano, in: Romano, Apogeo (2017), S. 214.

669 Im 17. Jahrhundert fehlte sie bereits. Wadding, Annales Minorum 6 (1931), S. 11 [1302]: Acquasparta *sepultus est in aede Aracoeli … absque ullo tamen epitaphio*. In den Notizen von Ugonio um 1593 wird das Acquasparta Grabmal kurz erwähnt, auch hier ohne Inschrift, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 233r (S. 447) und BCAF, classe I. 161, S. 975b mit Skizze des Wappens; Oliger (1911), S. 226 f., 231.

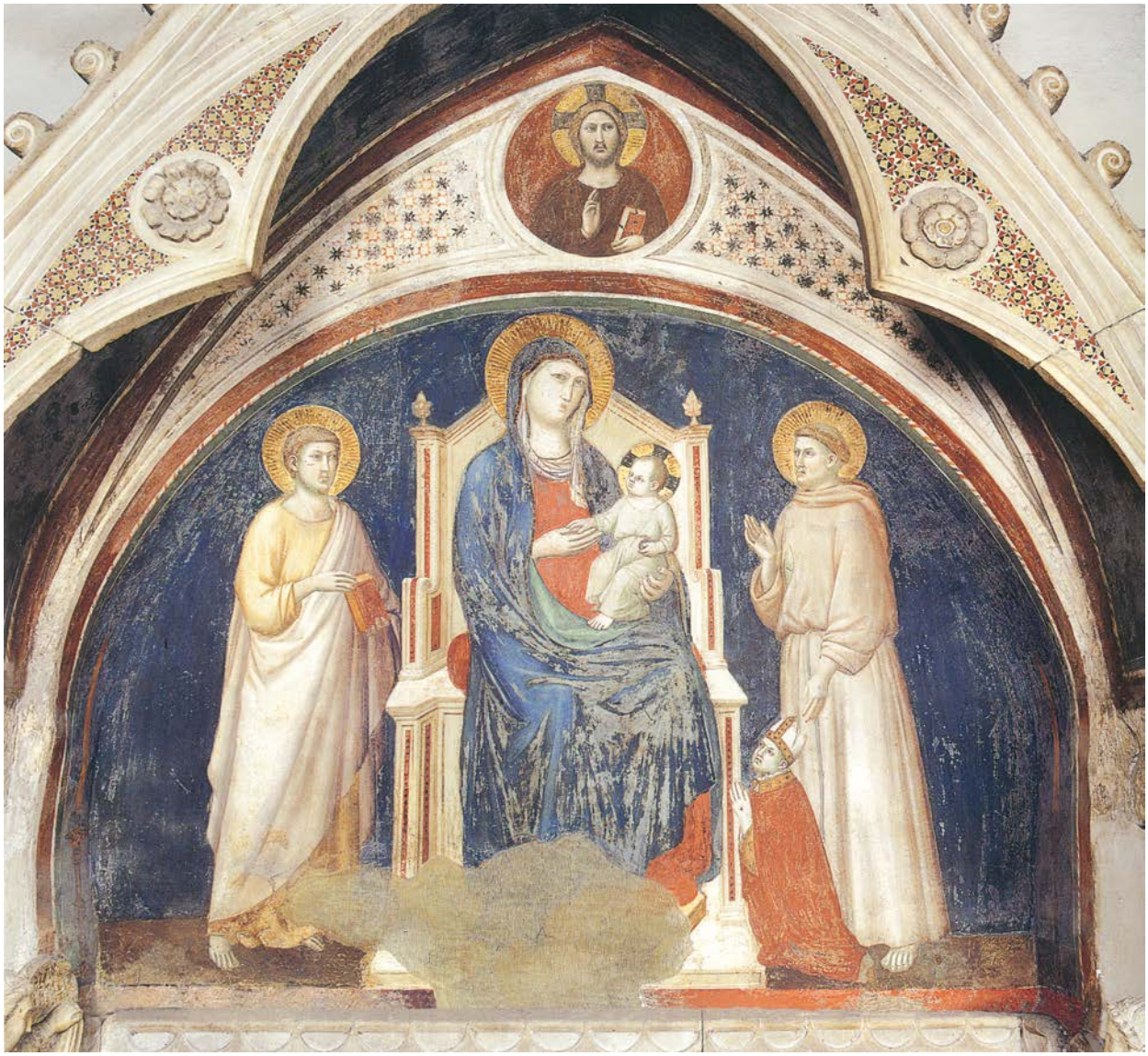


Abb. 160: Rom, S. Maria in Aracoeli, Acquasparta-Grabmal, Madonna mit Kind, Fresko Pietro Cavallini zugeschrieben (aus Strinati 2004)

Unterbau angebracht gewesen sein kann, befand sie sich möglicherweise seitlich an der Wand.[670] Auch eine Signatur des für das Grab verantwortlichen Bildhauers fehlt. Eine Zuschreibung an Johannes Cosmati (und/oder dessen Werkstatt), der die ähnlich aufgebauten Wandgräber des Guillelmus Durandus († 1296) in S. Maria sopra Minerva und des Kardinalbischofs von Albano Gonzalo Garcia Gudiel († 1299) in S. Maria Maggiore (vgl. Abb. 339) sowie des päpstlichen Kaplans Stephanus de Surdi in S. Balbina († 1295) signierte, erscheint plausibel.[671] Gardner

670 Morvan (2008) S. 95 schlägt alternativ auch die Sockelzone vor, was jedoch kaum möglich, ist, da der Boden um 1600 in diesem Bereich des Querhauses nicht angehoben, sondern abgesenkt wurde (siehe S. 87 f). Es ist dennoch verwunderlich, dass das schriftliche Andenken an eine für den Franziskanerorden doch bedeutende Persönlichkeit bei einem Umbau einfach verloren ging. Sollte es sich um eine absichtliche Auslöschung gehandelt haben, dann wäre als Zeitpunkt für einen solchen Eingriff die Übergabe des Aracoeli-Konvents an die Observanten 1444 zu vermuten, die in Acquasparta in der Tradition Dantes einen Vertreter eines zu laxen Umgangs mit dem Armutsideal gesehen haben mögen.

671 Carloni (1983), S. 643; Claussen, Magistri (1987), S. 231; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 72; zum Durandus-Grab Klein, S. Maria sopra Minerva, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 328–330; zum Gonsalves-Grab siehe Claussen, S. Maria

hält das Grabmal von Matteo für das jüngste dieser Serie, seine Qualität für mittelmäßig und wegen der Wahl der Freskotechnik anstelle von Mosaik für eine »billigere«, franziskanische Ausgabe der Grabmäler des Durandus und des Stephanus de Surdi:[672] Während deren Gräber Vereinfachungen des päpstlichen Prototyps – gemeint ist das Grabmonument Bonifaz' VIII. in St. Peter – darstellten, könne das Monument für Matteo di Acquasparta qualitativ nur als eine »degradation of the model« betrachtet werden.[673] Dagegen hat unlängst Bolgia die Qualität der bildhauerischen Sprache, die durch eine weichere und asymmetrische Faltengebung im Bahrtuch, aber auch durch die präzise den Falten folgende Wiedergabe von dessen Stickereien einen stärkeren Naturalismus sucht, rehabilitiert und das Grabmal einem unbekannten Meister zugeschrieben, der nichts mit der charakteristischen kantigen Darstellungsweise des Johannes Cosmati zu tun habe.[674]

Abb. 161: Rom, S. Maria in Aracoeli, teilweise unbearbeitete Rückseite des vorhangziehenden rechten Engels (Foto Senekovic 2010)

Die jüngere Forschung ist sich einig, dass das Grabmal Matteos noch in situ steht und als eines der am besten erhaltenen Wandgräber Roms um 1300 gelten kann. Aus einem Vergleich mit dem Familiengrab der Caietani im Dom von Anagni (Abb. 151) lässt sich schließen, dass einzig zwei seitliche Fialen des Baldachins oberhalb der Säulen verloren gegangen sind.[675] Einige die Montage des Grabmonuments betreffende Anomalien wie die um 23 cm aus der Wand vorkragenden, in Bosse belassenen Partien der Konsolbalken und die auf der Rückseite nur hälftig bearbeiteten Vorhangengel (Abb. 158, 161) haben die Vermutung einer Demontage und Höherlegung des Baldachins aufkommen lassen; erst bei diesem Eingriff seien dann die beiden Säulen unterhalb der Konsolen hinzugefügt worden, weil die Konsolbalken – nachdem sie aus der Wand herausgezogen worden seien – nur mehr unzureichend verankert gewesen seien und einer zusätzlichen Abstützung bedurft hätten.[676] Gardner verweist auf eine Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert aus der Albani Sammlung, die das Grabmal bereits im heutigen Zustand mit Säulen zeigt, so dass ein solcher Umbau vor dem 17. Jahrhundert hätte erfolgt sein müssen.[677] Der Vergleich aber mit dem erwähnten Grabmal in Anagni zeigt, dass der Typus des auf Säulen gestützten gotischen Grabbaldachins verbreitet war, auch wenn das Caietani-Grab keine Konsolen als zusätzliche Stützen des Baldachins aufweist. Eine analoge Lösung fand sich vielleicht in Aracoeli

Maggiore, in diesem Band, S. 365. Zum Grab des Stephanus de Surdi, Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 128–131. Zu den Johannes Cosmati-Grabmälern siehe auch Romano, Giovanni (1990), S. 159–172; Gardner, Tomb (1992), S. 82–85.

672 »[…] the most mediocre of all Roman tombs erected at the turn of the century«, Gardner, Tomb (1992), S. 83; so auch Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 76.

673 Gardner, Tomb (1992), S. 83 f. Dezidiert für eine Ausscheidung des Acquasparta-Grabmals aus dem eigenhändigen Werk des Johannes Cosmati als »opera di bottega e in parte di imitazione«. Romano, Giovanni (1990), S. 160.

674 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 338.

675 So auch Morvan (2008), S. 96.

676 Merz (1965), S. 103 f.; Clausse, Marbriers (1897), S. 394 f. hatte bereits eine nachträgliche Ergänzung der beiden Säulen erwogen. Ein Zeitpunkt für diesen Eingriff, wird von Merz nicht genannt, ein Datierungselement gebe die Christusbüste im Medaillon, wobei offensichtlich Merz dafür eine spätere Entstehung im Vergleich zum Fresko der Lünette vermutete.

677 Gardner, Arnolfo (1973) S. 438, Anm. 132. Windsor, Royal Library, Albani Collection, vol. 201, Nr. 11766, URL: https://www.rct.uk/collection/911766 [07. 06. 2023]. Federici/Garms, Tombs (2010), S. 117 f.

selbst (Abb. 146), und zwar am Grabmal der Giovanna Savelli; wenn wir dem von Ciacconio publizierten Stich glauben dürfen, dann standen dort die Säulen des Baldachins samt ihrer Kompositkapitelle unter einem Balken mit Blattkonsole.

Carloni kam in ihrer Untersuchung zum Schluss, dass das Grabmal des Matteo di Acquasparta zwar in situ liegt, der Baldachin aber kurz nach Vollendung des Grabmals nach oben versetzt worden sei, vielleicht, weil das freskierte Band um die Darstellung des segnenden Pantokrators ergänzt werden sollte (H. samt Basis und Kapitell 280 cm; Schäfte H. 234, ⌀ 18 cm).[678] Nach Pace erfolgte diese Korrektur während der Montage des Grabmals auf Wunsch des Malers, um die Sicht auf den Clipeus mit dem segnenden Christus zu optimieren.[679] Die Blattornamentik der Kapitelle und der Frontseite der Konsolen ist aber einheitlich, so dass vermutet werden kann, dass alle Werkstücke in einer Kampagne entstanden sind und die etwas unkonventionelle Kombination von Säulen und Konsolen ursprünglich ist. Möglicherweise musste man bei der Montage feststellen, dass die vorgefertigten Werkstücke mit einer tieferen Nische rechneten, die aber nicht so weit in die Wand eingetieft werden konnte, weil die Mauerstärke es nicht erlaubte.[680] Der in der Art einer Sitzbank gestaltete Sockel auf profilierter Basis und abschließender Deckplatte, auf dem die beiden Säulen stehen, ist in der römischen Grabmaltradition verankert und findet sich beispielsweise am Fieschi-Grabmal in S. Lorenzo fuori le mura oder am »Kenotaph Honorius' IV.« in SS. Bonifacio e Alessio.[681] Die 30 cm hohe, roh belassene Stufe unterhalb des Sockels (Abb. 155), deren Höhe auch an der Rahmung der Sakristeitür nebenan ablesbar ist, lässt erkennen, dass der Boden in diesem nördlichen Bereich des Querhauses beim frühneuzeitlichen Umbau abgesenkt wurde, ohne aber das Grabmal zu tangieren.[682]

Verlorenes Grabmonument von Kardinal Pietro Peregrosso aus Mailand († 1295)

Der in Bologna ausgebildete und in Orléans lehrende Jurist Pietro Peregrosso (um 1225–1295) wurde von Innocenz V. 1276 nach Rom berufen und zum Vizekanzler der päpstlichen Kanzlei ernannt. Dieses Amt hatte er während zwölf Jahren unter sieben Päpsten inne.[683] So war er etwa an der Formulierung der Bulle *Exiit et seminat* beteiligt, mit der sich Papst Nikolaus III. 1279 in die Diskussion um das franziskanische Armutsideal einschaltete. Unter Nikolaus IV. (1288–1292) wurde er im Mai 1288 zum Kardinaldiakon von S. Giorgio in Velabro erhoben sowie zum Protektor der Humiliaten ernannt; nach Erhalt der Priesterweihe wurde er im Februar 1289 Kardinalpriester von S. Marco.

Peregrosso war bis zu seinem Lebensende an vorderster Front an der päpstlichen Politik beteiligt. Kurz vor seinem Tod im August 1295 diktierte er sein Testament, aus dem hervorgeht, dass er in Aracoeli bestattet werden wollte.[684] Es ist zu vermuten, dass sich das Grab dieses für den Franziskanerorden bedeutenden Kardinals in oder nahe der Apsis befand und anlässlich der Errichtung des neuen Chors um 1561 abgebrochen wurde. Chacón sah das Grabmal noch und erwähnt das zugehörige *elogium sepulcrale*.[685] In S. Maria in Aracoeli selbst hat sich vielleicht ein Teil dieses Monuments erhalten.[686] Wie Malmstrom halte auch ich es für wahrscheinlich, dass das als Sturz eines

678 Carloni (1983), S. 646. Angesichts des guten Erhaltungszustands des Freskos innerhalb der Nische, kann eine Verschiebung des gesamten Grabmals einschließlich Fresko ausgeschlossen werden.

679 Pace (1993), S. 324 f.

680 Gardner, Tomb (1992), S. 84, Anm. 109 mit Verweis für die Mauerdicke von nur ca. 65 cm auf Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 167, wobei Malmstroms Angaben nicht ganz eindeutig zuzuordnen sind.

681 Diesen hat Hilde Merz aufgrund des typologischen Vergleichs mit den Gräbern von Durandus und Gudiel angezweifelt; nach ihrer Annahme stand das Untergeschoss mit dem Kreisschlingenmuster ursprünglich direkt auf dem Boden bzw. auf einem niedrigeren Sockel, Merz (1965), S. 103 f.

682 So auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 338, die vermutet, dass hierbei auch eine im Boden eingelassene Inschriftplatte möglicherweise verloren gegangen wäre. Zur Abtiefung des nördlichen Abschnittes des Querhausbodens siehe oben S. 87 f.

683 Grundlegend zur Biografie: G. Andenna, Peregrosso, Pietro, in: DBI, Bd. 82 (2015), S. 330–333, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-peregrosso_(Dizionario-Biografico)/ [08. 06. 2023]

684 Paravicini Bagliani, Testamenti (1980), S. 56 f.

685 Nachtrag von Oldoino in Ciaconio,Vitae 2 (1677), Sp. 267 und Casimiro, Araceli (1736), S. 33, 343 f.

686 Weitere Fragmente von Vorhängen einer Thalamusverkleidung sind abgebildet in Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 77, Nr. 21, Abb. 68; wobei die Autoren sie – wenig überzeugend – einem Grabmal der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der Familie Cavalieri zuordnen. Dem Cavalieri-Grabmal sind m. E. nur die Sarkophagreste mit Wappenschild, auf dem ein steigender Windhund zu sehen ist, zuzuordnen, die sich »im Hauptgesims des Chors« erhalten haben und

Durchgangs unter dem Dach des Presbyteriums wiederverwendete Fragment eines Totenbettes mit drapiertem Obertuch (datierbar um 1300) zum Grabmal des Kardinals gehört hat (Abb. 162).[687]

Abb. 162: Rom, S. Maria in Aracoeli, Fragment des Totenbettes mit drapiertem Obertuch eines Gisantgrabmals, um 1300, umgekehrt als Sturz eines Durchgangs unter dem Dach des Presbyteriums eingebaut (Foto GFN, ohne Datum)

Die Familienkapelle der Capocci

Im südlichen Querhausarm reservierte sich die Familie Capocci eine Doppelkapelle nahe beim Hochaltar. Die Capocci-Kapelle, die heute den Namen Cappella di Santa Rosa trägt (R11), schließt östlich an jene der Savelli an. Ugonio berichtet, dass dieser Raum »mit alten Wandmalereien geschmückt« *(veteri pictura ornatum)* war.[688] Ob er einst wie in der heutigen neuzeitlichen Ausstattung (Cappella del SS. Sacramento R12) einen zusätzlichen nach Osten gerichteten Altar hatte, halte ich für das späte 13. und frühe 14. Jahrhundert für unwahrscheinlich, auch aufgrund des einfachen, noch teilweise in situ gebliebenen Cosmatenpaviments, das noch aus dem 12. Jahrhundert stammen könnte (Abb. 163); nach 1588 nahm dieser Abschnitt als Kapelle der Astalli einen der hl. Francesca Romana geweihten Altar auf.[689] Der Grundriss der Kapelle auf dem Spada-Plan (Abb. 16) könnte noch die bauzeitliche Situation wiedergeben.[690] Die heutige Stufe, die vom Vorraum in die Capocci-Kapelle/Cappella di Santa Rosa führt, entspricht wohl noch

die zu weiteren Platten (wohl Schranken?) mit demselben Wappen im Boden der nördlichen Querhauskapelle S. Gregorio gehören.

687 Malmstrom, Aracoeli (1973), S. 94, Anm. 182. Als Alternative schlägt Malmstrom auch den Bischof Gofredus de Vezano († 1300) vor. Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 119, Nr. 417. Dieser hatte aber eine figürliche Ritzplatte, die nicht mit einem Wandgrab kompatibel wäre. Sie befindet sich im Hauptschiff rechts bei der sechsten Säule, die Inschrift in der achten Kapelle links. Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 115, Nr. XXVIII,4.

688 Dass die Kapelle der Familie Capocci gehörte, wird durch Ugonio belegt, der zwar den Familiennamen falsch identifizierte, aber das Wappen der Capocci dort sah und zeichnete, Barb. lat. 1994, fol. 211v (p. 404a) »*Sequitur Ecclesia Aracoeli post Sacellum Sabellorum in navi tra[n]sversali. In ipso capite Ecclesiae in eadem navi transversa est sacellum familiae de Astallis in quo est sepulchrum N. A. … [leere Zeile] dicatum honori Sti. Antonii de Padua, cui eius imago ex vivo expressa in tabula indicat sacrum esse. Intra hoc reclusum ex laeva sui altaris, aliud XI Sacellum familiae, ut reor, de Anibaldeschis veteri pictura ornatum cum sepulcris eiusdem clarissimae familiae dedicatum in nomine …* [zwei leere Zeilen] *cuius haec inibi sculptantur insignia* [Skizze des Wappens der Capocci]«, zitiert nach Oliger (1911), S. 230. Ugonio verwechselt hier das Wappen der Capocci mit jenem der Annibaldi (= Annibaldeschi?), die einige Senatoren stellten.

689 Zuvor hatte im 16. Jahrhundert die Familie Velli einen dem hl. Erzengel Michael geweihten Altar gestiftet. Russo (2007), S. 100.

690 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 327.

Abb. 163: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella del SS. Sacramento (R12, ehem. Capocci-Kapelle), Cosmatenpaviment (Foto Mondini 2023)

Abb. 164: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella di S. Rosa (R11, ehem. Capocci-Kapelle), Nische einer Piscina (Ausschnitt mit Inschrift), um 1300 (Foto Mondini 2023)

der ursprünglichen Raumhierarchie. Der Boden in der Cappella di Santa Rosa, die heute als Reliquienkapelle dient, ist modern. Im 16. Jahrhundert war der Altar im südlichen Abschnitt der Capocci-Kapelle dem hl. Nikolaus geweiht; es ist davon auszugehen, dass es noch das Patrozinium des späten 13. Jahrhunderts ist.[691] Von der mittelalterlichen Ausstattung hat sich kaum etwas erhalten, abgesehen von den erwähnten Resten des Opus sectile-Bodens im Vorraum R12 und einer Marmornische mit Dreipassrahmung in der Westwand, die als Piscina diente.[692] Die Nische, die heute in einem Wandschrank für Reliquiare eingebaut ist (Abb. 164), besteht aus weißem Marmor und ist nicht mit Mosaik inkrustiert.[693] In der rechten oberen Ecke liest man noch eine vertikal geführte Inschrift »TIONES«, die auf eine Wiederverwendung des oberen Marmorblocks hindeutet. Epigraphisch lässt sich die Inschrift wahrscheinlich in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts setzen. Hinzu kommt noch eine mit der Schauseite nach unten eingelassene, inkrustierte Marmorplatte, die Claudia Bolgia in der Decke der Grabkammer unter dem Boden der Capocci-Kapelle entdeckt hat. Ursprünglich hatte sie wohl als Frontseite eines Sarkophags gedient. Die Ornamentik der Platte hebt sich in auffälliger Weise von den üblichen Dekorationen der römischen Marmorkünstler ab, indem hier der Grund ganz mit feinteiligem Mosaik gefüllt ist, während ein einfacher, schmaler Marmorsteg komplexe ineinander verkettete Kreismotive bildet, die von einer in einem Quadrat eingeschriebenen Raute zusammengehalten werden (Abb. 165).[694] Das entstandene Gittermuster durchschneidet an den Quadratecken die Rahmung und

691 *famila cappucinorum seu de cappocce vulgariter in sacello sancti nicolai*, so Chacón, BAV, Chigi, I, V, 167, fol. 361v; Herklotz, Savelli (1983), S. 572, Anm. 37.

692 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 246–248 mit guter Abbildung; die Autorin vergleicht sie mit ähnlich geformten Dreipassnischen am Grab von Heinrich III. in Westminster, deren Front war aber ursprünglich mit Mosaik inkrustiert und deren Rahmung war feiner profiliert.

693 Maße: ca. H. 104 × B. 60 × T. 25 cm. Der Kleeblattbogen ist aus einem einzigen Block aus Imettomarmor gearbeitet, in den Seitenwänden aus weißem Marmor findet sich eine horizontale Einkerbung für die Ablageplatte der liturgischen Gefäße. Die Bodenplatte weist ein Loch für den Wasserablauf auf. Ob die aus verschiedenen Platten gebildete Rückwand der Nische direkt die Rückseite des Grabmals des Luca Savelli sei, wie Bolgia annimmt, halte ich für schwer überprüfbar und unwahrscheinlich. Bolgia, Ostentation (2007), S. 102. Barclay Lloyds Vermutung, dass die Capocci-Kapelle ursprünglich mit einem Fenster (die Rahmung der sog. »piscina« deutet sie als Fenster zur Savelli-Kapelle) geöffnet gewesen wäre, und das Grabmal des Luca Savelli erst im 18. Jahrhundert die Öffnung verstellt habe, überzeugt nicht, da das Grabmal bereits vor dem Umbau der Kapelle an dieser Stelle stand; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 247.

694 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 246 und Farbtaf. 20. Ich danke der Autorin für die Zurverfügungstellung des Bildes. Ihr Vergleich mit den Inkrustationen in den Nischen am Grabmal des hl. Edwards in Westminster, überzeugt nicht ganz, da

Abb. 165: Rom, S. Maria in Aracoeli, erratische inkrustierte Platte zu einem Grabmal gehörig, in der Decke der Gruft unterhalb der Cappella di S. Rosa (Foto Mondini 2023)

setzte sich offenbar einst links und rechts in gleicher Art fort. Als Motive kommen die kreisförmigen »Knöpfe«, die die Marmorbänder in den Ecken des Quadrats bilden, allerdings auch am Grabmal von Luca und Pandolfo Savelli vor (Abb. 141).

Mosaikfeld mit thronender Madonna

In der Cappella di Santa Rosa befindet sich an der Ostwand ein erratisches rechteckiges Mosaik, das stilistisch in die 1290er-Jahre weist. Es wurde 1910 an der Südwand unter einem Altarbild entdeckt und da es nicht im Putz direkt an der Wand befestigt, sondern in eine rechteckige, extra hierfür eingetiefte Marmorplatte gebettet war, konnte es an den heutigen Ort verlegt werden. Dargestellt ist eine thronende Maria mit Kind zwischen Franziskus und Johannes dem Täufer (Abb. 166).[695] Der als Fürsprecher fungierende Franziskus zur Rechten der Jungfrau zeigt

die Kreisschlingen dort aus mosaizierten Bändern bestehen, während sie hier aus einem einfachen Marmorsteg gebildet werden.

695 Maße nach Oliger: H. 125 × B. unten 109/B. oben 104 cm. Im frühen 20. Jahrhundert befand es sich auf dem Hauptaltar, war aber von einem Ölgemälde, das die hl. Rosa von Viterbo zeigte, verdeckt. Es wurde 1910 freigelegt, abgenommen und

ostentativ seine Wunden, ist glattrasiert und trägt sein Ordenshabit. Der Täufer – mit einem entrollten Rotulus in der Linken, der seine Inschrift wohl verloren hat – ist in einen grünblauen Mantel gekleidet und nicht in das traditionelle Fellgewand. Vor Franziskus kniet ein Adliger in einem roten Mantel mit Pelzkragen und einem Hut mit grauem Fehbesatz, eine Kleidung, die allgemein als Senatorengewand identifiziert wird, aber möglicherweise auch von Repräsentanten anderer Staatsämter getragen wurde.

Auf einem historischen Foto von Anderson (Abb. 166), welches das Mosaik ohne Rahmen zeigt, ist erkennbar, dass die rechte Seite der Täuferfigur über die rote Rahmung hinausragt.[696] Dies lässt darauf schließen, dass der vertikale rote Rahmenstreifen rechts erst nachträglich entstand, das Mosaik ursprünglich also etwas breiter und damit querrechteckig war; ob dort kniend die Ehefrau und hinter ihr eine weitere Person – vielleicht eine weibliche Heilige – dargestellt waren, bleibt Spekulation und ist aufgrund der asymmetrischen Komposition eher unwahrscheinlich.

Die Beschreibung von Bruzio ist das älteste Zeugnis für die Existenz dieses Mosaiks in der Kapelle, wobei Bruzio den Täufer fälschlicherweise als hl. Antonius anspricht: *Altera Beatissimae Virginis de Purificatione exprimit musivi operis S. Franciscum et S. Antonium inter, cui a latere in genua procumbit Vir Senatori habitus*.[697] Mit Bruzio hat die ältere Forschung den Knienden anhand der Kleidung als Senator identifiziert. Hierbei käme Giacomo di Giovanni in Frage, der einzige Capocci, von dem eine – wenn auch unsichere – Überlieferung besteht, dass er im Duecento ein Senatorenamt innehatte.[698] Es wäre derselbe *Iacobus Iohannis Capocii*, der in S. Maria Maggiore als Stifter des Reliquienziboriums überliefert ist.[699] Sollte die Identifikation des Knieenden als Giacomo di Giovanni Capocci für das Mosaik von Aracoeli zutreffen, dann hätte es sich um eine retrospektive Darstellung des Senators als Stammvater in der wohl erst kurz vor 1300 angelegten Kapelle gehandelt (vgl. unten, S. 170).[700] Während Serena Romano die Zugehörigkeit des Mosaiks zu einem Grabmal annimmt, aber die Familienkapelle der Capocci als Ursprungsort anzweifelt und auf Identifikationsversuche des Knienden verzichtet,[701] nimmt Bolgia Fiorenzo – den Erstgeborenen von Angelo Capocci († 1286) und Urenkel des Senators Giacomo – als Stifter der Capocci-Kapelle an.[702] Fiorenzo war Vater von vier Kindern, deren Namen – Giovanni, (Kardinal) Niccolò, Margherita und Francesca[703] – sich

fotografiert und auf der seitlichen Ostwand der Kapelle aufgehängt, wo es vom Querhaus aus sichtbar ist. Grundlegend, Oliger (1911), S. 214 f. Petersen fasst die ältere Zuschreibungsdiskussion zusammen, die zwischen dem Umfeld von Torriti, Cavallini und Rusuti oszilliert. Er vermutet einem Torriti-Nachfolger. Petersen (1989), S. 385–399, so auch Bolgia, Ostentation (2007), S. 98–102 und Schmitz, Cavallini (2013), S. 244. Tomei, Torriti (1990), S. 143 favorisiert einen Cavallini-Nachfolger, Romano, Apogeo (2017), S. 217 einen Rusuti-Nachfolger.

696 In der heutigen Aufstellung lässt sich der moderne Rahmen öffnen: In der unteren rechten Ecke ist der über den Rand hinausragende grüne Mantel (bei dem es sich auch um ein Gebüsch handeln könnte) hinter Johannes noch erhalten.

697 Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 233r, zitiert nach Oliger (1911), S. 237.

698 Er figuriert in der Senatorenliste von De Dominicis, Senato (2009), S. 17. A. Paravicini Bagliani, Capocci, Giacomo, in: DBI, Bd. 18 (1975), S. 595–596 erwähnt kein römisches senatoriales Amt; dass Giacomo 1254 als *romanorum proconsul* in den Quellen figuriert, ist nicht aussagekräftig, da die Bezeichnung außerhalb Roms gleichbedeutend für *nobilis vir,* für die Mitglieder der römischen Baronenschicht, die festen Einsitz im Großen Rat hatten, geläufig war. M. Vendittelli, Romanorum consules, riflessioni su un passo di Boncompagno da Signa, in: La nobiltà Romana nel Medioevo, hg. von S. Carocci (Collection de l'École Française de Rome 359), Rom 2006, S. 211–236, bes. 216–221.

699 Die Kleidung – Pelzmütze, »mozzetta di vaio« und Mantel in der Art eines Skapuliers – entspricht dem frühen Typus des mittelalterlichen Senatorengewandes, wie Oliger in seinem Exkurs darlegt. Oliger (1911), S. 239–249. Aufgrund des eindeutig auf das ausgehende XIII. Jahrhundert weisenden Stils des Mosaiks von Aracoeli, erwog Oliger auch die Identifikation mit Angelo Capocci, der 1267 zum *Capitaneus populi* ernannt wurde, hierzu S. 251. Zum Reliquienziborium von S. Maria Maggiore, siehe Claussen in diesem Band S. 290.

700 Bis dato ist für Rom diese Typologie in der Forschung kaum erwogen worden. Eine andere Form der ostentativen Selbstverherrlichung einer baronalen Familie ist die Einschreibung des Patriziers Giovanni Colonna im Gründungsmosaik von S. Maria Maggiore an der dortigen Fassade, als »proiezione di celebrazione nobiliare ›al passato‹«, beschrieben von Pace, Santità (2006), S. 319.

701 Romano, Aracoeli (1998), S. 206; Romano, Apogeo (2017), S. 217 f.; Petersen (1989) S. 394 schlug als Alternative Pandolfo Savelli vor und vermutete, dass es ursprünglich zu einem Grabmal in der Savelli-Kapelle gehörte.

702 Bolgia, Ostentation (2007), S. 98–102; Schmitz, Cavallini (2013), S. 244; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 326.

703 Carocci, Baroni (1993), S. 340 und Stammbaumtafel. A. Paravicini Bagliani, Capocci, Angelo, in: DBI, Bd. 18 (1975), S. 587 f., URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-capocci_%28Dizionario-Biografico%29/ [17. 06. 2023]

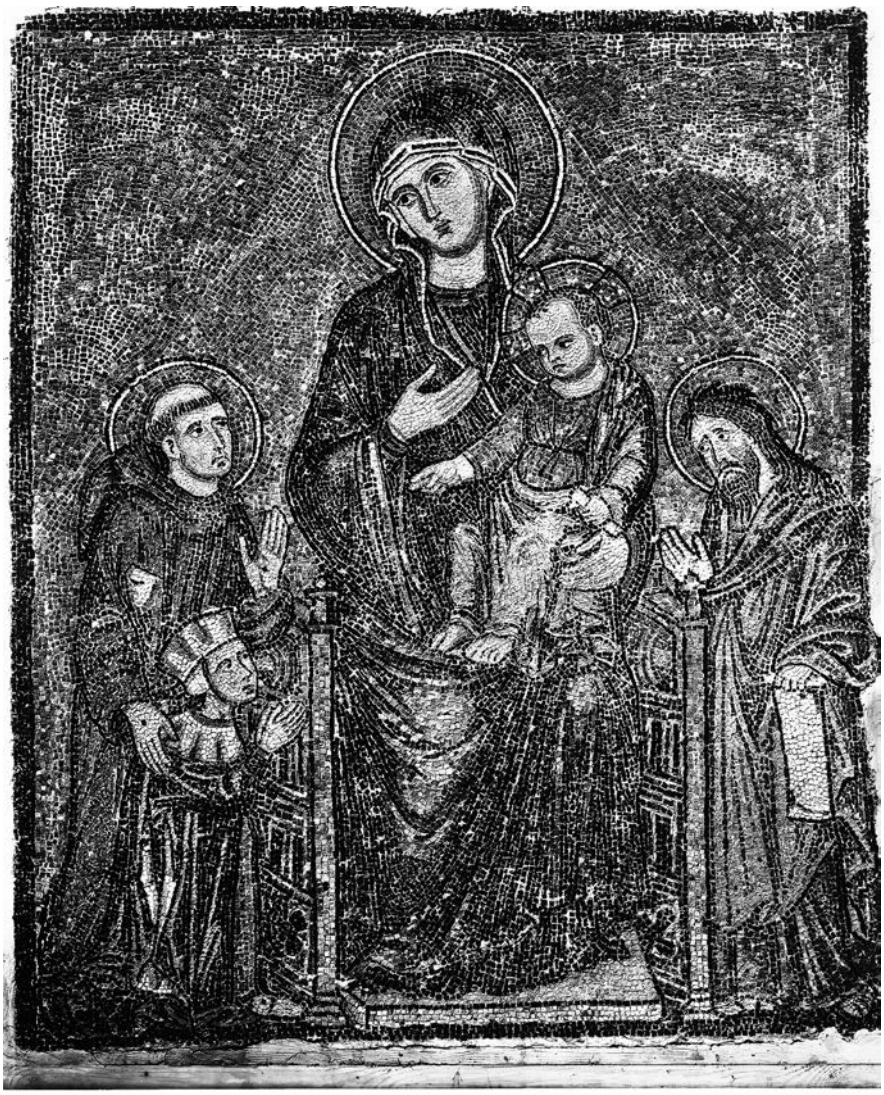


Abb. 166: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella di S. Rosa (R11, ehem. Capocci-Kapelle), Mosaik mit Madonna und kniendem Senator (Foto Anderson, um 1910)

augenfällig in den in der Kapelle verehrten Heiligen widerspiegeln: Nikolaus als Kapellenpatron, Johannes der Täufer und Franziskus im Mosaik. So könnte der im Mosaik dargestellte Kniende entweder Fiorenzo selbst oder dessen Vater Angelo Capocci, der im Jahr 1267 Capitano del popolo war, sein. Mit seiner Kapellenstiftung hätte Fiorenzo wohl nach 1296, ähnlich wie Pandolfo in der benachbarten Kapelle der Savelli, für die Eltern und deren Nachkommen ein Familienmausoleum gegründet.[704] Sollte die von Serena Romano vorgeschlagene Datierung des Mosaiks ins frühe 14. Jahrhundert zutreffen,[705] käme auch Fiorenzos Erstgeborener Giovanni (der Jüngere, † zw. 1333/42) als Auftraggeber für das Grabmal mit dem Votivbild seines Vaters in Frage, da Fiorenzo bereits um 1300 als verstorben gilt. Sicher ist, dass Giovanni seine 1317 verstorbene zweite Gattin, Luciana di Nicola Conti di Poli, in der Familienkapelle begraben ließ. Ein langes, in Abschriften überliefertes Epitaph thematisiert die Trauer des

704 Bolgia, Ostentation (2007), S. 102; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 327. Die Datierung nach 1296 betrifft insbesondere das Mosaik, das von den Apsis- und Fassadenmosaiken von S. Maria Maggiore beeinflusst ist.

705 Romano, Apogeo (2017), S. 217 f. mit Datierung an den Anfang des 14. Jahrhunderts.

Giovanni um seine Gattin und erwähnt eine *arca*, was auf ein Wandgrab mit Sarkophag und nicht auf ein Bodengrab hindeutet.[706]

Bei der Identifizierung des knienden Laien als Angelo oder Fiorenzo Capocci bliebe jedoch das Senatorengewand erklärungsbedürftig.[707] Ein passenderer Kandidat wäre deshalb – neben dem bereits erwähnten Giacomo Capocci – dessen berühmter Vater Giovanni († um 1217), der 1194–1196 römischer Senator gewesen war und später die Einflussnahme Innocenz' III. auf den Senat zu bekämpfen versucht hatte.[708] Eine zeitgenössische Quelle überliefert, dass besagter Giovanni schon vor der Ankunft der Franziskaner bei S. Maria in Capitolio ein monumentales Grabmal vom römischen Volk erhalten hatte.[709] In seiner Rolle als Stammvater könnte Giovanni also nach dem franziskanischen Umbau in der neueingerichteten Familienkapelle mit einem neuen Grabmal eine Inszenierung als Traditionsgründer erhalten haben, zumal er Namensvetter von Lucianas Ehemann Giovanni, dem möglichen Auftraggeber, war.

Die ehemalige Colonna-Kapelle

Auf der gegenüberliegenden Seite, unmittelbar westlich des nördlichen Querhausarms, kann auf Grund der Notizen von Ugonio die ehemalige Familienkapelle der Colonna lokalisiert werden, die damals als Abstellkammer diente und ebenfalls mit mittelalterlichen Malereien geschmückt war (Cappella della Madonna di Loreto, L9).[710] Diese Kapelle konnte von Oliger, Malmstrom und in jüngerer Zeit von Bolgia oberhalb des neuzeitlichen Gewölbes der heutigen Cappella della Madonna di Loreto, die 1597 bis 1598 von Onorio Longhi erneuert wurde, inspiziert werden.[711] Der Raum, dessen Grundriss etwa 4,75 × 5,40 m misst, liegt am östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffs und ist mit einem Kreuzrippengewölbe versehen. Die Kapelle war ursprünglich schachtartig hoch, nach der Schätzung Malmstroms findet sich der mit einer sechsblättrigen Rosette verzierte Schlussstein etwa 13 m über dem Boden (Abb. 167). Die Gewölberippe aus Peperino liegt auf einem rechteckigen Band auf und ist als Rundstab

706 QVAM LAPIS ISTE TEGIT XP(IST)I SIC DEXTRA PEREGIT | MORIBVS VRBANAM MITEM D(OMI)NAM LVCIANAM | NOBILIS ISTA FVIT SVMMA DE STIRPE VOCATA | NICOLE COMITS CVNCTA VIRTVTE NOTATA | [5] LVMINA FAC ANNES TANTVM CAPVCINE IOANES | VIR REMANES TRISTIS CVM FLETIBVS VNDIQ(VE) MIXTIS | SICQ(VE) FRAGOR MVNDI NIL POSSIDET ORBE IOCV(N)DI | NAM NON POSSE MORI SI GR(ATI)A FACTA DECORI | NATVRAVE DATVM NON DIMISISSET AMATVM | [10] HAEC IVVENIS SPONSVM DICENS QVASI PLVS TVA NO(N) SVM | A TRISTI PARCA PRESENTI CLAVSA SVB ARCA | MILLE TRECENTENO D(OMI)NI SEPTEMQ(VE) DECENO | FINEQ(VE) SVB A(N)NO IVLII TIBI FOEDERA FRANGO | DEN(I)Q(VE) COMPLETA REQVIES CV(M) LVCE QVIETA. Bruzio, BAV, Vat. lat. 11871, fol. 237r; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 125, Nr. 444; mit Abweichungen, Amayden Bertini, Famiglie Romane 1 (1910), S. 255; Casimiro, Araceli (1736), S. 121. Jacopo Velli, der die Kapelle von Vincenzo Capocci im fortgeschrittenen 17. Jahrhundert erwarb, nahm das Epitaph zu sich nach Hause und ließ die mosaizierten Wappen der Capocci »nell' orlo dell' altare« durch die eigenen ersetzen, vgl. Abschrift aus dem Ms. Amaydenus von Oliger (1911), S. 238.

707 Beide sind keine Senatoren gewesen; es mag aber sein, wie Carocci und Pace konstatieren, dass in Rom das Senatorenkleid zum Distinktionsmerkmal für »Adel« anstelle der Ritterrüstung verwendet wurde. Pace, Committenza (1998), S. 186.

708 Thumser, Rom (1995), S. 53 f.

709 Boncompagno da Signa in seinem *Candelabrum eloquentiae* (ca. 1227, Arch. S. Pietro H 13, fol. 45v–46r) berichtet: *Item populus Romanus sepulchrum Iohannis Capuctie super in Capitolio mirabile opere construxterunt*, zitiert nach Herklotz, Savelli (1983), S. 575; S. M. Wight, Medieval Diplomatic and the *ars dictandi*: Opera omnia Boncompagni (1194–1243), Los Angeles 1998, URL: http://www.scrineum.it/scrineum/wight/index.htm [10. 06. 2023], Kap. 1.27.8 (*De tumulorum ornamentis*): *Item populus Romanus sepulcrum Iohannis Capozie nuper in capitolio mirabili opere construxit*. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 327. Dieses Grabmal könnte in der verlorenen nach Süden zum Kapitol ausgerichteten Vorhalle von S. Maria in Capitolio gestanden haben.

710 Bei Ugonio als Kapelle XIII verzeichnet, da er mit der westlichsten Kapelle im südlichen Seitenschiff (cappella di S. Bernardino) zu zählen anfängt. BAV, Barb. lat. 1994, fol. 211v (S. 404b), zitiert nach Oliger (1911), S. 230, revidiert durch Darko Senekovic: *Hinc descendendo in aliam navem minorem XIII sacellum familiae [halbe Zeile Auslassung] quam hec notant insignia* [Skizze des Wappens] ***supra*** *autem hec ex musivo insignia Columnensium cum imagiunculis B.* [eine ganze Zeile Auslassung] *et his verbis iuxta Io. Columnam exaratis* [Auslassung zweier Zeilen]. *Hoc sacellum non est amplius in usu quia forte depressum sit nimis, est tamen totum plenum undique antiquis picturis et servit reponendis ecclesiae lignaminibus et scamnis.*

711 Ein Zwischenboden ist eingezogen, und man muss in den oberen Raum steigen, um die Gewölbe zu sehen; Oliger (1911), S. 232; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 171; Bolgia, Ostentation (2007), S. 78–83; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 164–171 mit Aufnahme des Grundrisses Abb. 3.20.

mit aufgelegtem Grat gebildet. Die Rippen gleichen jenen im Gewölbe des heutigen Eingangsraums auf der Südseite (R8).[712] An den Gewölbekappen ist noch der Abdruck von geflochtenen Matten für die Anbringung des Putzes erhalten.

Nach den bauarchäologischen Beobachtungen von Malmstrom und Bolgia wurde die gotische Kapelle an den nördlichen Querhausflügel angebaut, als dieser schon stand; ihr Ziegelmauerwerk mit einem niedrigen Modul von 24–26 cm weist ins späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert. In der Nord- und Westwand lässt sich die Rahmung zweier vermauerter Lanzettfenster erkennen, und der Spitzbogen des Zugangs zur Kirche in der Südwand scheint nachträglich in die Wand des nördlichen Seitenschiffs eingebrochen worden zu sein; alle diese Indizien deuten darauf hin, dass ursprünglich keine Kapellen auf der Nordseite der Kirche – der Seite des Konvents – geplant waren und die turmartige Colonna-Kapelle, deren Höhe jenen auf der Südseite entspricht, ursprünglich keine weiteren Nachbarkapellen erhalten sollte.[713]

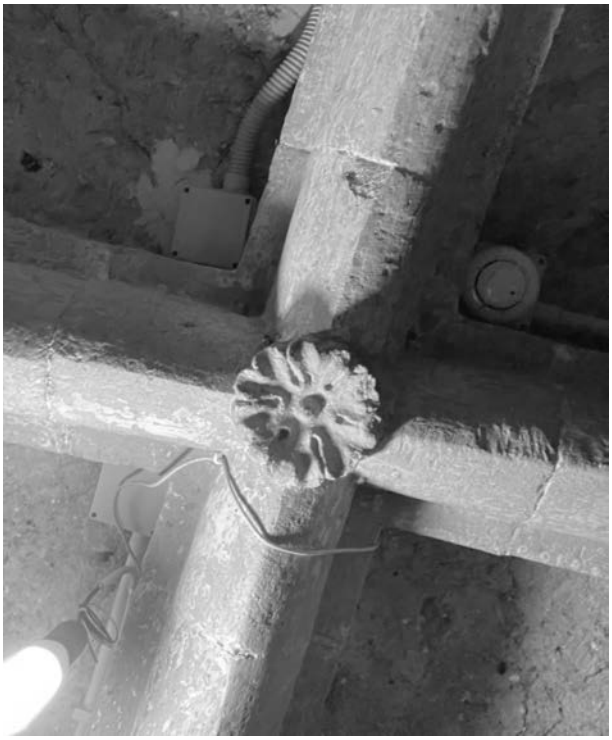


Abb. 167: Rom, S. Maria in Aracoeli, Gewölbe mit Schlussstein im Raum oberhalb der Cappella della Madonna di Loreto (L9, ehemalige Colonna-Kapelle) (Foto Mondini 2023)

In der Galleria di Palazzo Colonna befindet sich heute ein Mosaik, das 1652 aus Aracoeli in den Familienpalast übertragen wurde. 1652 war es im zum Kapitol gewandten Eingangsbereich des Konvents von Aracoeli angebracht, dort wohl schon sekundär, denn es stammt nachweislich aus der Kapelle der Colonna, wo es beim Umbau von 1597 bis 1598 abgenommen und in den Konventbereich übertragen worden war.[714] Das erhaltene Stück misst H. 63 × B. 210 cm[715] und dient an seinem heutigen Ort als Supraporte (Abb. 168). Ganz offensichtlich ist es im Bereich der rechten Hälfte beschnitten worden, was möglicherweise schon bei seiner ersten Translation im späten 16. Jahrhundert erfolgte. Ugonio hatte es noch in seiner vollständigen Länge gesehen und hielt seine Ikonographie und Beschriftungen in einer Skizze fest (Abb. 169):[716] Am linken und rechten Rand jeweils das Wappenschild der Colonna, im Zentrum die Gottesmutter mit Kind, flankiert zu ihrer Linken von den heiligen Johannes dem Täufer und Nikolaus, zu ihrer Rechten von den hll. Franziskus und Johannes dem Evangelisten, zwischen ihnen in kleinerem Maßstab die kniende Figur des Giovanni Colonna. Das ursprünglich dargestellte Personal – die beiden Johannes als deutlicher Hinweis auf Giovanni Colonna und der hl. Nikolaus als Reverenz an den Namensheiligen von Papst Nikolaus IV., mit dem der Senator engstens verbunden war – liefert einen Datierungshinweis für eine Entstehung des Mosaiks in den 1290er-Jahren.[717]

712 Bolgia vergleicht sie mit den Rippen und dem Schlussstein aus Peperino im Gewölbe der unter Nikolaus III. (1277–1288) erbauten Palastkapelle Sancta Sanctorum bzw. in der Sakristei von SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, Bolgia, Ostentation (2007), S. 83. Die Schlusssteine sind dort aber feingliedriger gestaltet und wohl aus Marmor.

713 Bolgia, Ostentation (2007), S. 84. Außen an den Ecken wies sie kräftige Strebepfeiler auf Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 171; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 165, Abb. 3.19.

714 Dort dokumentiert von Gualdi, BAV, Vat. lat. 8254, fol. 1v.

715 Oliger (1911), S. 219; Maße H. 63 × B. 200,82 cm nach Romano, Apogeo (2017), S. 152.

716 Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 233r (S. 447).

717 Oliger (1911), S. 249; Romano, Apogeo (2017), S. 152. Mit früherer Datierung in das Pontifikat Nikolaus' IV. (1288–1292) Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 249–251.

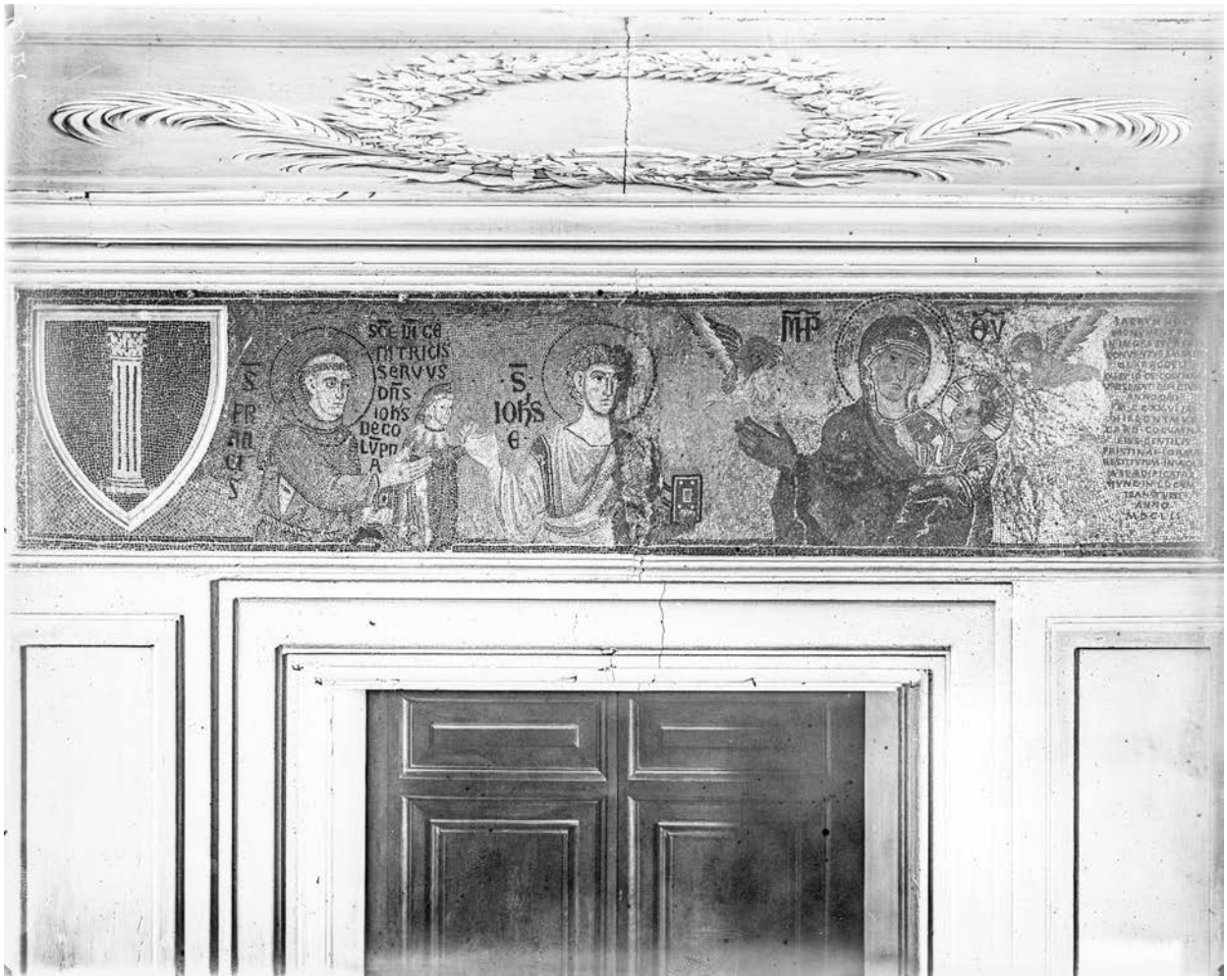


Abb. 168: Fragment eines Mosaiks aus der ehemaligen Colonna-Kapelle (L9, heutige Cappella della Madonna di Loreto). Rom, Palazzo Colonna, (Foto GFN)

Die ursprüngliche Länge des Mosaikstreifens betrug schätzungsweise 340 cm.[718] Das erhaltene Fragment zeigt am linken Rand das mosaizierte Wappenschild der Colonna mit einer kannelierten Säule mit korinthischem Kapitell vor rotem Grund. Die Tatsache, dass das Wappen mit einem erhabenen Marmorprofil gerahmt ist, lässt vermuten, dass zumindest dieser Teil des Mosaiks in eine Marmorplatte gegraben ist. Ob das gesamte längliche Mosaikfeld wie jenes der Capocci-Kapelle auf Marmorplatten inkrustiert wurde, ist m. W. nicht untersucht.[719] Den unteren Mosaikrand verdeckend und somit optisch diesseits des Rahmens am nächsten dem Betrachter zugewandt, kniet in kleinerem Maßstab Giovanni Colonna. Er wird von der rechten, mit dem Wundmal gezeichneten Hand seines Fürbitters Franziskus, der bartlos ist und auch die Seitenwunde zeigt, teilweise verdeckt bzw. an der Schulter

718 Oliger (1911), S. 232, schätzte seine ursprüngliche Länge etwas großzügig auf 420 cm und schloss daraus, dass das Mosaik trotz seiner Länge in der Loreto-Kapelle Platz gehabt haben könnte. Pace, Committenza (1998), S. 185 f.; Romano, Colonna (2006), S. 305–308; Bolgia, Ostentation (2007), S. 93.

719 Eine vertikale Plattengrenze könnte rechts oberhalb der knienden Figur erkennbar sein. Der Schaden und die vertikale Ausflickung am linken Auge des Engels könnte hingegen erst im Colonna-Palast erfolgt sein, da der Riss sich oberhalb des Türsturzes fortsetzt. Die zweite Platte mit der Gottesmutter und dem Engel könnte vollständig erhalten sein, rechts wurde die neuzeitliche Inschrift anstelle der weiteren Figuren eingefügt. Zum Erhaltungszustand, Romano, Apogeo (2017), S. 154: Arm und Hand der Muttergottes, sowie die beiden Engel gehen wohl auf Restaurierungen des 17. Jahrhunderts zurück.

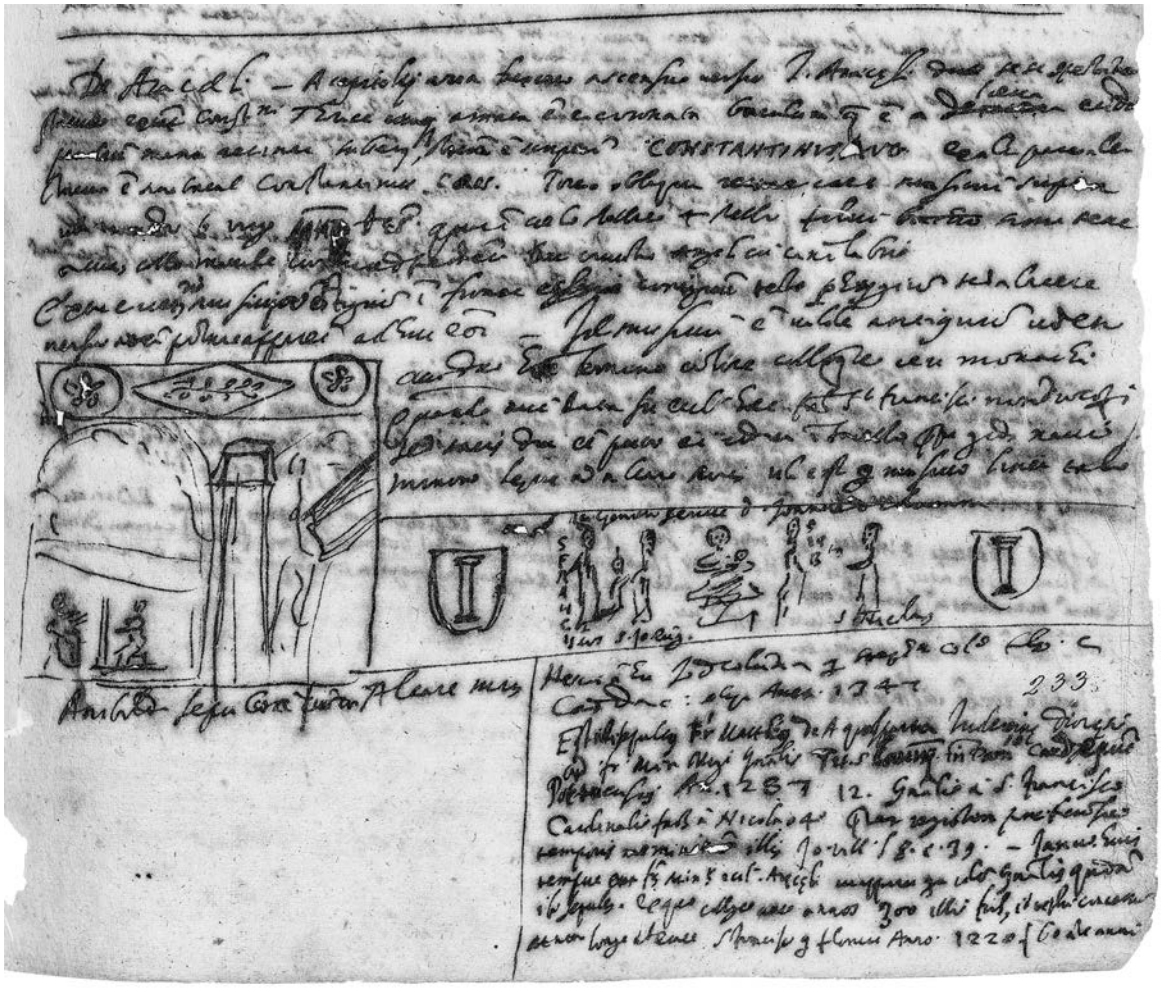


Abb. 169: Pompeo Ugonio, Skizze der Ikonographie des Mosaiks der Colonna-Kapelle (L9). BAV, Barb. lat. 1994, fol. 233r (S. 447) (Foto ©2023 Biblioteca Apostolica Vaticana) https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.1994/0249

berührt.[720] Giovanni Colonna erscheint im Amtskleid eines Senators.[721] Seine zum Gebet gefalteten Hände werden von der Hand Johannes' des Evangelisten hinterfangen, als würde der Namenspatron das Gebet des knienden Senators an die Muttergottes weiterleiten. Im Zwischenraum zwischen ihm und dem hl. Franziskus findet sich eine Votivinschrift in schwarzen Lettern, die den Namen des Senators preisgibt:

S(AN)C(T)E D(E)I GE | NITRICIS | SERVVS | D(OMI)N(V)S | IOH(ANNE)S | DE CO | LV(M)PN | A

Giovanni Colonna (um 1235–1292/93), Sohn des Oddone, war über seine Mutter Margherita mit den Orsini verwandt. Er bekleidete mehrmals das Senatorenamt: Erstmals 1260, 1262–1263 zusammen mit Giovanni Annibaldi, 1278–1279 ein weiteres Mal unter seinem Cousin, dem Orsinipapst Nikolaus III., zusammen mit Pandolfo Savelli, und ein letztes Mal schließlich 1290–1291.[722] In erster Ehe war er mit einer Orsini, wahrscheinlich einer Schwester des Kardinals Napoleone, verheiratet. Die besondere Nähe zum Franziskanerorden war auch familiär bedingt, da seine Schwester Margareta Colonna († 1280) eine am franziskanischen Leben orientierte informelle Gemeinschaft,

720 Zum bartlosen Franziskus als domestiziertes Bild des Heiligen, das erstmals 1296 an der Apsis von S. Maria Maggiore auftritt, Bellosi, Pecora (1985), S. 5–9.
721 D. Waley, Colonna, Giovanni, in: DBI, Bd. 27 (1982), S. 331–333.
722 De Dominicis, Membri (2009), S. 19; Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 42–56.

die später zu den *Sorores minores inclusae* gezählt wurde und Giovanni nach ihrem Tod ihre Vita in Hinblick auf ihre Seligsprechung verfasste.[723] So erstaunt es nicht, dass er unter dem Franziskanerpapst Nikolaus IV. nochmals als Senator die städtischen Geschicke bestimmte und um 1290 sich und seiner Familie eine Kapelle in Aracoeli sicherte.

Die neuzeitliche Inschrift am rechten Mosaikrand überliefert als Entstehungsdatum des Mosaiks das offensichtlich falsche Jahr 1228. Ausgehend von dieser Zahl rekonstruierte Forcella durch die Annahme des Verlustes eines »L« das Jahr 1278, als Giovanni Colonna zusammen mit Pandolfo Savelli Senator war.[724] Das inschriftliche Datum 1228 ist wohl eine historisierend-musealisierende Hinzufügung des 17. Jahrhunderts. Serena Romano datiert das Mosaik in die späten 1290er-Jahre, also nach dem Tod von Giovanni Colonna (1292/93), und deklariert es folglich als postumes Werk in der Nachfolge von Torritis Apsismosaik von S. Maria Maggiore von 1296.[725] Möglicherweise war die Colonna-Kapelle bereits geplant und vielleicht sogar schon im Rohbau, als der päpstliche Kaplan Pietro di Pietro Colonna 1290 sein Testament verfasste und die Marienkirche auf dem Kapitol als Grabplatz bestimmte.[726]

Aufgrund von Ugonios handschriftlichen Aufzeichnungen bezüglich der ursprünglichen Lokalisierung des Mosaikfeldes geht Bolgia davon aus, dass sich dieses, als Ugonio es am östlichen Ende des nördlichen Seitenschiffes sah, an der Außenseite der Kapelle – wohl oberhalb ihres Eingangsbogens – befand und nicht in der Kapelle selbst, die in jener Zeit (um 1590) als Magazin für Kirchenbänke verwendet wurde. Sie folgert daraus, dass sich dieser Mosaikstreifen schon damals nicht mehr an seinem ursprünglichen Bestimmungsort befunden habe und entsprechend auch die eben beschriebene turmartige und vollständig mit Wandmalereien – *antiquis picturis* – geschmückte Kapelle nicht sicher den Colonna zugeordnet werden könne.[727] Nach ihrer These hätte das Mosaik ursprünglich entweder in der Kapelle unterhalb eines der beiden gotischen Lanzettfenster seinen ursprünglichen Standort gehabt[728] oder sei Teil eines Tabernakels für die Advocata-Ikone gewesen, das dann 1372 durch das von den Felici gestifteten Ikonenziboriums ersetzt worden sei. Allerdings sei der Standort dieser vermuteten freistehenden Colonna-Tabernakelkapelle, die möglicherweise mit einer Grablege möglichst nahe an der Ikone verbunden war, nicht mehr rekonstruierbar. Zu diesem Ziborium hätten auch die beiden mit Cosmatenmosaik verzierten Fragmente von auf zwei Seiten inkrustierten Marmorpfeilerchen, die ebenfalls im Palazzo Colonna aufbewahrt werden, gehört (Abb. 170, 171).[729] Die beiden Stücke, deren Provenienz aus S. Maria in Aracoeli nicht zu beweisen ist, sind mit lanzettförmigen Mosaikeinlagen versehen, die in der Ästhetik an gotische Glasfenster erinnern; sie weisen auf den zwei unbearbeiteten Seiten vertikale Einkerbungen für den Einbau von Platten auf. Ihre

723 Zu Margareta Colonna siehe auch Claussen in diesem Band, S. 266.

724 Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 541 (Nr. 2078). Wortlaut der Inschrift oben S. 173.

725 Ob Giovanni Colonna im Porträt weißhaarig gezeigt wird, wie Serena Romano meint, ist nicht so eindeutig, da unter der weißen Haube am Nacken dunkle Strähnen sichtbar sind; Romano, Apogeo (2017), S. 152 weist auf die stilistische Nähe zu Torritis Cavettomosaik. Zu den Mosaiken in der Apsis und am Cavetto von S. Maria Maggiore, siehe Claussen in diesem Band S. 230 und 250.

726 Pietro di Pietro Colonna bestimmt testamentarisch (Gallicano, 18. Juli 1290) seinen Grabplatz für den Fall, dass er nicht in Gallicano, sondern in Rom sterben sollte, in Aracoeli: *vult se sepelliri apud ecclesiam b. Marie fratrum minorum de Capitolio quibus dari vult C florenos, et sepelliri apud ecclesiam eorum*. Eine Kapelle wird zwar nicht erwähnt, *apud* (bei) könnte auf einen gesonderten Raum deuten; weiter unten im Testament wird Giovanni Colanna (*strenui viri d. Ioannis de Colu‹m›pna alme Urbis illustris senatoris*) testamentarisch bedacht, so dass eine engere familiäre Verbindung vermutet werden kann. V. Federici, Regesto del Monastero di S. Silvestro de Capite, in: A. S. R. S. P. 23, 1900, S. 411–447, bes. 427 (Nr. CLXXXIII); Garms/Ward Perkins, Einleitung, in: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 6; Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 430 (C 41).

727 Bolgia, Ostentation (2007), S. 92–94. Wortlaut der Stelle bei Ugonio BAV, Barb. lat. 1994, fol. 211v (S. 404b) vgl. oben Anm. 710, sowie BCAF, classe I. 161, S. 975, zitiert nach Oliger (1911), S. 231: *Est cappella in navi minori laeva ingrediendo ultima depressa* ***super quam*** *est musivum et sunt quadam imagines B. Virg(inis), S. Nicolai etc. Inter quas Io(annes) Columna et s. Franciscus […?] h. e. […?] Araceli.* So auch Romano, Apogeo (2017), S. 152, wobei die Möglichkeit einer Verschiebung von Inneren der Kapelle an die Außenfront erwogen wird.

728 An ähnlicher Selle wie das Fresko-Fragment in der ehemaligen Johanneskapelle, der heutigen cappella di S. Pasquale Baylon, siehe hierzu S. 176 f.

729 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 315–317 spricht von einem Stück, es sind aber zwei. Es handelt sich wohl um den unteren Teil der Eckfialen eines Baldachins.

Abb. 170: Fragment einer zu einem Ziborium oder Grabmal gehörenden Fiale. Rom, Palazzo Colonna, Inv.Nr. 23 (Foto Mondini 2023)

Abb. 171: Fragment einer zu einem Ziborium oder Grabmal gehörenden Fiale. Rom, Palazzo Colonna, Inv.Nr. 28 (Foto Senekovic 2003)

Ähnlichkeit mit den zweigeschossigen Eckpfeilerchen der Arkadenzone des Hauptaltarziboriums von S. Maria in Cosmedin – einem um 1300 entstandenen Werk des Deodatus – hat schon Musso gesehen.[730]

Auch wenn die Hypothese eines dem Felici-Ziborium vorangegangenen Ikonenziboriums grundsätzlich plausibel ist, erscheint das Mosaik des Giovanni Colonna mit seiner Breite von 3,4 m eher zu lang für eine derartige Baldachinkonstruktion.[731] Aber auch Bolgias Annahme, dass Ugonio das Mosaik an der Außenseite der Kapelle in einer sekundären Position gesehen hat, sollte revidiert werden. Die Maße des Mosaikfeldes erlauben trotz relativ geringer Höhe keine Anbringung oberhalb des Eingangsbogens der Kapelle, denn die Gewölbe in den

730 Vollständiges Stück (Kat.Nr. 23): Maße H. 111,5 × B. 25 × T. 25 cm; zerbrochenes Stück (Kat.Nr. 28) H, 115,5 × B. 25 × T. 25 cm; Mussos These jedoch, die beiden Eckpfeilerchen würden vom Magdalenaziborium aus S. Giovanni in Laterano stammen, ebenfalls einem Werk des Deodatus und zumindest in seinem nach dem Brand von 1308 restaurierten Zustand auch mit Colonnawappen versehen, lässt sich nicht mit den im Laterankreuzgang erhaltenen Fragmenten und Claussens Rekonstruktion des Magdalenaziboriums vereinbaren. Musso (1990), S. 84 f. Kat.Nr. 23, S. 88 f. Kat.Nr. 28; zum Ziborium (um 1300) von S. Maria in Cosmedin siehe Schmitz, S. Maria in Cosmedin, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 247–252; zu Deodatus Claussen, Magistri (1987), S. 210–219, zum Magdalenaziborium der Lateranbasilika Claussen, San Giovanni (2008), S. 198–216.

731 Zudem ist das Mosaik auch nicht so einfach zu verschieben. Entsprechend hat auch sein heutiges Aussehen gelitten, bedingt durch die (mindestens) zweifache Demontage und Verlegung.

Seitenschiffen waren zur Zeit von Ugonio bereits eingezogen und es bestand nicht ausreichend Platz für das langgezogene Mosaikfeld. Dass Ugonio das Mosaik noch in situ innerhalb der Kapelle gesehen hat, bestätigt auch eine die Skizze begleitende Erwähnung Ugonios, in der das Mosaik eindeutig innerhalb der Kapelle lokalisiert wird (Abb. 169).[732] Vermutlich war der Mosaikstreifen in der Art eines Altarretabels über dem Kapellenaltar unterhalb des nördlichen Lanzettfensters angebracht – in Analogie zur Wandmalerei in der Kapelle S. Pasquale in Baylon (siehe unten).[733] Sollte das Mosaik hingegen Teil des Grabmals des Senators gewesen sein (wovon es jedoch keine Nachricht gibt), dann käme für ein Baldachingrab nur die Ostwand der Kapelle in Frage, da die Nord- und Westwand mit Fenstern durchbrochen waren. Eine Aufstellung des Senatorengrabs an diesem Ort hätte ein Pendant im Grabmal des Luca und Pandolfo Savelli im südlichen Querhausarm. Die beiden im Palazzo Colonna aufbewahrten, mit Cosmatenmosaik geschmückten Marmorfragmente könnten – sofern sie tatsächlich aus Aracoeli stammen – den unteren Teil der seitlichen Fialen des zugehörigen Grabbaldachins gebildet haben.

De Rubeis-Kapelle

In direkter Nachbarschaft auf der Westseite gegen die Grabkapelle der Colonna angebaut, deren westliches Fenster dabei zugesetzt wurde, befindet sich jene der Kaufmannsfamilie De Rubeis (S. Margherita di Cortona, L8).[734] Im 18. Jahrhundert waren noch die mosaizierten Familienwappen an den Marmorschranken zum Seitenschiff sichtbar.[735] Einen terminus ante quem für die Kapelle gibt die sich heute im nördlichen Seitenschiff vor dem Eingang befindende, stark abgeriebene Grabplatte der Laurentia De Rubeis, Gemahlin von Lello de Valle, die um 1336 verstarb.[736]

Von der Ausstattung des frühen 14. Jahrhunderts hat sich nur das Cosmatenpaviment in situ erhalten. Es besteht aus einfachen, mit geometrischen Mustern gefüllten Feldern, die von Marmorplatten gerahmt werden, wobei Material vom Paviment der Vorgängerkirche wiederverwendet worden sein könnte. Im vorderen Bereich, etwa im Zentrum auf der Mittelachse, befindet sich die quadratische Deckplatte, die zur unter dem Boden liegenden Gruft führt. Entlang der Ost- und Westwand der Kapelle ist das Paviment ausgebessert, was als Hinweis auf einst hier aufgereihte Grabplatten gewertet werden kann (Abb. 172).

Die ehemalige Johanneskapelle

Am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffs – vis-à-vis der Colonna-Kapelle – und angebaut an den südlichen Querhausarm findet sich eine ebenfalls bauzeitliche Grabkapelle, deren Zuordnung zu einer römischen Famile aus der senatorenstellenden Oberschicht bis dato nicht gelungen ist (Cappella di S. Pasquale Baylon, R9). Das Patrozinium des hl. Paschalis Baylon geht auf die Umgestaltung der Kapelle zwischen 1679 und 1686 zurück, die in Vorbereitung auf dessen Heiligsprechung (1690) erfolgte.[737] Nach einer um 1570 zusammengestellten Liste der Kapellen in Aracoeli soll dieser Raum damals dem hl. Johannes geweiht gewesen sein, wobei nicht gesagt wird, ob es sich dabei um den Täufer oder den Evangelisten handelte. Inhaberin der Kapelle war damals die Familie Capo

732 Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 233r (S. 447), so auch in der Transkription von Oliger (1911), S. 228; ich danke Darko Senekovic für die Abschrift: *in sacello prope gradus navis minoris laevae ad altare crucis [?] ubi est opere musivo linea talis* | [Mosaik-Zeichnung] | *Nescio an hic Io. de Columna qui Stephani Col(onn)ae filius et* | *Cardin(alis) obiit Aven(ione) 1347.*

733 So auch Romano, Colonna (2006), S. 307, möglicherweise in Verbindung mit dem Grabmal von Giovanni Colonna.

734 Bolgia, Ostentation (2007), S. 97. Casimiro, Araceli (1736), S. 199.

735 »Apparteneva già questa cappella, segnata al numero 20, all'antica famiglia de' Rossi o dir vogliamo de Rubeis, di cui fino ai dì nostri si è veduta l'arma gentilizia, lavorata di musaico, in due tavole di marmo poste nel sito ove ora è la nuova balaustra.« Casimiro, Araceli (1736), S. 187–191, bes. 187; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 329 f.

736 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 143 f.; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 126, Nr. 448; abgebildet in Gualdi, BAV, Vat. lat. 8254 II, fol. 258r. Zur Familie De Rossi (rione Pigna) Bertini, Famiglie Romane 1 (1910), S. 192 und 2 (1914), S. 173, hier wird ein Matteo de' Rossi, Senator im Jahr 1242 aufgeführt, auch De Dominicis, Senatori (2009), S. 16. Bei Carocci kommt die Familie De Rubeis nicht vor.

737 Verantwortlich für den Umbau war der Architekt Antonio Stanghellini, Strinati (2004), S. 55 Anm. 8; Russo (2007), S. 111–114.

di ferro.[738] Da weitere Hinweise, dass die Familie der Capo di ferro als Auftraggeberin einer Kapelle in Aracoeli wirksam war, fehlen, vermutet Strinati, dass die Familie die Kapelle erst später übernahm.[739] Nichts spricht aber gegen eine Gründung um 1300 durch die Capo di ferro, die zur älteren Stadtaristokratie gehörten,[740] doch kommen – wie weiter unten noch ausgeführt wird – auch andere Familien der baronalen Oberschicht als Stifter in Frage.

Abb. 172: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella di S. Margherita di Cortona, Paviment (L8, ehem. De Rubeis-Kapelle) (Foto Mondini 2023)

In den Jahren 2000 bis 2003 wurden an der inneren Südwand der Kapelle Wandmalereien des späten 13. Jahrhunderts freigelegt, nachdem schon 1970 bei Sondagen an der Ostwand in 5 m Höhe der Abschnitt einer gemalten Spiralsäule mit Kompositkapitell zum Vorschein gekommen war.[741] Die Restaurierung legte große Teile des Mauerwerks der Kapelle frei, so dass der Unterschied zwischen dem Mauerwerk des späten 13. Jahrhunderts mit kurzen Ziegeln und niedrigem Modul und jenem mit Falsa Cortina an der Westwand, das zur Außenwand des Campanile des 12. Jahrhunderts gehörte, deutlich sichtbar wurde.[742] Es ist davon auszugehen, dass die Kapelle mit einem gotischen Kreuzrippengewölbe überdeckt war; das heutige, gegenüber dem ursprünglichen tieferliegende Gewölbe datiert wie der Eingangsbogen aus dem 17. Jahrhundert. Die Sondagen unter den stuckierten Diagonalbändern bestätigen das Fehlen von Kreuzrippen.[743] Auf der Südwand unterhalb der abgeschrägten Fensterbank des ehemaligen gotischen Lanzettfensters kam das Freskofragment eines Marienbildes zum Vorschein (Abb. 173). Wahrscheinlich nahm die Wandmalerei einen breiteren Abschnitt der Südwand ein und war in der Art einer Altarpala konzipiert. Auf der Mittelachse ist Maria mit dem auf ihrem linken Arm thronenden Jesuskind von einem gemusterten gelben Stoffbehang hinterfangen und hervorgehoben. Zur Rechten der zentralen Figurengruppe steht vor blauem Grund Johannes der Täufer, seine Hände in Fürbitte gegen Maria erhoben; von dieser Figur sind nur Gesicht, rechte Schulter und Arm erhalten. Zu Marias Linken ist Johannes der Evangelist dargestellt, der mit seiner rechten Hand auf den geschlossenen Codex seines Evangeliums zeigt. Der vertikale Abschluss des Fragments verläuft so, dass Gesicht und Haartracht des Evangelisten nicht beschnitten werden.

738 BAV, Chigi I, V, 167, fol. 361v: *familia de capo de ferro in sacello s. Iohannis*, Herklotz, Savelli (1983), S. 572 (Anm. 37). Casimiro spezifiziert, dass es sich um Johannes den Evangelisten handelte, Casimiro, Araceli (1736), S. 102: »[…] si vuol sapere che ne' tempi andati era dedicata a Dio in onore di S. Giovanni Evangelista e godevane il giure onorifico la nobil famiglia Capo di ferro […]. Veggonsi tuttavia nel pavimento due lapide graffite, a piè delle quali leggevansi le iscrizioni di Stefano, e Tiberio, dappoi cancellate e rase dall' invidia […]. Da un manuscritto del nostro Archivio si trae, che nel secolo prossimo passato fu questa cappella conceduta alla Marchesa Grimaldi, da cui passò ne' Buzi e poscia ne' Ceva a i quali presentemente appartiene.«

739 Strinati (2004), S. 18.

740 Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 314, sie waren mit den Orsini verbunden. Ein Oddone Capo di ferro (Caputferri) figuriert 1188 in der Liste der Senatoren und Ratsherren, De Dominicis, Senato (2009), S. 13.

741 Die Sondage der 1970 freigelegten Säule ist abgebildet bei Herklotz, Savelli (1983). Unter der Ägide der Soprintendenza ai beni ambientali e architettonici e per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico (verantwortlich Roberto di Paola; Leitung Claudia Tempesta; Restaurator Rossano Pizzinelli). Strinati (2004), S. 35–42.

742 Zum Campanile und zur Baugeschichte siehe S. 46. Modul an der Westwand 29–31 cm; Modul an der Südwand 26 cm.

743 Strinati (2004), Abb. 90, 91. Es wäre zu prüfen, ob sich das mittelalterliche Kreuzrippengewölbe oberhalb desjenigen des 17. Jahrhunderts erhalten hat.

Abb. 173: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella di S. Pasquale Baylon, Südwand, Madonna mit Heiligen, 1290er-Jahre (Foto Senekovic 2023)

Das Jesuskind wird als jugendlicher Weltenherrscher mit Kreuznimbus und locker über die linke Schulter gelegtem roten Mantel präsentiert. Es blickt auf »Augenhöhe« gerade aus dem Bild zum Eingang der Kapelle und entbietet den Gläubigen, die vom Seitenschiff in die Kapelle schauen, seinen Segen. Die Lebendigkeit dieser Gruppe und die Intensität der Blicke der Jungfrau und des Kindes führten wohl dazu, dass sie nicht wie die beiden Johannes und die Fresken an den Seitenwänden in der Frühen Neuzeit übertüncht wurde, sondern – möglicherweise ausgezeichnet durch einen in der Wand fixierten Rahmen – weiterhin zugänglich blieb.[744] Es ist offensichtlich, dass die übertünchte mittelalterliche Putzschicht erst anlässlich der Ausstattungskampagne des späten 17. Jahrhunderts entfernt wurde, denn bei der Freilegung der restlichen Wand und der Seitenwände der Kapelle wurden die direkt auf dem leicht geschlämmten Ziegelmauerwerk ausgeführten Sinopien gefunden.[745] Ich halte es durchaus für möglich, dass das Marienbild sich ursprünglich an den Seiten fortgesetzt hat und noch zwei weitere Heilige und vielleicht auch Porträts von Angehörigen der Familie, der diese Kapelle gehörte, dargestellt waren. Neben Johannes dem Täufer wäre eine Darstellung des hl. Franziskus zu erwarten, der bisher in keiner der behandelten Grabkapellen (und -monumente) fehlte; als Pendant auf der anderen Seite könnte neben Johannes dem Evangelisten der hl. Antonius von Padua gestanden haben, wie sie auch in den Apsismosaiken von S. Maria Maggiore und S. Giovanni in Laterano gemeinsam auftreten.

An beiden Seitenwänden waren Szenen aus der Vita der beiden Johannes einander gegenübergestellt.[746] An der linken östlichen Kapellenwand lassen die Malereireste auf eine einzige von einer illusionistischen gemalten Kolonnade – rechts ist es eine Spiralsäule, links ein Pfeiler – gerahmte Szene schließen:[747] Gut erhalten sind im oberen Bereich der Wandmalerei die Türme, die zur Palastdarstellung der Szene gehörten (Abb. 174). Die mageren Reste der Sinopien – u. a. eine Aneinanderreihung von Köpfen einer Tischgesellschaft – haben immerhin die Identifikation des Bildgegenstandes als Bankett von Herodes ermöglicht. In den erhaltenen Architekturen finden sich frappante Ähnlichkeiten zu Giottos entsprechendem Fresko in der Peruzzi-Kapelle von S. Croce in Florenz.[748] Dies gilt auch für die Szene an der gegenüberliegenden Wand (Abb. 175). Zwischen zwei mit Cosmatenmosaik verzier-

744 Strinati (2004), S. 32 f., Abb. 32: zeigt den sichtbaren rechteckig ausgesparten Ausschnitt des Freskos nach der Entfernung des Altarbildes des späten 17. Jahrhunderts. Die These, dass die Kapelle vom Senator Giovanni Colonna in Auftrag gegeben worden sei und nach dem Bruch mit Bonifaz VIII. die Wandmalereien bis auf die Madonna übertüncht worden seien, ist wohl nicht haltbar, dann hätten in vielen Kirchen Roms, die Spuren der Colonna ausgetilgt werden müssen. Russo (2007), S. 111.

745 Gute Abbildungen und Nachzeichnungen bei Strinati (2004), S. 88 f.

746 Es handelt sich um das älteste erhaltene Zeugnis der Gegenüberstellung der beiden Johannes-Zyklen, Russo (2007), S. 111; Romano, Apogeo (2017), S. 162–166.

747 Strinati (2004), S. 51 vermutet einen Planwechsel, im Sinne einer Aktualisierung: Ursprünglich hätten die Szenen mit cosmatesken Pfeilern gerahmt werden sollen, und man habe dann das Modell der architravierten Kolonnade auf Spiralsäulen aus Assisi übernommen. Unklar bleibt, was Strinati meint, wenn er schreibt: »il pilastrino venne poi ridipinto col modello della colonna tortile, come un vero pentimento«. Auf der freigelegten Wandmalerei des Pfeilers sind keine Spuren von Übermalung (mehr?) sichtbar.

748 Strinati (2004), S. 146; der Autor tut sich schwer mit der Vorstellung, Giotto habe in Florenz die Malereien aus Aracoeli als Vorbild genommen. Serena Romano hingegen ist davon überzeugt, Romano, Apogeo (2017), S. 165.

ten Spiralsäulen der gemalten Architekturrahmung lässt sich hier aufgrund der Sinopie die Vision des auf seine Knie gefallenen Johannes des Evangelisten rekonstruieren, der somit auch als Verfasser der Apokalypse ausgewiesen wird. In der oberen rechten als Fresko erhaltenen Bildecke erscheint in einer Aureole das Brustbild Christi zwischen zwei Engeln, hinter ihnen Petrus und weitere Heilige. In der linken Ecke ist ein risalitartig mit Tympanon bekrönter Bau mit einem portalartigen Spitzbogen zu erkennen, dessen Laibung mit antikisierenden Kassetten dekoriert ist. Die perspektivische Verkürzung ist äußerst gelungen und zeigt, dass die in dieser Kapelle tätigen Maler auf dem neuesten Stand ihrer Zeit waren. Wahrscheinlich war in den Lünetten der beiden Seitenwände, oberhalb des verlorenen gemalten Architravs, je eine weitere Szene dargestellt, doch wurde aus denkmalpflegerischen Überlegungen auf eine Freilegung verzichtet, da man dafür die Malereien des 17. Jahrhunderts hätte opfern müssen.

Die den beiden Johannes gewidmeten großen Bildfelder an den Seitenwänden der Kapelle zitieren die Anlage der Bildfelder des Franziskuszyklus in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Auch der bemerkenswerte Illusionismus der perspektivischen Verkürzung der Kassetten im abschließenden Architrav des Marienbildes sowie die von kleinen geflügelten Genien belebten Architekturen weisen engste Bezüge zur franziskanischen Bildkultur von Assisi auf. So überrascht es nicht, dass neben der in der Forschungsliteratur dominierenden Zuschreibung der neu entdeckten Wandbilder in der ehemaligen Johanneskapelle in S. Maria in Aracoeli an Cavallini bzw. Torriti auch die Möglichkeit eines Werks von Giotto ins Feld geführt wurde.[749] Die engen Beziehungen zwischen den beiden Franziskanerkonventen lassen die Vermutung zu, dass die Modernität der in Assisi tätigen Malertruppe fast zeitgleich nach Rom gelangte und Maler aus der Großwerkstatt von Assisi noch in den Jahren vor 1300 in Aracoeli tätig wurden bzw. dass römische Maler aus dem Cavallini- und Torritiumkreis sich in Assisi à jour brachten und nach Rom zurückkehrten, um dort das von Giotto Gelernte anzuwenden. In diesem Zusammenhang ist das von Serena Romano unterstrichene hohe Anspruchsniveau der Auftraggeber und Eigentümer der ehemaligen Johanneskapelle und somit die Frage ihrer Identität von

Abb. 174: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella di S. Pasquale Baylon, freigelegte Malereien an der Ostwand (Foto Mondini 2023)

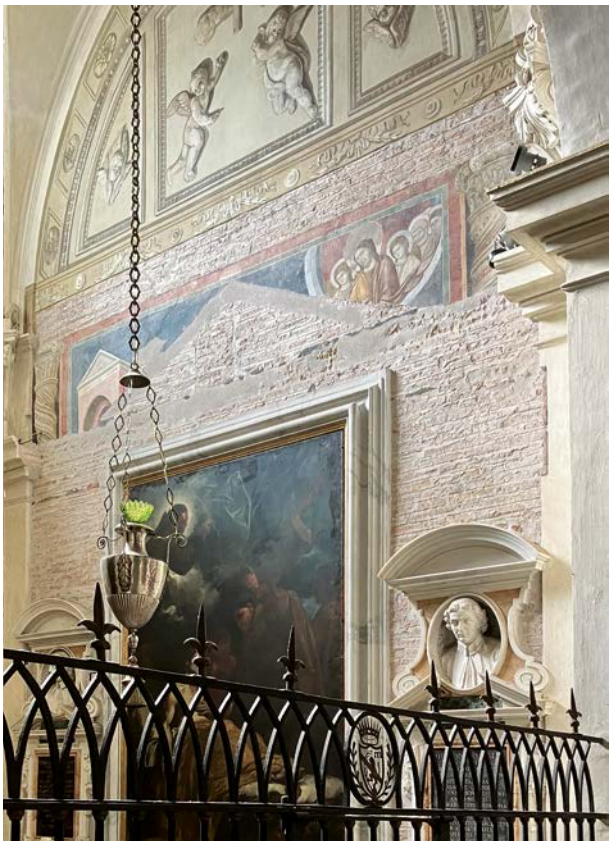


Abb. 175: Rom, S. Maria in Aracoeli, Cappella di S. Pasquale Baylon, freigelegte Malereien an der Westwand und Mauerwerk in Falsa cortina des 12. Jhs. (Foto Mondini 2023)

749 Für eine Zuschreibung an Cavallini: Strinati (2004); in Nachfolge des Weltgerichtsfresko von S. Cecilia, Mitte 1290er-Jahre Schmitz, Cavallini (2013), S. 244; Romano spricht von einem derartigen »mix di elementi cavalliniani e torritiani«, dass eine Zuschreibung an einem der beiden Maler unmöglich sei. Romano, Apogeo (2017), S. 165; als Werk des jungen Giotto in den 1290er-Jahren bei Flores d'Arcais (2009), S. 39 f.

Interesse. Mit Blick auf die tonangebenden Geschlechter Roms in den 1290er-Jahren vermutet Romano, dass sich die Colonna vis-à-vis ihrer Kapelle im nördlichen Seitenschiff (L9) einen weiteren Begräbnisplatz gesichert hätten, der durch seine zum Kapitol gewandte Lage (R9) noch prestigeträchtiger war.[750] Dass der Einfluss der Colonna-Kardinäle auch in Assisi deutlich spürbar war, mag diese These unterstützen.[751]

Wenn man andererseits im Auge behält, dass unter den Familien, deren Kapellenbesitz in Aracoeli namentlich nachgewiesen ist, auch die Orsini waren,[752] wäre auch diese mächtige Familie eine Kandidatin für einen bauzeitlichen Kapellenplatz in der Nähe der Savelli auf der zum Kapitol gewandten Südseite, zumal die Orsiniwappen nach der Wahl von Nikolaus III. zum Senator auf Lebenszeit (1278) wohl am Außenbau des Senatorenpalastes prangten.[753] Die Anzahl der Orsini-Abkömmlinge, die in den 1280er- und 1290er-Jahren und zu Beginn des 14. Jahrhunderts in den Senatorenlisten figurieren, ist hoch. Auch wenn Belege dafür fehlen, besteht die Möglichkeit, dass der einflussreiche Kardinal Matteo Rosso Orsini (um 1230–1305, Sohn von Gentile), der 1278 von seinem Onkel Papst Nikolaus III. zum Protektor des *Ordo fratrum minorum* ernannt worden war und dies bis zu seinem Lebensende blieb, zusammen mit seinem älteren Bruder Bertoldo, der 1288 Senator war, für die Sicherung einer Familienkapelle in der römischen Hauptkirche der Franziskaner sorgte.[754] Spuren von mittelalterlichen Wappen der Orsini (oder der Colonna) an den Wänden fehlen jedoch.

Die ehemalige Kapelle beim heutigen Südeingang

Die einzige Grabkapelle, deren Architektur das Aussehen des späten Duecento weitgehend bewahrt hat, ist jene, die seit der Schließung des ursprünglichen Südeingangs durch den Einbau der Cappella Mattei im Jahr 1564 als Durchgangsraum des im Erdgeschoss des Glockenturms von S. Maria in Capitolio eingebrochenen neuen Südportals dient (R8). In die Ecken sind vier antike Säulenschäfte mit Spolienkapitellen eingestellt, auf deren kräftigen Abakusplatten die Kreuzrippen des vierteiligen gotischen Gewölbes ruhen. Die Rippen aus Peperino sind als Rundstab mit aufgesetztem Grat ausgebildet, der Schlussstein weist eine sechsblättrige Kreuzblume auf. Das deutet darauf hin, dass diese Kapelle bauzeitlich ist. Ein großes gotisches Lanzettfenster mit Maßwerk durchbrach die Südwand des ehemaligen Campanile (Abb. 14).[755] Als der neue Kircheneingang entstand, wurde der Boden um 46 cm (also etwa zwei Stufen) auf Seitenschiffsniveau abgesenkt, wie dies an den »Sockeln« der an die Südwand angelehnten Säulen ersichtlich ist. Bis zum Schlussstein der Gewölbe hatte der Raum ursprünglich die beträchtliche Höhe von ca. 8,5 m.[756] Die Bogenöffnung zum Seitenschiff ist noch original und hat in ihrer Laibung und an den Pfeilern Reste der ursprünglichen Ausmalung bewahrt, eine Kassettierung mit vierblättrigen Rosetten

750 In Analogie zu S. Maria Maggiore, wo sich die Colonna vier Kapellenplätze sicherten, Romano, Apogeo (2017), S. 164. Die Zuordnung der Kapelle zu den Colonna findet sich bereits bei Russo (2007), S. 111.

751 So kann die rot-weiß gestreifte »Triumphsäule« in der Szene der »Befreiung von Petrus von Alife« als Hommage an die von Nikolaus IV. protegierten Colonna betrachtet werden, C. Frugoni, Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica superiore di Assisi, Turin 2015, S. 416.

752 Ugonio nannte die Kapellen der »Columnarum, Mancini, Orsini, Lavalle…«. BAV, Barb.lat. 1994, fol. 213r (S. 407a). Der Standort der Cappella Orsini (Cappella dell'Ascensione, L6) ist neuzeitlich, sie wurde in den 1580er-Jahren für die Grabmäler von Vittoria Orsini Frangipane und Camillo Pardo Orsini eingerichtet, Russo (2007), S. 73–77; Heidemann (1982), S. 111–121. Ugonio meinte wahrscheinlich diese Kapelle. Casimiro, Araceli (1736), S. 198 f. referiert, dass sich früher in dieser Kapelle noch »un antico sepolcro, e nel muro un arco con ornamenti ed arme« von Paolo della Valle befunden habe. Folglich ist davon auszugehen, dass sich die Orsini diesen Kapellenplatz erst Ende des 16. Jahrhunderts aneigneten und möglicherweise im Spätmittelalter eine andere Kapelle besessen hatten. Dass im 14. Jahrhundert neben den Colonna auch die Orsini mehrere Familienmitglieder unter den Fratres des Konvents von Aracoeli hatten, belegt 1385 eine Stelle bei Bartolomeo da Pisa, auf die Bolgia aufmerksam gemacht hat. Bolgia, Reclaiming (2017), S. 328; Bartolomeo da Pisa (de Rinonichi), De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini Iesu, 2 Bde. (Analecta Franciscana 4), Quaracchi 1906, Bd. 1, S. 515.

753 Wenn wir der Romvedute »Ytalia« in der Gewölbekappe des Evangelisten Markus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi dokumentarischen Wert geben wollen. Frugoni (2015), S. 83–86.

754 Matteo Rosso Orsinis möglicher Einfluss auf die Vollendung der malerischen Ausstattung des Langhauses der Oberkirche von Assisi hatte schon Belting in Erwägung gezogen, Belting, Assisi (1977), S. 235; auch dies könnte die engen motivischen und stilistischen Verbindungen zwischen den Malereien der Kapelle R8 in Aracoeli und jenen im Langhaus der Oberkirche von Assisi erklären.

755 Siehe oben Außenbau S. 44.

756 Der Abstand vom heutigen abgesenkten Boden zur Kreuzblume misst 9 m.

Abb. 176: Rom, S. Maria in Aracoeli, Raum des Seiteneingangs, freigelegte Malereien an der Westwand der ehemaligen Kapelle (Foto Mondini 2023)

alternierend vor rotem und schwarzem Grund in der Bogenlaibung sowie Inkrustationsimitationsmalereien mit antikisierenden Motiven an den Gewänden (Abb. 176). Auch in dieser Kapelle waren die Seitenwände mit Malereien überzogen. Die freigelegten Reste an der Westwand zeigen, dass die Bildfelder kleinteiliger waren als jene in der Cappella di S. Pasquale Baylon. Mit ihren Rahmungen erinnern sie eher an die Art der »quadri riportati« in der Sancta Sanctorum. In asymmetrischer Anordnung erkennt man links ein ornamentales Bildfeld; es folgen zwei gerahmte Medaillons oder Rundbogenfelder, deren linkes einen nach rechts gewandten bärtigen Mann mit leicht ergrautem Haar einrahmte. Rechts schließt ein hochrechteckiges Feld an, das wohl eine narrative Szene enthielt, wovon sich aber nur die Hintergrundarchitektur erhalten hat: Sie zeigt die hölzerne Balustrade einer Attika und rechts das Türmchen eines gelb verputzten Gebäudes mit einer Tür. Weitergehende Schlüsse auf die Ikonographie lassen sich daraus nicht ziehen. Casimiro schildert, dass »nella volta« das Martyrium der heiligen Petrus und Paulus dargestellt war, und erklärt die Wahl dieser Szene für diesen Anbringungsort damit, dass nach der Überlieferung die beiden Apostel ihr Todesurteil auf dem benachbarten Kapitol erhalten hätten.[757] Wahrscheinlich ähnelten die Märtyrerszenen ikonographisch jenen mit gleichem Sujet in der Sancta Sanctorum. Die Tatsache, dass der erhaltene Männerkopf nicht dem gängigen Petrustyp entspricht, lässt vermuten, dass weitere Apostel oder Heilige dargestellt waren.

757 Casimiro, Araceli (1736), S. 97. Die Malereien, obwohl in gutem Zustand, wurden 1725 übermalt. Serena Romano geht davon aus, dass die Martyrien von Petrus und Paulus eher in den halbkreisförmigen Lünetten an der Wand als in den Gewölben dargestellt waren; vgl. die nachfolgende Anm.

Abb. 177: Rom, S. Maria in Aracoeli, Raum des Seiteneingangs, Palimpsest zweier Wappen: Felici und Marabeschi (Foto GFN, anlässlich der Restaurierung 1973)

Abb. 178: Wappen Felici Vincenzi Marabeschi, Wappenbuch, um 1700. Rom, Biblioteca Casanatense, MS 4006, Nr. 318

Serena Romano weist die Malereien dem Cavalliniumkreis zu und datiert sie zusammen mit jenen der Nachbarkapelle um 1295.[758] Offen bleibt die Frage der bauzeitlichen Besitzer dieser Kapelle. Casimiro folgt Teodoro Amayden (1586–1656) in der Nennung der Felici als erste Besitzer der Kapelle.[759] Das Wappen der Felici beschreibt Amayden als blauen Schrägbalken mit einem Flügel auf Goldgrund, was mit der erhaltenen Farbgebung des Wappens an zwei der von der Übermalung freigelegten Säulen übereinstimmt. Es ist offensichtlich, dass wir es hier mit einem Palimpsest zu tun haben, bei dem über dem beschriebenen ursprünglichen Wappen ein neues Wappen mit einem Pferd vor grün-silbernem Wolkenfeh dargestellt wurde – die beiden Vorderbeine sind heute noch deutlich erkennbar. Auf den GFN-Fotos, die die Zwischenstadien der Freilegung von 1973 dokumentieren,[760] ist deutlich das als stilisierter Fellbesatz aufgefasste Fehmotiv erkennbar, das zusammen mit dem Pferd Amayden auf die Identifizierung der Familie Marabeschi geführt hat (Abb. 177, 178).[761] Dieses Fehmotiv wurde bei der Restaurierung bis auf wenige Spuren entfernt. Das darunterliegende Wappen könnte durchaus mit den Felici in Verbindung stehen,

758 Romano, Apogeo (2017), S. 167. Nach Schmitz lassen auch diese Malereien auf das direkte Umfeld von Cavallini schließen mit einer Datierung um 1300; Schmitz, Cavallini (2013), S. 244.

759 Casimiro, Araceli (1736), S. 96; Amayden verweist beim Eintrag zu den Felici auf die Kapelle in Aracoeli: »nel sito della porta di fianco che va al Campidoglio […] È da notare che la detta cappella demolita per fare la porta passò a Marabeschi come si vede dalle armi sopra le quattro colonne che sostengono la volta«. Bertini, Famiglie Romane 1 (1910), S. 396.

760 Fotos GFN 5992 bzw. 5989.

761 Bertini, Famiglie Romane 2 (1914), S. 94. Im Wappenbuch der Biblioteca Casanatense MS 4006, Nr. 318 ist das Wappen »Felici Vincenzi Marabeschi« abgebildet (möglicherweise, wie es sich im späten 17. Jahrhundert in Aracoeli präsentierte) »vaiato minuto ondato d'argento e di rosso, di otto file al cavallo d'azzurro attraversante«. L. Giallombardo, Stemmi gentilizi delle più illustri famiglie romane (Manoscritto MS. 4006 della Biblioteca Casanatense di Roma), Rom 2007, Nr. 318.

die möglicherweise bereits um 1300 diesen Raum als Familienkapelle angelegt hatten.[762] Dies geht einher mit der Beobachtung, dass eine der ältesten in Aracoeli erhaltenen Grabplatten jene der um 1300 verstorbenen Luciana de Felici ist (Abb. 179, 181: B). Die Platte liegt im Boden vor dem Wandpfeiler der südlichen Arkaden an der Fassadeninnenwand, was wohl nicht ihrer originalen Lage entspricht; sie hat in der Mitte eine Bruchstelle und ist zur Fassade ausgerichtet. Sie könnte hierhin verlegt worden sein, als die Kapelle an die Marabeschi wechselte.[763] Die aufwändige Grabplatte weist eine Rahmung mit Cosmatenmosaik auf und zwei Schilde, die ihr in Mosaik ausgeführtes Wappen verloren haben; in der Mitte findet sich eine lange Inschrift, teilweise in gereimten Hexametern.[764]

Abb. 179: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff an der Westfassade, Grab der Luciana Felici, s. Abb. 181: B (Foto Mondini 2023)

Die Kapelle SS. Lorenzo e Diego

Wie am Außenbau der Südflanke deutlich erkennbar, gehörte auch die Kapelle von S. Lorenzo, die westlich am heutigen Seiteneingang anschließt, zur bauzeitlichen, dem Kapitol zugewandten Kapellenfront (R7). Ihre für die Anbringung des Familienwappens an den Strebepfeilern vorbereiteten Kopfkonsolen haben das Wappenschild früh verloren oder nie erhalten, jedenfalls fehlen entsprechende Wappen in den Veduten des 16. Jahrhunderts (Abb. 20). Wie bei den Kapellen R9 und R8 wurde auch hier das Innere durch ein dreibahniges Lanzettfenster beleuchtet. In den Ecken hat die Kapelle unter der Stuckschicht ihre eingestellten Säulen mit Kompositkapitellen bewahrt, und auch die Kreuzrippen sind noch bauzeitlich. Über dem eingezogenen Bogen der Eingangswand wurde bei der Restaurierung von 1988 der Verlauf des höherliegenden Spitzbogens freigelegt, ebenso wie ein gemaltes Radfenster aus dem frühen Trecento oberhalb des Scheitels des Eingangsbogens sowie ein blauer Himmel in den Gewölbekappen (Abb. 180). Auch für die Westwand sind Malereien aus dem frühen 14. Jahrhundert bezeugt. Hier waren es Szenen

762 Diese hätte somit schon vor der Errichtung des Ikonentabernakels von 1372 existiert. Nach der Demontage des Ziboriums mögen Inschriften und Teile des Ziboriums zunächst in dieser Kapelle aufbewahrt worden sein und somit die Erinnerung an die Felici auch nach der Übermalung der Wappen mit dem der Marabeschi bewahrt worden sein.

763 Da der Sockel des Wandgrabs der Roberta Ubaldi († 1519) die Platte teilweise verdeckt, könnte die Verlegung davor erfolgt sein, außer dessen Sockel wurde erneuert; bei Bruzio wird die Platte der Luciana nahe dem Grab des Ekebert Crecil bei den Säulen der südlichen Langhausarkaden (siehe unten, S. 189) verzeichnet, Bruzio, Barb. lat. 11891, fol. 159v. Ich vermute, dass einige der Grabplatten, die sich heute entlang der westlichen Eingangswand befinden, nicht in situ, sondern hierhin verlegt wurden.

764 Maße L. 201 × B. 74 cm. + . HVMILIS ET PLANA TVMVLO IACET H(IC) LVCIANA | PRVDE(N)S SE(N)SATA MORV(M) | SPECTAMINE GRATA . | LEX CO(N)IVGALIS . THEBAL | [5] DVM IV(N)XERAT ISTI . | STIRPSQ(VE) PARE(N)TAL(IS) . FELI | CES . HA(N)C . TIBI SISTI | FAC D(EV)S IN CEL(O) . QVIA | VIXIT ME(N)TE FIDEL(I) . | AM(EN) . Nach Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 118. Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 117, Nr. 408; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 333; Barral i Altet (2021), S. 228.

Abb. 180: Rom, S. Maria in Aracoeli, S. Diego-Kapelle (R7), Westwand, freigelegtes Fragment eines Freskos aus dem frühen 14. Jh. (Foto Mondini 2023)

aus dem Leben des hl. Laurentius, die die obere Lünette schmückten, bevor diese 1612 durch Avanzino Nucci mit Szenen aus dem Leben des hl. Diego von Alcalá übermalt wurden.[765] Aus dieser Ikonographie lässt sich folgern, dass die Kapelle ursprünglich dem hl. Laurentius geweiht war. Stilistisch vergleicht Serena Romano diese Malereien mit dem Zyklus des hl. Benedikt in Sant' Agnese fuori le mura und datiert sie ins erste oder zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.[766]

Der Name der Stifter der Kapelle im frühen Trecento ist unbekannt.[767] Genauso muss offenbleiben, ob die Wappen am Außenbau im Zuge einer Damnatio memoriae weggeschlagen wurden oder aber gar nie ausgeführt worden waren.

Grabplatten im Paviment

Wie bereits erwähnt, war wahrscheinlich der gesamte Mittelschiffsboden von S. Maria in Aracoeli für Grabplätze vorgesehen (Abb. 181). In der Mittelpartie des Hauptschiffs habe ich allerdings nur zwei Grabplatten aus der Frühzeit in situ identifizieren können; sie befinden sich auf der Mittelachse auf Höhe des dritten Säulenpaars und liegen in an Porphyr und Serpentin reichen Cosmatenmosaikfeldern, was eventuell suggerieren sollte, dass die Gräber in eine blühende Wiese eingebettet sind (Abb. 57). Die nördliche Platte ist mit einem Rahmen aus Cosmatenmosaik geschmückt; die stark abgeriebene Ritzfigur mit Baldachin zeigte einen Bischof oder Abt (Abb. 181: F), die Inschrift war wohl auf einer separaten Platte angefügt.[768] Auf der südlichen Platte, die zum Grab des Bologneser Rechts-Professors Stephanus de Singano († 1298) gehörte, wird die Ritzfigur des unter einem Baldachin stehenden Geistlichen von den Resten einer umlaufenden Inschrift gerahmt (Abb. 181: E, 182).[769] Mit den Füßen in Richtung Altar, blickten beide Liegefiguren nach Osten. Da diese Ausrichtung einer üblichen mittelalterlichen Grablage entspricht, kann angenommen werden, dass sie sich noch in situ befinden. Bei den Gräbern, die entlang der Langhausarkaden an ihren Schmalseiten aneinandergereiht sind, weisen Abarbeitungsspuren am

765 Bei der Restaurierung vor 1988 wurde im Putz ein archäologisches Fenster geöffnet, so dass die Malschicht des frühen Trecento mit der Szene der Gefangennahme des hl. Laurentius zum Vorschein kam; mit der linken Hand ergreift Laurentius das Tuch, das die Almosen für die Armen enthält; ihm gegenüber war wohl Kaiser Decius dargestellt.

766 Russo (2007), S. 116; Romano, Apogeo (2017), S. 290.

767 Casimiro, Araceli (1736), S. 87 f. Nach Russo (2007), S. 116 übernahmen 1411 die Cenci das Patronat der Kapelle.

768 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 119, Nr. XXVIII,9.

769 Der aus der Provence stammende Kanoniker war – laut Inschrift – von Matteo di Acquasparta nach Rom berufen worden und gehörte zu dessen Familia; es ist möglich, dass Matteo di Acquasparta ihm diesen prominenten Grabplatz finanzierte, die Maße der Platte L. 208 × B. 60 cm sind beträchtlich; für die Inschrift vgl. Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 113 f., Nr. XXVIII,2.

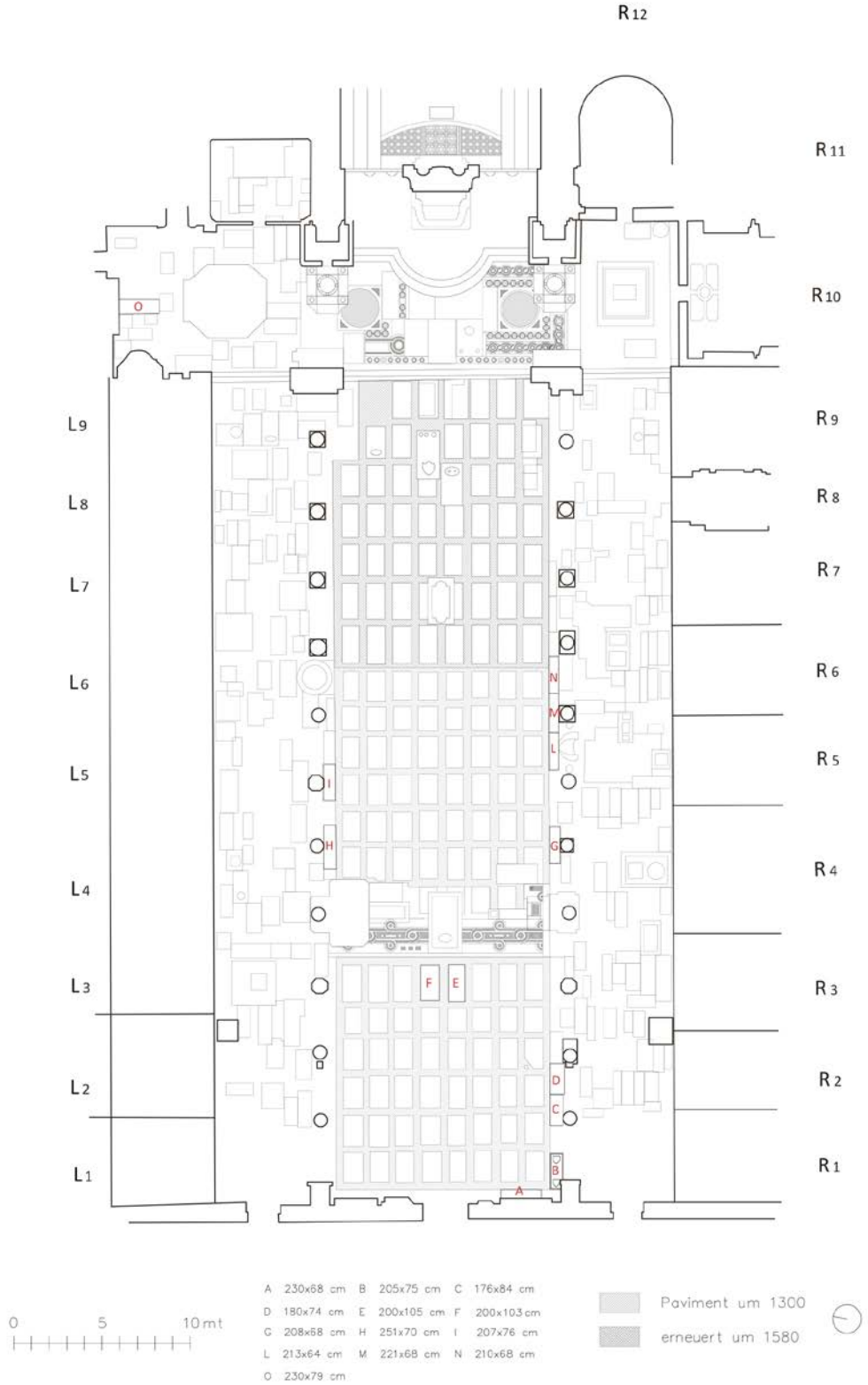


Abb. 181: Rom, S. Maria in Aracoeli, Bodenplan nach Malmstrom und Pietrangeli mit Lokalisierung der hier behandelten Grabplatten (Dario Mantovani 2023)

Abb. 182: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, figürliche Ritzplatte des Stephanus de Singano († 1298), s. Abb. 181: E (Foto Mondini 2023)

Abb. 183: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff bei Säule R1, figürliche Ritzplatte des Adoguardus Sassi († 1298), s. Abb. 181: C (Foto Mondini 2023)

Fuß der Säulenbasen darauf hin, dass einzelne Platten an dieser Stelle sekundär verlegt wurden,[770] andere scheinen aber in situ zu sein.

Das älteste Grab, von dem uns Bruzio eine Nachricht gibt, trug das Datum 1279; es ist möglicherweise in einer Marmorplatte zwischen der Fassade und der ersten Säule der nördlichen Langhausarkaden zu lokalisieren, deren Inschrift heute nicht mehr lesbar ist.[771] Sollte es in der Zeit von Bruzio an diesem Ort in situ gelegen haben, wäre dieses Grab ein Indikator für die Vollendung des Langhausrohbaus noch vor 1280.

770 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 112. Der Boden in den Seitenschiffen scheint in der Frühen Neuzeit aus (Grab-) Plattenfragmenten neu verlegt worden zu sein, vgl. oben S. 68. Ganz lässt sich daher nicht ausschließen, dass die langen Grabplatten entlang den Langhaussäulen ursprünglich in den Seitenschiffen lagen; Bruzio dokumentiert sie bereits im Mittelschiff.

771 Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 159r: *In media Navi Ecclesiae inter murum, et primam Columnam in pavimento: Anno Dni M.CC.LXXIX / I . . . . ydus Novembris /obiit in Urbe . . . . . / . . . . . / requiescat in pace, orate pro eo.* Weder bei Casimiro, noch Forcella, noch Garms aufgeführt. Diesen Fund verdanke ich Darko Senekovic. Die Aufzeichnungen von Bruzio vor 1679, als er das Imprimatur für sein Theatrum Urbis erhielt, gehen wohl auf die Zeit vor der mit der barocken Neufassung des Langhauses (1689) eingehenden Restaurierung des Bodens zurück.

Aus zwei Testamenten lässt sich für das letzte Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts der »Preis« von 100 Goldflorin für einen Grabplatz in S. Maria in Aracoeli (wohl einschließlich der *cura animae*) erschließen.[772] Im Fall von Adoguardus Sassi († 1298), *Sancti Marci mercator,* haben sich sowohl die figürliche Grabplatte als auch sein Testament erhalten. Die Platte aus grauem Marmor (175 × 86 m) liegt wohl in situ bei der ersten Säule der Südarkade (R1) und ist die älteste eines Nichtklerikers (Abb. 181: C, 183). Ihre noch schwach erkennbare Ritzfigur mit großem Stoffhut und weitem Gewand ist zum Hauptaltar gerichtet.[773] Im Wortlaut von Sassis Testament heißt es, dass mit 100 Goldflorin eine Kapelle gestiftet werden solle.[774] Entweder hielten sich die Nachkommen nicht an die testamentarischen Anweisungen oder das Geld reichte nicht aus für die Errichtung einer Seitenkapelle bzw. eines Altars im Seitenschiff. Denkbar ist aber auch, dass auch die Grabplätze im Boden »Kapellen« genannt wurden, da zumindest bei den Grablegen in den Seitenschiffen und entlang der Arkaden Wappen oder Votivbilder an den Säulenschäften ergänzt werden konnten. An der Granitsäule beim Adoguardus-Grab finden sich jedoch keine Spuren von bemaltem Putz. Die heute noch sichtbaren Votivbilder der zwei thronenden Madonnen auf den Säulen L4 und L6 und des Evangelisten Lukas am Schaft der Säule L5 der nördlichen Arkaden gehen erst auf das 15. Jahrhundert zurück.[775]

Eine Auszeichnung der Bodengräber mit dem mosaizierten Familienwappen tritt in S. Maria in Aracoeli bereits bei Grabplatten des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts auf, so bei jener des städtischen Beamten Thomasus de Fasanella[776], laut Inschrift *olim marescalcus urbis*, ferner bei der bereits erwähnten Luciana de Felici (Abb. 179, 181: B) oder bei der elaborierteren Grabplatte mit Umschrift des Fuschus de Zachariis († um 1310),[777] dessen langer Rock mit pelzbesetztem Kragen auf ein wohl städtisches Amtskostüm hinweist (Abb. 181: L, 184).[778] Zu den höheren Funktionsträgern, die in Aracoeli ihre letzte Ruhe fanden, gehörte auch Matheus Scrinianus († 1312) (Abb. 181: A, 185), dessen Grabplatte mit umlaufender Inschrift entlang der Westfassade südlich des Eingangs liegt: Da in der Inschrift Luca Savelli genannt wird, lässt vermuten, dass Matheus in dessen Diensten stand.[779] Die Ritzzeichnung des modisch Gekleideten[780] ist sehr gut erhalten. Sie zeigt die jugendliche Figur des stehenden

772 Vgl. das Testament von Pietro di Pietro Colonna (1290), zitiert oben Anm. 726. Es ist nicht bekannt, ob der päpstliche Kaplan schließlich in Gallicano oder in Rom begraben wurde.

773 Arch. Vat., Celestini 18, zitiert in: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 114 f., Nr. XXVIII,3. Zu Aduardo und seinem Vater Petrus auch Brentano, Rome (1973), S. 275–278.

774 *Reliquo eccl(es)ie s(anc)te Marie de Capitolio centu(m) flo(renos) au(eos) i(n) qua m(ei) eligo sepultura(m) de quibus fiat una cappella i(n) qua me iubeo sepelliri,* Arc. Vat. Celestini 18, zitiert in: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 115.

775 Kircoff, in: Romano, Apogeo (2017), S. 411 f., mit Datierung ins dritte Viertel des 15. Jahrhunderts.

776 Maße L. 243 × B. 69 cm. Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 117, Nr. 411 mit Datierung 1271; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 55 Anm. 94, 296. + | HIC IACET D[(OMI)N)V)S T]HOM[A]SI[VS | DE F]AS[ANELLA OLIM MARE]SC | [AL]CVS [VRBIS D(OMI)NI REGIS KAR | [5] OLI T]E(M)PO[R]E D[(OMI)NI] COMITIS RO | G[ER]II [D(E)] S(AN) C(T)O SE[VER]INO VICARII nach Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 112 f., Nr. XXVIII,1. Wenn das bei Forcella angegebene Todesdatum 1271 stimmt, wäre das das älteste nachweisbare Bodengrab im franziskanischen Langhaus.

777 Maße L. 206 × B. 73 cm, im Hauptschiff unter der Säule L6. Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 127, Nr. XXVIII,20. Die Liegefigur ist zum Hauptaltar ausgerichtet. Die Tatsache, dass die Grabplatte wegen der ausragenden oktogonalen Plinthe der Langhaussäule abgearbeitet wurde und ein Stück der umlaufenden Inschrift verlor, weist darauf hin, dass sie nicht mehr in situ liegt; es sei denn, die Grabplatte wäre nicht vor Ort gefertigt, sondern samt Inschrift geliefert worden, so dass sie beim Einbau ins Paviment eingepasst werden musste. Bruzio mit der Lesung Fuschus de Zacharia sieht sie bereits bei den nördlichen Langhaussäulen (BAV, Vat. lat. 11891, fol. 159v.).

778 Garms/Ward Perkins, Einleitung, in: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 20. Zum Typus der Grabplatten mit Wappenschmuck, wovon jene von 1182 in S. Giovanni della Pigna ein frühes Beispiel ist, siehe Barral i Altet (2021), S. 226. Unter den Platten dieses Typs in Aracoeli gehören die als Doppelgrab angelegten beiden Platten aus rosa Marmor mit Mosaikrahmen, umlaufender Inschrift und Mosaikwappen von Roier und Johannes Bobo († um 1300), die sich am östlichen Ende der nördlichen Arkaden befinden, Maße L. 185 × B. 117 cm. Die alte Familie der Boboni hatte Ende des 12. Jahrhundert drei Kardinäle gestellt. Ich gehe davon aus, dass beide Platten ursprünglich im Mittelschiff lagen. Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 119–121, Nr. XXVIII,10–11.

779 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 136, Nr. XXVIII,31. Weißer Marmor: Maße L. 230 × B. 67 cm. + HIC . IACET . MATHEVS . | SCRINIANVS . FAMILIARIS . D(OMI)NI . LVCE . DE SABELLO . QVI . OBIIT . TE(M)PORE . D(OMI) NI . CLEMENTIS . PAPE . | QVINTI . ANNO . D(OMI)NI . M |. CCC . XIII . IN(EVNTE) . MENSE FEBRARII . CVIVS . A(N)I(M)A . REQVIESCAT IN PACE . AMEN . Der Familienname Scrinianus lässt sich sonst nicht nachweisen, so dass ein Schreibfehler in der Berufsbezeichnung als Schreiber (*scrinarius*) vermutet worden ist. Mit Luca Savelli ist hier wohl nicht der 1266 verstorbene Senator gemeint, sondern Luca di Giovanni, der 1304 Senator war.

780 Bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit dem Gewand der Porträts Enrico Scrovegnis (im Weltgericht und der Standfigur) in der Arenakapelle in Padua.

Abb. 184: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff bei Säule L6; figürliche Ritzplatte des Fuschus de Zachariis († um 1310), s. Abb. 181: I (Foto Mondini 2023)

Abb. 185: Rom, S. Maria in Aracoeli, südlich des Haupteingangs an der Westfassade, figürliche Ritzplatte des Matheus Scrinianus († 1312), s. Abb. 181: A (Foto Mondini 2023)

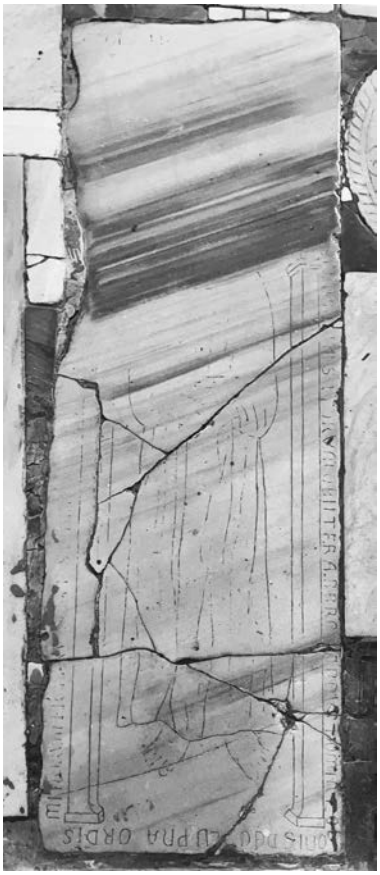


Abb. 186: Rom, S. Maria in Aracoeli, Querhaus unter dem Acquasparta-Grabmal, figürliche Ritzplatte des Bernardus de Colupna († 1318), s. Abb. 181: O (Foto Mondini 2023)

Matheus in raumgreifendem Übergewand. Der ovale Kopf mit modischer Kopfbinde ist nach rechts gewendet. Der gute Erhaltungszustand legt nahe, dass die Platte ursprünglich an einem weniger zugänglichen Ort lag und zu einem nicht bestimmbaren Zeitpunkt an die Westfassade des Kirchenschiffs verschoben wurde.[781] Vielleicht lag Matheus' Grab zunächst in der Savelli-Kapelle, was der in jener Zeit üblichen Praxis entsprochen hätte, getreue *familiares* nahe bei ihren Schutzherren zu bestatten. Nachweisbar ist dies etwa im Fall von Bernardus de Colupna (Bernardo di Oddone Colonna, OFM). Der Franziskanerbruder war Magister der Theologie und mehrere Jahre lang römischer Ordensprovinzial.[782] Laut Inschrift ist er am 1. November 1318 gestorben. Er wurde in Aracoeli im nördlichen Querhaus im Boden zu Füßen des Grabmals des Ordensgenerals Matteo di Acquasparta mit einer figürlichen Ritzplatte mit Baldachin und Wappen bestattet (Abb. 181: O, 186).[783] Aufgrund wohl des hohen Ranges des Franziskanerbruders und seiner Zugehörigkeit zur Familie Colonna wurde die Ritzfigur des Bettelmönchs mit

781 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 332. Bei Casimiro, Araceli (1736), S. 252 wird die Inschrift aufgeführt ohne Ortsangabe. In Bruzios Grabmälererfassung BAV, Vat. lat. 11891, fol. 159r–160v fehlt er.

782 Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 434.

783 + . ANNO D[(OMI)NI MCCCXVIII | DIE PRIMA NOVEMBRIS IN FE]STO OMNIVM SA(NC)TORVM OBIIT FRA(TER) . BERNNARDVS (sic) DOMINI OD | DONIS DE COLVPNA ORD(IN)IS | MINORVM FR[ATRVM CVIVS ANIMA REQVIESCAT IN PACE]. Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 140 f., Nr. XXVIII,37. Gualdi, Vat. lat. 8254, I, fol. 2v gibt das Datum MCCCXXVIII, mit fehlerhafter Wiedergabe des Namens »avanti la porta della sacrestia arme a piedi una colonna, lettere attorno: + Anno Dni MCCCXXIII mense novembris in festo omnium sanctorum … frater

einem Baldachin dargestellt – ein Novum! Zudem ist der Baldachin perspektivisch konzipiert, vergleichbar mit jenem auf der Grabplatte des Bertoldo Stefaneschi († um 1300) in S. Maria in Trastevere.[784]

Das neu errichtete Langhaus von S. Maria in Aracoeli war aber nicht nur ein bevorzugter Begräbnisort der stadtrömischen Oberschicht, sondern auch ausländischer Würdenträger, die diese Kirche möglicherweise wegen der Internationalität des Franziskanerordens als Grabort wählten. So fand etwa der Franzose Jehans Vaillant, der wahrscheinlich im Jubeljahr 1300 auf der Pilgerfahrt in Rom verstarb, in Aracoeli seine letzte Ruhe. Seine Grabplatte mit Ritzfigur ist stark abgerieben, die Inschrift ist auf Französisch verfasst und nennt Namen und Jahr (Abb. 181: D).[785]

Im Pavimentstreifen entlang der südlichen Arkaden findet sich auf Höhe des ehemaligen Seiteneingangs eine Gruppe von aneinander gereihten, vielleicht noch in situ liegenden Grabplatten, die hohen Amtsträgern aus dem Umkreis Kaiser Heinrichs VII. gehören; alle Platten tragen das Jahr 1312 als Sterbedatum, woraus man den Willen ableiten kann, dass diese Toten gemeinsam an einer prominenten Stelle beerdigt werden. Zwei Grabplatten, die nach der Art nordalpiner Grabplatten ein schräggestelltes Wappen mit Helmzier und darunter platzierter Inschrift gestaltet sind, waren ganz offensichtlich als Pendants konzipiert. Sie gehörten zwei *milites*, dem *marescall* Ekebert Crecil[786] (Abb. 181: N, 187) und dem Kämmerer Eberhardus de Erlach (Abb. 181: G),[787] die im Gefolge von Rudolf I. (1274–1319), Pfalzgraf bei Rhein und Herzog von Bayern, bei den Kämpfen in Rom vom 26. Mai 1312 im Vorfeld der Krönung von Heinrich VII. (29. Juni 1312) ums Leben gekommen waren. Zwischen diesen beiden Platten, exakt in der Achse des Eingangs (zwischen den Säulen R6 und R7), ruht zudem der kaiserliche Notar Franciscus de Imola, der ebenfalls bei den Tumulten vor der Kaiserkrönung von 1312 umgekommen war (Abb. 181: L, 188).[788] Die Ritzfigur seiner Grabplatte zeigt den kaiserlichen Kanzleibeamten in bauschigem Gewand und Stoffhut unter einem krabbenbesetzten Baldachin, die Umschrift in eleganter gotischer Majuskel gibt den Todestag nicht an. Zur selben Gruppe kaisertreuer Gefallener gehört auch die figürliche Ritzplatte mit Baldachin des kaiserlichen Kanzleibeamten Sanctus Andree Lutii, der am 6. Juni 1312 starb; die schmale Platte gewährt wenig Raum, und die Inschrift wurde an der linken Seite direkt auf den Baldachinpfeiler gemeißelt (Abb. 181: M, 189).[789]

Arinaldus Dni Oddonis de Colupna ordinis minorum fratrum […] Mariae… quiescat in pace amen.« Daneben Skizze des Colonna-Wappens.

784 Was auf eine Datierung nicht allzuweit von 1312, als die Baldachine erstmals von Mitgliedern des hohen Klerus auf andere Personen übertragen wurden, Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 141. Zum Grab des Bertoldo Stefaneschi siehe Kinney, S. Maria in Trastevere S. 415 in diesem Band.

785 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 116, Nr. XXVIII,5 (Hauptschiff rechts, zwischen 1. und 2. Säule zum Hochaltar gerichtet). Hier ist den Verfassern des Corpus der Grabplatten ein Fehler in der Transkription unterlaufen, der Name lautet »Jehans« und nicht »Fevienhans«! Korrigiert vor Ort und nach Casimiro, Araceli (1736), S. 246, Nr. VI: [+ I]CI GIST . FEV IEHANS . VAILLANT . | DE SA[(N)]CI . EN LA DYOC[E]SE [DE MIAVS BOVRIOIS . QVI TREPASS(A) L A]N DE L INCARNATION | . M. CCC . [DV MOIS DE NOVEMBRE | PRIE POVR L ALME DE LI]. Lesung von Darko Senekovic: »Ci-gît feu Jehan Vaillant de Sancy en la diocèse de Meaux, bourgeois qui trépassa l'an de l'Incarnation 1300 du mois de novembre. Prie pour l'âme de lui«. Bruzio, BAV, Vat. Lat. 11891, fol. 160r.

786 + ANNO . DO(MIN)I . M° . CCC° . XII° . VII° . | KAL(ENDAS) . IVNII . OIIT (sic) D(OMI)N(V)S . EKEB | ERT . CRECIL MILES . MARES | CALL . ILLVSTRIS . D(OMI)NI . RVDO | LFI COMITS (sic) . PALATINI RENI . (ET) DVCIS. BABARIE, nach: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 129, Nr. XXVIII,22 (zwischen der 7. und 8. Säule zum Eingang gerichtet).

787 + . ANNO . DO(MIN)I M° CCC° XII° . VII° . | KAL(ENDAS) . IVNII . DIE VENERIS . | POST . VRBANI . OBIIT . D(OMI)N(V)S | EBERHARDVS . MILES . DE . | ERLACH . MAGISTER . CAMERE | ILLVSTRIS . D(OMI)NI . RVDOLFI . | COMITIS . PALATINI . RENI (ET) . | DVCIS . BABARIE . REQVISCAT / [I]N PACE AMEN, nach: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 130, Nr. XXVIII,23 (unter der 5. Säule zum Hochaltar gerichtet). Beide Wappen und Inschriften sind abgezeichnet in Windsor Royal Library cod. 201, Albani, fol. 53, Inv.Nr. 11767; Federici/Garms, Tombs (2010), S. 118 f.

788 HIC . IACET FRANCISCVS | DE IMOLA NOTARIVS AVLE . ET . SCRITPTOR CANCELARIEC (sic) D(OMI)NI HENRICI ROMAN | ORV(M) IMP(ERA)TORIS . QVI | OBIIT . A(NNO) . D(OMINI) . MCCCXII . I(N)D(ICTIONE) . XI . DIE . Nach: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 133, Nr. XXVIII,27 (zum Hochaltar gerichtet).

789 Im Mittelschiff rechts vor der siebten Säule der Langhauskolonnade, weißer Marmor, 219 × 74 cm; + HIC IACET . SANCTVS | ANDREE . LVTII . DE CALLIO . NOTARI(VS) . AVLE . (ET) SCRIPTOR . CANCELLARIE . D(OMI)NI . HEINRICI . ROMAN(ORVM) | IMP(ER)ATORIS . Q(VI) OBIIT | A(N)NO . D(OMINI) . CCC . XII . DIE VI° . IVNII . Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 130 f., Nr. XXVIII,24.

Abb. 187: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, zwischen den Säulen R7 und R8, Ritzplatte des *marescall* Ekebert Crecil († 1312), S. Abb. 181: N (Foto Mondini 2023)

Abb. 188: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, zwischen den Säulen R6 und R7, figürliche Ritzplatte des kaiserlichen Notars Franciscus de Imola († 1312), S. Abb. 181: L (Foto Mondini 2023)

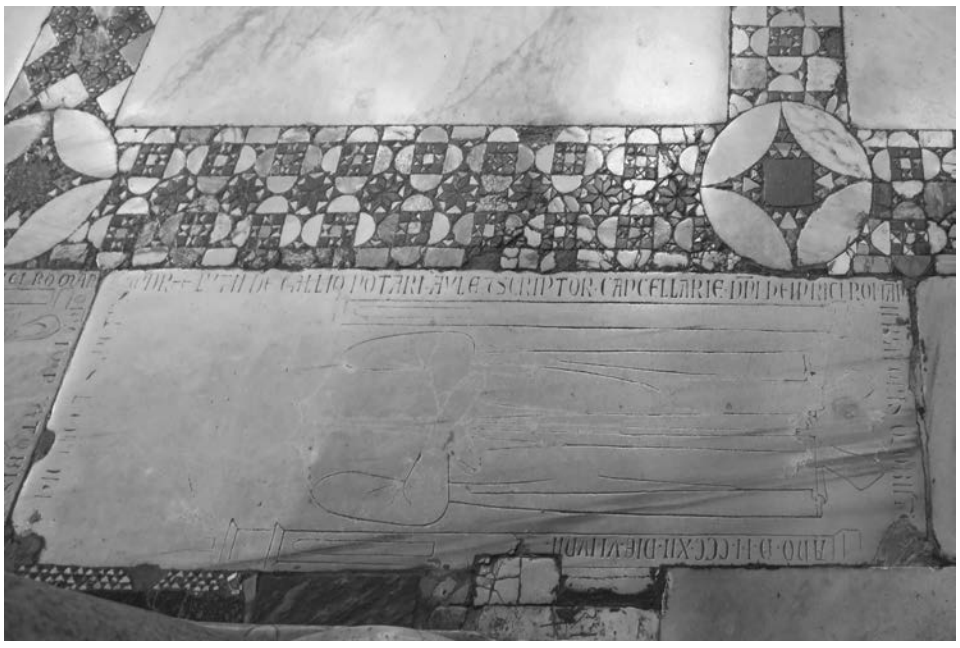


Abb. 189: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, vor Säule R7, figürliche Ritzplatte des kaiserlichen Kanzleibeamten Sanctus Andree Luthii († 1312), S. Abb. 181: M (Foto Mondini 2023)

Das Grab des *magister […]aldus murator*

Stilistisch den Platten der beiden kaiserlichen Beamten (Abb. 188, 189) zuzuordnen ist eine besonders lange Grabplatte aus weißem Marmor (251 × 71 cm) mit der Ritzfigur des Laien »…aldus« oder Aldus, der bei der Errichtung der franziskanischen Basilika eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat (Abb. 181: H, 190): Als Maurermeister soll er die Fundamente des neuen Langhauses gelegt haben – so jedenfalls dokumentierte es die Grabinschrift.[790] Heute befindet sich die Platte vor der fünften Säule (L5) der nördlichen Langhausarkaden; ob sie noch in situ liegt, ist schwer zu bestimmen. Die Platte ist zwar etwa auf der Höhe des oberen Drittels abgebrochen, aber die Ritzfigur ist zum Hochaltar gerichtet und der größere Abstand zwischen den Wörtern »*super*« und »*opus*« lässt eine Rücksichtnahme auf die danebenstehende Säule vermuten. Die rechte obere Ecke mit der Namensnennung des Baumeisters fehlt. Der Name des Grabinhabers lässt sich aber als »Aldus« oder »…aldus« rekonstruieren:[791]

[HIC R]EQVIESCIT MAG[ISTER] || [- – –
ALDVS MVRATOR Q]VI FVIT FVND[AT]
OR ET PRINCIPALIS SVPER OPVS ISTIVS
ECCLESIE CVIVS A(N)I(M)A || REQVIESCAT
IN PACE AMMEN || [OR]ATE PRO EO[792]

Abb. 190: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, vor Säule L5, figürliche Ritzplatte des Maurermeisters (Baumeisters) …aldus († 1312), S. Abb. 181: H (Foto Mondini 2023)

Le Pogam, gefolgt von Bolgia, schlug erstmals überzeugend vor, der unter dieser Platte bestattete Maurermeister habe einen längeren Namen mit der Endung »…*aldus*« getragen, etwa Arnaldus oder Rainaldus.[793] Die ältere Forschung hingegen hatte die aus den frühneuzeitlichen Inschriftensammlungen überlieferte Lesung »ALDUS«

790 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 133 f., Nr. XXVIII,28.

791 *Hic requiescit magister . . . . . Aldus / murator, qui fuit fundator, et principalis super Opus istius Ecclesiae. Cuius anima / requiescat in pace amen orate pro eo.* Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 159v. Bruzios Aufzeichnung wurde erstmals fehlerhaft publiziert von Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), S. 75 mit irreführender Lokalisierung und Datum, welches zu einem anderen Grabmal gehört. Die Abschriften bei Casimiro, Araceli (1736), S. 251, Nr. XXII und Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 130, Nr. 465 mit Skizze verzeichnen keine Lakune zwischen den Wörtern Magister und Aldus. Da Abkürzungen im gesicherten Teil der Inschrift selten sind (nur *anima*), ist es wahrscheinlich, dass *magister* voll ausgeschrieben stand. »…*aldus murator*« ist nur aus der Überlieferung erschließbar, die Spuren der Buchstaben bestätigen aber diese Überlieferung als wahrscheinlich. Für die Lücke vor »…*aldus*« ist der Anfang des Namens die beste Lösung, ein DNS (*domnus*) ist aber theoretisch auch möglich. Ein Eigenname Aldus ist allerdings seltener, als sonst einer der vielen auf »…*aldus*« endenden Namen. Ich danke Darko Senekovic für seine epigraphische Analyse.

792 Abschrift von Senekovic (übers.: »Hier ruht Magister › . . . . ‹aldus, Maurer, der den Grundstein legte und Vorsteher (*magister principalis*) der Bauhütte (*opus*) dieser Kirche war. Seine Seele ruhe in Frieden. Betet für ihn.«); mit kleinen Abweichungen Bolgia (2009), S. 101 und Bolgia, Reclaiming (2017), S. 257–259; Varianten bei Dietl, Sprache 3 (2009), S. 1366–1368, Kat.Nr. A559; Garms (1991), S. 344; Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 134; D'Onofrio, Renovatio (1973), S. 105; Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 130, Nr. 465 mit Skizze; Casimiro, Araceli (1736), S. 251, Nr. XXII.

793 Le Pogams Korrektur basiert auf der von Brancia di Apricena erstmals aus einem der Bruzio-Manuskripte veröffentlichten Abschrift, die vor dem Namen Aldus eine mit Punkten ausgefüllte Lakune aufweist (zit. oben Anm. 791), Le Pogam, Maîtres (2004), S. 50, Anm. 26.

als vollständigen Namen gewertet, was sogar zu einem Eintrag im Künstlerlexikon von Thieme/Becker und später in die Enciclopedia dell' Arte Medievale führte.[794] Der Name ist seit dem Frühmittelalter in Rom gut belegt.[795]

Besonders bemerkenswert an der Grabplatte des »…*aldus*« ist die prominente Standesbetonung des Bestatteten. Offenbar war die volle Nennung des Meistergrades genauso wichtig wie die Nennung des Namens. Es ist meines Wissens für Rom um 1300 einzigartig, dass uns Bild und Name eines *magister murator*, des Hauptverantwortlichen eines Großbaus, überliefert sind und dass dieser in der Kirche, deren Fundamente er legte, bestattet wurde. Von der Ritzfigur in bürgerlichem Gewand und mit vor dem Bauch gekreuzten Händen erkennt man die leichte Drehung zu seiner Linken (beide Füße stehen parallel), was Räumlichkeit schafft. Das obere Plattenfragment ist stark abgerieben, man sieht aber noch die Kontur der Schultern, den Stehkragen und das Oval des Gesichtes mit der Andeutung eines Stoffhutes. Das Baldachin steht auf zweigeschossigen Pfeilern mit Lanzettfüllung und trägt einen Dreipassbogen; ob der Giebel krabbenbesetzt war, lässt sich nicht mehr bestimmen, ist aber wahrscheinlich. Aufgrund der stilistischen Nähe zu den Platten der beiden 1312 verstorbenen kaiserlichen Beamten (vgl. Abb. 188) ist auch diese Grabplatte in die 1310er-Jahre zu datieren. Wenn dieser Magister, der nicht zum Umfeld der römischen Marmorari gehört zu haben scheint, für die Fundamentierung und somit das Projekt des neuen Langhauses verantwortlich war, dann ist sein Grab auch für die Bauchronologie der Erweiterung der Basilika relevant. Nimmt man an, der Beginn der Erweiterung sei bald nach der Übergabe von S. Maria in Capitolio an die Franziskaner, also in den 1250er-Jahren erfolgt, dann könnte das Grab einige Jahrzehnte nach dem Tod des Bauleiters von den Franziskanern mit Denkmalabsicht in Auftrag gegeben worden sein.[796] Sollten hingegen der Erweiterungsbau und dessen Fundamentierung erst – wie Claudia Bolgia annimmt – in den späten 1270er-Jahren begonnen worden sein, dann könnte der *magister … principalis super opus* vor seinem Tod noch selbst für seine Grabstätte im westlichen Abschnitt des Paviments gesorgt haben.[797] Auch in diesem Fall wäre angesichts der außergewöhnlichen Länge der Platte eine Art Ehrengrab nicht auszuschließen. Ob ihm als Architekten der konzeptionelle Entwurf des Erweiterungsbaus[798] oder eher die Aufsicht über die Ausführung zuzuschreiben ist, ist nicht zu entscheiden – dafür ist die Quellenlage zu dünn.[799] Die Inschrift nennt seine Stellung und das Geleistete, enthält aber kein explizites Künstlerlob. Die Ritzfigur trägt auch keine Berufsattribute wie Winkel, Kompass oder Kirchenmodell, wie dies in Grabplatten aus Frankreich überliefert ist.[800] Das Grab spiegelt dennoch die Statuserhöhung des Architekten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wider, wie sie an gotischen Kathedralen in Frankreich zu beobachten ist. Die Bezeichnung *principalis magister* findet sich auch in der Inschrift von 1348 des Lorenzo di Simone Andreozi an der Westfassade von S. Maria Aracoeli:[801] Vielleicht wurde die Inschrift des Erbauers (*fabricator*) der monumentalen Treppe sogar von der etwa dreißig Jahre älteren Grabinschrift des »…*aldus*« angeregt.

794 A. Muñoz, Aldus, in: Thieme/Becker, Bd. 1 (1907), S. 247 (Datierung: 2. H. 14. Jh.); Garms (1991), S. 344.

795 G. Savio, Monumenta onomastica romana medii aevi (X–XII), 5 Bde., Rom 1999, Bd. 1, S. 230–233.

796 So die These in Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 134. Auch Garms (1991), S. 344 und Dietl, Sprache 3 (2009), S. 1368, wenn man nicht davon ausgehen will, dass »Aldus« über 80 Jahre alt wurde. Dies entspricht der von Malmstrom und Barclay Lloyd vorgeschlagenen Datierung des Baubeginns (Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), S. 53–55; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 254.

797 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 112 f.

798 So Dietl, Sprache 1 (2009), S. 83 (zu *fundator*) und 89 (zu *murator*). In Rom im späteren 14. Jahrhundert standen die *muratores* als technische Experten dem Rat der *magistri aedificorum urbis* bei, der sich aus Vertretern der Oberschicht zusammensetzte. Lori Sanfilippo, Roma (2001), S. 237–244; und mit Blick nach Frankreich und dem Auftreten des Terminus *magister principalis* in den Quellen der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Bolgia, Reclaiming (2017), S. 259 (mit interessanten Nachweisen).

799 Als über drei Jahrzehnte tätiger Vorsteher der Baustelle auf dem Kapitol wäre er ein zeitgenössisches Pendant des berühmten Baumeisters des Straßburger Doms Erwin (von Steinbach). Vorsichtiger, mit der Annahme, er sei kein Architekt, sondern ein Maurermeister (ein *confector murorum*, nach Du Cange), der von jungen Jahren an auf der Baustelle tätig war. Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 254.

800 So etwa beim Grab mit Ritzfigur des Hugues Libergier († 1263), dem Architekten von St.-Nicaise in Reims (heute befindet sich die Grabplatte im Querhaus der Kathedrale von Reims). Claussen, L'anonimato (2009), S. 289: Die Vergleichbarkeit im Gewand der beiden Meister unterstreicht Bolgia, Reclaiming (2017), S. 258.

801 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 259; Zur Monumentaltreppe siehe oben S. 32.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die seit dem 8. Jahrhundert nachgewiesene benediktinische Klosterkirche auf dem Kapitol, die Maria und den beiden Johannes geweiht war, wurde wohl während des Pontifikats des Gegenpapstes Anaklet II. (1130–1138) durch einen Neubau auf alten Fundamenten ersetzt. Wie ihre Vorgängerin hatte die Kirche ihre Apsis im Norden. Die Baukampagne ging einher mit der vermutlich kurz nach Amtsantritt von diesem Papst ausgestellten Bulle, die dem Kloster S. Maria in Capitolio die Besitztümer auf dem »ganzen« Kapitolinischen Hügel bestätigte. Das Dokument kann somit einerseits als Maßnahme zur Sicherung der Finanzierung des Neubaus der Abteikirche gelesen werden und im Gegenzug für den Pierleoni-Papst auch als Schachzug, um für sich die Gunst der benediktinischen Gemeinschaft hoch oben auf dem strategisch wichtigen Kapitol im Herzen der Stadt zu erobern. Ein weiteres Indiz, das zu Anaklet II. als Initiator der Baumaßnahmen führt, ist die Überlieferung in den spätmittelalterlichen Pilgerberichten, dass die Weihe des Augustus-Altars durch den vierten Papst nach Petrus, Anaklet I., erfolgt sein soll. Es mag sich bei dieser Angabe um eine zensierende Korrektur des möglicherweise durch eine Weihinschrift überlieferten Namens des als Gegenpapst in Ungnaden gefallenen Anaklet II. gehandelt haben. Der Neubau wäre demnach in den 1130er-Jahren realisiert worden, wobei die Arbeiten möglicherweise erst unter Innocenz II. (1130–1143) nach 1138/um 1140 zu einem Abschluss kamen.[802] Damit wäre die romanische Basilika von S. Maria in Capitolio dem Neubau von S. Maria in Trastevere um wenige Jahre voraus gegangen und etwa gleichzeitig fertig gestellt worden. Wahrscheinlich war sie auch mit Malereien oder Mosaiken geschmückt.

Phantombild der Kirche der Benediktiner: S. Maria in Capitolio um 1200

Nach der weitgehend überzeugenden Rekonstruktion von Claudia Bolgia war S. Maria in Capitolio mit einer Vorhalle nach Süden dem Kapitol zugewandt und wies am Westende der Portikus einen Campanile auf. Schwieriger ist die Rekonstruktion der Säulenanzahl, die den Innenraum in drei Schiffe teilten. Aufgrund der Längen der Schäfte im heutigen franziskanischen Langhaus und unter Einbezug der beiden in den Triumphbogen- und Apsispfeilern ummantelten Säulen ist mit zehn Säulenpaaren, mehrheitlich aus Granit zu rechnen, wovon acht die Seitenschiffe vom Mittelschiff trennten (Abb. 119).[803] Wenn man davon ausgeht, dass nicht nur die Schäfte, sondern auch die Kapitelle im heutigen Langhaus aus dem romanischen Vorgängerbau stammten, ist zu vermuten, dass sich im Bereich des Vorchors korinthische und komposite Kapitelle abwechselten.[804] Ob die Säulen Arkaden oder einen Architrav trugen, lässt sich nicht mehr nachweisen. Mit bis zum Apsisscheitel knapp 40 m rekonstruierter Länge handelte es sich um einen weiteren Bau der Renovatio Romae, der nach dem Konkordat von Worms im Zeichen des Triumphes errichtet wurde.[805]

Angesichts der noch in situ erhaltenen Confessio unter dem Augustus- bzw. Helena-Altar ist davon auszugehen, dass S. Maria in Capitolio ein erhöhtes Presbyterium und wahrscheinlich ein Binnenquerhaus aufwies. Die Apsis hatte vielleicht ein eingestelltes oder den Apsisbogenpfeilern vorgelagertes Säulenpaar. Der Durchmesser der Apsis war aber größer als von Bolgia rekonstruiert und entsprach möglicherweise in der Länge der heute am Außenbau der Querhausnordwand noch sichtbaren Mauer in Opus saracinescum (Tufellimauerwerk). Diese Wand diente wohl als Vermauerung der benediktinischen Apsis und stellte somit einen der frühesten baulichen Eingriffe nach der Übernahme der Kirche durch die Franziskaner in den 1250er-Jahren dar.

Von der liturgischen Ausstattung von S. Maria in Capitolio haben sich die reich dekorierte Confessiofront, Bestandteile eines Evangelienambos, zwei inkrustierte Chorschranken und wahrscheinlich Teile des Cosmatenpavimentes – darunter die großen Rotae im Querhaus – erhalten. Die Marmorkünstler Laurentius und dessen

802 Wahrscheinlich war es dieser Papst, der die Reliquien der hl. Helena von der Via Labicana in den Hauptaltar – wohl den noch heute erhaltenen Porphyrtrog – von S. Maria in Capitolio überführen ließ.

803 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 51; ich bin in Unkenntnis von Bolgias Rekonstruktion auf dieselbe Anzahl gekommen, Mondini, Ostentation (2017), S. 258.

804 Zu den neuzeitlichen Angleichungsversuchen der beiden Kapitelltypen im vorderen Bereich des Langhauses des 13. Jahrhunderts siehe oben S. 66; Mondini, Ostentation (2017), S. 258–260.

805 Claussen, Renovatio (1992), S. 99 f. S. Crisogono maß bis zum Apsisscheitel etwa 50 m. Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 391, Anm. 29. S. Maria in Trastevere 53 m siehe Kinney in diesem Band, S. 472 f. Beide waren also länger und monumentaler.

Sohn Jacobus haben eine Signatur an zwei reich mit Cosmatenmosaik inkrustierten Pfeilerchen hinterlassen, die – so meine These – nicht zum Evangelienambo, sondern wohl zu einer Schrankenanlage gehörten. Aufgrund der Nennung der beiden Marmorkünstler, die mit dem gleichen Wortlaut 1185 das Portal des Doms von Segni signierten, ist ihre Tätigkeit in die 1180er- oder 1190er-Jahren anzusetzen. Möglicherweise wurde die liturgische Ausstattung in mehreren Etappen bis um 1200 realisiert.[806] Jedenfalls wurden diese Arbeiten nicht erst während der franziskanischen Bauphase nach 1250 erstellt, wie Bolgia und Barclay Lloyd angenommen haben.[807] Für die Kirche des 12. Jahrhunderts sollten zwei separate Ausstattungsphasen unterschieden werden: Ähnlich wie in S. Maria in Trastevere wurde nach Vollendung des Neubaus etwa um 1140 ein Großteil der Schrankenplatten von der frühmittelalterlichen Kirche wiederverwendet; nur der kaiserzeitliche Porphyrtrog als Hauptaltar und wahrscheinlich ein Ziborium mit »gabbia« (in der Art wohl von jenem in S. Lorenzo fuori le mura) wurden neu gefertigt. Fünfzig Jahre später diente dann ein Teil der frühmittelalterlichen Schranken[808] als »materia prima« für die durch Laurentius und Jacobus erneuerte liturgische Ausstattung, deren auserlesene Mosaikinkrustationen die bildhauerische Qualität gelegentlich übertreffen. Ob auch diese Abteikirche wie beispielsweise S. Saba, die ebenfalls keine Stationskirche war, eine Kathedra im Apsisscheitel besaß, lässt sich nicht nachweisen.

Diese den Kapitolinischen Hügel überragende Benediktinerabtei mit ihrem Kreuzgang entlang des östlichen Seitenschiffs, mit ihren Fruchtgärten, antiken Ruinen und vielleicht auch mit dem wieder errichteten Obelisken auf dem Vorplatz vor ihrer Fassade (Abb. 13, 17) diente als gelegentlicher Versammlungsort der Kommune, die unterdessen ihren Sitz in den Resten des antiken Tabulariums eingerichtet hatte. Bei S. Maria in Capitolio, wohl in der Vorhalle, ließen sich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch namhafte Senatoren wie Giovanni Capocci († 1217) in prächtigen Grabmälern bestatten. Es ist schwer vorstellbar, dass dieses Kloster um die Mitte des 13. Jahrhunderts in einem verwahrlosten Zustand stand. Um so überraschender muss es für die benediktinische Klostergemeinschaft gewesen sein, als diese 1249 durch päpstlichen Beschluss erfuhr, dass sie von ihrem Sitz auf dem Kapitol vertrieben werden sollte.

Die franziskanische »Wende« – der Erweiterungsbau der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts

Einher mit der auf höchster Ebene von Innocenz IV. gesteuerten Ansiedlung der Franziskaner auf dem Kapitol wurde wohl bereits früh der Beschluss gefasst, die bestehende Kirche durch Änderung ihrer Ausrichtung nun nach Osten mit einem neuen Langhaus nach Westen zu erweitern. Die Konzentration von Ablassbullen in den 1250er-Jahren spricht für eine koordinierte Finanzierungskampagne, mit der möglicherweise auch erste vorbereitende Baumaßnahmen einhergingen, etwa die Abtragung der bestehenden Apsis.

Die Arbeiten an der Errichtung des neuen Langhauses gingen wohl nicht so rasch voran, wie Malmstrom annahm, der den Abschluss des Rohbaus 1268 vermutete. Zunächst mussten die Finanzierungsgrundlage geschaffen und der Bauplatz von mittelalterlichen und antiken Strukturen befreit werden. Der bis hin zur Fassade einheitliche Charakter der Fundamente und des aufgehenden Ziegelmauerwerks deuten aber darauf hin, dass der Großbau nach einem einheitlichen Plan ins Werk gesetzt wurde. Ein erster Bauabschnitt bis zum siebten Säulenpaar könnte 1268 benutzbar gewesen und die in jenem Jahr von Andreoctus Bartholomäi Pisani gegossene Glocke auf der neuen Glockenwand installiert worden sein. Ende der 1270er-Jahre muss das Langhaus im Rohbau fertig gewesen sein, da erste Bodengräber im westlichen Eingangsbereich angelegt wurden. Die gotische Formensprache manifestiert sich erst in den höheren Zonen des Obergadens, in den Querhaus- und in den Kapellenfenstern, was durchaus mit der von Bolgia für das Plattenmaßwerk der Obergadenfenster durch Stilvergleiche mit der englischen Gotik (Westminster Abbey) vorgeschlagenen Datierung in die 1270er-Jahre zusammengeht. Eine Weihe 1291 markiert wohl das Ende der Bauarbeiten, nicht aber der Ausstattung der Seitenkapellen, die sich offenbar bis in die 1330er-Jahre hinzog.

806 Es sind keine Signaturen weiterer Marmorarifamilien überliefert.

807 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 138 f.; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 234, 255.

808 Sowohl die Rückseite der Confessio als auch der in der Südkanzel verwendeten signierten Pfeilerchen wurden aus Schrankenplatten des 9. Jahrhunderts gefertigt. Auch die im Altar des hl. Bruno eingebauten mit Cosmatenmosaik reich geschmückten Platten, die wohl der Baukampagne von Laurentius und Jacobus von 1185 zuzuordnen sind, weisen auf ihrer Rückseite Ornamentik des späten 8. oder frühen 9. Jahrhunderts auf.

Der massive Ziegelbau der Marienkirche der Franziskaner präsentierte sich im Herzen Roms sehr selbstbewusst hoch oben auf dem Kapitol, mit nun nach Westen ausgerichteter Fassade und funkelndem Mosaik im Cavetto. Monumental, modern und »antik« zugleich, als Blickfang für die von der Via Lata kommenden und in Richtung S. Pietro in Vaticano ziehenden Pilger.

Abb. 191: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, Säule L3 mit Inschrift A CVBICVLO AVGUSTORVM (Foto Mondini 2009)

Spolienreichtum und franziskanische Armut

Poeschke konstatierte für die italienische Baukunst ab den 1230er-Jahren mit der zunehmenden Verwendung gotischer Formensprache den gänzlichen Verzicht auf antike Spolien – so z. B. in S. Francesco in Assisi – beziehungsweise die Tendenz zur vereinheitlichenden Anpassung des wieder verwendeten antiken Baumaterials. Innerhalb dieses Arguments kann das in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaute und wohl erst vor 1300 beendete Langhaus von S. Maria in Aracoeli mit dem ostentativen, fast rohen Charakter des eingesetzten Spolienmaterials als Ausnahme und als Ausdruck der »Kraft« römischer Tradition wirken.[809]

Die Gründungslegende von S. Maria in Capitolio basiert auf zwei Elementen: Auf der Altarstiftung des Augustus und auf der Behauptung, hier sei der Ort der kaiserlichen Vision der Ankunft Christi gewesen. Nach dem älteren Traditionsstrang soll Kaiser Augustus sich an die Pythia von Delphi mit der Frage gewandt haben, wer nach ihm herrschen werde; als er erfuhr, dass es ein jüdischer Knabe sein sollte, ließ er dem »Erstgeborenen Gottes« einen Altar mit einer lateinischen Inschrift auf dem Kapitol errichten. Diese Überlieferung lässt sich bis ins fortgeschrittene 6. Jahrhundert zurückverfolgen in der Chronographie des oströmischen Historikers Johannes Malalas aus Syrien.[810] Die Verbindung mit einem Marienkloster beim Standort des von Augustus gestifteten frühesten »christlichen« Altars mit der Inschrift HAEC ARA FILII DEI EST wird erstmals im Laterculus Malalianus (Chronicon Palatinum) aus dem 7./8. Jahrhundert hergestellt.[811] In den vor 1143 verfassten Mirabilien wird die Legende in ihrer jüngeren, »stadtrömischen« Version referiert. Die Sibylle wird mit der Tiburtinischen Sibylla identifiziert, dem Kaiser selbst erscheint Maria mit dem Jesusknaben, während eine Stimme verkündigt: »*Haec Ara filii Dei est.*« Als Ort der Vision wird neu die *camera Octaviani* imperatoris genannt.[812]

In S. Maria in Aracoeli trägt der Schaft der dritten Säule aus rotem Assuangranit in der Nordkolonnade (L3) des franziskanischen Langhauses eine Inschrift in antikisierenden großen Kapitalislettern mit den Worten (Abb. 191, 192):

A CVBICVLO
AVGUSTORVM.

809 Poeschke, in: Antike Spolien (1996), S. 232–235; zu den folgenden skizzierten Überlegungen siehe ausführlicher Mondini, Ostentation (2017), S. 261–266.

810 Ioannis Malalae Chronographia, recensuit I. Thurn (Corpus Fontium Historiae Byzantinae 35), Berlin/New York 2000, S. 242 (Buch 10,5); Sproll (2019), S. 196.

811 Zur Diskussion siehe oben S. 17 Anm. 20.

812 Über die Mirabilien findet die Legende Verbreitung und wird mit leichten Veränderungen auch in der Legenda Aurea rezipiert.

Abb. 192: Rom, S. Maria in Aracoeli, Mittelschiff, Säule L3 mit Inschrift A CVBICVLO (Foto Kinney 1994)

Bei dieser »sprechenden« Säule bleiben viele Fragen offen: Der vollständig erhaltene Schaft ist antik und fertig ausgeführt, er ist aber kürzer als die weiteren drei im Langhaus eingebauten Säulen aus rotem Assuangranit und wurde wohl nicht dem gleichen antiken Gebäude entnommen. Bei der Frage nach Datierung und Funktion der Inschrift gehen die Forschungsmeinungen auseinander. Eine Entstehung der Inschrift als »Pseudospolie« in der franziskanischen Baukampagne nach 1252 – so von Bolgia erwogen[813] – ist aus epigraphischen Gründen eher unwahrscheinlich.[814] *A cubiculo* ist ein bis Anfang des 3. Jahrhunderts gut dokumentierter antiker Titel am kaiserlichen Hof und in Grabinschriften überliefert: Es war meist ein Freigelassener, der als Chef den *cubicularii*, den Kammerdienern des Kaisers, vorstand.[815] Es handelte sich also um eine Person hohen Ranges, eng vertraut mit den kaiserlichen Geschäften, daher wurde von Christian Hülsen und Dale Kinney (diese unter Berufung auf den Archäologen Russel Scott) eine Entstehung der Inschrift in der Kaiserzeit, also zeitgleich mit der Herstellung des Schaftes, angenommen. Diese besondere Spolie hätte von einem auf dem Palatin stehenden Bau stammen können, und die Inschrift sollte möglicherweise die Stiftung eines solchen hochgestellten Hofbeamten aus severischer Zeit markieren. Im Mittelalter hätte sie im Zusammenhang mit der Augustuslegende eine Umdeutung erfahren und entsprechend im Langhaus der Franziskaner eine ostentative Neuaufstellung gefunden.[816]

Wahrscheinlicher erscheint mir jedoch, dass erst in spätantiker bzw. frühmittelalterlicher oder gar hochmittelalterlicher Zeit die Inschrift als Provenienzangabe und zur Aufwertung des spoliierten Granitschaftes mit einer antiquarischen Absicht angebracht wurde.[817] Die Präzision der Ausführung der Buchstaben der A CVBICVLO-

813 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 273–276, wobei sie die Frage ob Fälschung oder Wiederverwendung offenlässt.

814 Aber angesichts der intendierten Antikenimitation auch das mittlere 13. Jahrhundert nicht ganz auszuschließen.

815 Mit älterer Literatur Demougin (2003).

816 Huelsen (1907), S. 5; Kinney (1996), S. 85 f.; Pensabene, Roma (2015), S. 658; Boeye/Pandey (2018), S. 152; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 239 f. Demougin (2003), S. 400 zitiert die Inschrift direkt aus CIL VI, 8765, und betrachtet sie als unvollständig; kanonisch wäre die Wendung A CVBICVLO oder A CVBICVLO AVGVSTI NOSTRI. Wenn die Formel A CVBICVLO AVGVSTORVM, wie wir sie in Aracoeli antreffen, ein Hapax legomenon ist, dann verstärkt dies das Argument, es handle sich um eine spät- bzw. nachantike Inschrift. Esch, Spolien (1969), S. 19 hielt die Inschrift für mittelalterlich, so auch Mondini, Ostentation (2017), S. 263 f. Im Epigraphic Database EAGLE, URL: http://www.edr-edr.it/default/index.php [10. 05. 2023], figurieren auf über 105 000 erfassten Inschriften 32 mit dem Wort »cubiculo«. Nur die aus Aracoeli ist an einem Säulenschaft angebracht, Lucia Rainone, »Scheda« EDR 157704 (2018).

817 In Schriftcharakter und Funktion wäre sie vergleichbar mit den Inschriften OPVS FIDIAE bzw. OPVS PRAXITELIS, die an den Sockeln der Rossbändiger zu sehen waren. Als Zeitraum für die Anbringung der Künstlernamen an der Dioskurengruppe wird das ausgehende 4.–6. Jahrhundert angenommen; erstmals überliefert sind die beiden Inschriften in den 1080er-Jahren, als Benzo von Alba einen »locus qui dicitur opus Praxitelis« verzeichnet. Benzo von Alba, Ad Heinricum IV. imperatorem libri VII, hg. von K. Pertz (MGH SS 11), Hannover 1854, S. 621, siehe A. Thielemann, Roma und die Rossebändiger im Mittelalter, in: Kölner Jahrbuch 26, 1993, S. 85–132, bes. 92.

Inschrift auf einer konvexen und körnigen Granitoberfläche lässt vermuten, dass ihre Anbringung erfolgte, bevor der Schaft aufgerichtet wurde.[818] Ob eine solch hochwertige epigraphische »Antikenfälschung« in der Zeit des vermuteten Neubaus um 1130/40 ausgeführt wurde, bleibt unbeweisbar.[819]

Sicher ist, dass die Säule mit der Auszeichnung A CVBICVLO AVGVSTORVM im Kontext der Augustuslegende in der Marienkirche auf dem Kapitol als Zeugnis für die Authentizität des Ortes aufgefasst werden konnte. Sie konnte als der materielle Beweis der Kontinuität gelten, dass da, wo die Kirche steht, sich einst das kaiserliche Gemach der Augusti befand, in welchem Octavian seine Vision gehabt haben soll. Oder – wie Bolgia es pointiert formuliert – als »a true relic'« aus dem Gemach des Augustus.[820]

Wenn die Annahme zutrifft, dass eine Mehrzahl der Schäfte des franziskanischen Langhauses aus dem Vorgängerbau wiederverwendet wurden, ist für die A CVBICVLO-Säule eine Verwendung bereits in der Basilika des 12. Jahrhundert beispielsweise vor einem der Triumphbogenpfeiler zu vermuten.[821] Sie hätte dann nahe beim damaligen Augustus-Altar gestanden, in dem wohl seit 1138/40 auch die Reliquien von Helena, der Mutter Konstantins, in einem Porphyrsarkophag ruhten. Die früheste Version des Mirabilientextes (vor 1143) benützt zwar nicht den Begriff *cubiculum,* sondern *camera*, bezeugt aber, dass sich zu diesem Zeitpunkt in der Legendenbildung das Schlafgemach des Augustus als Ort der Vision durchgesetzt hatte.[822] Möglicherweise ist die Bezeichnung des frühmittelalterlichen Klosters mit seiner Marienkirche als *Camellaria* doch signifikant, denn *camella* ist das Diminutiv von *camera*; *cambellarius* bzw. *cambellanus* bedeutet nach Du Cange ein *cubicularius*, *praepositus sacri cubiculi* bzw. *qui est a cubiculo*.[823] Daraus lässt sich vielleicht rückschließen, dass die A CVBICVLO-Inschrift und die Ortsbezeichnung Camellaria, die in den Resten der vornehmen Domus[824] zu vermuten ist, in einem Zusammenhang stehen. Entspann sich die Legende um die – vielleicht kaiserzeitliche oder spätantike – Inschrift am eleganten Schaft aus rotem Granit auf dem Kapitol? Oder sollte umgekehrt die Säule nachträglich die Legende bezeugen, falls am Schaft die Inschrift erst im Früh- oder Hochmittelalter bzw. beim Umbau der Franziskaner angebracht wurde? Diese Fragen können nicht endgültig geklärt werden, auch wenn der Mirabilientext die Existenz der Inschrift in S. Maria in Capitolio um 1140 zu bezeugen scheint. Aus medialer Perspektive ist aber der Einsatz einer Spolie mit fingierter Provenienzangabe als Authentizitätsgarantin für die »Wirklichkeit der Legende« eine besondere Pointe.

Zurück zur allgemeinen Verwendung von antiken Spolien im franziskanischen Neubau von S. Maria in Aracoeli: Trotz des dominierenden Eindruckes einer dem frühchristlichen Modell treuen Säulenbasilika gibt der Langhausneubau mit seinen Maßwerkfenstern, Fensterrosen und dem außen polygonalen Chorabschluss mit Lanzettfenstern und freistehenden Wimpergen keine Absage an die »moderne« gotische Architektur der Franziskaner. Es ist das Verdienst der Forschungen von Bolgia, dies hervorgehoben zu haben. Wahrscheinlich hatte die Verbindung von gotischen Elementen mit der basilikalen, die christliche Antike evozierenden Gesamterscheinung programmatische Züge. In den frühesten erhaltenen franziskanischen Bauvorschriften, den Statuten des Konzils von Narbonne

818 Das 8., das 12. oder die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts kämen also als Zeitpunkte in Frage; Rainone, Bearbeiterin der »Scheda« EDR 157704 (2018), datiert folglich die A CVBICVLO-Inschrift aus Aracoeli in das Pontifikat Hadrians I. (772–795); in das fortgeschrittene 13. Jahrhundert wird sie von Fabricius Hansen (2015), S. 66.

819 Im Corpus der datierten Inschriften Roms von Silvagni sind eher die in Majuskeln ausgeführten Inschriften aus der Zeit Gregors VII., die eine gewisse Verwandtschaft aufweisen, etwa mit dem zum Oval tendierenden »O«. Silvagni, Epigraphica, Roma 1 (1943), Taf. XX,5 unvollendete Inschrift Gregors VII. aus der Krypta von S. Saba.

820 Bolgia, Reclaiming (2017), S. 276. So auch die frühneuzeitliche Rezeption: Im *Tractatus de rebus antiquis et situ Urbis Romae* (Anf. 15. Jh.) heißt es: *Palatium Octaviani fuit ubi nunc Sancta Maria Ara Caeli*…Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1945), S. 127; Mandatori (2015), S. 76; mit Betonung der Erinnerungsfunktion auch Sproll (2019), S. 201–206.

821 Der A CVBICVLO-Schaft mit seinen 5,98 m wäre der längste, die Schäfte von L8 und R8 mit ihren 5,80 m wären nur 18 cm kürzer, was mit einem niedrigen ionischen Kapitell oder dem Verzicht auf eine Plinthe/Basis leicht ausgeglichen werden könnte.

822 *Haec visio fuit in camera Octaviani imperatoris, ubi nunc est ecclesia Sanctae Mariae in Capitolio*. Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 28 f.

823 Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Niort, 1883–1887, Bd. 2, Sp. 40a-c, URL: http://ducange.enc.sorbonne.fr/Cambellarius [12. 11. 2023]. Diesen wertvollen Hinweis verdanke ich Darko Senekovic. Zur Bezeichnung Camellaria siehe oben S. 16 f.

824 In der wiederverwendeten Aufstellung im franziskanischen Langhaus, steht die Säule oberhalb der Mauer einer der repräsentativsten Räume der antiken Domus, der möglicherweise im Mittelalter als Kammer des Augustus identifiziert wurde, Tucci (2019), S. 73.

von 1260, verfasst zu einer Zeit, in der große Bauprojekte des Ordens – darunter auch S. Maria in Aracoeli – in Planung bzw. im Gange waren, wird der Versuch deutlich, retrospektiv an das Armutsideal des Ordensgründers anzuknüpfen, um das franziskanische Baufieber einzudämmen. Unter der dritten Rubrik über die Einhaltung des Armutsgebots heißt es ausdrücklich, die *curiositas et superfluitas* der Bauten durch Malereien, Reliefs, Fenster, Säulen sowie übermäßige Gebäudedimensionen seien zu meiden. Säulen – und hiermit könnten neben den seit Bernhard von Clairvaux getadelten Monstern in den Kapitellen auch antike Spolien mit ihren kostbaren Materialien gemeint sein – gehörten somit zu den zu vermeidenden Elementen eines franziskanischen Neubaus.[825] Tatsächlich sind antike Spolienkapitelle und -schäfte in der Franziskanerarchitektur selten anzutreffen und wenn, dann könnte die Wiederverwendung aus dem Vorgängerbau als eine dem Armutsideal konforme, kostensparende Maßnahme gegolten haben.[826] Wahrscheinlich spielte in Aracoeli der Genius Loci, der hier Heilsgeschichte und Antike miteinander verbindet, noch eine verstärkende Rolle: Sollte das in der Kirche auf dem Kapitol zur Schau gestellte antike Material der verschiedenfarbigen Säulenschäfte sowie der ionischen, korinthischen und kompositen Spolienkapitelle, die man größtenteils aus dem Vorgängerbau gewonnen hatte, auch direkt auf den kaiserlichen Palast von Augustus anspielen, also konkret »Antike« meinen und somit durch die Tradition des Ortes legitimiert sein? Die Aufstellung der A CVBICVLO-Säule, nahe beim Haupteingang, im Laienraum der großen römischen Franziskanerkirche stützt diese These.[827] Die Tatsache, dass sich die aus Spolien zusammengefügte Antike im neuen franziskanischen Langhaus von Aracoeli, obwohl auf den Kaiserpalast angespielt wird, so bestoßen und zusammengestückt präsentiert, war – so meine These – als kompensatorisches Zeichen franziskanischer Armut und Selbstbescheidung intendiert.

LITERATUR

Manuskripte, Planmaterial und edierte Quellen

Mirabilia (1143), in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 28 f., 53; Mirabilia Urbis (2004), S. 126–129 und 44–48; Capgrave, Solace [um 1450] (1911), S. 39–42, 158; Muffel, Beschreibung 1452 (1876), S. 51 f.; Brewyn, Guide-Book 1470 (1933), S. 44 f.; William Brewyn, [Guide to Rome and Relic List (1470) Canterbury Cathedral, Chapter Library, Add. Ms. 068, fol. 26v–27r; Anonymus (E. 15. Jh.), Grundriss aus dem Nachlass von Virgilio Spada, BAV, Vat. lat. 11257, fol. 185r (Spada-Plan); Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931), S. 41–43; ASC, Fondo Prospero Boccapaduli, Bd. 43 [1555–1577], fol. 104v–113r; Vasari, Vite (1568), hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), S. 186 f.; Rabus, Rom 1575 (1925), S. 103–105; Chacón, BAV, Chigi, I, V, 167, fol. 357r–378v; Rotulus von Zeichnungen auf Papier, Archivio Capitolare Lateranense, Q.8.D.1; Ugonio, BCAF, classe I. 161, fol. 964 f., 974 f.; Ugonio, BAV, Barb. lat. 1994, fol. 442–447; L. Wadding, Annales Minorum in quibus res omnes trium Ordinum a S. Francisco Institutorum, 8 Bde., Lyon 1625–1654 (und spätere Ausgaben); Onorato da Casabasciana, Memorie e gli avvenimenti appartenuti alla Provincia Romana dei Minori Osservanti, Archivio Provinciale Aracoeli-Storico (APA-Storico), Fondo Aracoeli ms. 88, (α 1), (1612–1678); Gualdi, BAV, Vat. lat. 8253 II, fol. 253–281r; Bruzio, BAV, Vat. lat. 11891, fol. 58r–161v; Bullarium Franciscanum Romanorum Pontificum constitutiones, epistolas ac diplomata continens, hg. von G. G. Sbaraglia, 7 Bde. und Supplement, Rom 1759–1806; Lucchesi, BAV, Capponi 289, fol. 10; De Sanctis, BNCR, Fondo Vittorio Emanuele no. 552, Taf. 20, 21; Séroux d'Agincourt,

825 *Cum autem curiositas et superfluitas directe obvient paupertati, ordinamus quod aedificiorum curiositas in picturis, caelaturis, fenestris, columnis et huiusmodi aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine, secundum loci conditionem, arctius evitetur.* Constitutiones generales Ordinis Fratrum Minorum apud Narbonam a. D. 1260, III.15, Statuta generalia ordinis edita in capitulis generalibus celebratis Narbonae an. 1260, Assisii an. 1279 atque Parisiis an. 1292 editio critica et synoptica, hg. von M. Bihl, in: Archivum Franciscanum Historicum 34, 1941, S. 13–94, bes. 48. Mit *secundum loci conditionem* wurde das Gebot zugleich mit dem Hinweis auf die Tradition des Ortes aufgeweicht, so auch Bolgia, Reclaiming (2017), S. 263.

826 Krüger deutete die Wiederverwendung der Schäfte und Kapitelle aus dem frühchristlichen Vorgängerbau im Langhaus der gotischen Franziskanerkirche von S. Lorenzo in Neapel als bauökonomische Maßnahme, J. Krüger, S. Lorenzo maggiore in Neapel. Eine Franziskanerkirche zwischen Ordensideal und Herrschaftsarchitektur. Studien und Materialien zur Baukunst der ersten Anjou-Zeit, Diss. Univ. Würzburg 1986, S. 98 f.

827 Auf dem Schaft unterhalb der Inschrift sind die Reste eines trecentesken Wappens mit horizontalen roten Streifen und Resten eines (blauem?) Fehmotivs auf weißem Grund zu erkennen, darauf hat Bolgia erstmals aufmerksam gemacht; ob es sich um die Auszeichnung einer Säulenstiftung oder eine Ex-Post-Appropriation der »Augustus-Säule« – in der Zeit etwa von Cola di Rienzo – bleibt dahingestellt, Bolgia, Reclaiming (2017), S. 281.

BAV, 9840, fol. 52r–v (Grab des Luca Savelli); 9844, fol. 16r–16v (Grundriss, Schnitt, Fassade); 9845, fol. 85v (Kreuzgang); R. Medici, Archivio Ditta Medici, Ischia di Castro (Zeichnung des Pavimentplans von S. Maria in Aracoeli, 1905); A. Terzi, BIASA, Roma X, 598, Aquarelle von Cosmatenarbeiten (1915), fol. 9 f., 12, 14 f., 17 f.; Roma X, 672, 15, 17, 22, 28, 29; ACSR, Div. II, 1929–33 (b. 191) und ACSR Div. II, 1940–45 (b. 144).

Publikationen

Panciroli, Tesori (1625), S. 67–74; Bosio, Roma (1632), S. 316; Casimiro, Araceli (1736); Forcella, Iscrizioni 1 (1869), S. 113–286; Müntz, Les arts 2 (1879), S. 87 f.; A. Graf, Roma nella memoria e nelle immagini del Medio Evo, 2 Bde., Turin 1882, Bd. 1, S. 308–331; G. Ojetti, I chiostri dell' Aracoeli, in: Mostra della città di Roma nell'Esposizione di Torino 1884, Rom 1884, S. 92; Armellini, Chiese (1887), S. 376–381; G. Gatti, Roma. Nuove scoperte nella città e nel suburbio, in: Atti della Reale Accademia dei Lincei ser. 4, 289, 1892, H. 2: Notizie degli scavi, S. 406–409; G. B. De Rossi, Le origini della chiesa dell' Aracoeli, in: B. A. C. ser. V, 4, 1894, S. 85–89; R. Lanciani, Lo Monte Tarpeio nel secolo XVI, in: Bull. Com. 29, 1901, S. 245–269; C. Huelsen, The Legend of Aracoeli. Paper read before the British and American Archaeological Society of Rome, February 14th, 1907, Rom 1907; L. Oliger OFM, Due musaici con S. Francesco della chiesa di Aracoeli in Roma, in: Archivum Franciscanum Historicum 4, 1911, S. 213–251; H. S. Jones, A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome, Bd. I: The Sculptures of the Museo Capitolino, Oxford 1912, S. 45–47; Wilpert, Mosaiken (1916), S. 1148; A. Colasanti, S. Maria in Aracoeli, Rom 1923 (Le chiese di Roma illustrate, 2); L. Oliger OFM, De Fratribus Minoribus apud S. Mariam Populi Romae a 1250 habitantibus, in: Archivum Franciscanum Historicum 18, 1925, S. 293–295; T. Ashby, The Capitol, Rome, in: The Town Planning Review 12, 1927, S. 153–173; Huelsen, Chiese (1927), S. 323 f.; A. Busuioceanu, Une miniature inédite du XIIIe siècle reproduisant une œuvre perdue de Pietro Cavallini, in: Revue archéologique ser. 5, 27, 1928, S. 141–145; G. Sartorio, Dei chiostri benedettini distrutti sul Campidoglio, in: Capitolium 9, 1928, S. 453–457; E. Lavagnino, La Madonna dell' Aracoeli e il suo restauro, in: Bollettino d' arte 31, 1937/38, S. 529–540; L. Oliger OFM, Aracoeli e Casa Colonna, in: Incoronazione della Madonna d' Aracoeli, 17 giugno 1938, Rom 1938, S. 37–47; B. Pesci OFM, La leggenda di Augusto e le origini della chiesa di S. Maria in Aracoeli, in: Incoronazione della Madonna d' Aracoeli, 17 giugno 1938, Rom 1938, S. 18–33; L. Grassi, La Madonna di Aracoeli e le traduzioni romane del suo tema iconografico, in: RAC 18, 1941, S. 65–96; B. Pesci OFM, Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti, in: Rivista di archeologia cristiana 18, 1941, S. 51–64; Armellini/Cecchelli, Chiese 1 (1942), S. 662–671, 2 (1942), S. 1344 f.; Giovannoni, Ambone (1945); C. Venanzi, Il campanile romanico di S. Maria in Ara Coeli, in: Bollettino del Centro Nazionale di Studi di Storia dell' Architettura, Sezione di Roma 4, 1945, S. 6 f.; B. Bischoff, Neue Materialien zum Bestand und zur Geschichte der altlateinischen Bibelübersetzungen, in: Miscellanea Giovanni Mercati 1 (Studi e Testi, 121), Città del Vaticano 1946, S. 422; M. Guarducci, Ara Caeli, in: Rendic. Pont. Accad. 23/24, 1947–49, S. 278–290; F. Hermanin, Il Palazzo di Venezia, Rom 1948, S. 259 f.; Garrison, Illustrated Index (1949), S. 69; Krautheimer, Some Drawings (1949), S. 213; Dupré Theseider, Roma dal comune (1952); P. Cellini, Di Fra' Guglielmo e di Arnolfo, in: Bollettino d' Arte ser. IV, 40, 1955, S. 215–229; C. Pietrangeli, Recenti restauri nella Chiesa di S. Maria in Aracoeli, in: Capitolium 30, 1955, S. 166–170; P. Rabikauskas, Die römische Kuriale in der päpstlichen Kanzlei (Miscellanea historiae pontificiae 20), Rom 1958, S. 42–49; B. Bischoff, Biblioteche, Scuole e Letteratura nelle città dell' alto medio evo, in: La città nell' alto medioevo, hg. von CISAM (IV settimana di studio), Spoleto 1959, S. 609–625, bes. 614; R. Krautheimer, S. Maria in Aracoeli, in: CBCR 2 (1959), S. 269 f.; C. Bertelli, L' immagine del »Monasterium Tempuli« dopo il restauro, in: Archivium Fratrum Praedicatorum 31, 1961, S. 82–111; P. Cellini, L' opera di Arnolfo all' Aracoeli, in: Bollettino d' Arte ser. IV, 47, 1962, S. 180–195; L. Vayer, L' affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli, in: Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae 9, 1963, S. 39–73; C. Pietrangeli, Storia e architettura dell' Aracoeli, in: Capitolium, 40, 1965, H. 4, S. 187–195, Taf. 57–63; H. Merz, Das monumentale Wandgrabmal um 1300 in Italien. Versuch einer Typologie, Diss. München, 1965; I. Toesca, Una croce dipinta Romana, in: Bollettino d' arte ser. V, 1966, S. 27–32; Romanini, Arnolfo (1969), S. 156–158; Buchowiecki, Handbuch 2 (1970), S. 478–517; D' Onofrio, Renovatio (1973), S. 44–106; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973); CSA VII 1 (1974), S. 77–103, Taf. IX–XIX; Malmstrom, Colonnades (1975), S. 39 f.; Malmstrom, Twelfth Century Church (1976); G. Giannelli, La leggenda dei »Mirabilia« e l' antica topografia dell' Arce Capitolina, in: Studi Romani 26, 1976, S. 60–71; Glass, BAR (1980), S. 107–109; J.-M. Sansterre, Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne, 2 Bde., Brüssel 1980, Bd. 1, S. 33 f.; Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 112–165; A. Giuliano, Roma 1300, in: Xenia 4, 1982, S. 15–22; J. Heideman, The Cinquecento Chapel Decorations in S. Maria in Aracoeli, Diss., Amsterdam 1982; A. Tomei, Un contributo per il perduto affresco dell' Aracoeli, in: Storia dell' Arte 44, 1982, S. 83–86; P. Verdier, La Naissance à Rome de la Visio de l' Ara Coeli. Un Aspect de l'utopie de la paix perpétuelle à travers un thème iconographique, in: Mél. Éc. Franç. 94, 1982, S. 85–119; R. Carloni, Alcune osservazioni sulla tomba del cardinale Matteo d' Acquasparta in S. Maria in Aracoeli, in: Roma anno 1300 (1983), S. 643–653; Herklotz, Savelli (1983); C. Pietrangeli, La »Madonna di Foligno« di Raffaello e le sue vicende, in: Bollettino storico della Città di Foligno 7, 1983, S. 341–368; De Benedictis, Schola Cantorum (1984), S. 85–91; Bellosi, Pecora (1985), S. 112; Claussen, Magistri (1987), S. 60–63; J. Heideman, The Roman

Footprints of the Archangel Michael. The Lost Shrine of S. Maria in Aracoeli and the Petition of Fioravante Martinelli, in: Mededelingen 12, 1987, S. 147–156, 277–278; M. R. Petersen, Jacopo Torriti. Critical Study and Catalogue Raissonné, Diss. Univ. of Virginia 1989, S. 385–399, 401–409; J. Heideman, Orme romane ed il perduto reliquiario delle »pedate« dell' Arcangelo Michele, in: Bollettino dei musei comunali di Roma 4, 1990, S. 17–26; Tomei, Torriti (1990), S. 142–145; Voss, Corpus (1990), S. 72–75; Stroll, Symbols (1991), S. 157–161; J. Dresken-Weiland, Reliefierte Tischplatten aus Theodosianischer Zeit, Città del Vaticano 1991, S. 346–348; L. Musso, Pilastrino di ciborio medievale, in: Catalogo della Galleria Colonna in Roma: Sculture, hg. von F. Carinci u. a., Rom 1990, S. 84 f. (Kat.Nr. 23), 88 f. (Kat.Nr. 28); J. Garms, Aldo, in: Enciclopedia dell' arte medievale, Bd. 1 (1991), S. 344; Righetti, L' architettura (1991), S. 85–95; P. Grazioli Medici, Medici. Marmorari Romani, Città del Vaticano 1992; V. Pace, La committenza artistica del cardinale Matteo d' Acquasparta nel quadro della cultura figurativa del suo tempo, in: Matteo d' Acquasparta, francescano filosofo, politico. Atti del 29 Convegno Storico Internazionale, Todi, 11–14 Ottobre 1992, Spoleto 1993, S. 311–330; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 64–80; 259 f.; Ambrogi, Vasche (1995), Kat.Nr. A.I.2, S. 65–68; de Blaauw, Hochaltarretabel (1996), S. 96–98; M. Brancia di Apricena, L' abbazia benedettina di Santa Maria de Capitolio, in: Benedictina 43, 1996, S. 151–176; M. Brancia di Apricena, Il convento di Santa Maria dell' Aracoeli nel XV secolo e il suo ruolo pubblico nel comune di Roma, in: Antonianum 71, 1996 S. 79–103; D. Kinney, Making Mute Stones Speak. Reading Columns in S. Nicola in Carcere and S. Maria in Aracoeli, in: Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer, hg. von C. L. Striker, Mainz 1996, S. 83–86; M. Righetti Tosti-Croce, Architettura Tra Roma, Napoli e Avignone nel Trecento, in: Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, Arte di corte 1300–1377, hg. von A. Tomei, Turin 1996, S. 93–127; A. Mura Sommella, La »Camellaria« e il »Palatium Octaviani« sul Campidoglio. Il riuso del Tabularium in età postantica, in: Bollettino dei musei comunali di Roma 10, 1996, S. 69–83; M. Brancia di Apricena, Nuovi documenti sul Campidoglio, in: Rendiconti. Pontificia Accademia Romana di Archeologia 70, 1997/98, S. 81–113; Romano, L' Aracoeli (1998); Pace, Committenza (1998); Schimmelpfennig, Jesus (1998); C. Bolgia, Il coro medievale della Chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma, in: Arte d' Occidente 1, 1999, S. 233–242; Brancia di Apricena, Aracoeli (2000); M. Cima, Mensa, in: Aurea Roma (2000), S. 608–610; A. Cremona, Leone accovacciato, in: Bonifacio VIII e il suo Tempo, hg. von M. Righetti Tosti-Croce, Mailand 2000, S. 169, Kat.Nr. 114; M. Friedrich, Tradition – Imagination. Untersuchungen zur Visualisierung lokaler Sonderformen allgemeiner Heiligentraditionen am Beispiel der Hl. Helena, Diss. Univ. Trier, Trier 2000, S. 12 f.; A. M. Liberati, Calco in gesso del paliotto dell' Aracoeli, in: Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 e il primo Giubileo, hg. von M. Righetti Tosti-Croce, Kat. Mailand, Mailand 2000, Kat.Nr. 163, S. 214; A. M. Paioncini, Paliotto d' Altare, in: Bonifacio VIII e il suo Tempo, hg. von M. Righetti Tosti-Croce, Mailand 2000, Kat.Nr. 163a, S. 214; P. L. Porzio, V. Franchetti Pardo, F.-E. Keller, J. Garms, Rezension von: Brancia di Apricena, Aracoeli (2000), in: B. A. 114, 2000, S. 117–124; Tomei, Cavallini (2000), S. 106–119; A. Tomei, Croce di S. Maria di Aracoeli, in: Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo, hg. von M. Righetti Tosti-Croce, Mailand 2000, S. 95; A. Giuliano, Manda en Constentinnoble et en Alixandre pour homes grex e sarazins, in: Le parole e i marmi, studi in onore di Raniero Gnoli, 2 Bde., Rom 2001, S. 939–962; C. Bolgia, The So-called Tribunal of Arnolfo di Cambio at S. Maria in Aracoeli, in: The Burlington Magazine 143, 2001, S. 753–755; J. Heideman, The Unravelling of a Woman's Patronage of Franciscan Propaganda in Rome, in: Renaissance Studies 15, 2001, S. 500–513; J. Gardner, The Family Chapel. Artistic Patronage and Architectural Transformation in Italy circa 1275–1325, in: Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3e cycle romand de lettres, Lausanne-Fribourg 2001, hg. von N. Bock et al. (Études lausannoises d'histoire de l' art 1), Rom 2002, S. 545–564; C. Bolgia, An Engraved Architectural Drawing at Santa Maria in Aracoeli, Rome, in: JSAH 62, 2003, S. 436–447; S. Demougin, »A cubiculo«, in: Cultus splendore. Studi in onore di Giovanna Sotgiu, hg. von A. M. Corda, Cagliari 2003, S. 397–415; Le Pogam, Maîtres (2004), S. 50; T. Strinati, Aracoeli. Gli affreschi ritrovati, Mailand 2004; C. White, The Vision of Augustus, Pilgrim's Guide or Papal Pulpit?, in: Classica et Medievalia. Revue danoise de philologie et histoire 55, 2004, S. 247–277; Arnolfo. Alle origini (2005); Bolgia, Felici (2005); Romano, Colonna (2006); D. Sgherri, La Madonna Advocata in Santa Maria in Aracoeli, in: Romano, Riforma (2006), S. 110–113; P. L. Tucci, L' Arx Capitolina. Tra mito e realtà, in: Imaging Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination, hg. von L. Haselberger, J. Humphrey, Portsmouth 2006, S. 63–73; Romano, Colonna (2006), S. 305–312; L. Russo, Santa Maria in Aracoeli, Rom 2007; Bolgia, Ostentation (2007); Weißenberger, Mariengnadenbilder (2007), S. 118–139; M. Gianandrea, in: Tracce di Pietra, La collezione dei marmi di Palazzo Venezia, hg. von M. G. Barberini, Rom 2008, S. 200–207, 212–214, 222–224; H. Morvan, Le tombeau du Cardinal d' Acquasparta à Santa Maria in Aracoeli à Rome, in: Arte Medievale, 8, 2008, H. 1, S. 95–104; K. Noreen, The High Altar of Santa Maria in Aracoeli. Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rom, in: Memoirs of the American Academy in Rome 53, 2008, S. 99–128; M. G. Turco, Gli arredi liturgici controriformati, fra reimpiego, ricomposizione e ricostituzione, in: Reimpiego (2008), S. 647–659; Basilica di Santa Maria in Aracoeli. Icona della »Madonna Advocata«. L' intervento di restauro, hg. von G. Tamanti, C. Tempesta, Rom 2009; Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009); Creti, In marmoris (2009), S. 29–40; De Dominicis, Membri (2009); C. D' Alberto, Croce dipinta, in: Giotto e il Trecento, »Il più sovrano maestro stato in dipintura«, Kat. Rom, 2 Bde., Mailand 2009, Bd. 2, S. 178 f., Kat.Nr. 22; M. Gianandrea, Le lastre gotiche nel chiostro dell' ex convento dei Santi Bonifacio e Alessio all' Aventino. Un' ipotesi per il perduto ciborio dell' immagine mariana e una riflessione sui cibori per icona nel tardo medioevo romano, in: Studi Romani 57, 2009, S. 164–181; R. Cobianchi, Gabriele Rangone

(d. 1486). The First Observant Franciscan Cardinal and his Chapel in Santa Maria in Aracoeli, Rome, in: The Possessions of a Cardinal. Politics, Piety, and Art 1450–1700, hg. von M. Hollingsworth, C. M. Richardson, University Park 2010, S. 61–76; Federici/Garms, Tombs (2010), S. 117–119; A. Lauria, Un tema francescano nella Roma del Duecento, il »Lignum Vitae« e un' ipotesi sull' Araceli, in: Forme e storia (2011), S. 383–402; Gardner, Franciscan Bell-founder (2011), S. 460 f.; V. Pace, Il mosaico d' ingresso a Santa Maria in Aracoeli. Radici bizantine di un' immagine romana e di immagini devozionali del Duecento italiano, in: Forme e storia (2011), S. 377–382; C. Botturi, Giunone Moneta. Il posizionamento del tempio sull' Arx Capitolina, Tesi di laurea – Sapienza Università di Roma, AA 2011–2012 (2012); M. R. Coppola, La Fabbrica del Vittoriano. Scavi e scoperte in Campidoglio (1885–1935), Rom 2012; C. Tempesta, Madonna Avvocata detta »Madonna d' Ara Coeli«, in: Tavole miracolose (2012), S. 46–48, Kat.Nr. I.3; Bolgia, Icons (2013); Bolgia, New Light (2013); Gardner, Roman Crucible (2013), S. 78–81; Schmitz, Cavallini (2013), S. 242–245; A. De Prosperis, L' archivio storico dell' Ordine dei Frati Minori. La nascita dell' archivio di Aracoeli come archivio del procuratore dell' ordine, in: Frate Francesco N. S. 80, 2014, H. 1, S. 71–93; H. Morvan, La politique funéraire des frères précheurs et mineurs au XIII^{e} siècle. Réflexions autour des sources normatives, in: Rivista di storia della Chiesa in Italia 68, 2014, H. 1, S. 11–43; G. Mandatori, Hinc […] Augustus Cristum vidit infantem. Ottaviano Augusto testimone della Natività. Tradizione e fortuna di una leggenda Romana, in: Civiltà Romana 2, 2015, S. 73–100; M. F. Hansen, The Spolia Churches of Rome. Recycling Antiquity in the Middle Ages, Aarhus 2015, S. 66; Mondini, Les cloîtres (2015), S. 120; M. Gianandrea, L' immagine svelata. Riflessioni sulla longue durée circa l' allestimento e la fruizione delle icone mariane medievali a Roma, in: Röm. Jb. d. B.H. 42, 2015–2016, S. 69–85; Mondini, »Drehmomente« (2016), S. 204 f.; Bolgia, Reclaiming (2017); Romano, Apogeo (2017), S. 191 f., 214–218; A. Rehberg, Rezension von: C. Bolgia, Reclaiming (2017), in: Quellen und Forschungen 97, 2017, S. 593–595; C. Conforti, Soffitti figurati nelle chiese di Roma, in: Opus incertum 3, 2017, S. 68–79; G. Kirkoff, I dipinti sulle colonne di Santa Maria in Aracoeli, in: Romano, Apogeo (2017), S. 411 f.; Mondini, Ostentation (2017), S. 251–273; C. Bolgia, The »Tabernacles' War« c. 1367–1377. Civic Versus Papal Authority in Popular-Regime Rome, in: Art and Experience in Trecento Italy, Proceedings of the Andrew Ladis Trecento Conference, New Orleans 10–12 November 2016, hg. von H. Flora, S. S. Wilkins, Turnhout 2018, S. 177–192; ICR, Monumenti funebri della famiglia Savelli, Santa Maria in Aracoeli, Roma, Kurzbericht der Restaurierungskampagne unter der Leitung von G. Romalli und A. Basile 2018, URL: http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=728&umn=70&smn=717 [23. 11. 2023]; K. Boeye, N. H. Pandey, Augustus as Visionary. The Legend of the Augustan Altar in Santa Maria in Aracoeli, Rome, in: Afterlives of Augustus. AD 14–2014, hg. von P. Goodman, Cambridge 2018, S. 152–177; H. Sproll, »A Cubiculo Augustorum«. Die Metapher von der Berufung des Augustus zum Seher der Theophanie im paganen Mythos und zum Diener an der verheissenen Incarnation des Logos im Theologumenon des römisch-christlichen Gründungsnarrativs, in: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte 113, 2019, S. 187–207; Bartsch, Maarten (2019), S. 412 f.; P. L. Tucci, Living on the Capitoline Hill. The Domus of the Aracoeli and its Sculptural and Painted Decoration, in: P. B. S. R. 87, 2019, S. 71–144; Mondini, Sacred Marbles (2021), S. 84 f.; J. N. Richardson, »From the Highest Heaven«. A Renaissance Pax and a Vision in Marble, in: Aesthetics of the Marble (2021), S. 90–113; X. Barral i Altet, Aux origines d'une mode de plates-tombes médiévales aux blasons en mosaïque à Rome, à propos de la delle Porcari à San Giovanni della Pigna (1182), in: Domus sapienter staurata (2021), S. 222–231; Bolgia, Roma-Londra (2021), S. 132 f.; Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans (2022), S. 213–256; E. Dodero, Mensa with Episodes from Achille's Life and Cosmatesque Inlays, in: Recycling Beauty (2022), S. 124–126, Kat. Nr. 7; E. Salvadori, Reliquiario di Sant' Elena, in: Roma medievale (2022), S. 229, Kat.Nr. 95; Binski/Bolgia, Cosmati (2022), S. 48 f.; Bolgia, Lastra (2023).

Abb. 193: Rom, S. Maria Maggiore, Innenraum nach Westen (Foto Alinari)

Peter Cornelius Claussen

S. MARIA MAGGIORE

Auch Basilica Liberiana; Basilica Sistina; *S. Maria ad Praesepem*; … *ad Nive*
Piazza S. Maria Maggiore

GESCHICHTE UND BAUGESCHICHTE 204 | Gründung und Legenden 205 | Die Basilika Sixtus' III.: *Architektur / Ursprüngliche Gliederung der Hochschiffwand / Die ursprüngliche Apsis und ihre Umgebung / Die verlorene frühmittelalterliche Ausstattung des Presbyteriums / Die Bildausstattung des 4. Jahrhunderts / Architektonische Veränderungen bis ins Spätmittelalter / Fortuna der Basilika seit dem 15. Jahrhundert* 206 | DIE HOCHMITTELALTERLICHEN TEILE 231 | Die Ostfassade: *Portikus / Fassade / Fassadenmosaik / Campanile* 231 | Die Westteile: *Die rückwärtige Ansichtsseite / Der Mosaikzyklus der äußeren Apsiskrone / Das Querhaus* 257 | Das Innere: *Langhaus / Der mosaizierte Rankenfries im Gebälk der Langhauskolonnade und seine Restaurierungen / Erneuerungsphasen I und II / Innere Eingangswand im Osten / Paviment / Paviment der Michaelskapelle* 273 | Liturgische Ausstattung im Langhaus 294 | Altar und Reliquienziborium im westlichen Langhaus: *Reliquienaltar / Ziborium mit Reliquientresor (Capocci-Tabernakel) / Altar und Ziborium der Marienikone* 299 | Die Intervention Nikolaus' IV. und Jacopo Colonnas: *Querhaus und Apsis des späten 13. Jahrhunderts / Gestalt und Funktion des Querhauses / Zur ursprünglichen Funktion der Querhausarme / Apsis und Apsismosaiken* 317 | Liturgische Ausstattung des Sanktuariums im Hochmittelalter: *Apsis / Hauptaltar im Hochmittelalter* 331 | Die beiden Indulgenzinschriften 339 | Colonna-Kapellen 340 | Die Kapelle *ad praesepium: Erhaltene Ausstattungsstücke / Altar des hl. Hieronymus / Giebeltabernakel (Baldachin des Apsisthrones Nikolaus' IV.?)* 341 | Gräber: *Grab Honorius' III. († 1227) / Grab Nikolaus' IV. († 1292) / Grab des Kardinals Pietro Capocci († 1259) / Grabmal des Kardinalbischofs Gonsalves († 1299) / Grabplatte des Kardinals Jacopo Colonna († 1318) / Grabmal des Kardinals Pietro Colonna († 1326) / Grabplatte des Kardinals Agapito Colonna († 1380) / Grab des Patriziers Johannes / Grab der Familie Normanni aus dem 13. Jahrhundert* 360 | ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK 376 | QUELLENANHANG 379 | LITERATUR 384

Die erste, vornehmste und größte Marienkirche Roms (Abb. 193) hat in allen ihren Phasen Forschungsinteresse hervorgerufen, wobei der Gründungsbau und seine Mosaiken aus dem fünften Jahrhundert sowie die Bildausstattung des späten 13. Jahrhunderts besonders intensiv untersucht wurden. Die auf diesen Feldern geleistete Forschung bedingt für unsere Untersuchung streckenweise eine kompilierende Darstellungsweise. Etwas stärker als sonst in diesem Corpus üblich, sind auch Teilaspekte der hochmittelalterlichen Mosaikausstattung – und zwar besonders solche, die bisher strittig sind – im Hinblick auf ihre Auftraggeberschaft und ihren historischen Kontext berücksichtigt worden.

Die Marienbasilika ist als einzige der frühen Großkirchen Roms in ihrer Substanz und mit ihren Bildprogrammen weitgehend erhalten und im Gegensatz etwa zur Laterankirche oder zu S. Paolo fuori le mura von Brandkatastrophen verschont geblieben. Anders als in S. Pietro in Vaticano hat der Bauwille der Renaissance oder des Barock nicht zu einer Tabula-Rasa-Situation geführt. Erneuerungen wurden in Mittelalter und Barock dem bestehenden Bau angefügt, ohne seinen Kern anzutasten. Richard Krautheimer ist es – fußend auf den Vorarbeiten von Giovanni Biasiotti – anhand von Bildzeugnissen der Renaissance und durch Auswertung von Sondagen gelungen, die ursprüngliche Gliederung und Dekoration der Hochschiffswände (siehe Abb. 195, 202) zu

rekonstruieren.[1] Wenn man von den relativ gut erhaltenen Mosaikzyklen im Langhaus absieht, hat sich allerdings von der ursprünglichen liturgischen Innenausstattung nichts und von der mittelalterlichen nur wenig erhalten. Das hängt einerseits mit der Umgestaltung des Hochaltarbereiches schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts zusammen, also einer Zeit, in der noch kein antiquarisch interessierter Gelehrter den mittelalterlichen Bestand registrierte, andererseits mit einer radikalen Renovierung unter Benedikt XIV. (1740–1758), die durch Ferdinando Fuga in den Jahren 1746 bis 1749 ausgeführt wurde.[2] Letzterer hat zwar die Struktur der Basilika relativ treu zu bewahren versucht, aber in einer ästhetischen Neupolitur, die kaum Platz für Dinge ließ, denen man ihr Alter ansah. Wer heute wie ein Vogel virtuell in der Basilika herumschwirren, alles farbig, von Nahem und ohne Mittouristen betrachten will, der findet dafür elektronisch Erfüllung.[3]

GESCHICHTE UND BAUGESCHICHTE

Die Tradition, die Basilika sei durch Papst Liberius (352–356) gegründet worden, beruht auf einem Passus der Vita Sixtus' III. (432–440) im Liber Pontificalis.[4] Dieser Überlieferung ist aber nicht zu trauen. Grabungen unter der Basilika haben Teile eines großflächigen, luxuriösen Peristylhauses und anderes aufgedeckt, aber keinen Hinweis auf einen sakralen Vorgängerbau an dieser Stelle.[5] Von Teilbereichen dieses antiken Baukomplexes, der sechs Meter unter dem Niveau der Basilika liegt, ist sicher, dass sie im 4. Jahrhundert – zur Zeit des Papstes Liberius – noch in Funktion waren.[6] Die Basilika des Liberius *iuxta macellum Libiae* lag wohl einige hundert Meter weiter östlich und ist spurlos verschwunden.[7] Die Meinung der älteren Literatur,[8] die bestehende Basilika sei mit dem Bau des Liberius identisch oder habe dessen Grundmauern wiederbenutzt, ist obsolet. Krautheimer und ein Großteil der jüngeren Forschung gehen davon aus, dass es sich bei der Identifizierung der Liberianischen Gründung mit der Marienbasilika im Liber Pontificalis um eine spätere Interpolation handelt. Vermutlich übernahm die Maria geweihte Basilika des 5. Jahrhunderts auf dem Esquilin als päpstliche Neugründung aber Funktionen des Liberianischen Baus.[9] Unbeschadet solcher Richtigstellung ist die im Hochmittelalter entstandene Legende,[10] Ort und Form der Basilika seien Papst Liberius und einem römischen Edlen, Johannes, auf wunderbare Weise von Maria selbst angekündigt und durch einen Schneefall im August bezeichnet worden, historisch wirksam und wesentlicher Grund für die weit über Rom hinausreichende Popularität der Marienbasilika bis in heutige Zeit.[11]

1 CBCR 3 (1967), S. 36–48. Fast alle Quellen zum mittelalterlichen Bau von S. Maria Maggiore hat Giovanni Biasiotti in verschiedenen Beiträgen veröffentlicht.

2 Bellini (1995), S. 50, 55–58. Jetzt mit den meisten Quellen in Transkription Greco (2016), S. 265–398.

3 http://www.vatican.va/various/basiliche/sm_maggiore/vr_tour/index-en.html [01. 12. 2017]

4 *Hic fecit basilicam sanctae Mariae, quae ab antiquis Liberii cognominabatur, iuxta macellum Libiae…* LP 1, S. 232 f.

5 Grabungen fanden 1936 statt. CBCR 3 (1967), S. 11–14, 53–57; weitere umfangreiche Grabungen folgten nach 1966. Siehe Magi, Calendario (1972); Liverani (1987), S. 45–52. Die unterschiedlichen Meinungen der Literatur bei Aimone, Magnificus (2009), S. 88 f., der die Möglichkeit eines einschiffigen Vorgängerbaus (als Gründung des Liberius) offenlässt.

6 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 337; Liverani (1987), S. 45–52; Liverani (2011).

7 In der Vita des Liberius heißt es: *Hic fecit basilicam nomini suo iuxta macellum Libiae.* LP 1, S. 208. Biasiotti (1935); CBCR 3 (1967), S. 53–57; Coarelli, Roma (1974), S. 215, dt. Ausg. S. 209; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 335–338, der die Markthalle (*macellum Liviae*) südöstlich lokalisiert.

8 Künzle (1961). Diese Frage ausführlich diskutiert in CBCR 3 (1967), S. 54.

9 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 336 zählt zu den Gemeinsamkeiten neben der päpstlichen Gründung die Tatsache, dass beide Basiliken nicht über einem Märtyrergrab errichtet wurden.

10 Wolf, Salus (1990), S. 96 geht davon aus, dass die Schneewunder-Legende im 12. Jahrhundert entstanden ist.

11 Erstmals schriftlich 1224 in einer Bulle Honorius' III. als damals in S. Maria Maggiore schon bestehendes Fest erwähnt (5. August). Siehe Ferri (1905), S. 27: *In festo Nivis, usque ad octavam Assumptionis; et ipsum diem Nivis festum sollemnem perpetuo constitutentis et mandantis celebrari officium*. Nikolaus IV. bezog sich in einem Schreiben von 1288, das S. Maria Maggiore begünstigt, ausführlich auf die Legende, die wenig später schon Thema des Fassadenmosaiks von S. Maria Maggiore wurde (siehe S. 317 f., 238 f.). Hubach (1996), S. 135–160 und O'Foghludha (1998), S. 130–134 haben die Überlieferung und Literatur zusammengefasst. Hier kurz in meinen Worten der Inhalt der Legende: Der Patrizier Johannes und seine Frau wollten Maria mit einer Stiftung ehren und warteten auf ein Zeichen. Im Traum kündigt Maria in der Nacht zum 5. August das Schneewunder an mit dem Auftrag, ihr zu Ehren am Ort des Schneefalls eine Kirche zu bauen. Johannes ging am Morgen zu Papst Liberius, dem Maria schon mit der gleichen Botschaft erschienen war. In der Nacht

Gründung und Legenden

Sixtus III. errichtete die bestehende Basilika und stattete sie reich aus. Das überliefert der Liber Pontificalis,[12] doch wurde dies aber auch durch Inschriften im Inneren deutlich. Im Scheitel des Triumphbogens ist die päpstliche Widmungsinschrift im Mosaik zu lesen: XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI.[13] Mehrere Syllogen überliefern zudem eine lange, mosaizierte Versinschrift des Stifterpapstes mit einer Dedikation an die Muttergottes, die noch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über dem Haupteingang an der inneren Ostwand zu lesen war.[14] Krautheimer hielt es allerdings für möglich,[15] dass der Neubau von Sixtus' Vorgängern – Innocenz I. (401–417), Bonifaz I. (418–422) oder Coelestin I. (422–432) – begonnen wurde. Allgemein wird angenommen, dass mindestens die Vollendung des Baus und die Mosaikausstattung Sixtus III. zu verdanken ist und dessen Tod im Jahr 440 als Terminus ante quem zu gelten habe.

Die dreischiffige Basilika bleibt zwar in den Dimensionen hinter den fünfschiffigen konstantinischen Gründungen an Lateran und Vatikan zurück, übernimmt aber deren Westung (bzw. Fassadenostung) und auch die architravierte Kolonnade im Mittelschiff (siehe Abb. 193, 194).[16] Die ionische Säulenordnung betont die Nähe zum ursprünglichen Bautyp der Laterankirche.[17]

Krautheimer vermutete in der päpstlichen Gründung auf dem Esquilin ein weiterreichendes Programm, um das Stadtgebiet mit Kirchen zu versorgen und den damals isolierten Lateranbezirk mit den bewohnten Gebieten zu verbinden.[18] De Blaauw sieht dagegen in der Neugründung der Marienkirche vor allem eine zweite Kirche

war tatsächlich Schnee auf dem Esquilin gefallen, was sich als Nachricht in Rom schnell verbreitet. Gemeinsam zogen sie zum Ort des Wunders und legen den Grundriss der Basilika, dem Schneefeld folgend, fest (siehe Abb. 230). Dabei öffneten sich auf wunderbare Weise schon die Fundamentgruben. Wolf, Salus (1990), S. 93 f. wertet eine in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts niedergeschriebene Fassung des Bartholomäus aus Trient aus; der Text bei Wolf, Salus (1990), S. 329 (Q 18).

12 LP 1, S. 233 f.: *Hic fecit basilicam sanctae Mariae, quae ab antiquis Liberii cognominabatur, iuxta macellum Libiae, ubi et obtulit hoc:* […] Dieser [Sixtus III.] machte auch die Basilika der heiligen Maria, die seit alters [Basilika] des Liberius genannt wird.

13 Bischof Sixtus dem Volk Gottes.

14 De Rossi, Inscriptiones 2 (1888), S. 71, 98, 139. CBCR 3 (1967), S. 5:
Virgo Maria tibi Xystus nova tecta dicavi
digna salutifero munera ventre tuo.
Tu genetrix ignara viri te denique feta
visceribus salvis edita nostra salus.
Ecce tui testes uteri sibi praemia portant
sub pedibusque iacet passio cuique sua.
Ferrum flamma ferae fluvius saevumque venenum
tot tamen has mortes una corona manet.
Dir, Jungfrau Maria, habe ich, Xystus, das neue Haus zugeeignet,
eine deines heilbringenden Leibes würdige Gabe.
Du Gebärerin, die von keinem Mann wusste: Nachdem du doch schwanger geworden warst,
wurde aus deinem unversehrten Schoß unser Heil geboren.
Siehe, die Zeugen deiner Leibesfrucht tragen ihren Ehrenpreis;
und jedem zu Füßen liegt sein Leidenswerkzeug:
Schwert, Feuer, wilde Tiere, reißendes Wasser und grausames Gift.
Doch so vielen Toden ist derselbe Siegeskranz beschieden.
(Übersetzung Darko Senekovic/Bärbel Braune-Krickau). Pal. lat. 833, fol. 56v überliefert am Ende der ersten Zeile *dicavit* – de Rossi hat sich hier für die Form *dicavi*, die in den anderen zwei Versionen vorkommt, entschieden. Ausführlich zur Überlieferung und zu den unterschiedlichen Forschungsmeinungen über die Beziehung zum einstigen Bildprogramm Menna, in: Andaloro, L'orizzonte (2006), S. 343 f.

15 CBCR 3 (1967), S. 56. Dazu jetzt auch Aimone, Magnificus (2009), S. 132, der auch in Betracht zieht, dass Sixtus III. als einflussreicher Kleriker schon vor Beginn seines Pontifikats den Bau vorbereitet oder betrieben haben könnte.

16 Genauer zeigt die Apsis nach Nordwesten, die Fassade entsprechend nach Südosten. In folgenden Text wird trotzdem vereinfachend von der Apsis im Westen und der Fassade im Osten gesprochen.

17 Die Ordnung der Salvatorbasilika am Lateran wird von Panvinio, der um 1570 noch die östlichen Reststücke der Kolonnade sah, als ionisch beschrieben. Siehe CBCR 5 (1977), S. 68; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 173, auch S. 167 f. Alt-St. Peter dagegen wies eine Kolonnade mit korinthischen Kapitellen auf. Siehe CBCR 5 (1977), S. 211.

18 R. Krautheimer, Il Laterano e Roma. Topografia e politica nel quarto e quinto secolo, in: Adunanze straordinarie per il conferimento dei premi A. Feltrinelli, Rom 1975, Bd. 1, S. 231–240; R. Krautheimer, Three Christian Capitals. Topography

Abb. 194: Rom, S. Maria Maggiore, Langhaus nach Osten (nach Ernst 2000)

des römischen Bischofs, zusätzlich zur Salvatorkirche am Lateran.[19] Die aufwändige Architektur und die antike Traditionen fortsetzende Mosaikausstattung können jedenfalls als Teil eines Kirchenbauprogramms angesehen werden, mit dem die Päpste in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts die Sakraltopografie Roms und ihre Stellung in der Stadt zu verbessern suchten. In der Zeit Sixtus' III. geschah dies, wie man an S. Maria Maggiore, aber auch am Lateranbaptisterium sehen kann, im Anschluss an konstantinische Traditionen.

Häufig wird die Weihe an Maria dieser ersten und bis heute größten Marienkirche Roms mit dem Ergebnis des Konzils von Ephesos 431 in Verbindung gebracht, bei dem mit der Einigung auf die Verehrung Marias als Theotokos der Marienkult offiziell anerkannt wurde. Wohl zu schnell wurden direkte kausale Zusammenhänge vermutet, so als sei ein Baubeginn der Basilika erst nach 431 denkbar. Die Weihe an Maria durch Sixtus III. könnte tatsächlich mit der Etablierung des Marienkultes zusammenhängen. Der Entschluss zum Bau der Basilika kann aber durchaus unabhängig davon und früher erfolgt sein.

Die Basilika Sixtus' III.

Architektur

Die einheitlich in Backstein mit einzelnen Tufflagen (Opus listatum) über Fundamenten aus Tuffstein errichtete dreischiffige Säulenbasilika wies ursprünglich kein Querhaus auf. Die verlorene halbrunde Apsis im Westen schloss direkt an den erhaltenen Triumphbogen und war gegenüber der Mittelschiffsbreite leicht eingezogen (Abb. 195).[20]

and Politics, Berkeley 1983, S. 118–121. Dazu und mit Hinweis auf die noch erhebliche Bevölkerung des Esquilin De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 338–340.

19 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 339.

20 CBCR 3 (1967), S. 52; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 350–352. Vermutlich war die Apsis nach Westen hin von einer Art Umgang umgeben. Siehe S. 213 f.

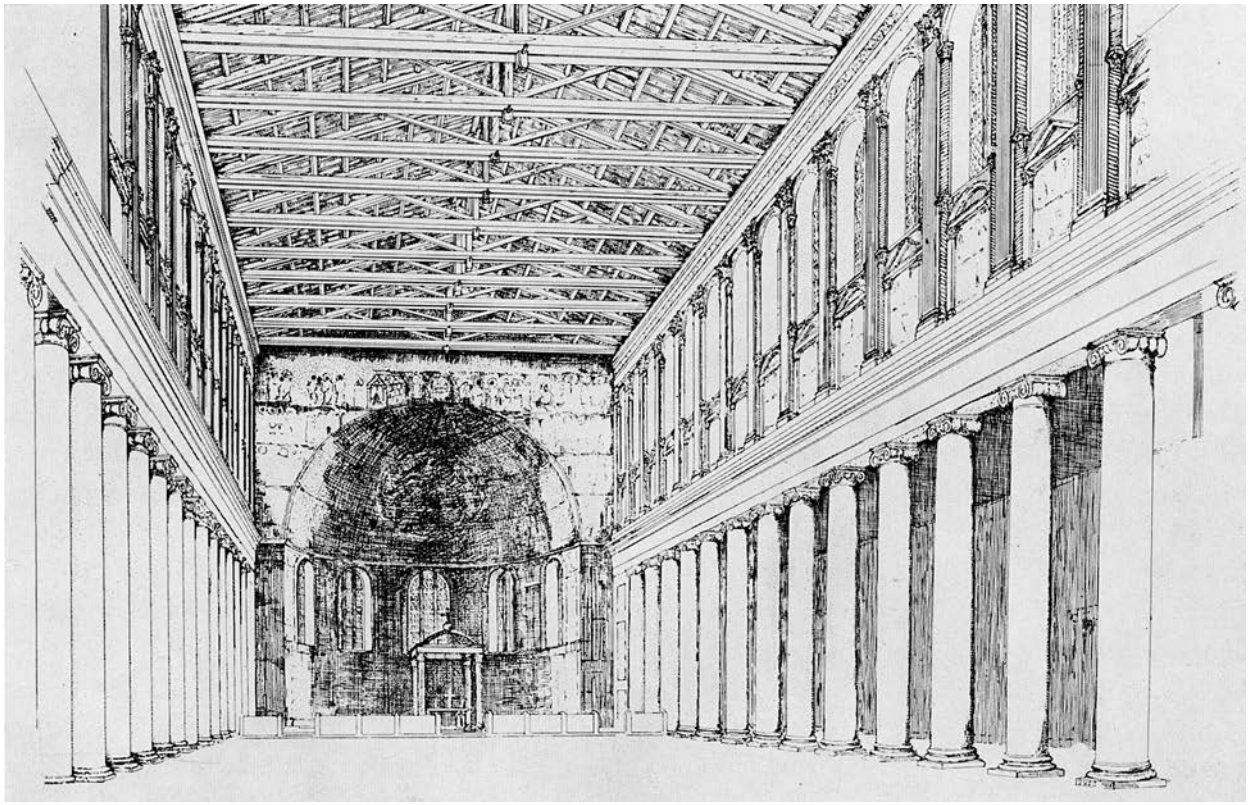


Abb. 195: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktion der Basilika Sixtus' III. (nach CBCR 3, 1967)

Drei Eingänge im Osten führten ins Mittelschiff.[21] Die Architektur ist im Langhaus trotz späterer Veränderungen so weit erhalten, dass der heutige Raumeindruck, auch dank der erhaltenen Mosaiken, vieles von dem des 5. Jahrhunderts bewahrt haben wird. Die Maße des Langhauses betragen laut Krautheimer 240 mal 60 Römische Fuß.[22] Die meisten Säulen der beiden Kolonnaden des Langhauses stehen an ursprünglicher Stelle. Auch dort, wo die Kolonnade durch den barocken Anbau der beiden großen päpstlichen Kapellen gestört ist, ist das Material der Säulen durch Beschreibungen von Peruzzi, Mellini und Bianchini überliefert:[23] 34 bestanden aus hochwertigem hellem Marmor, sechs aus Cipollino. Dieser Säulensatz war auch schon vor den Polituren der Fuga-Erneuerung des 18. Jahrhunderts ausgesprochen prächtig, dazu in den Maßen der Schäfte, obwohl es sich vermutlich um Spolien

21 Die drei Eingänge führten vermutlich schon im Ursprungskonzept ins Mittelschiff. Wie man sich die Eingangssituation im Einzelnen vorstellen soll, ist unklar. De Blaauw geht davon aus, dass eine offene Säulenstellung vom Atrium ins Langhaus führte. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 347. Bei den Vorarbeiten für Fugas neue Vorhallenfassade fand man 1741 zuseiten des Mittelportales in der Mauer zwei kannelierte Säulen aus griechischem Marmor. Siehe Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 nach den Rechnungen im Fondo Bianchini, Bibl. Vallicell. T 75, fol. 443r–443v.

22 Also 71,56 m × ca. 17,50 m. CBCR 3 (1967), S. 21.

23 Peruzzi beschriftet seine Aufrissskizze (siehe Abb. 222): »colonne 20 di marmo di cipollino e di saligno«. Das beschreibt eine der beiden Säulenreihen, wobei »saligno« grobkörnigen Marmor meint, der von Krautheimer als prokonnesisch bezeichnet wurde. Differenzierter als Peruzzi war später Mellini, BAV, Vat. lat. 11905, fol. 231r: »Venti colone per banda grosse palmi 12, d'ordine ionico riportate, parte sono di granito, altre di marmo Frigio, altre di Saligno altre di Bigio.« Guidobaldi, Mellini (2010), S. 357. Mellini berücksichtigte hier vier hinzugekommene Granitsäulen für die Bögen vor den barocken Kapellenanbauten, Säulen, die im 18. Jahrhundert unter Ferdinando Fuga wieder entfernt wurden. Bianchini, Bibl. Vallicelliana T 75, fol. 441: »Otto de loro sono state mutate di pianta perché scompagnavano troppo dalle altre nella qualità di pietra, essendovene sei di cipollino e dure di granito corallino, alle quale sono surrogate quattro di marmo di Carrara, due di granito egizio e due di marmo greco, togliendosi queste ultime dai muri della navata dove ora appoggiano i depositi di Nicolò IV e di Clemente IX.« Für die hellen Schäfte fanden unterschiedliche Marmorsorten Verwendung: phrygischer, prokonnesischer und grauer Marmor. CBCR 3 (1967), S. 26. Anm. 2.

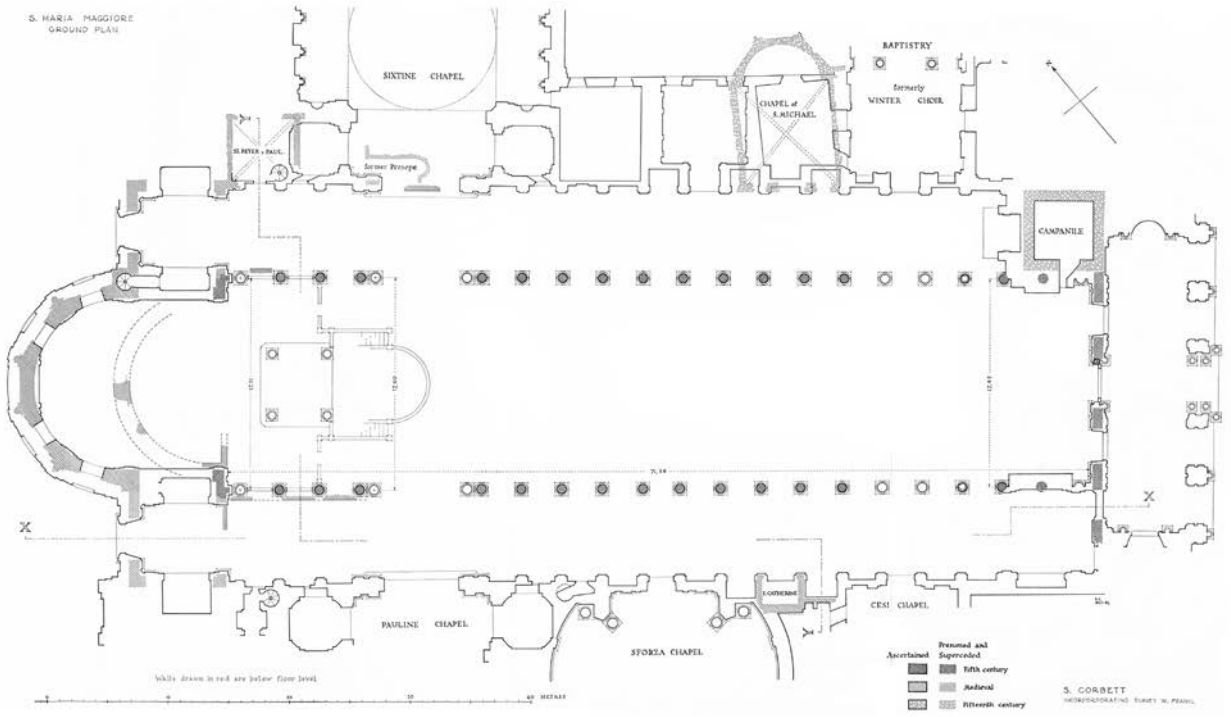


Abb. 196: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss (nach CBCR 3, 1967)

handelt, relativ einheitlich.[24] Unklarheiten über die ursprüngliche Zahl von Säulen sind nicht ganz auszuräumen, weil vor Fugas Erneuerung Wandstücke an Anfang und Ende der Kolonnaden Säulen aufgenommen und verdeckt haben können, falls es sich bei diesen um mittelalterliche Verstärkungsmaßnahmen gehandelt hat.[25] Im Grundriss Krautheimers (Abb. 196) wären auf jeder Seite 22 (potentielle) Säulenplätze denkbar. Im rekonstruierenden Grundriss von De Blaauw (Abb. 197) fehlen die Säulen an den West- und Ostanschlüssen der Mauer.[26] An ihrer Stelle sind kurze Wandstücke eingezeichnet. So beträgt die Säulenzahl pro Kolonnade 20, insgesamt also 40, was mit den Aussagen des 15. und 16. Jahrhunderts übereinstimmt. Der Abstand der Säulen beträgt mit einigen Abweichungen in den meisten Fällen 3,33 m, gerechnet von Säulenachse zu Säulenachse.[27]

Die heutige Gebälkzone der Kolonnade (Architrav und Gesims) ist bis auf den Mosaikfries ein Ergebnis der Erneuerung in Stuck unter Kardinal Domenico Pinelli im späten 16. Jahrhundert.[28] Biasiotti konnte das Mauerwerk der Gebälkzone hinter der Stuckauflage 1934 in einigen Partien untersuchen.[29] Dabei kamen über den Interkolumnien Entlastungsbögen zutage (Abb. 198, 199). Nicht Architrave tragen also die Last der Hochschiffswand, sondern gemauerte Backsteinbögen.[30] Deren Bogenfelder sind ausgemauert, wobei der untere Teil durch eine Reihe senkrecht gestellter Steine – ähnlich wie ein scheitrechter Bogen, doch ohne dessen statische Funktion –

24 Wie Lex Bosman gezeigt hat, kann man in konstantinischer Zeit mit einem gewissen Vorrat an Säulen rechnen, die für andere Zusammenhänge vorbereitet worden waren, vermutlich aber zuvor noch nicht verbaut waren. Bosman, Power (2004), S. 40–43. Ähnliches mag auch noch für die Zeit Sixtus' III. gelten.

25 CBCR 3 (1967), S. 38: »They may well be Romanesque additions and certainly are not earlier than the ninth century.« Mellini (2010), S. 357.

26 De Blaauw, Cultus 2 (1994), Abb. 12.

27 CBCR 3 (1967), S. 37 erklärt die geringere lichte Weite (3,07 m) des mittleren Interkolumniums auf der Südseite damit, dass die Werkstätten im Osten und Westen begonnen hätten und sich hier getroffen hätten.

28 Zum Mosaikfries siehe S. 274–278.

29 CBCR 3 (1967), S. 39 f. mit Abbildungen der Gipsabgüsse dieser Mauerabschnitte.

30 Diese schon in der römischen Antike übliche Technik wurde auch über Architraven der Kolonnadenbasiliken des Hochmittelalters angewendet, z. B. im Langhaus von S. Lorenzo fuori le mura.

gebildet wurde. Seit Fugas Erneuerungsarbeiten werden die Bogenfelder durch Eisenträger stabilisiert. Krautheimer vermutete, dass sie ursprünglich von horizontalen Holzbalken abgefangen wurden. Wie das Gebälk vor der Erneuerung ausgesehen hat, lässt sich nach der Aufrisszeichnung von 1480 (siehe Abb. 203) nicht genau ausmachen.[31] Panvinio beschrieb es als Konstruktion aus Stein.[32] Es bestand vermutlich ähnlich wie heute aus Marmorplatten und Stuck, die den gemauerten Kern verdeckten.

Zwar sind alle Kapitelle der Kolonnade im 18. Jahrhundert erneuert worden, sie waren aber auch schon zuvor ionisch, wie durch die eben genannte Aufrisszeichnung und durch Beschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts bezeugt wird (siehe Abb. 216, 203).[33] Da Fuga vermutlich einen Grund hatte, die originalen Kapitelle durch eine vereinheitlichende Serie von Neuschöpfungen zu ersetzen (genauer: die bis auf ihren Kern reduzierten Kapitelle zu »umkronen«),[34] kann man davon ausgehen, dass sie entweder wenig ansehnliche Werke des 4./5. Jahrhunderts waren oder als Spolien einen so uneinheitlichen Eindruck machten, dass sie die Ordnung des renovierten Innenraumes störten.

Ursprüngliche Gliederung der Hochschiffwand

Die heutige, barocke Hochschiffgliederung (Abb. 193, 199) mit korinthischen Pilastern,[35] die ein abschließendes Gebälk tragen, nimmt gewisse Grundzüge der Ordnung des 5. Jahrhunderts auf, von der im 16. Jahrhundert noch bedeutende Reste zu sehen waren. 1938 hat man bei Sondagen unter einem barocken Stuckpilaster ein im Verbund mit der Hochschiffsmauer stehendes, originales Pilasterstück aufgefunden und mithilfe von Gipsabgüssen dokumentiert (Abb. 200).[36] Der Pilaster tritt 10 cm vor die Wand und ist an den Seiten etwas abgearbeitet. Seine ursprüngliche Breite von 74 cm übertraf die der barocken Pilaster um einige Zentimeter. Nach Ausweis der Aufrisszeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts (siehe Abb. 203, 223) standen die Pilaster (ohne erkennbare Kannelur) auf Basen direkt über dem Gebälk der Kolonnade und wurden von großlappig gezeichneten korinthischen Kapitellen

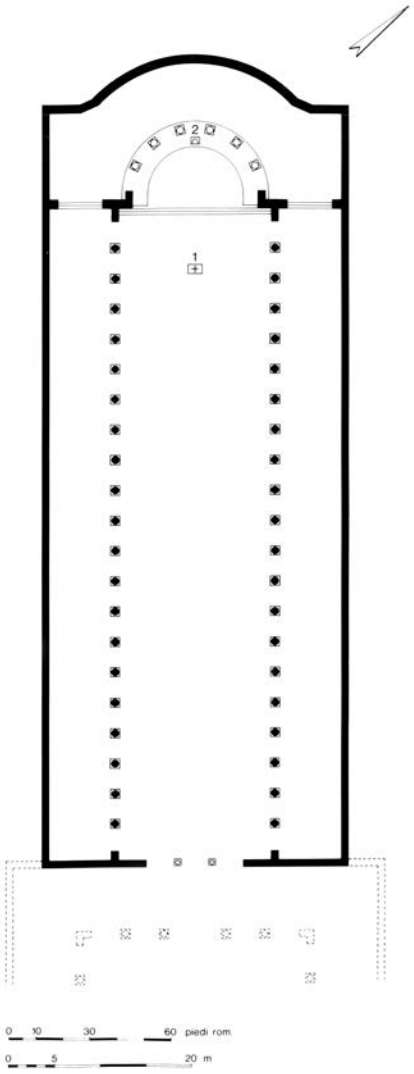


Abb. 197: Rom, S. Maria Maggiore, Grundrissrekonstruktion 5. Jh. (nach De Blaauw 1994)

31 In Peruzzis Skizze (Abb. 222) sieht man rechts unten in schwächerem Strich den Schnitt durch ein Gebälk mit reich gegliedertem Profil und einer Frieszone. Es ist schwer zu entscheiden, ob damit das Gebälk der Kolonnade oder das damals schon erneuerte Abschlussgesims unter der Kassettendecke gemeint ist.

32 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151 nach Transkription von Biasiotti (1915), S. 22: *Supra columnas peristillum totum e lapide de musivo ornatum*. Siehe im Anhang S. 381 f.

33 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151 nach Transkription von Biasiotti (1915), S. 22: *[…] magnis columnis cum capitulis ionicis substentate*. Mellini, BAV, Vat. lat. 11905, fol. 231. Siehe CBCR 3 (1967), S. 38; Bellini (1995), S. 53 f.

34 An vielen Basen und Kapitellen kann man das komplizierte Vorgehen nachvollziehen, da eine Naht in der Mitte zu sehen ist. Man hat die antiken Spolien bis auf den tragenden Kern abgeschlagen, geglättet und dann das neue Marmorteil in zwei genau vorbereiteten symmetrischen Teilen spangenartig angeschoben und befestigt. Zwar ist bei den meisten Kapitellen und vielen Basen keine Mittelnaht zu erkennen. Die detaillierten Baurechnungen lassen aber keinen Zweifel daran, dass alle Kapitelle und Basen auf diese Art ersetzt wurden. Außerdem bekamen die Säulen Plinthen untergesetzt, um Unterschiede auszugleichen. Die Rechnungen und Quellen aus dem Nachlass von Giuseppe Bianchini (Bibl. Vallicell. T 75, fol. 441–443) sind detailliert aufgeführt von Biasiotti, Basiliche (1918), S. 253–255. Bellini (1995), S. 53 f. und Greco (2015), S. 363–372. Die Leitung der umfangreichen Erneuerungen hatte der Maurer Pietro Blasi, der 1753 dafür und für verschiedene Pavimentarbeiten Rechnung stellte. ASV, Computisteria 5351, fol. 1r–4r.

35 Die heute bestehende Ordnung geht auf die Dekoration unter Kardinal Pinelli zurück, ausgeführt im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

36 CBCR 3 (1967), S. 40.

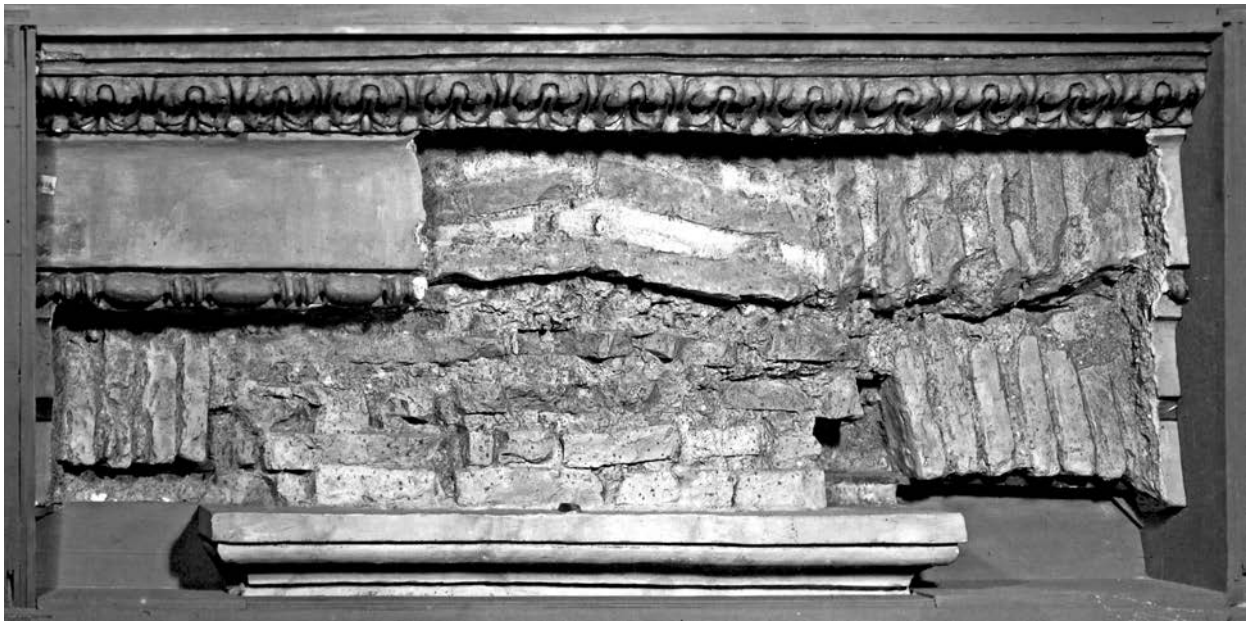


Abb. 198: Rom, S. Maria Maggiore, Gebälk nach Beseitigung der Stuckauflagen mit der dahinterliegenden Konstruktion in Backstein, Gipsabguss (nach CBCR 3, 1967)

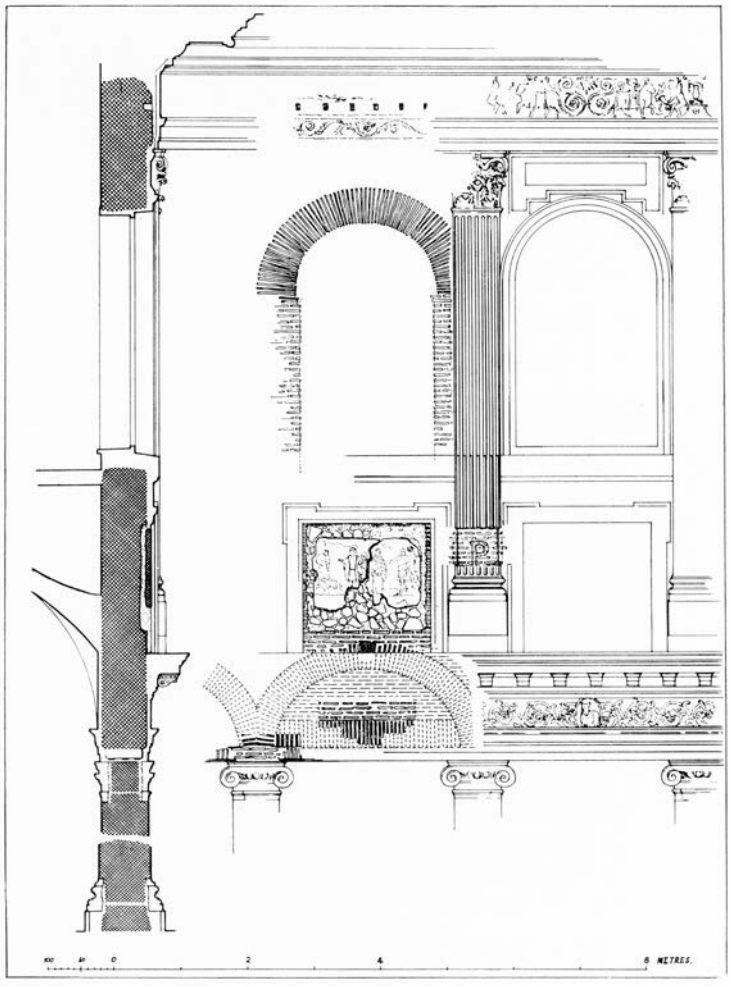


Abb. 199: Rom, S. Maria Maggiore, Gliederung der Hochschiffswand und Mauerwerk in der Architravzone des Langhauses mit den Sondagen 1934 (nach CBCR 3, 1967)

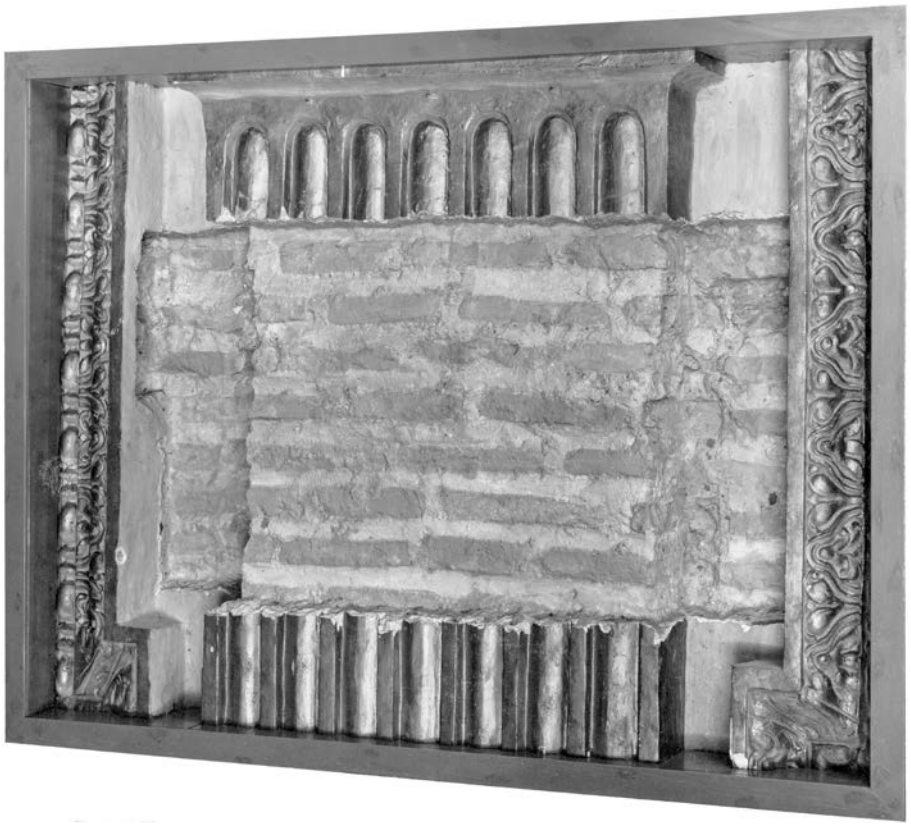


Abb. 200: Rom, S. Maria Maggiore, Ursprünglicher Pilaster der Hochschiffswand unter der barocken Gliederung, Gipsabguss (nach CBCR 3, 1967)

Abb. 201: Rom, S. Maria Maggiore, Spätantiker Stuckfries hinter dem inneren Abschlussgesims des Quattrocento, Gipsabguss (nach CBCR 3, 1967)

Abb. 202: Rom, S. Maria Maggiore, Frühmittelalterlicher Stuckfries hinter dem inneren Abschlussgesims des Quattrocento (nach CBCR 3, 1967)

abgeschlossen.[37] Die Pilasterordnung trug eine relativ schmale Gebälkzone, welche die Hochschiffswand oben zur Dachzone hin abgrenzte. Von diesem Abschlussgesims traten 1939 hinter der deutlich höheren Gebälkzone aus der Zeit Alexanders VI. (1492–1503) bemerkenswerte Reste zutage. Die Frieszone schmückte eine reliefierte Wellenranke in bemaltem Stuck. Am westlichen Ende der Südwand wurde eine Partie aufgedeckt, deren Akanthus sich dynamisch gespannt einrollt und mit tiefen Hinterschneidungen vor die Wand tritt,[38] ohne Zweifel ein Rest der originalen spätantiken Dekoration (Abb. 201). Auf der Nordseite dagegen wurden in gleicher Höhe Rankenfragmente gefunden, deren Stuck zweischichtig und linear angelegt ist (Abb. 202). Diese Ranken sind spannungslos in die Länge gezogen und stammen offensichtlich aus einer frühmittelalterlichen Restaurierungsphase. Vermutlich sind sie entstanden, als im 8. Jahrhundert einige Transversalbalken des Dachstuhls ersetzt wurden.[39]

Die Gliederung zwischen den Pilastern ist zweizonig. Die Renaissance-Zeichnungen (siehe Abb. 203, 223) überliefern zuseiten der Pilaster dünne gedrehte Säulchen, von denen der Ansatz der Fensterarkaden dienstartig unterstützt wird.[40] Die Drehung war jeweils links und rechts gegenläufig. Kapitelle und Basen teilen diese

37 Die Barockpilaster stehen auf Stylobaten, sind also gegenüber den ursprünglichen verkürzt. Deshalb hat man ihre Breite auch den verringerten Dimensionen angepasst. In der Rekonstruktionszeichnung Corbetts weisen die Pilaster allerdings eine Kannelur auf.

38 CBCR 3 (1967), S. 44 f.

39 Eine stilistische Einordnung ist nicht ganz einfach. Vermutlich darf man diese Erneuerung mit den Arbeiten unter Gregor III. (731–741) in Zusammenhang bringen. Der LP 1, S. 420 berichtet, dass dieser Papst fünf der Dachbalken erneuern ließ: *[…] mutavit autem trabes in sancta Dei genetrice ad Praesepe num. V […]*. Umfangreicher waren die Arbeiten unter Hadrian I. (772–795), der den morschen Dachstuhl mit 20 Trägerbalken verstärkte: *Item praecipuus praesul basilicae sanctae Dei genetricis ad praesepem quae a priscis temporibus tota marcuerat, ultro citroque restauravit, et in sarta tecta eiusdem ecclesiae posuit trabes maiores XX*. LP 1, S. 508.

40 In Corbetts Rekonstruktion in CBCR 3 (1967), S. 47, Abb. 205 erscheinen sie als vollplastische Architekturglieder in Stuck. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass es sich um gemalte Rahmungen handelt. Eine spätmittelalterliche Entstehung gleichzeitig mit den Maßwerkfüllungen der Fenster ist nicht auszuschließen. Apollonj Ghetti (1988), S. 99–131 schlug vor, dass die überlieferte Dekoration im Bereich der Obergadenfenster erst im Zug der Erneuerungen unter Nikolaus IV. entstand.

Säulchen auf Höhe der Fenstersohlbank. Diese bildeten in der spätantiken Basilika einen hohen Lichtgaden.[41] In der unteren Wandzone, die außen von den Pultdächern der Seitenschiffe verdeckt war, wurde die Wand durch ein System von Ädikulen gegliedert (Abb. 204, 205) deren Giebel, glaubt man der Aufriss-Zeichnung des späten 15. Jahrhunderts (Abb. 223), alternierend dreieckig und rund abschlossen. Dagegen bildet die vatikanische Aufrisszeichnung aus etwa der gleichen Zeit (Abb. 203) im gleichen Ausschnitt nur spitze Giebel über den Ädikulen ab. Säulen und Giebel rahmten die Mosaikfelder, von denen später kurz die Rede sein soll.[42]

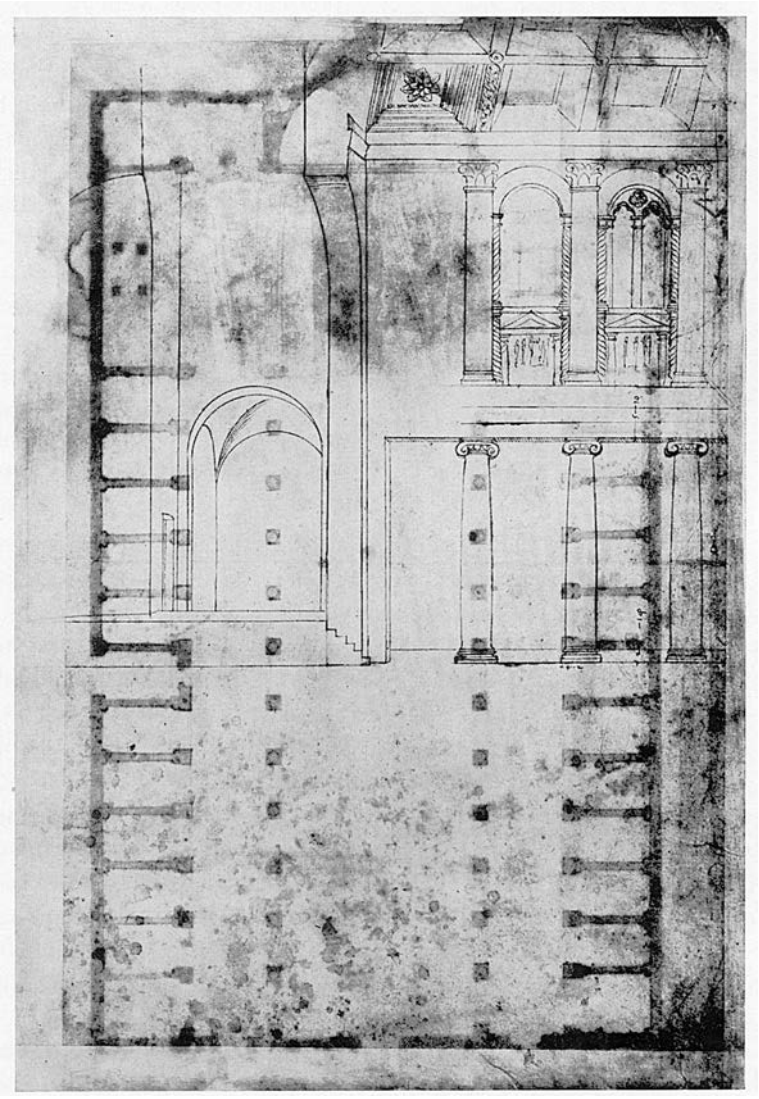


Abb. 203: Rom, S. Maria Maggiore, Längsschnitt durch Querhaus und westliches Langhaus, spätes 15. Jh. (von der Rückseite durchgeschlagen ein Grundriss von S. Maria in Aracoeli). BAV, Vat. lat. 11257, fol. 185v (nach CBCR 3 1967)

Die ursprüngliche Apsis und ihre Umgebung

Die Apsis des 5. Jahrhunderts ist in ihrem Fundament ausgegraben worden. Sie hatte einen Radius von ca. sieben Metern, war mit einer Breite von ca. 14 m also gegenüber der Mittelschiffsbreite von 17,50 m eingezogen (Abb. 196).[43] Strittig ist, wie ein weiterer Mauerzug, der sich im Abstand von ca. acht Metern um die Apsis legte und mit etwas verschliffenem Winkel in eine rechteckige Struktur überleitet (vgl. Abb. 197, 206, 207),[44] zu interpretieren ist. Dieser Mauerzug ist teilweise als Fundament der neuen Apsis des späten 13. Jahrhunderts wiedergenutzt worden und dient somit auch als Substruktion in dem nach Südwesten abfallenden Gelände.[45] Geertman und De Blaauw sehen darin im Gegensatz zu Richard Krautheimer (siehe Abb. 195) eine ursprünglich umgangsähnliche Struktur wie sie bei Coemiterialbasiliken des 4. Jahrhunderts auftritt. De Blaauw geht davon aus, dass sich die Apsis zu diesem Raum hin öffnete. Seiner Vorstellung nach hat sich das

41 CBCR 3 (1967), S. 42. Die Höhe betrug etwa 3,50 m, die Breite variiert zwischen 2,10 m und 2,23 m. Am Außenbau sind viele der ursprünglich wohl 20 bis 21 Fensteröffnungen (Abb. 204, 211, 212) auf jeder Seite noch deutlich zu sehen. Siehe CBCR 3 (1967), S. 42. Jede zweite wurde in unbekannter Zeit, spätestens im 16. Jahrhundert zugemauert. Vgl. auch Anm. 98.

42 Siehe S. 220 f.

43 CBCR 3 (1967), S. 52.

44 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 351 f., Abb. 13 und 14. Die Befunde wurden nur auf der Nordseite der Apsis ergraben, gelten aber vermutlich symmetrisch auch für die Südseite.

45 Geertman (1976), S. 277–295; De Blaauw, Deambulatori (1986/87), S. 93–109; Geertman (1987), S. 63–91; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 350–355.

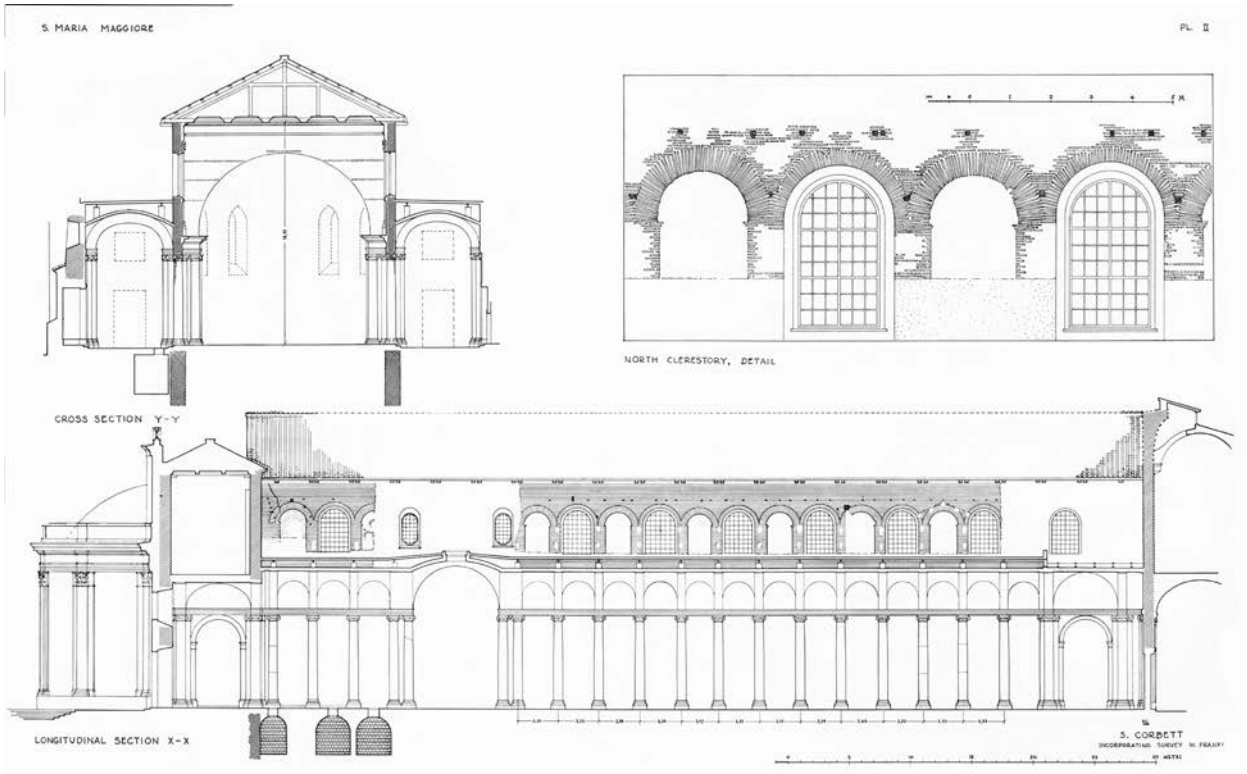


Abb. 204: Rom, S. Maria Maggiore, Längs- und Querschnitt der Basilika. Aufmessung der Obergadenfenster (nach CBCR 3, 1967)

System der Langhauskolonnade mit Säulen und Gebälk ehemals mit fünf Säulen auch um die Apsis herumgezogen (Abb. 197, 206, 207) und diese räumlich zu dem präsumptiven Apsisumgang hin geöffnet. Direkt über dem Gebälk habe die Apsiskalotte angesetzt, so dass die überlieferten Fenster nur in der Außenwand des Umgangs möglich wären.[46]

Die verlorene frühmittelalterliche Ausstattung des Presbyteriums

Die Nachrichten des Liber Pontificalis über Stiftungen und Veränderungen der liturgischen Ausstattung sind ergiebig.[47] Der Altar Sixtus' III. war mit 300 Pfund Silber verkleidet; verschiedene Lampen und Leuchter ergänzten die Erstausstattung.[48] Hadrian I. (772–795) restaurierte nicht nur den Dachstuhl der Basilika, sondern schmückte auch den Altar und das Sanktuarium durch kostbare Tafeln und Textilien.[49] Sein Nachfolger, Leo III. (795–816), ließ über dem Hauptaltar ein Ziborium aufstellen.[50] Dieses war allerdings keine Neuanfertigung, son-

46 De Blaauw, Cultus 1 (1994), Abb. 14. Ein gewisser Widerspruch ergibt sich, wenn man das 1,71 m hohe Stück der Apsiswand berücksichtigt, das Strozzi 1659 ergraben hat und das De Blaauw in seiner Abb. 16 mit dem Buchstaben K bezeichnet. Sollte es zum Ursprungsbau gehört haben, sind offene Interkolumnien nicht gut möglich. Siehe auch CBCR 3 (1967), S. 36 f. Zu den Apsis-Rekonstruktionen im Zusammenhang mit der Thronerneuerung unter Paschalis II. unten S. 215–219. Beraten von Sible de Blaauw ist im Cultural VR Lab der University of California eine virtuelle Rekonstruktion (CAD-Modell) von S. Maria Maggiore im 5. Jahrhundert erstellt worden, die inzwischen nicht mehr im Netz zu finden ist. Ihre ausführliche Kommentierung findet sich unter: https://rkriz.net/Presentations/SantaMaria/smm.html [29.11 2023]

47 Saxer (1996), S. 80–103.

48 LP 1, S. 232 f.; De Blaauw, Cultus 1 (1993), S. 377 f.

49 LP 1, S. 508; CBCR 3 (1967), S. 6.

50 LP 2, S. 27: *Praefatus vero venerabilis et praeclarus pontifex fecit in basilica beati Petri apostoli nutritori suo super altare maiore cyburium cum columnis suis ex argento purissimo deaurato cum diversis storiis mire magnitudinis et pulchritudinis mirifice decoratum, qui pens. undique lib. dua milia DCCIIII et unc. III. Ciburium vero quod exinde abstulit posuit super altare maiore in basilica beate Dei genetricis quae appellatur ad Praesepem.* CBCR 3 (1967), S. 7.

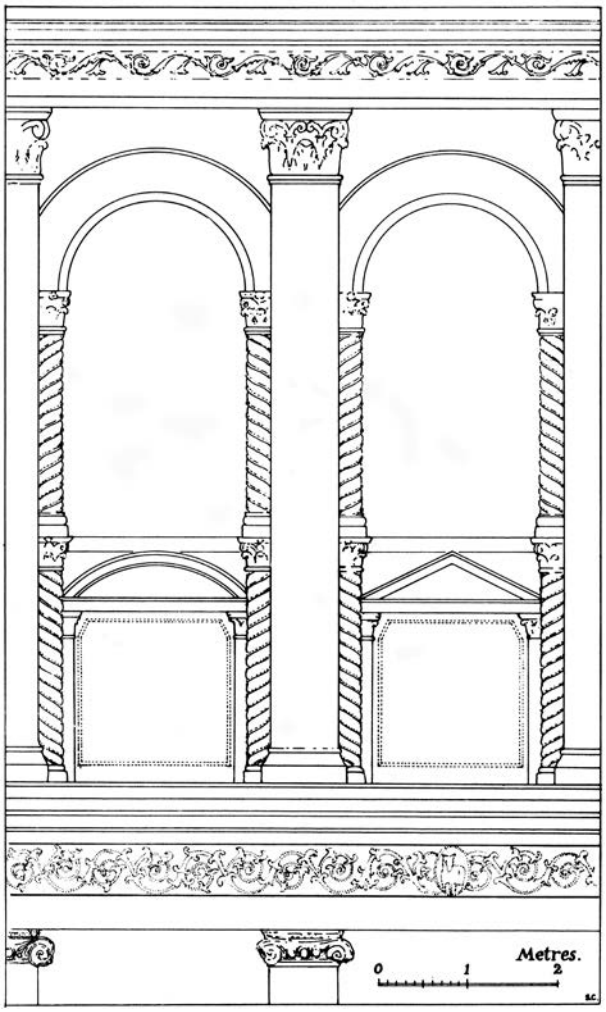


Abb. 205: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktion der ursprünglichen Rahmung von Fenstern und Mosaikfeldern im Langhausobergaden (nach CBCR 3, 1967)

dern stammte aus der Basilika S. Pietro in Vaticano und ist wohl mit dem Ziborium zu identifizieren, das Gregor der Große (590–604) dort hatte aufrichten lassen.[51] Außerdem stiftete Leo III. Antependien, kostbare Textilien und Leuchter.[52]

Bauliche Veränderungen im Sanktuarium gehen auf eine Initiative Paschalis' I. (817–824) zurück. Der schon erwähnte Anlass wird im Liber Pontificalis so geschildert: Der Papst habe sich auf seinem Sitz durch hinter dem Thron stehende Frauen und deren Gerede belästigt gefühlt und darauf gedrängt, dass der Thron angehoben

51 Siehe De Blaauw, Purpur (1991), S. 41 f.; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 383 f. Ein derartiger Transfer kostbarer und zentraler Stücke von einer römischen Basilika in die andere ist ein seltener und deshalb besonders bemerkenswerter Vorgang. Statt, wie üblich, das Edelmetall des Vorgängerwerkes einzuschmelzen und für das neue Werk in St. Peter zu verwenden, hat man sich in diesem Fall gescheut, eine Altararchitektur zu zerstören, die man vermutlich mit den Namen Gregors des Großen verband. Was im Einzelnen zu dem Entschluss beigetragen haben mag, das Ziborium an die Marienbasilika weiterzugeben, ist kaum zu rekonstruieren. Vermutlich hat die legendenhafte Verbindung Gregors mit der Marienbasilika und ihrem Marienbild ebenso eine Rolle gespielt wie der Zustand des damals bestehenden Ziboriums in S. Maria Maggiore. In jedem Fall zeigt die Schenkung, dass Leo III. als Erneuerer der römischen Sakrallandschaft in einer Weise auftritt, welche die üblichen Institutionengrenzen überwand. Letizia Pani Ermini sieht in den Füllungen der Fassadenokuli (Abb. 233) Reste dieses Ziboriums: CSA VII 1 (1974), S. 107–109 (nr. 47–50) Siehe auch S. 247 f. Ob die Porphyrsäulen, die für das Ziborium bezeugt sind, ebenfalls aus St. Peter stammen, ist unsicher. Sie könnten schon zu der vermutlich ebenfalls sehr reichen Ausstattung aus der Zeit Sixtus' III. gehören. Es sind vermutlich die gleichen, die Kardinal Estouteville (1439–1483) um 1460 bei seiner Neufassung des Ziboriums wiederverwandte. Mit der bekannten Höhe der Porphyrschäfte von 2,57 m lässt sich die Größe des frühmittelalterlichen Ziboriums ungefähr erschließen. Dazu De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 384.

52 LP 2, S. 33.

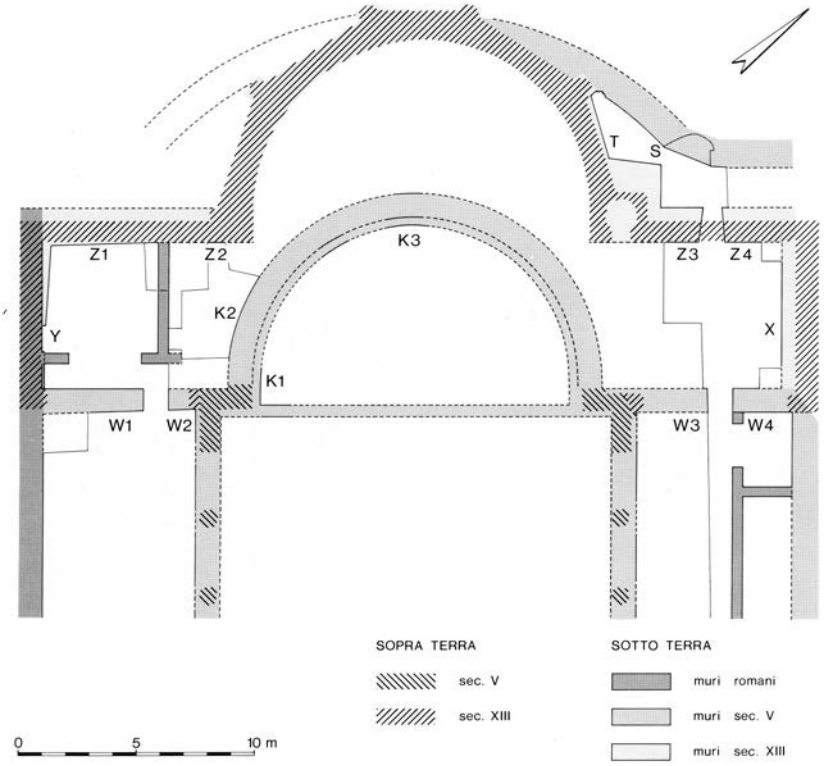


Abb. 206: Rom, S. Maria Maggiore, Grundrissrekonstruktion mit Apsisumgang (nach De Blaauw 1994)

werde, um fortan solchen Störungen zu entgehen.[53] Aber wo stand der Thron? Darüber gehen die Meinungen auseinander. Krautheimer dachte für die Situation vor den Umbauten unter Paschalis I. an einen Ort seitlich des

53 LP 2, S. 60 *Praeterea idem sanctissimus et ortodoxus pontifex, divina inspiratione pulsatus, ecclesiam sanctae et intemeratae virginis Mariae dominae nostrae quae appellatur ad Praesepem cernens quondam tali more constructam ut post sedem pontificis mulieres ad sacra missarum sollemnia stantes prope adsisitere iuxta pontificem viderentur, ita ut si aliquid conloqui pontifex cum sibi adsistentibus voluisset, ex propinqua valde mulierum frequentatione nequaquam ei sine illarum interventione liceret, et largum ibidem locum inesse, qualiter inde sedem mutari valeret cerneret. Dato operis studio, caepit indesinenter agere sedem inferius positam sursum ponere, ut eo familiarius Domino preces fundere posset, quo consortia populorum modeste declinare potius constitisset; denique sedem optime quam dudum fuerat pulcherrimis marmoribus decoratam condidit, et undique ascensus quibus ad eam gradiatur construxit, pavimentumque altaris erigens pretiosissimis marmoribus stravit. Erexit sane sex inibi ante confessionem sacri altaris purpureo colore columnas, quas super et candidi marmoris trabem posuit, purpureis dextra levaque marmoribus nectens novis illas scilicet celaturis exornans satis commode decoravit. Presbiterium quoque ipsius ecclesiae diversis marmoribus quam pridem fuerat in melius reparavit.* Darko Senekovic übersetzt: Außerdem, da derselbe heilige und rechtgläubige Papst, von göttlicher Eingebung angeregt, erkannte, dass die Kirche der heiligen, makellosen Jungfrau Maria, unserer Herrin, die Kirche *ad Praesepe* genannt, einst in solcher Weise errichtet worden war, dass die Frauen, die hinter dem Papststuhl bei der Feier der heiligen Messe standen, offensichtlich nahe neben dem Papst zu stehen kamen, so dass, wenn der Papst irgendetwas mit seinen Helfern hätte besprechen wollen, ihm dies wegen des großen Andrangs der Frauen in nächster Nähe keinesfalls ohne deren Einmischung möglich war, und (erkannte) dass sich ein weiter Platz ebendort befand, dürfte er sich überlegt haben, auf welche Weise er imstande wäre, den Papststuhl von ersterem Ort dorthin verschieben zu lassen. Nachdem er sich mit dem Vorhaben eingehend beschäftigt hatte, begann er, unaufhörlich sich damit zu befassen, den Papststuhl, der sich unten befunden hatte, nach oben versetzen zu lassen, damit er in umso größerer Vertrautheit seine Gebete an den Herrn richten konnte, je mehr es feststand, dass er die Gemeinschaft mit dem Volk bescheiden mied. Schließlich ließ er den Papststuhl viel besser, als er zuvor gewesen war, mit dem schönsten Marmor verziert, errichten und von allen Seiten Aufgänge bauen, auf denen man zum Papststuhl hinaufsteigen kann und er ließ den Boden um den Altar anheben und mit kostbarstem Marmor bedecken. Überdies ließ er ebendort vor der Confessio des heiligen Altars sechs purpurfarbene Säulen errichten, über die er zudem einen Balken von leuchtend weißem Marmor legen ließ; indem er diese (die Säulen) rechts und links mit purpurfarbenem Marmor verbinden und selbstverständlich mit neuen Treibarbeiten ausstatten ließ, schmückte er sie sehr angemessen. Auch das Presbyterium dieser Kirche ließ er mit verschiedenem Marmor besser, als es zuvor gewesen war, wiederherstellen. De

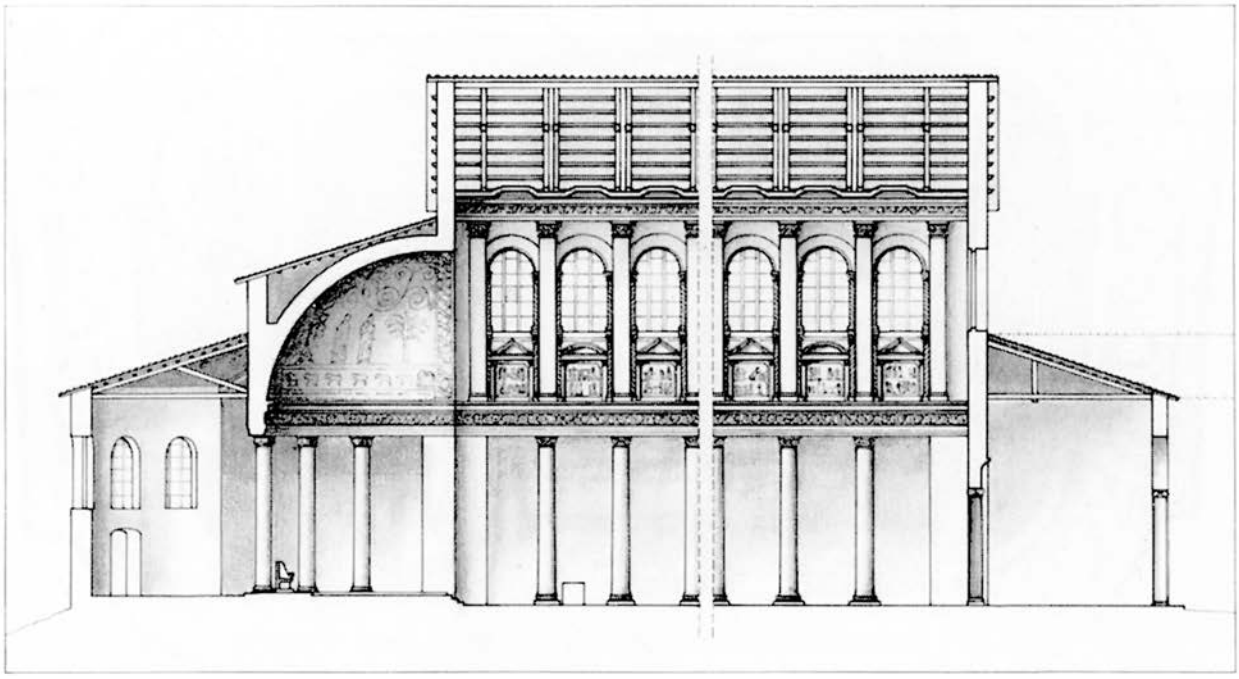


Abb. 207: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktion der ursprünglichen Apsis- und Langhausgliederung (nach De Blaauw 1994)

Altares in der Nähe Matroneen.[54] Die Gegenmeinung, der ich zuneige, rechnet mit einem Thron am üblichen Ort nämlich im Scheitel der Apsis. Davon ging schon De Rossi aus, der als erster einen Zusammenhang zwischen der Verärgerung des Papstes und einem Raum hinter der Apsis vermutete.[55] De Blaauw hat das aufgegriffen und mit Geertmans These eines ehemaligen Apsisumgangs verknüpft (siehe Abb. 197).[56] Bis in die Zeit des Paschalis hinein sei der untere Teil der Apsiswand als Kolonnade geöffnet gewesen (siehe Abb. 197, 207), so dass man vom Umgang aus dem Papst quasi über die Schultern schauen habe können. Dazu im Widerspruch steht, dass bei den Ausgrabungen des 17. Jahrhunderts während der radikalen Umformung des Presbyteriums durch Ferdinando Fuga in den Jahren nach 1747 ein Stück der aufrecht stehenden Apsismauer direkt unter dem 1,78 m erhöhten Presbyteriumsboden gefunden wurde.[57] Die mannshoch nachgewiesene Mauer kann also mit der von De Blaauw rekonstruierten offenen, als begehbarer Durchgang funktionierenden Kolonnade (Abb. 207) in der Apsis der Basilika Sixtus' III. nur zusammengehen, wenn sie Teil der karolingischen Neuordnung des Presbyteriums war. Da sie der Planierung unter Fuga zum Opfer gefallen ist, lässt sich nicht nachprüfen, ob sie im 5. oder 9. Jahrhundert entstand. Bauer übernimmt De Blaauws Rekonstruktion, platziert aber den Thron Paschalis' I. im Scheitel des

Blaauw, Deambulatori (1986/87), S. 93–109; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 350–355; Bauer, Liturgical Arrangement (2001). Francesco Gandolfo interpretiert die Quelle ohne Bezug auf einen Umgang: Gandolfo (1976).

54 CBCR 3 (1967), S. 52: »Probably this is best explained by supposing that the women stood in the aisle and that the throne was beside the high altar, but close to the terminal intercolumniation of the nave colonnade.« Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), S. 143 f. platziert den damaligen Hauptaltar von S. Maria Maggiore ein ganzes Stück weiter östlich im Langhaus, so dass Thron und Klerikerchor dahinter Platz gehabt hätten. Diese Möglichkeit ist aber nicht zu belegen und würde das Problem nicht lösen, denn dass die »störenden« Frauen in der Apsis gestanden hätten, ist nicht anzunehmen.

55 De Rossi, in: B. A. C. 5, 1867, S. 72.

56 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 350–355. Eine vergleichbare Position hatte der Papstthron in S. Paolo fuori le mura, zumindest seit die unter Leo I. (440–61) eingerichtete, von Leo III. (795–815) erneuerte Chorumfriedung mit Epistyl östlich hinter dem Altar angelegt war. In einer apsisartigen Ausbuchtung der östlichen Schrankenwand stand die Sella. Hinter diesen offenen Schranken erstreckte sich das übrige Presbyterium mit der eigentlichen Apsis, in dem sich aber vermutlich während der Messe keine Personen aufhalten konnten, die den Papst hätten stören können. Dazu Tolotti, Confessioni (1983).

57 Siehe S. 336–338.

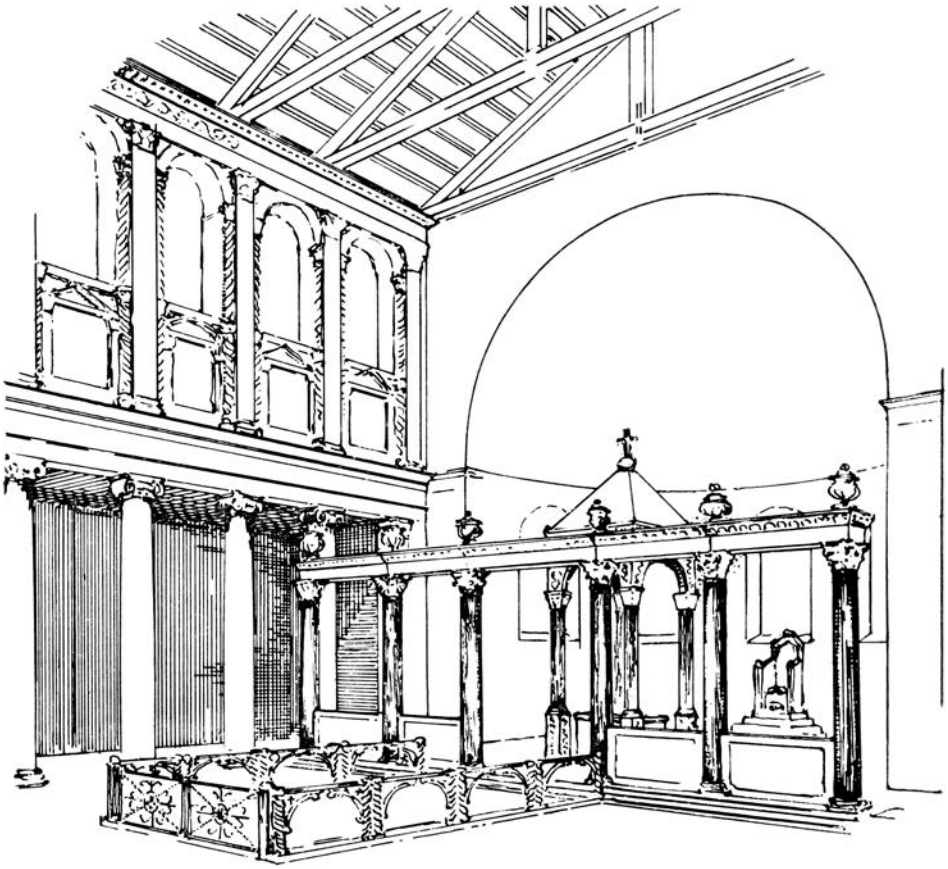


Abb. 208: Rom, S. Maria Maggiore, Visualisierung der liturgischen Ausstattung unter Paschalis I. (nach CBCR 3, 1967)

vermuteten Umgangs.[58] Krautheimer dagegen hielt von der Umgangsidee nichts, und bis heute steht eine Meinung gegen die andere.[59]

Wenn man einen solchen umgangsähnlichen Retrochor voraussetzt, muss man sich auch Gedanken über die Zweckbestimmung dieser Räumlichkeit machen. Doch außer der Nachricht, dass sich im Frühmittelalter Frauen während der päpstlichen Messe hinter dem Sitz des Papstes aufgehalten haben, fehlen Hinweise.[60]

In jedem Fall ist durch diese Quelle eine päpstliche Sella schon vor der Zeit Paschalis' I. bezeugt, außerdem deren Erneuerung *pulcherrimis marmoribus decoratam* in einer deutlich erhöhten Position, zu der von allen Seiten Treppen emporführten.[61] Da nicht nur der Thron angehoben wurde, sondern gleichzeitig auch der Hauptaltar und das Apsispaviment, ist davon auszugehen, dass das Sanktuarium insgesamt erneuert wurde.[62] Unterhalb des erhöhten Altars wurde eine Confessio mit einer von Osten her einsehbaren Fenestella confessionis eingerichtet, für die Paschalis I. vergoldete Gitter stiftete (Abb. 208).[63] Dabei wertete man den Altar selbst durch ein Antependium und durch Marmorplatten sowie kostbare Textilien auf. Ein gemauerter Stipes und eine Marmormensa mit erhöhtem Randprofil, die beim Abbruch des Altares 1747 gefunden wurden, werden aus karolingischer Zeit

58 Bauer, Liturgical Arrangement (2001), S. 101–103, Abb. 1 und 2.
59 Krautheimer, Early Christian (1986), S. 468, Anm. 46. Ähnlich Gandolfo (1976).
60 Oder kann man die Nachricht, Gregor II. (715–731) habe ein Kloster für bejahrte Mönche hinter der Apsis eingerichtet, auf diesen Bauteil beziehen? LP 1, S. 379 f. *Hic gerocomium quod post absidam sanctae Dei genetricis ad Praesepem situm est monasterium instituit.*
61 Siehe Gandolfo (1976), S. 55–75.
62 *[…] pavimentum altaris erigens pretiosissimis marmoribus stravit*. LP 2, S. 60.
63 Zum Befund beim Abbruch 1747 und zum Fund eines Reliquienbehälters aus der Zeit des Paschalis unten S. 336–338.

stammen.[64] Wie der Liber Pontificalis berichtet, ergänzten eine Fülle von Lampen, eine Ikone der Muttergottes und textile Behänge in den Interkolumnien, der Apsis und den Portalen die reiche Ausstattung. (Abb. 208). Auch die Verglasung der Apsisfenster wird in paschalischer Zeit entstanden sein. Nach der *Descriptio Lateranensis* aus der Zeit um 1100 war die Apsiswand damals von fünf Fenstern durchbrochen, die verglast waren.[65] Wohl noch im Frühmittelalter füllte man die Öffnungen der Obergadenfenster mit Füllmauern, die durch drei Rundbogenfenster durchbrochen waren (siehe Abb. 211).

Paschalis I. knüpfte augenfällig an die ältere römische Tradition und besonders an die Laterankirche und S. Pietro in Vaticano an, als er eine monumentale Trennschranke zwischen Langhaus und Altarbezirk errichten ließ. Sechs purpurfarbene Säulen trugen in der Breite des Mittelschiffes einen weißen Marmorarchitrav (Abb. 208),[66] der als Träger von silbernen Leuchtern (vielleicht auch von Ikonen) diente.[67] Porphyrschranken standen auf der linken und rechten Seite. In den Interkolumnien dieser Pergula hingen Vorhänge und vermutlich auch Lampen.[68] Der ganze Altarkomplex war mit Gold- und Silberverkleidungen weiter ausgeschmückt. Dazu kam das kostbare Altargerät. Krautheimer brachte die Stiftung von 16 silbernen Pfeilern und acht silbernen Bögen sowie zweier silberner Türen einleuchtend mit der Errichtung eines Papstchors (Schola cantorum) zusammen, der im Langhaus östlich vor der erwähnten Schranke zu denken ist.[69] Ob der Porphyr, der bei der Neuordnung des Presbyteriums unter Paschalis I. in großer Menge nicht nur für Säulen verwendet wurde, damals neu in die Basilika gekommen ist oder sich bereits vorher in der Basilika befunden hatte, ist nicht zu entscheiden. Zum Beispiel bestanden die Stufen, die noch im 16. Jahrhundert vom Niveau des Langhauses zum inzwischen mehrfach veränderten Presbyterium emporführten, aus Porphyr.[70] Gut möglich, dass ein großer Teil dieses Materials in anderem Zusammenhang schon zur »Grundausstattung« Sixtus' III. gehörte.

Von der ganzen karolingischen Pracht übriggeblieben ist so gut wie nichts.[71] Mehr noch, in ganz Rom ist kein Beispiel erhalten, das eine liturgische Ausstattung dieser Zeit vor Augen führen könnte.[72] Immerhin bemerkenswert, dass vier der sechs Porphyrsäulen der Pergula auch noch nach den tiefgreifenden Erneuerungen des Altarbereichs im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts an etwa gleicher Stelle beibehalten wurden. Fortan standen sie funktionslos in frühneuzeitlicher Umgebung wie Denkmäler der früheren Größe der Basilika.[73] Seit 1747 tragen

64 Vgl. S. 336 f. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 396. Nach Oftestad, Lateran Church (2019), S. 60–83, 119 f., 206 ist die bisher ins späte 11. Jahrhundert datierte Fassung erst nach der Eroberung Jerusalems, 1099, entstanden. S. 35 hält sie den Abschnitt über S. Maria Maggiore für eine spätere Zutat. Sollte das zutreffen, wäre die bisherige Datierung dieser Quelle hinfällig.

65 Siehe S. 379.

66 LP 2, S. 60. Vgl. Anm. 68.

67 CBCR 3 (1967), S. 52 f.

68 *Obtulit etiam in trabem maiorem ipsius basilicae velum maiorem de fundato, habentem tabulas de chrisoclabo VII et periclisin de blatin bizantea. Fecit enim ad ornatum ipsius basilicae in ipsam trabem vela de quadrapulo numero VI et de imizilo vela numero IIII*. LP 2, S. 61.

69 *[…] obtulit […] arcos ex argento numero VIII cum columnis XVI, pens. lib. CCXVIII et unc. VIII. Fecit etiam ante vestibulum altaris rugas maiores ex argento, pens. lib. LXXVIIII*. LP 2, S. 61. CBCR 3 (1967), S. 53, Abb. 54.

70 CBCR 3 (1967), S. 31. Die Zahl der Stufen wird in den Plänen von De Angelis (Abb. 288, 312) und Fuga (Abb. 215) übereinstimmend mit neun wiedergegeben. Panvinio dagegen erwähnt nur die sechs Porphyrstufen, die vom Altarniveau zu der ebenfalls mit Porphyren geschmückten Confessio herunterführten: *Ab altare in ecclesiam descensus est per gradus sex porphyreticos, ubi est confessio tota e porphydo sub altare*; nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 34. Siehe De Blaauw, Purpur (1991), S. 38–42.

71 Auch für die Marmorplatte, in die 1256 das Stiftermosaik des Capocci-Tabernakels (Abb. 300) eingelassen wurde, benutzt die Rückseite einer frühmittelalterlichen Schrankenplatte. Gardner erkennt ähnliche Muster wie in den Füllungen der seitlichen Fassadenokuli (siehe Abb. 233). Diese wurden ca. 1292 ebenfalls aus Material geschnitten, das von der karolingischen Ausstattung übriggeblieben war. Siehe Anm. 446: Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Federica de Giambattista die Herkunft einer karolingischen Schrankenplatte in den Berliner Museen aus S. Maria Maggiore nachweisen konnte. Von Ludwig Pollak wurde sie an das Bodemuseum vermittelt. F. De Giambattista, Ludwig Pollak, Wilhelm von Bode's Trusted Art Dealer on the Roman Art Market (1902–1929). New Findings on the Provenance and Historical Context of Early Medieval and Byzantine Liturgic Sculptures sold to the Kaiser-Friedrich-Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen 63, Berlin 2023 (im Druck).

72 Einen Überblick bietet Guidobaldi, Cyboria (2000).

73 Ein bisher wenig beachteter Grundriss des Chores aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. 311) wird in Wien (Albertina, It. Arch. Rom 588) verwahrt. Er zeigt wie de Rocchis Plan (Abb. 320) und die Grundrisse in de Angelis (1621) noch die mittelalterliche Anordnung mit sechsstufigen Treppenanlagen links und rechts, die in der Mitte einen Gang zur Confessio freilassen. Der Albertina-Plan überliefert zudem die Porphyrsäulen auf der untersten Stufe der

sie – mit applizierten Bronzeornamenten verziert – Ferdinando Fugas Hauptaltarziborium. Die beiden anderen Porphyrsäulen wurden in die neu errichtete nördliche Chorschranke eingebaut und trugen die Orgeltribüne.[74]

Gregor IV. (827–844) stiftete ein Textil mit einem christologischen Zyklus.[75] Sergius II. (844–847) schmückte das Praesepe-Heiligtum mit vergoldeten Silberplatten, welche Szenen der Kindheitsgeschichte Jesu zeigten.[76] Über das Baptisterium erfahren wir, dass es lange Zeit ruinös und ohne Dach stand, ehe es Benedikt III. (855–858) renovierte.[77] Benedikt III. stiftete der Basilika zudem einen Kronleuchter. Weitere Lampen und Textilien kamen unter Hadrian II. (867–872) und Stephan V. (885–891) hinzu.

Die Bildausstattung des 4. Jahrhunderts

Aus der Zeit der Vollendung des Baues unter Sixtus III. stammen die umfangreichen Mosaikzyklen im Langhaus und an der ursprünglichen Apsisstirnwand, die seit dem späten 13. Jahrhundert als Triumphbogen zum Querhaus fungiert.[78] Diese Mosaiken – der umfangreichste erhaltene Bildfundus aus frühchristlicher Zeit – sind trotz Reparaturen und Erneuerungen durch alle späteren Metamorphosen der Basilika hindurch relativ gut erhalten geblieben. Die eher kleinformatigen, mehrheitlich doppelzeiligen Mosaikfelder im Langhaus erzählen in dichter Folge Historien des Alten Testamentes, beginnend im Süden von West nach Ost mit den Taten der Patriarchen von Abraham bis zur Jakobsgeschichte, im Norden sich fortsetzend in gleicher Richtung – von West nach Ost – die Geschichte des jüdischen Volkes von Moses bis Josua. Am Triumphbogen wird in Streifen die Jugendgeschichte Christi unter Aussparung der Geburtsszene, aber mit z. T. ungewöhnlichen, nur apokryph überlieferten Szenen in einer Material- und Kleiderprunk sowie höfisches Zeremoniell betonenden Bildsprache erzählt.

Das Mosaik in der einstigen Apsis wird in der *Descriptio Lateranensis* als *nimis pulcher* (über die Maßen schön) beschrieben.[79] Vermutlich bezieht sich auch der folgende Satz, in dem Fische zwischen Blumen und wilde Tiere mit Vögeln als Begründung für solches Lob genannt werden, auf die Dekoration des Apsisgewölbes, von der man annehmen darf, dass sie noch aus der Zeit Sixtus' III. stammt: *Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus, et bestiae cum avibus, inter chorum et altare*.[80] Das eigentliche Thema der Darstellung verrät die *Descriptio* interessanterweise nicht, entsprechend kontrovers wird dieser zentrale Punkt diskutiert. Der Streit wird zwischen Verfechtern eines

Treppenfolge. Die Aufstellung der Porphyrsäulen im 15. und 16. Jahrhundert erinnert an die der Bronzesäulen in S. Giovanni in Laterano. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 184–190. Die Säulen haben eine Höhe von 6,40 m und trugen paarweise vermutlich neuzeitliche Marmorarchitrave. Als sie abgeräumt wurden, gelangten zwei der Säulen zunächst in den Winterchor, die beiden anderen in die Portikus. Wieder vereint am Hauptaltar wurden sie unter Ferdinando Fuga, der sie zu Trägern seines monumentalen, mit Berninis Baldachin von St. Peter konkurrierenden Altarziboriums machte. Siehe mit den Strozzi-Quellen Buschow, Kirchenrestaurierungen (1997), S. 212.

74 Panvinio: *sinistra, organum a Iulio II vel Xisto IIII supra duas columnas porphyreticas […]*. Nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 34.

75 LP 2, S. 76.

76 LP 2, S. 91.

77 LP 2, S. 144: *In qua vero basilica baptisterium, distectum quod multa per tempora manserat, celeri studio, futuram sperans a Domino retributionem, restauravit et ad pristinum statum perducere procuravit*. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 410 f., 435 f. Sixtus III. hatte es begründet und mit Porphyrsäulen ausgestattet. Im 13. Jahrhundert gelangte man durch eine Tür im südlichen Seitenschiff hinein, eine Tür, über der die berühmte Marienikone angebracht war. Wolf, Salus (1990), S. 107.

78 Aus der umfangreichen und kontroversen Literatur seien hier nur wenige Titel genannt: Wilpert, Mosaiken 1 (1916), S. 412–506, 3, S. 8–28, 53–73; Cecchelli (1956); Karpp (1966); Brenk (1975); Deckers (1976); Spain (1995); Marini Clarelli (1996); Warland (2002); Warland (2003); Steigerwald (2004); Davis-Weyer (2005); Geier (2005/06); Steigerwald (2007); Menna, in: Andaloro, L'orizzonte (2006), S. 306–342 mit allen Hinweisen auf Restaurierungen; Folgerø (2009); Brenk (2010), S. 71–73; Martin (2010).

79 *Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta*. Descriptio Lateranensis, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 360 f. Für den Zusammenhang vgl. S. 379 im Anhang. Auch De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 353, Anm. 85. Zur strittigen Datierung des Abschnitts über S. Maria Maggiore der Descriptio siehe Anm. 64.

80 Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 319–473, 359 f.; Lauer, Latran (1911), S. 404; CBCR 1 (1937), S. 52. Falls damit das Apsismosaik gemeint gewesen ist, könnte das auf eine belebte Ranke als Hauptmotiv hindeuten – wie später in der Apsis von S. Clemente, vgl. Riccioni, Mosaico (2006). Die Interpretationsalternative wäre, diese Beschreibung anhand der Lokalisierung zwischen Chor und Altar auf ein Paviment zu beziehen, wie Gardner, Pope (1973), S. 2 es getan hat. Krautheimer hat aber zu Recht darauf hingewiesen, dass kein frühchristliches Paviment gemeint sein könne, denn der

zentralen Marienthemas und solchen, die eine symbolische bzw. figürliche Darstellung des Salvators bevorzugen, ausgetragen.[81] Für eine Darstellung Christi in der Apsis plädiert u. a. De Blaauw.[82] Er verweist darauf, dass die verlorene mosaizierte Versinschrift Sixtus' III. an der inneren östlichen Eingangswand auch so gelesen werden könne, dass man auf eine Darstellung der Maria mit fünf Märtyrern sowie auf ein Bild des stiftenden Papstes an dieser Stelle (der inneren Ostwand) schließen könne.[83] Das sei ein gewisser Hinweis für ein komplementäres Thema, konkret: eine Christus-Darstellung in der Apsis. Krautheimer ließ zunächst offen, ob sich die Inschrift auf die innere Ostwand oder die Apsis beziehen lasse, entschied sich 1980 aber für ein Marienthema in der Apsis.[84] Vielleicht ist es das Klügste, sich an die Worte der *Descriptio Lateranensis* zu halten und anzunehmen, es habe in der Apsis kein deutliches Zentralthema gegeben. Eine belebte Ranke an dieser Stelle würde das Auslassen des Zentrums in der Beschreibung um 1100 erklären und vielleicht auch, dass die Apsis und ihr altes Mosaik im späten 13. Jahrhundert ohne Skrupel niedergelegt wurden – ganz anders als fast zur gleichen Zeit in der Laterankirche, wo man das Salvatorbild als Acheiropoieton aus der konstantinischen Apsis rettete und mit einigem Aufwand in die neue Apsis Nikolaus' IV. transplantierte.[85]

Zur Stiftung Sixtus' III. gehörte auch ein Baptisterium. Der Liber Pontificalis erwähnt ein Taufbecken und als Schmuck Porphyrsäulen.[86] Das erinnert in seinem Materialprunk an das erhaltene Lateranbaptisterium, das der gleiche Papst erneuern ließ.[87] Da das Baptisterium der Marienbasilika schon unter Benedikt III. (855–858) als ruinös und ohne Dach geschildert wird und restauriert werden musste, wird es vermutlich ungewölbt gewesen sein.[88] Spuren sind bisher nicht entdeckt worden; nicht einmal der Ort ist geklärt.[89]

Presbyteriumsboden war seit karolingischer Zeit erhöht. Karolingische Pavimente halten sich aber in Rom an einen ganz anderen, abstrakten Kanon. Schon deshalb scheint mir der Bezug zur Apsisdekoration wahrscheinlicher. Chorus kann hier nur die Sitze in der Apsis meinen.

81 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 355 f. mit einem kurzen Abriss der Diskussion und Literaturhinweisen. Die ausführlichste Darlegung der viel weiter ausgreifenden Diskussion bei Menna, in: Andaloro, L'orizzonte (2006), S. 343 f., die der Meinung ist, in der Apsis sei Maria als Theotokos umgeben von Ranken dargestellt gewesen.

82 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 355 f. Die jüngste Äußerung von Beat Brenk (2010), S. 74–76 geht in ähnliche Richtung. Trotz der Weihe des Baues an die Jungfrau sei das Triumphbogenmosaik, das ohne alle Nachfolge blieb, vor allem als theologische Stellungnahme und nicht als Zeichen der Marienverehrung zu lesen. Nichts spreche für eine Mariendarstellung in der Apsis.

83 Ein Vorschlag zur ikonographischen Rekonstruktion dieses Mosaiks bei Liverani (2016), S. 187 f., Taf. II.

84 CBCR 3 (1967), S. 48; Krautheimer, Rome (1980), S. 59 hat sich dann doch für eine Apsis mit Marienthematik entschieden, als deren Zentrum er – wie von der erwähnten Inschrift an der Ostwand (Jungfrau und Märtyrer, siehe Anm. 81, 82) angesprochen – eine Darstellung der Jungfrau begleitet von vier Heiligen postulierte.

85 Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 104–108. Vielleicht ist die Überlegung zu spekulativ, man könnte aber der Meinung sein, ein Marienbild aus der Erbauungszeit in der Apsis hätte, falls es existierte, im Hochmittelalter vermutlich eine ähnliche Legendenbildung in Gang gesetzt, wie es das Salvatorbild in der Lateranapsis getan hat. Die Konzentration der Wunderlegenden in S. Maria Maggiore auf transportable Marienikonen scheint mir ein indirektes Argument für eine Apsis ohne deutliche Marienthematik.

86 *[…] fecit et fontem baptisterii ad sanctam Mariam et columnis porphyreticis exornavit*. LP 1, S. 234; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 410 f., 435 f. Von den zehn nicht sehr großen Porphyrsäulen, die sich im frühen 18. Jahrhundert im Winterchor der Basilika befanden und die Ferdinando Fuga zur Dekoration seiner Reliquienkapelle verwandte, mögen die meisten ursprünglich zu dieser Stiftung Sixtus III. gehört haben. Vier davon sollen vom Hauptaltarziborium des 15. Jahrhunderts stammen, das wiederum die Säulen des karolingischen Vorgängers rezykliert haben wird.

87 Siehe den betreffenden Abschnitt von Darko Senekovic in Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 355 f., 368 f.

88 Vgl. Anm. 77.

89 Vermutlich ist der Ort südlich der Basilika in Höhe des achten (vom Eingang ausgehend gerechnet) Interkolumniums zu suchen. Dort jedenfalls führte noch im 13. Jahrhundert eine Tür zu einem Baptisterium, die dadurch ausgezeichnet war, dass über ihr die Marienikone ihren Platz hatte. Wolf, Salus (1990), S. 102–106; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 410 f.

Architektonische Veränderungen bis ins Spätmittelalter[90]

Seit dem 5. Jahrhundert gibt es Nachrichten über Kirchen und Klöster, die im Umfeld der Marienbasilika gegründet wurden.[91] Simplicius (468–483) weihte eine Andreaskirche *iuxta basilicam Sanctae Mariae*.[92] Symmachus errichtete ein heute nicht mehr fassbares Oratorium, das den hll. Cosmas und Damian geweiht war.[93] Schließlich und schon recht früh, wenn auch nicht genau fixierbar, ist von einer Verehrungsstätte der Krippenreliquien die Rede, nach der die Basilika seit dem 7. Jahrhundert gelegentlich *beata Maria ad Praesepem* genannt wird.[94]

In karolingischer Zeit kam es zu wiederholten Erneuerungsarbeiten am Dachstuhl.[95] Unter Leo III. (795–816) sind Arbeiten am Gewölbe (wohl der Apsis) und am Quadriporticus überliefert.[96] Die enorme Stiftungstätigkeit der Päpste des 9. Jahrhunderts für S. Maria Maggiore bezog sich laut Liber Pontificalis außer der angesprochenen Erhöhung und Umgestaltung der Altarumgebung unter Paschalis I. (817–824) vor allem auf die kostbare Ausschmückung mit liturgischem Mobiliar (siehe Abb. 208).[97] Insgesamt sprechen die Quellen dafür, dass die Basilika im Frühmittelalter baulich wenig verändert wurde. Anzunehmen ist, dass die großen spätantiken Fensteröffnungen durch eingesetzte Mauern verkleinert wurden, wie sie in einer Fensterfüllung des südlichen Obergadens erhalten ist (Abb. 211).[98]

Die Anbauten und Veränderungen des Hochmittelalters sind erheblich und werden in einzelnen Kapiteln gesondert untersucht. Dazu gehörte eine liturgische Neuausstattung im Langhaus, die Portikus Eugens III. (1145–1153), eine Bereicherung der Praesepe-Kapelle um 1290 durch Arnolfo di Cambio, vor allem aber die von Nikolaus IV. (1288–1292) begonnene Erweiterung im Westen, die den Abriss der frühchristlichen Apsis voraussetzt. Ein schmales Querhaus (Abb. 206, 305, 256) kam im Westen neu hinzu und eine sich daran anschließende Apsis, die Iacopo Torriti innen und außen mit Mosaiken ausstattete (siehe Abb. 313, 308). Diese Arbeiten, die wesentlich durch Kardinal Jacopo Colonna gefördert wurden, waren vermutlich bis 1296 beendet.[99] In dieser Zeit wurde auch die Fassade im Osten verändert und der dabei angelegte Cavetto durch Filippo Rusuti mit einem Mosaik geschmückt (siehe Abb. 228). Vermutlich ab 1306, wurde die gerade Wand der Fassade unterhalb des Cavetto (siehe Abb. 224) als Stiftung der Colonna mit einem Mosaik bedeckt, das die Gründungslegende der Kirche erzählt.[100] 1372 begann man mit dem bestehenden Turm (siehe Abb. 236, 240), der einen Vorgänger an gleicher Stelle ersetzte.[101]

Das Chorgebet wurde im Frühmittelalter von Mönchen des nahen Klosters S. Andrea (cata Barbara oder iuxta praesepe) versehen, andere Konvente waren der Marienkirche assoziiert. Vom späten 10. Jahrhundert an sind Erzpriester als Vorsteher der zugehörigen Konvente nachgewiesen.[102] Seit dem 12. Jahrhundert wurde der

90 Die hochmittelalterlichen Arbeiten werden hier nur kurz berührt und später in gesonderten Kapiteln untersucht.
91 Saxer (1996), S. 79 f.
92 LP 1, S. 249. Diese ist gleichzusetzen mit der bis in den Barock bestehenden Kirche S. Andrea in Catabarbara, die einen etwas ältereren Palastraum in einen Sakralraum verwandelte. Vgl. CBCR 1 (1937), S. 64 f.
93 LP 1, S. 262.
94 Zuerst unter Theodor (642–649), LP 1, S. 331. Älter noch scheint die Stiftung einer Flavia Xanthippa zu sein: *Basilicae Scae d(e)i genetricis q(u)a ad praesepem.* Krautheimer erwägt aber, ob der Zusatz *ad praesepem* ein Einschub des 9. Jahrhunderts sein könne. CBCR 3 (1967), S. 6. Zur Praesepe-Kapelle im Hochmittelalter siehe S. 341–344.
95 Vgl. S. 212 Anm. 39, 214. Diese Arbeiten führte Leo III. (795–816) weiter: LP 2, S. 27. Siehe Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 220.
96 *Fecit simul etiam et cameram eiusdem ecclesiae et in quadriportica*. LP 2, S. 2, 27; CBCR 3 (1967), S. 6.
97 Eine Übersicht gibt CBCR 3 (1967), S. 7.
98 Diese Füllung des neunten Fensters hielt Krautheimer für einen Rest aus dem 9. Jahrhundert. CBCR 3 (1967), Abb. 49. Drei Bögen sind im Mauerwerk zu erkennen, die wie Reste von kleinen zugemauerten Rundbogenfenstern wirken. Es könnte sich um ein unteres rundbogiges Zwillingsfenster gehandelt haben mit einem Okulus darüber. Die heutige alternierende Zumauerung der Fenster ist Teil des Konzeptes der Neudekoration des Langhauses unter Kardinal Pinelli am Ende des 16. Jahrhunderts (siehe Abb. 204, 210). Dazu Biasiotti, Basiliche (1918), S. 250. Zum Maßwerk des 15. Jahrhunderts unten S. 224.
99 Die Nachweise in Anm. 326–339. Die unterschiedlichen Schreibweisen des Namens (auch Iacopo, Giacopo oder Giacomo) werden hier vereinheitlicht.
100 Zu den Gegenmeinungen vgl. S. 241, 246 f.
101 Vgl. S. 251–257.
102 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 343 f.

Chordienst der Basilika von Säkulargeistlichen unter Leitung eines Erzpriesters geleistet.[103] 1192 findet sich für die geistlichen Herren von S. Maria Maggiore erstmals die Bezeichnung *canonici*.[104] 1237 legte Gregor IX. die Höchstzahl der Kanoniker auf zwölf fest, was aber selten eingehalten wurde. 1265 verfügte Clemens IV., dass die Zahl der Kanonikate 16 nicht übersteigen solle.[105] Das Amt des Erzpriesters ist seit 1262 mit einem Kardinalstitel verbunden. Dem Versuch, 1262/71 Statuten nach dem Vorbild der regulierten Chorherren einzuführen, war wohl kein nachhaltiger Erfolg beschieden.[106] Die Einkünfte des Hauptaltars wurden (wie in St. Peter) zwischen Papst und Kapitel geteilt, worüber ein Altararius wachte.[107]

Keine sichtbaren Spuren hinterlassen hat der mittelalterliche Papstpalast, der sich südlich und nahe der Fassade anschloss, etwa im Bereich der heutigen Canonica, aber weiter nach Süden ausgreifend. Clemens III. (1187–1191) residierte kurzfristig in dem Palast bei S. Maria Maggiore, den er sich zuvor als Erzpriester der Basilika hatte erbauen lassen.[108] Coelestin III. übereignete den Palast 1192 dem Kapitel.[109] Als längerfristige Residenz ist der Palast dann erst von Nikolaus IV. (1288–1292) genutzt worden, wobei bauliche Maßnahmen nicht überliefert, aber wahrscheinlich sind. Nach dem Tode des Papstes residierte hier bis zu seiner Vertreibung 1297 und dann wieder seit seiner Wiedereinsetzung 1307 bei seinen Romaufenthalten der erwähnte Kardinal Jacopo Colonna als Erzpriester des Kapitels. Den mittelalterlichen Palast bei S. Maria Maggiore wird man primär als Domizil der Erzpriester ansehen dürfen, das temporär auch von Päpsten genutzt wurde. Die Erneuerung unter Nikolaus V. (1447–1455) sowie die Bauten des 16. und 17. Jahrhunderts haben die mittelalterlichen Strukturen schrittweise beseitigt.[110]

Für das Konzept der von Nikolaus IV. initiierten Veränderungen der Basilika, die in einem späteren Kapitel ausführlich diskutiert werden, ist die definitive Beantwortung der Frage wichtig, ob der Umbau die Grundlinien der Kirche nach Westen erweiterte oder ob er innerhalb der Außengrenzen des zu vermutenden Retrochores und damit in der Ausdehnung des ursprünglichen Baus verblieb.[111] Die zweite Möglichkeit würde perfekt zu dem 1288 durch Briefe des Papstes bezeugten Willen passen, den durch das Schneewunder geheiligten Bau aktiv zu konservieren und in seiner ganzen angestammten Schönheit wiederherzustellen.[112] Querhaus und Apsis des späten 13. Jahrhunderts wären dann in der Intention des Bauherrn zwar Erneuerungen, blieben aber innerhalb der durch das Wunder und den Gründungsbau festgelegten Linien des Westabschlusses.

Fortuna der Basilika seit dem 15. Jahrhundert

Unter den Kapellenstiftungen des frühen 15. Jahrhunderts ist besonders die des Kardinals Francesco Landi (1411–1423) hervorzuheben, die sich auf der rechten Seite der Apsis im Bereich des nördlichen Querhausarms befand. Dort wird auch sein ursprüngliches Wandgrab lokalisiert, von der die Grabfigur erhalten ist.[113] Eher für einen Altar im Langhaus als für den Hochaltar wurde unter dem Colonna-Papst Martin V. (1417–1431) die doppelseitig bemalte Altartafel des Malerduos Masolino und Masaccio (siehe Abb. 209) mit dem Schneewunder und der Himmel-

103 Rehberg, Kanoniker (1999), S. 42 f. Diese Zahl wurde allerdings häufig überschritten, was die Einzeleinkünfte beschnitt oder zu Kanonikaten mit geteiltem Einkommen oder ganz ohne Einkünfte führte.

104 Rehberg, Kanoniker (1999), S. 43. Damals gab es einen Kreuzgang bei der Kirche, von dem sich allerdings keine Spur erhalten hat. *Claustrum iuxta eandem ecclesiam positum*. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 366 mit dem Nachweis eines Dokuments Coelestins III. aus dem Jahr 1192.

105 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 344.

106 Rehberg, Kanoniker (1999), S. 164.

107 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 345. Rehberg, Kanoniker (1999), S. 51 weist einen *altararius maioris altaris basilice Sancte Marie Maioris* für das Jahr 1360 nach. Vermutlich ist dieses Amt schon zuvor vorauszusetzen.

108 Le Pogam, Résidences (2002), S. 268–274. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 366 schreibt, Clemens III., zuvor Kardinalbischof von Palestrina, habe den Palast bei S. Maria Maggiore für seinen dortigen Amtsnachfolger erbaut. Die Quellen zusammengefasst bei Creti (2015), S. 39. Auch Greco (2016), S. 54–63.

109 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 366. Marx (1915); Gill (1992).

110 Die Arbeiten wurden erst unter Julius II. beendet. Siehe CBCR 3 (1967), S. 8 mit den Quellen. Wolf, Salus (1990), S. 118–131; Schelbert (2004); Creti (2015); eine Zusammenfassung mit den wichtigsten Quellen bei Greco (2016), S. 55–63.

111 Siehe S. 273.

112 Dazu ausführlicher S. 317–319.

113 Die Liegefigur ist heute an der Treppe der Canonica eingemauert. Herklotz (1984), S. 387–389; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 87–90.

Abb. 209: Masolino/Masaccio, Altartafel mit Legende des Schneewunders. Neapel, Museo Capodimonte, Inv.Nr. Q 35 (nach Romano, Apogeo 2017)

fahrt der Maria gestiftet und in den Jahren 1428 bis 1431 ausgeführt.[114] Eugen IV. (1431–1447) ließ 1437 bis 1438 das Dach reparieren.[115]

Umfangreich war die Stiftungstätigkeit des reichen Kardinals Guillaume d'Estouteville, Bischof von Rouen, der von 1445 bis 1484 Erzpriester der Basilika war.[116] Dazu zählen Reparaturarbeiten, vor allem aber 1450 die Einwölbung des Presbyteriums (Abb. 313) und des in seiner Ausmalung unvollendet gebliebenen Querhauses sowie Gewölbe in den Seitenschiffen (Abb. 289). Der Kardinal erneuerte eine (schon bestehende) Michaelskapelle (siehe Abb. 246) und stiftete eine weitere Kapelle,[117] die dem hl. Petrus in Ketten geweiht war.[118] Die einschneidendste Maßnahme betraf den Hochaltar. Die bestehende, vermutlich frühmittelalterliche Anlage mit ihrem Ziborium wurde abgeräumt, das Presbyterium neu geordnet und ein neuer Altar mit hohem Ziborium 1461 geweiht (siehe Abb. 314).[119] Sein Obergeschoss schmückten die (erhaltenen) Reliefs des Mino del Reame.[120] Vermutlich wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch die Obergadenfenster neu systematisiert und mit Maßwerk gefüllt (Abb. 210, 211, 212). Auf Fotos aus den 1930er-Jahren sind vor den offenen Fensterarkaden auf den Seitenschiffsdächern noch Reste der Marmorelemente zu sehen. Eine eher romanisch wirkende Fensterfüllung verzeichnet allerdings noch ein Längsschnitt aus dem späten 15. Jahrhundert (siehe Abb. 223).[121]

Immer noch unter Guillaume d'Estouteville brachten 1474 zwei neue Portaldurchbrüche im Westen links und rechts der Apsis eine stärkere Öffnung zum bewohnten Stadtgebiet.[122] Zu ihnen führten Freitreppen empor (siehe Abb. 245, 242). Schließlich ist in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Langhaus die vergoldete Kassettendecke und ein darunter anschließender Fries mit Reliefdekor à l'antique auf Betreiben der Borgia-Päpste Calixt III.

114 O'Foghludha (1998); Israëls (2003), S. 104–126. C. B. Strehlke, M. Tucker, The Santa Maria Maggiore Altarpiece, in: The Panel Paintings of Masolino and Masaccio, hg. von C. B. Strehlke, C. Frosinini, Mailand 2002, S. 111–129, bes. 220–223; Molteni (2017). Vgl. S. 218, Anm. 420, 422.

115 Biasiotti (1911), S. 23 f.

116 Gill (1992); A. Esposito, Estouteville (Tuttavilla), Guillaume (Guglielmo), in: DBI, Bd. 43 (1993), S. 456–460, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/guillaume-d-estouteville_(Dizionario-Biografico)/ [06. 11. 2023]. Jetzt auch der Überblick von Greco (2016), S. 64–80.

117 Zur Ausmalung der Michaelskapelle P. Di Benedetti, La cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore a Roma, in: Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria, hg. von B. Toscano, G. Capitelli, Mailand 2002, S. 238–245.

118 S. Olivetti, La cappella dei SS. Michele e Pietro ad Vincula. Piero della Francesca, il cardinale d'Estouteville e la crociata di Pio II, in: Storia dell'arte 93/94, 1998 (1999), S. 177–182. M. J. Gill, »Where the Danger was Greatest«. A Gallic Legacy in Santa Maria Maggiore, Rome, in: Z. f. Kg. 59, 1996, S. 498–522.

119 Die Inschrift des Altares *Guglielmus De Estoutevilla card. Rothomagensis sacrum fecit an. MCCCCLXI* hat Filippo Strozzi während der Demolierung durch Ferdinando Fuga überliefert. Siehe S. 335 Anm. 635.

120 Siehe dazu auch das Kapitel über den Hauptaltar S. 333 f. Mancinelli (1987).

121 BAV, Vat. lat. 11257, fol. 185v.

122 Die Stifterinschrift des Kardinals las man auf den Türstürzen. Sie sind auch auf den Stich bei De Angelis (Abb. 245) erkennbar.

(1455–1458) und Alexander VI. (1492–1503) ins Werk gesetzt worden.[123] Damals wurden die Mittelschiffswände wohl um etwa einen Meter abgesenkt, wobei die Firsthöhe beibehalten und dementsprechend nur der Neigungswinkel des Daches verändert wurde.[124]

Bedeutende Kapellenstiftungen der Hochrenaissance sind die Cappella Cesi (1550) und die architektonisch herausragende Sforza-Kapelle (1564–1573) nach Plänen Michelangelos. 1575 wurde die Vorhalle des 12. Jahrhunderts unter Gregor XIII. (1572–1585) durch Martino Longhi (siehe Abb. 221, 238) erneuert, wobei man die Struktur beibehielt, die Portikussäulen aber nun durch Doppelstellung rhythmisierte und das Gebälk bereicherte.[125] Unter Kardinal Karl Borromäus, 1564 bis 1572 Erzpriester von S. Maria Maggiore, wurden Arbeiten begonnen, bei denen Apsis und Altarbezirk in einen Langchor zusammengefasst und die Querhausarme durch hohe Schranken mit Orgel und Tribünen abgetrennt wurden.[126] Die neue Ordnung des Chorgestühls ist in Grundrissen der Zeit um 1575 überliefert (siehe Abb. 311, 288). In dieser Zeit (1573) wurden die Reste der karolingischen Schranke vor Altar und Presbyterium beseitigt, von der Panvinio und Chacón noch vier Porphyrsäulen aufrechtstehend gesehen hatten (siehe auch Abb. 320, 286).[127] Die Querhausarme mit ihren Kapellen senkte man auf das Niveau des Langhauses ab und schlug sie damit praktisch den Seitenschiffen zu (siehe Abb. 312). Im Zuge dieser Arbeiten wurde ein neues Grab für Papst Nikolaus IV. an der südlichen Chorwand errichtet, an der sich zuvor ein Sakramentstabernakel befunden hatte.[128]

Abb. 210: Rom, S. Maria Maggiore, Nördliches Hochschiff, Obergadenfenster und Turm (nach Pietrangeli 1987)

123 Siehe P.J. Jacks, Alexander VI's Ceiling for S. Maria Maggiore in Rome, in: Röm. Jb. d. B.H. 22, 1985, S. 64–82; Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 83–89, 203 f.; Greco (2016), S. 76–80.

124 Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 90–93, Abb. 130, 306. Die Beobachtung, dass die am Giebel anstoßenden Obergadenmauern einst einen Meter höher reichten, muss überprüft werden. Falls es sich um Mauern aus dem 4. Jahrhundert gehandelt haben sollte, wäre Krautheimers Meinung, der heutige Bau habe in den Mittelschiffsmauern die gleiche Höhe gehabt wie der ursprüngliche, zu revidieren. Auch die berühmte Rekonstruktionszeichnung (Abb. 195) von Spencer Corbett wäre anzupassen. CBCR 3 (1967), S. 46, Abb. 48.

125 Zu der erhaltenen Inschrift siehe Anm. 231 f. Aufriss und Grundriss sind am besten in Fontanas Entwurfszeichnung für neue Gitter überliefert. Siehe Braham/Hager, Fontana (1977), S. 179 f., Abb. 475.

126 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 372.

127 Vgl. Anm. 73.

128 Gill (1992), S. 87 f. Eine Quellen-Zusammenstellung bei Schwager (1961), S. 328 f. Außerdem U. Middeldorf, The Tabernacle of S. Maria Maggiore, in: Bulletin of the Art Institute of Chicago 38, 1944, S. 6–18.

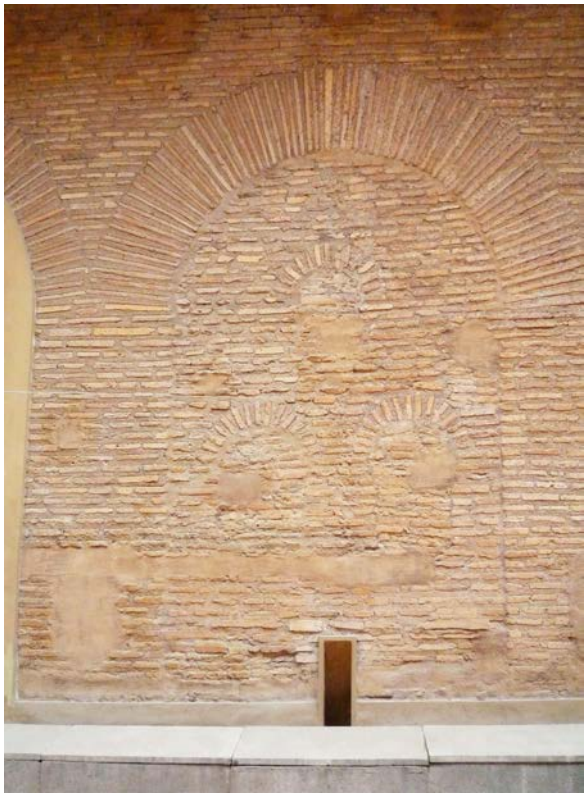


Abb. 211: Rom, S. Maria Maggiore, Obergadenfenster auf der Südseite mit Resten der frühmittelalterlichen Füllung (Foto Claussen 2012)

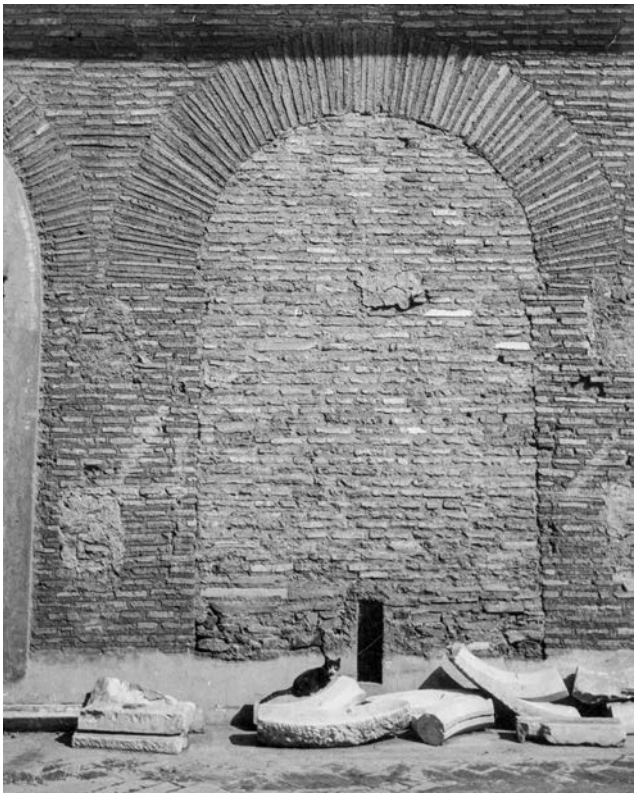


Abb. 212: Rom, S. Maria Maggiore, Obergadenfenster auf der Südseite mit davor abgelegten Fragmenten des Fenstermaßwerks aus dem 15. Jh. (BHR Fotothek Nachlass Krautheimer)

Den Gesamtcharakter im Innen- und Außenbau nachhaltig verändert haben die beiden großen päpstlichen Kapellenstiftungen des 16. und 17. Jahrhunderts (siehe Abb. 288, 235, 239), die als Gesamtensemble eine neue liturgische Querachse bilden und den Baukörper der Basilika durch monumentale Zentralbauten erweitern. Damit ist die Zone aufgewertet, in der im Spätmittelalter mit der Schola cantorum und den beiden Reliquienziborien das liturgische Zentrum des Langhauses lag. Zunächst erwirkte Felice Peretti (Kardinal 1570–1585, später Sixtus V.), dessen Villa Montalto mit umfangreichem Landbesitz nördlich der Basilika lag, die Erlaubnis, eine neue Kapelle für das Praesepe-Heiligtum zu bauen und dafür den alten, über viele Jahrhunderte geheiligten Kapellenstandort sowie drei weitere Kapellen zu opfern.[129] Ausgeführt wurde dieser Kapellenneubau, in dem auch das bisher mit dem Praesepe-Kapellchen verbundene Grab des Hieronymus seinen Platz finden sollte,[130] nach mancherlei Planänderungen durch Domenico Fontana (siehe Abb. 322). 1585 war Baubeginn, 1589 wurde die neue Kapelle (Cappella Sistina) von Sixtus V. geweiht.[131] Als Auflage des Kapitels hatte Domenico Fontana die kleine Vorgängerkapelle als Bauspolie integral mit erheblichem Aufwand in die neue Kapelle transloziert (siehe Abb. 329).[132] Diese Teile wurden mit dem alten Altarpaliotto und den Praesepe-Figuren Arnolfo di Cambios – dann aber doch erheblich verändert – in einer kryptaähnlichen Confessio zugänglich gemacht.[133] Der Sakramentsaltar darüber wurde erst nach 1599 errichtet.[134]

129 Schwager (1961), S. 330–346.
130 Ostrow (1996), S. 28.
131 Die Inschrift in der Kapelle nennt das Datum 1587: SANCTISS(IMI) PRAESEPI DOMINI NOSTRI IESV CHRISTI SIXTVS PAPA V DEVOTVS SACELLVM EXTRVXIT AN(NO) SAL(VTIS) MDLXXXVII PONTIFICATVS TERTIO.
132 Er publizierte seine Ingenieurleistung mit großem Aufwand und beigefügten Stichen: Fontana (1590). Auch dazu Schwager (1961), S. 332–346, sowie Abb. 249–251 und Ostrow (1996), S. 23–62.
133 Siehe S. 346 f.
134 Schwager (1961), S. 349.

Vom Mittelschiff aus war die Kapelle zunächst nur sehr dezent dadurch erkennbar,[135] dass in der Eingangsachse ein Interkolumnium der nördlichen Kolonnade verbreitert wurde.[136]

Ehe unter Paul V. der zweite große Kapellenbau begonnen wurde, hat man 1593 das gesamte Langhaus der Kirche unter Kardinal Domenico Pinelli mit Stuck und Malerei relativ behutsam barockisiert, wobei bis auf die frühchristlichen Mosaiken alle älteren Teile der Hochschiffswände mit einer neuen Haut überzogen und in eine veränderte Ordnung gebracht wurden.[137] Das Gebälk der Langhauskolonnade trägt unter der abschließenden Sima die Pinienzapfen des Pinelli-Wappens sowie den achtstrahligen Stern, den der Aldobrandini-Papst Clemens VIII. (1592–1605) neben dem Sparren in seinem Wappen führte. Es stammt also aus dieser Zeit und integriert den älteren Rankenfries.[138] Diese Ordnung setzt sich in der Apsis mit gegliederten Pilastern fort, die in ihrer Gebälkzone den Mosaikfries des Mittelschiffs aufnehmen.[139] Alle Mosaiken wurden in dieser Zeit restauriert und zum Teil in Malerei ergänzt. Unter Kardinal Domenico Pinelli veränderte man auch die Confessio und verkleidete sie in barocken Formen.[140]

1605 begannen im Süden die Arbeiten für die monumentale Kapelle Pauls V. Borghese mit der Demolierung der alten Sakristei. 1611 war die Kapelle vollendet und wurde 1613 geweiht.[141] Zentrales Kultobjekt in der Kapelle ist die seit Langem in S. Maria Maggiore verehrte Ikone »Salus Populi Romani« (Abb. 248),[142] die aus ihrem Reliquienziborium links vor dem Hauptaltar (Abb. 302) in den neuen Altar überführt wurde. Die neue Kapelle mit ihrem anspruchsvollen Bildprogramm[143] kann in gewisser Weise als Nachfolgerin des mittelalterlichen Gregoraltares mit seinem Bildziborium aus dem 14. Jahrhundert angesehen werden.[144] Die Neuordnung der Umgebung der Basilika begann mit einem Palast im Norden der Fassade und Plänen für eine symmetrische Anlage im Süden.

1669 begannen Arbeiten für eine Umwandlung des westlichen Baukörpers nach umfassenden Plänen Berninis, welche die mittelalterliche Apsis beseitigen und ein völlig neues Sanktuarium hätten schaffen sollen.[145] Mit dem Tod Clemens' IX. (1667–1669) wurde dieses Vorhaben schon in den Anfängen aufgegeben. Sein Nachfolger Clemens X. (1670–1676) beauftragte Carlo Rainaldi, nach neuem Plan der gesamten westlichen Seite der Basilika ein neues Gesicht zu geben, aber so, dass die neue Rückfassade Apsis und Querhaus schonend ummantelte (Abb. 213). Diese Arbeiten waren 1673 beendet.[146]

Die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts ist geprägt durch eine umfassende Sicherung und Renovierung des Baues, der mit einer neuen Fassade im Osten auch ein zeitgemäßes Gesicht erhielt. 1721 begann man unter Kardinal Francesco Negroni mit dem Kanoniker-Palast im Süden der Ostfassade, der 1743 mithilfe weiterer Stiftungen vollendet

135 Schwager (1961), S. 353 betonte die Scheu der Bauherren, den Baukörper der Basilika »plastisch wirksam umzuformen«.

136 Die heutige bogenförmige Verbreiterung der Interkolumnie, die den querhausartigen Charakter hervorruft, ist eine Angleichung an die unter Paul V. in der südlichen Kolonnade gefundene Lösung und stammt erst aus dem Jahre 1741. Schwager (1961), S. 353, Anm. 139. Auch Buschow, Kirchenrestaurierungen (1997), S. 204.

137 CBCR 3 (1967), S. 9. Die Inschrift befindet sich über dem rechten Portal: […] DOMINICVS S. R. E. CARD. PINELLVS ARCHIPRESBYTER ORNAVIT AN. DOM M. D. X.CIII.

138 Zu Pinellis Arbeiten Biasiotti, Basiliche (1918), S. 250.

139 Zu den mosaizierten Rankenfriesen siehe S. 271–280. Die Presbyteriumsansicht bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 91 (siehe Abb. 313) zeigt offenbar noch die vorangehende Auskleidung der Apsis aus dem späten 13. Jahrhundert, irritiert aber dadurch, dass zwischen dem Kalottenmosaik und dem Mosaikzyklus in Höhe der Fenster eine hohe, mehrstufige Gesimszone eingeschoben ist, für die es eigentlich überhaupt keinen Platz gibt. Unter den Mosaiken – und das heißt in Höhe des Langhausgebälkes – ist dagegen nur ein sehr kleinformatiges Konsolgesims zu sehen, das in diesem Format den Rankenfries nicht hätte aufnehmen können. Vermutlich ist dem Stecher in solchen Einzelheiten nicht wirklich zu trauen, auch wenn die gezeichneten Vorlagen – wie Krautheimer meinte – aus der Zeit um 1580 stammen. Es handelt sich vermutlich um eine ordnende Rekonstruktion.

140 Siehe S. 337.

141 Schwager (1983); Die Inschrift: SANCTAE VIRGINI DEI GENITRICI MARIAE PAVLVS PAPA V HVMILIS SERVVS SACELLVM OBTVLIT AN. SAL. MDCXI PONTIFICATVS SEXTO.

142 Siehe Wolf, Salus (1990), S. 19. Der Ehrentitel der Ikone ist so aber erst im 19. Jahrhundert aufgekommen.

143 Wolf (1991/92).

144 Siehe dazu S. 312–316.

145 Zollikofer (1998). Berninis Grabplatte befindet sich im nördlichen Seitenschiff, etwa in Höhe des Hauptaltares.

146 Die Inschrift: CLEMENS X PONT. MAX. LIBERIANAE BASILICAE SEPTEMTRIONALEM FRONTEM […] EXTRVXIT ET EXORNAVIT AN. SAL. MDCLXXIII […]. Barroero (1987), S. 244; Anselmi (2001).

Abb. 213: Rom, S. Maria Maggiore, Westansicht mit der nach Plänen Carlo Rainaldis ummantelten Apsis (BHR Archivio Cesare D' Onofrio)

wurde. Zugleich wurden 1724 bis 1730 das Dach repariert und verschiedene Kapellen restrukturiert.[147] Die große Renovierungskampagne und die Errichtung der neuen Vorhallenfassade (Abb. 214) unter Benedikt XIV. (1740–1758) leitete Ferdinando Fuga.[148] 1736 ist sein erster Entwurf (von mehreren weiteren) für die neue Ostfassade datiert. Nach neuem Plan begann er 1741 den Vorhallenbau,[149] der in seinem offenen Obergeschoss (Benediktionsloggia) Fassade und Mosaiken der Zeit um 1300 zwar verbarg, aber weitgehend schonte.[150] Im Inneren wurde das gesamte liturgische System reformiert und auf den erneuerten Hauptaltar konzentriert, wobei man auch das Ziborium des Quattrocento abräumte.[151] Beide Pilgeraltäre im Langhaus wurden mit ihren Ziborien beseitigt, Apsis und Presbyterium auf das Langhausniveau abgesenkt. Der Chorbereich, das Langhaus, die Gliederung der Seitenschiffe und die systematisierte Folge der Seitenkapellen erhielten weitgehend ihr heutiges Aussehen (siehe Abb. 235, 196).

Erste Pläne Fugas waren noch behutsamer in der Neukonzeption des Paviments, des Sanktuariums, der Neuordnung der Seitenschiffe und der Kapellenzugänge (Abb. 215).[152] Nachdem man den Hochaltar des 15. Jahrhunderts 1747 niedergelegt hatte, konzipierte man dann aber die Altarumgebung radikal neu: 1749 wurde auch die seit der Zeit Paschalis' I. bestehende Erhöhung des Presbyteriums eliminiert.[153] Gleichzeitig rückte der neue Altar ca. 6 m weiter nach Westen in Richtung Apsis. Verschönerungsarbeiten kamen hinzu. Dazu gehörten im Inneren – wie schon angesprochen – die Neupolitur und serielle Angleichung aller Langhaussäulen mit neuen Basen und ionischen Kapitellen (Abb. 216).[154] Die barocke Ordnung der Hochschiffswände aus der Zeit Kardinal Pinellis wurde respektiert, aber aufgefrischt.[155] Alle Mosaiken hat man gesichert, repariert und an vielen Stellen ergänzt.

147 Die Arbeiten stehen in Zusammenhang mit dem Jubeljahr 1725, umfassen aber eine längere Periode unter den Päpsten Clemens XII. (1700–1721) und Benedikt XIII. (1724–1730). Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 88–96, 204.

148 Buschow, Kirchenrestaurierungen (1997), S. 194–201; Kieven, Fuga (1988), S. 61–63. Dieser erste Entwurf sah nur eine aufwändige Erneuerung der Vorhalle vor und hätte den oberen Teil der mittelalterlichen Fassade mit den Mosaiken offenstehen lassen. Dazu Fugas Zeichnung in der Collezione Lanciani (Palazzo, Venezia, Rom), Roma XI. 46. I.4. Ausführlich mit reicher Bebilderung jetzt Greco (2016), S. 102–173.

149 Schlimme (2002); auch Buschow, Kirchenrestaurierungen (1997), S. 198–200.

150 Siehe dazu auch S. 238–244.

151 Dazu Bellini (1995), S. 50. Die Ziboriumsbekrönung wurde im 19. Jahrhundert wieder abgenommen, um den Blick auf das Apsismosaik zu erleichtern.

152 In dem Plan ist die Mittelreihe ergänzend weitergeführt bis nahe an die Altarconfessio. Die beiden flankierenden Musterreihen sind schematisch mit alternierenden Feldern gefüllt, eines mit dichten Rauten, das andere mit großen Blütenformen.

153 Bellini (1995), S. 52 f.

154 Bellini (1995), S. 53 f. Einige der barock eingefügten Säulenschäfte wurden ausgetauscht, aber auch einige der alten Cipollino-Säulen und zudem Plinthen eingefügt. Wie schon erwähnt, hat man die alten Basen und Kapitelle abgearbeiteten und mit neu gearbeiteten Stücken einheitlich ummantelt. Vgl. Anm. 209, 228, vor allem aber Biasiotti, Basiliche (1918), S. 253–257 mit der gründlichsten Zusammenstellung der Arbeiten unter Fuga, soweit sie die Säulen betreffen. Ich verzichte hier auf Einzelheiten, da sie für die hochmittelalterliche Situation nicht von Belang sind.

155 Bellini (1995), S. 55. Siehe S. 227.

Abb. 214: Rom, S. Maria Maggiore, Vorhallenfassade Ferdinando Fugas mit Turm (BHR Fotothek, Foto Roberto Sigismondi 2005)

Das gesamte Paviment wurde in alter Opus sectile-Technik neu verlegt (Abb. 217, 218) und dabei wohl auch vorhandenes Material wiederverwendet. Der größte Teil wurde aber in einem neuen, sich nur sehr allgemein an der mittelalterlichen Tradition orientierenden Design erneuert (Abb. 219).[156]

1824 versuchte man die Wandmosaiken des 5. Jahrhunderts durch Eisenklammern und relativ grobe Flickungen zu befestigen. Großflächige Erneuerungen wurden in den Folgejahren am Mosaik der Fassade vorgenommen.[157] 1825 baute Giuseppe Valadier den ehemaligen Winterchor zum Baptisterium um. Vor dem Hochaltar richtete Virginio Vespignani 1864 die offene und abgesenkte Confessio mit Reliquienschreinen ein. Hier fand um 1880 eine in ewiger Anbetung kniende Statue Pius' IX. ihren Platz. 1928 bis 1933 restaurierte man die frühchristlichen Mosaiken. Im Querhaus (Abb. 305) wurden die Gewölbe des 15. Jahrhunderts entfernt, eine Flachdecke eingezogen und die fehlende Ausmalung im Nordarm historisierend ergänzt.[158] 1932/33 fanden Ausgrabungen im Apsisbereich

156 Bellini (1995), S. 54. Vgl. S. 283–289. Die Muster der Opus sectile-Böden des 18. Jahrhunderts sind höchst erfindungsreich und experimentierfreudig; in ihren Formen auch mathematisch interessant. Eine genauere Untersuchung würde sich lohnen.

157 Siehe S. 244 f. Romano (2017), S. 146 f.

158 Kaum sichtbar, da durch die Orgel verdeckt.

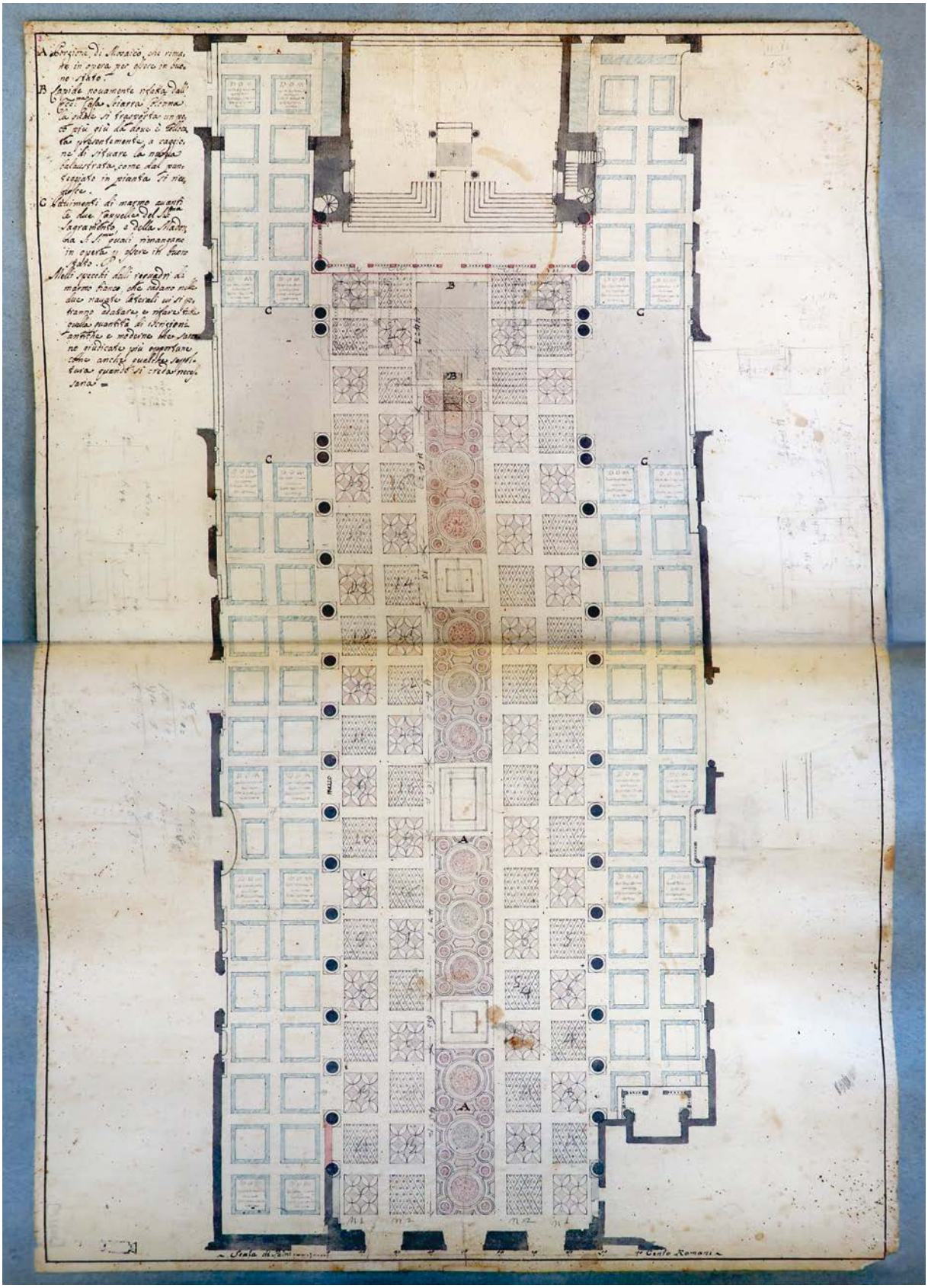


Abb. 215: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss Fugas mit eingezeichnetem Paviment (Foto BIASA, Raccolta Lanciani)

Abb. 216: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausstütze der Kolonnade nach der Politur unter Ferdinando Fuga, Kapitell und Basis neu ummantelt (Foto ICCD)

statt, weitere Ausgrabungen erfolgten 1965/66. Eine Reinigung und Sicherung der Mosaiken in den Jahren um 2000 betraf das westliche Langhaus, den Triumphbogen und die Apsis. Schon 1935 war das Gesamtensemble durch einen weiteren Palast für die Kanoniker in der Nordwestecke ergänzt worden. Als jüngste Bereicherung oder stille Remedievalisierung wurde 2023 ein neocosmatesker Ambo und ein Osterleuchter in modernem Cosmaten-Design am nördlichen Ende des Mittelschiffes errichtet.

DIE HOCHMITTELALTERLICHEN TEILE

Die Ostfassade
Portikus

Vor die Ostfassade legte Papst Eugen III. (1145–1153) eine Vorhalle, die mit einer Säulenkolonnade dem römischen Normaltypus des 12. Jahrhunderts angehörte. 1575 wurde sie niedergelegt, doch haben sich an der Nordflanke der Basilika die Inschriftsteine des Architravs vollständig erhalten (Abb. 220):[159]

159 Die Inschrift ist vielfach überliefert. Siehe Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 9, Nr. 1.

Abb. 217: Rom, S. Maria Maggiore, Unter Fuga neu verlegtes Paviment im Langhaus (Foto Luce 4248 E)

TERCIVS EVGENIVS ROMANVS PAPA BENIGNVS / OBTVLIT HOC MVNVS VIRGO SACRATA TIBI / QVE MATER CHRISTI FIERI MERITO MERVISTI / SALVA PERPETVA VIRGINITATE TIBI / ES VIA VITA SALVS TOTIVS GLORIA MVNDI / DA VENIAM CVLPIS VIRGINITATIS HONOR.[160]

Das Inschriftband hat eine Länge von 23,80 m. Es blieb nach dem Neubau der Vorhalle durch Martino Longhi 1575 zunächst unterhalb der größeren Inschrift Gregors XIII. (1572–1585) im Architrav der barocken Vorhalle (Abb. 238, 239) weiterhin sichtbar.[161] Da die spätere Inschrift auf die Stiftung Eugens III. Bezug nimmt und die Neuerrichtung als Notwendigkeit darstellt,[162] erscheint diese Präsentation der Spolien des Vorgängers programmatisch in ihrer Bemühung um Kontinuität und Tradition.

Obwohl keine Ansicht von S. Maria Maggiore die mittelalterliche Vorhalle überliefert,[163] ist aufgrund der zum Gebälk gehörenden marmornen Inschriftzeile sicher, dass die Vorhalle des 12. Jahrhunderts dem in Rom zu dieser Zeit üblichen architravierten Typus angehörte. Ob die Frieszone des Gebälks mit inkrustierter Ornamentik und Mosaikfeldern geschmückt war, ist nicht überliefert.

160 »Eugen III., gesegneter römischer Papst, bringt Dir geheiligte Jungfrau dieses Geschenk dar. Dir, die Du durch Tugend Mutter Christi zu werden verdient und dabei für immer Deine Jungfräulichkeit bewahrt hast. Du bist Weg, Leben und Heil, Ruhm der ganzen Welt. Gib, Zierde der Jungfräulichkeit, den Schuldigen Verzeihung.« Wolf, Salus (1990), S. 173 f. erwägt, ob sich diese Ansprache an Maria als *salus* nicht direkt auf die in der Basilika verehrte, allerdings erst im 19. Jahrhundert »Salus Populi Romani« genannte Ikone beziehen lässt. Bemerkenswert scheint ihm auch, dass Maria hier mit Epitheta versehen wird (via, vita), die sonst eher Christus zukommen. Auch wird Maria nicht als Interzessorin angesprochen, sondern sie selbst soll die Sünden vergeben. Panvinios Abschrift (siehe Quellenanhang S. 381) weicht geringfügig ab und variiert die Schlusszeile folgendermaßen: *da veniam culpis virgo Maria nostris*. Riccioni, Shadow (2019), S. 236 führt die elegante Majuskel auf Vorbilder in den hochstehenden Skriptorien der Riesenbibeln zurück.

161 Der detaillierte Stich der Fassade bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) scheint anzuzeigen, dass die mittelalterliche Inschrift länger war als die barocke. Der Beginn (Tercius Eugenius) ist am linken Eckpfeiler im Gebälk über den Doppelpilastern untergebracht. Der entsprechende Pfeiler auf der rechten (nördlichen) Seite bleibt von Inschriften frei.

162 Zugleich feiert sie die neue Straßenverbindung der Merulana zum Lateran, die zum heiligen Jahr eröffnet wurde. Die Steine der barocken Portikusinschrift sind heute an gleicher Stelle, aber unterhalb der Inschrift Eugens III. an der Nordflanke der Kirche eingemauert. Der Wortlaut: GREGORI(VS XIII) PONT MAX EVGENII LABANTEM PORTICVM DEIECT AC MAGNIFICENTIVS RESTITVIT VIAM RECTAM AD LATERANVM APERVIT ANNO IVBILEI (M) DLXXV. Siehe CBCR 3 (1967), S. 9.

163 Der einzige Versuch, die Vorhalle im mittelalterlichen Zustand, d. h. mit Einzelsäulen wiederzugeben, findet sich in dem gestochenen Frontispiz von De Angelis, S. Mariae Maioris (1621). Dort ist die Vorhalle – allerdings nur schräg angeschnitten und sehr summarisch – im Mittelbild mit der Gregorsprozession zu sehen. Der Stich ist aber entstanden als die Vorhalle schon erneuert war.

Abb. 218: Rom, S. Maria Maggiore, Unter Fuga neu verlegtes Paviment im Langhaus, Quincunx-Bahn vom Eingang gesehen (Foto Claussen 2017)

Um sich eine gewisse Vorstellung von der Struktur der Vorhalle vor ihren neuzeitlichen Metamorphosen zu machen, leisten Grundrisse Hilfe, die von Renaissance-Architekten aufgenommen wurden. Der eine von Sallustio Peruzzi, um 1550 entstanden, zeigt eine Vorhalle, welche die gesamte Breite der Fassade einnimmt (Abb. 222). An der Vorderseite wird sie von vier Säulen getragen und von relativ zierlichen L-förmigen Eckpfeilern eingefasst.[164] Die fünf Interkolumnien sind in der Grundrissskizze auf die Breitenmaße der drei Schiffe im Inneren abgestimmt: Die drei inneren Säulenstellungen bilden den Mittelteil, hinter dem drei Portale ins Mittelschiff führen, die äußeren hingegen liegen in der Linie der Seitenschiffe. Eine Besonderheit der Anlage zeigt sich an den Seitenflanken der Portikus: Diese erscheinen im Süden wie im Norden geöffnet und jeweils durch eine Säule unterteilt, so dass man den Eindruck einer luftigen, durchsichtigen Architektur erhält. Diese eingestellte Säule unter dem Architrav beider Schmalseiten ist vermutlich keine Phantasie des zeichnenden Architekten; jedenfalls gibt es in Rom eine Reihe von Vorhallen des 12. Jahrhunderts mit dieser Weiterführung der Kolonnade auch an den Seiten.[165] Bei der Vorbereitung zum Neubau der Vorhallenfassade unter Ferdinando Fuga kam in der Flankenwand der barocken Vorhalle in der Mauer eine Säule aus rötlichem Corallino zum Vorschein, dort also, wo Peruzzis Grundriss eine freistehende Säule verzeichnet.[166]

Dazu steht eine zweite Zeichnung, die Auf- und Grundriss-Kombination der Uffizien (Abb. 223) aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts, auf den ersten Blick im Widerspruch, denn südlich – und zu ergänzen im Norden – flankieren die hier gezeichnete Vorhalle kappellenartige Räume mit massiven Mauern.[167] Es sind aber auch hier vier Säulen und fünf Interkolumnien, die sich vor die drei Schiffe legen. Die Seitenräume sind offenbar Vorschläge des Architekten, der an der Südflanke (und wohl entsprechend im Norden) der Basilika eine regelmäßige Folge von Seitenkapellen wie äußere Seitenschiffe hinzufügt, die so niemals existiert haben.[168] Exaktheit

164 Florenz, Uffizien, Dis. arch. 660 A. Vgl. Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 f. Die Grundrissskizze Peruzzis kürzt das Längenmaß der Basilika radikal. Ihn interessierten vor allem die liturgische Disposition im Westteil und offenbar die Portal- und Vorhallenpartie. Man sieht noch, dass der Zeichner die Portalwand mit dem Campanile in der Vorzeichnung auf der Linie der jetzt eingezogenen Front der Vorhalle eingetragen hatte. Die Vorhalle muss im Verlauf seiner Arbeit an Interesse gewonnen haben, so dass – um für sie Platz auf dem Papier zu schaffen – der Kirchenraum noch stärker beschnitten wurde.

165 Ich verweise auf den Abschnitt von Daniela Mondini über S. Lorenzo in Lucina, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 274, Abb. 224. Weitere Beispiele in Rom: SS. Vincenzo ed Anastasio und ehemals SS. Sergio e Bacco. Siehe Iacobini, Innocenzo III (2003), S. 1264.

166 Dazu Biasiotti, Basiliche (1915), S. 251. Zu finden in Giuseppe Bianchinis Material in der Bibl. Vallicell. T 75, fol. 443r–443v. Auch CBCR 3 (1967), S. 17.

167 Florenz, Uffizien, Dis. arch. 1864.

168 Auch eine zweite Grundrissskizze (BAV, Vat. lat. 11237, fol. 185v. Siehe CBCR 3 [1967], S. 49, Abb. 50) aus der gleichen Zeit zeigt ein System gleichartiger rechtwinkliger Kapellen, die die Seitenschiffe begleiten.

Abb. 219: Rom, S. Maria Maggiore, Unter Fuga neu verlegtes Paviment im Langhaus, Musterreihe im nordöstlichen Bereich (Foto Claussen 2017)

darf man bei beiden Zeichnungen nicht erwarten. Den Architekten kam es nicht darauf an, einen Baubestand zu dokumentieren. Sie zeichneten, was sie für interessant hielten, ließen Anbauten weg und schufen im weitesten Sinne Ordnung. So ist auch die Uffizien-Zeichnung wohl eher als Vorschlag für eine aktualisierende Neuordnung zu lesen.

Die zuverlässigeren Ansichten und Grundrisse seit 1600 (siehe Abb. 221, 222, 271, 288) zeigen nun übereinstimmend, dass die damals bestehende Vorhalle wie die heutige des 18. Jahrhunderts gegenüber der Gesamtbreite der Fassade deutlich eingerückt war und sich ausschließlich auf die Zone vor den Portalen konzentrierte.[169] Die äußere Hälfte der Seitenschiffsbreite im Norden und Süden war – wie heute – nicht miteinbezogen, so dass die Fassadenecken, wenn sie nicht von Anbauten verdeckt waren, freilagen. Es ist nicht davon auszugehen, dass die Vorhalle Eugens III. breiter war als ihre Nachfolgerin, was auch durch die Länge des erhaltenen Inschriftbandes von 23,40 m angezeigt wird. In absoluten Zahlen ausgedrückt heißt das: Bei ca. 34 m Fassadenbreite nahm die Vorhalle nur etwa 26 m ein. Der Baukörper der Basilika ragte links und rechts jeweils etwa vier Meter darüber hinaus.

Panvinios kurze Erwähnung der Portikus-Architektur Eugens III. ist für die Rekonstruktion keine große Hilfe. Er nennt nur die vier Säulen an der Front und die äußeren Pfeiler.[170] Da er weder das Material der Säulen nennt noch die Ordnung der Kapitelle erwähnt, war beides wohl in seinen Augen nicht mitteilenswert. Auch wenn man mit Spolien rechnen muss, waren diese offenbar nicht von bester Qualität. Erwähnenswert für Panvinio war nur eine damals neue Travertinpforte aus der Zeit Pauls IV. (1555–1559) gegenüber der Porta Santa.[171] Was damit gemeint ist, ist nicht ganz klar. Krautheimer hielt es für möglich, dass damals eine Art stützender Rahmen in die linke Öffnung der Vorhalle eingesetzt worden ist.[172] Vermutlich war die Vorhalle insgesamt in einem schlechten Zustand. Gregor XIII. rühmt sich jedenfalls in seiner Inschrift, die instabile Konstruktion Eugens III. erneuert zu haben.

Die acht Spoliensäulen aus Granit, die in Ferdinando Fugas Vorhalle (siehe Abb. 214) im Mittelbogen und an der Fassadenseite verbaut wurden, werden identisch sein mit den acht Säulen, die paarweise den Architrav der Vorhalle Gregors XIII. trugen (siehe Abb. 238, 239).[173] Möglicherweise sind in den vier Säulenpaaren der Barock-

169 Sie widersprechen also dem Peruzzi-Grundriss.
170 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v, Biasiotti (1915), S. 20: *porticus quattuor columnis et duobus pilastris substentata.* Siehe auch im Anhang S. 381.
171 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v, in: Biasiotti, La Basilica (1915), S. 20: *porta tiburtina nova versus portam sanctam*. Die Porta Santa ist die südliche, also linke Öffnung.
172 CBCR 3 (1967), S. 18.
173 CBCR 3 (1967), S. 17.

Abb. 220: Rom, S. Maria Maggiore, Stifterinschrift Eugens III. aus dem Architrav der ehemaligen Portikus, eingemauert an der Nordflanke der Kirche (Foto Claussen 2012)

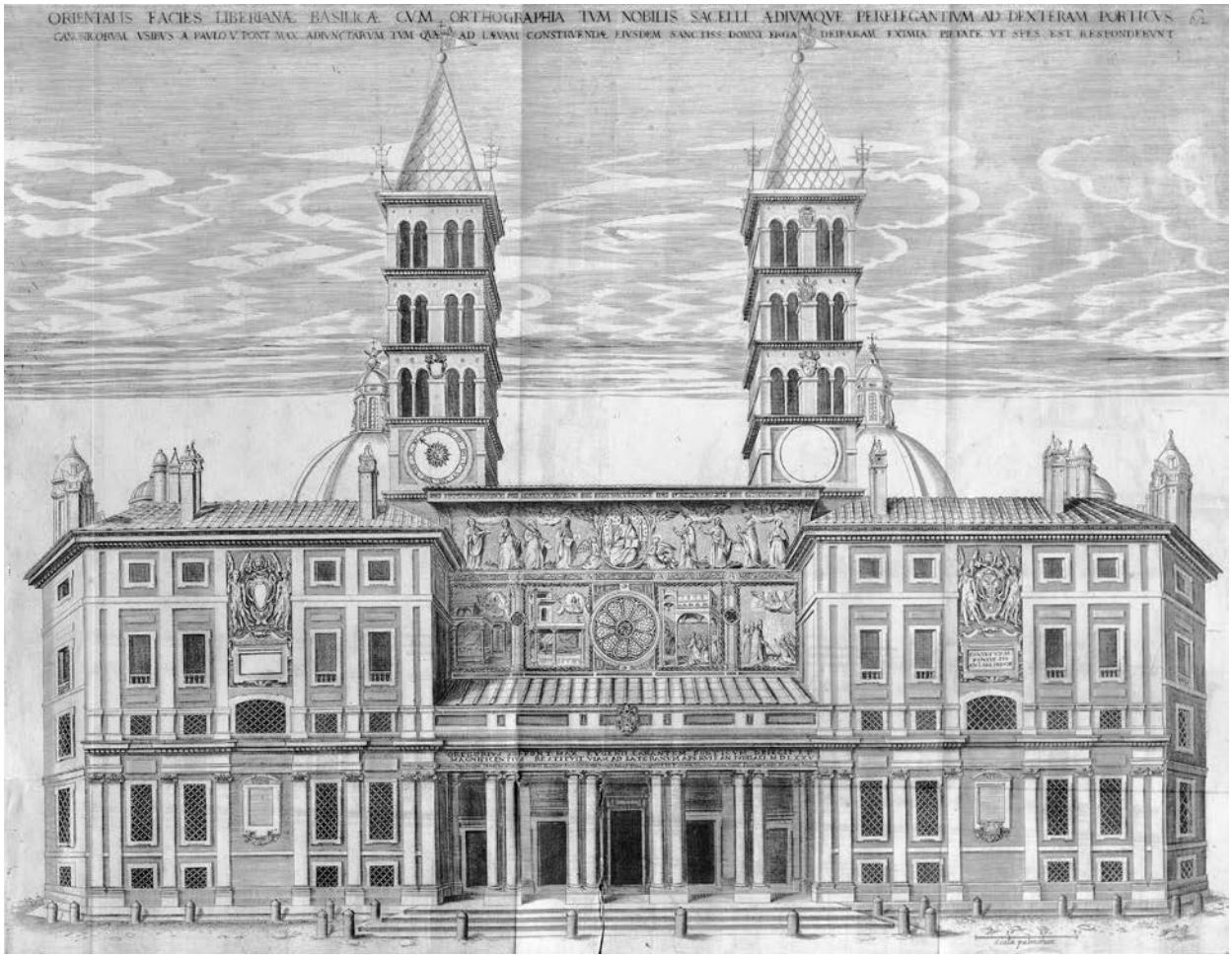


Abb. 221: Rom, S. Maria Maggiore, Fassade, Turm und Palast im Süden symmetrisch ergänzt (nach De Angelis 1621)

vorhalle Säulen der Vorgängerin wiederverwendet worden. Sie mussten nur durch zwei Stücke gleichen Formats ergänzt werden. Diese acht Säulen wiederum werden mit den acht antiken Granitssäulen zu identifizieren sein,[174] welche – in die Wandordnung Fugas eingepasst – noch heute das Innere der Vorhalle schmücken.

Für die Proportionen ist die Kenntnis der Säulenhöhe entscheidend. Ich gehe von einer Schafthöhe von 5,90 m aus, was dem Maß der an der Rückwand der Vorhalle wiederverwendeten Säulen entspricht. Bemerkenswert,

174 Greco (2015), S. 314 und 316 zählt unter den Rechnungen der Computisteria 1741 für den Baumeister Nicola Butti auch Belege dafür auf, dass dieser die Säulen der alten Portikus abbauen und auf der Piazza lagern, dann aber wieder in die neuerbaute Vorhalle einbauen sollte.

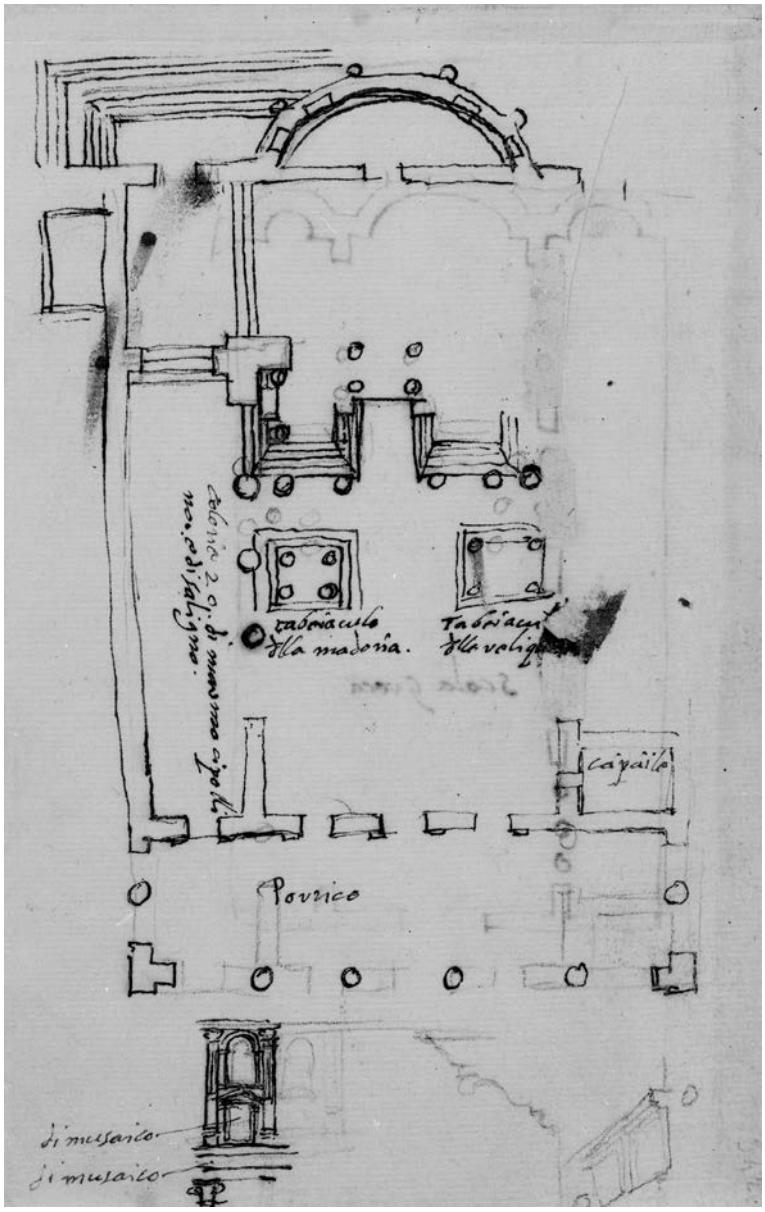


Abb. 222: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss der West- und Ostteile der Basilika, Sallustio Peruzzi, um 1550. Florenz, Uffizien, Dis. arch. 660 A (Foto Gabinetto dei disegni e delle stampe)

dass der Architekt der Portikus sich 1575 ganz offensichtlich bemühte, die Vorgängerportikus in den alten Umrissen zu restituieren. Die wichtigste Konzession an den frühbarocken Geschmack ist die Koppelung der Stützen zu Säulenpaaren (siehe Abb. 238, 239).[175] Auch war das Gebälk nun kräftiger. Ganz mittelalterlicher Tradition entsprach hingegen das Pultdach. Im Grunde steckt die mittelalterliche Vorgabe auch noch in Fugas Erneuerung (siehe Abb. 193, 194, 217). Das Untergeschoss hält sich nicht nur in den Ausmaßen ungefähr an das des Vorgängers, es trägt auch durch die Zahl der Stützen und das eingeschobene Gebälk den Typus des 12. Jahrhunderts weiter.[176]

Bei solch beeindruckender Kontinuität stellt sich die Frage, ob die Tradition nicht weiter zurückgreift und die Vorhalle des 12. Jahrhunderts nicht ihrerseits eine ältere Konstruktion an dieser Stelle ersetzt hat. Geertman hat schon darauf hingewiesen, dass die Tiefe der heutigen Vorhalle (7,97 m) dem Grundmodul des Baues aus dem 5. Jahrhundert von 27 Fuß entspricht.[177] Für ihn ist das ein Indiz, dass der hochmittelalterliche Vorhallenneubau eine ältere Anlage an gleicher Stelle ersetzte. Immerhin wird schon in der Vita Leos III. (795–816) von einer Quadriporticus gesprochen.[178] Zudem ist die erwähnte Einrückung der Vorhallenbreite gegenüber der Fassade gut erklärt, wenn man wie De Blaauw an den Reststücken der Fassade die Ansätze von Seitenflügeln eines Atriums ergänzt.[179]

Zu beachten ist ein in den Ansichten und im Grundriss von De Angelis (siehe Abb. 221, 288) und der Ansicht des Nicolas van Aelst (siehe Abb. 238) überliefertes

175 Ganz ähnlich wurde bei der Aktualisierung der Vorhalle von S. Maria in Trastevere verfahren. Siehe den Beitrag von Dale Kinney im vorliegenden Band, S. 462–465.

176 Im Stich der Fassade bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 62 (siehe Abb. 221) misst die damals existierende Vorhalle nach der beigefügten Scala ca. 24,6 m in der Breite. Für die Anlage des 12. Jahrhunderts kann man nur Annäherungswerte angeben. Innere Maße: L. 25 × T. 8 m. Äußere Maße: L. 26 × T. 8,50 m.

177 Geertman (1976), S. 286 f. Einer derart genauen Maßangabe scheint angesichts der komplexen Vorlagenstruktur der barocken Vorhalle etwas Willkürliches anzuhaften; gemeint ist wohl das Maß zwischen Fassadenmauer und Pfeilerkernen.

178 LP 1, S. 98; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 347.

179 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 347.

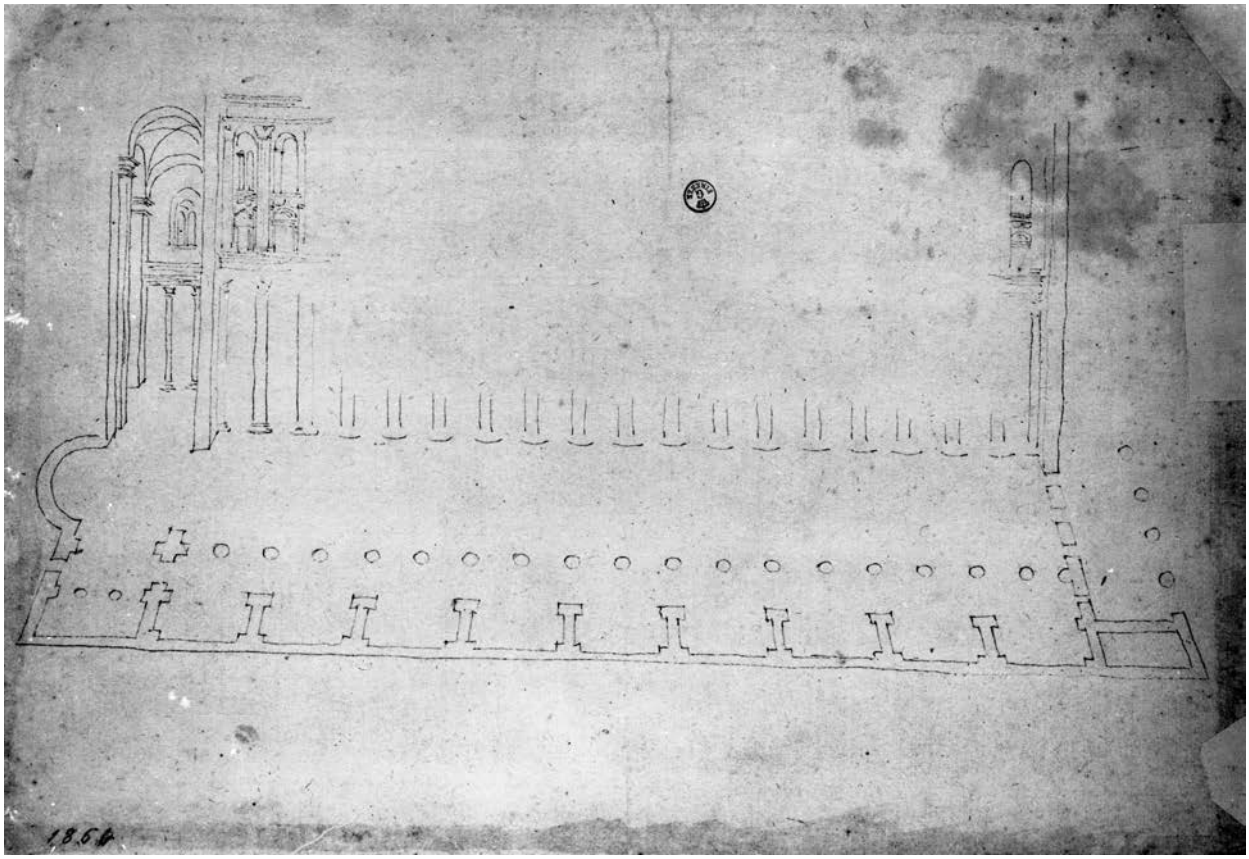


Abb. 223: Rom, S. Maria Maggiore, Grund- und Aufriss der Basilika, spätes 15. Jh. Florenz, Uffizien, Dis. arch. 1864 (Foto Gabinetto dei disegni e delle stampe)

zweistöckiges Gebäude, das ehemals links an die Vorhalle anschloss. Sein Untergeschoss war durch Arkaden geöffnet, um 1600 aber vermauert und nur durch kleine Rechteckfenster belichtet. Die Situation erinnert an die der einstigen päpstlichen Sakristei (Thomaskapelle) an der Ostfassade der Lateranbasilika, deren Architektur einen Teil der Arkadenvorhalle Sergius' III. (904–911) nutzte.[180] Wenn man berücksichtigt, wie eng die Laterankirche mit S. Maria Maggiore institutionell und liturgisch verbunden war, verweist eine solche Parallele, wie schon Sible de Blaauw geschlossen hat,[181] auf die ehemalige Funktion dieses Anbaues als Sakristei für die Papstmesse. Ein *secretarium* der Marienbasilika konnte immerhin von Hadrian II. (867–872) und Gefolge dazu genutzt werden, eine byzantinische Gesandtschaft zu empfangen.[182] Falls es sich um die gleiche Örtlichkeit gehandelt hat, muss sie geräumig und repräsentativ genug gewesen sein.

Fassade

Das Aussehen der Fassade des 5. Jahrhunderts ist unbekannt. Da keine Sondagen gemacht worden sind, bleiben Aussagen zur Geschichte des Fassadenmauerwerks ohne Nachweis. Die Portalsituation im Osten ist unklar, De Blaauw vermutet drei Arkaden auf zwei Säulen (siehe Abb. 197, 207). Reste einer Säule hat man 1949 in der nördlichen Laibung des Mittelportals gefunden (siehe Abb. 196), Krautheimer lehnte trotzdem eine Rekonstruktion als offene Säulenstellung ab, weil die rekonstruierbaren Proportionen nicht mit denen der Langhauskolonnade

180 Claussen, Kirchen. S. Giovanni (2007), S. 61 f.
181 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 417 f. mit den liturgischen Quellen, die im 9. Jahrhundert einsetzen.
182 LP 2, S. 108: *Huic sanctissimo Hadriano papae cum episcopis et proceribus in secretario sancte Mariae Maioris, iuxta morem sanctae sedis apostolicae residenti se satis humiliter presentarunt, dona et epistulas optulerunt*. Siehe De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 417, Anm. 10.

harmonieren.[183] Eine Untersuchung der unteren Teile der Fassade, die unter der barocken Verkleidung noch das ursprüngliche Mauerwerk bewahrt haben, steht aus.[184] Eine Vorhalle wird sich schon im Frühmittelalter vor die Portale gelegt haben, möglicherweise eingebunden in ein Atrium.[185] Wie der obere Teil der Fassade vor dem 13. Jahrhundert aussah, bleibt unbekannt.[186] De Blaauw hat in einer rekonstruierenden Computeranimation ohne Befund fünf Fassadenfenster vorgesehen.[187] Die frühesten Ansichten sind um 1600 entstanden und zeigen die Fassade mit den Veränderungen des späten 13. Jahrhunderts und der 1575 erneuerten Vorhalle (Abb. 221, 239).

Bemerkenswert ist, dass im späten 13. Jahrhundert nahezu im Gleichtakt mit den Erneuerungen der Lateranki rche durch Nikolaus IV. auch S. Maria Maggiore nicht nur im Westen mit Querhaus und Apsis erweitert, sondern auch die Fassade im Osten neu strukturiert und dekoriert wurde.[188] Erhalten sind auf Obergadenhöhe drei Rundfenster des späten 13. Jahrhunderts (Abb. 224, 226, 227, 233), die in das Mittelschiff führten und etwa denen der ehemaligen Fassade aus der Zeit Nikolaus' IV. an der Laterankirche entsprechen.[189] Das große mittlere war durch ein Speichenmaßwerk als Rose gegliedert, wie man auf vielen älteren Ansichten (siehe Abb. 226) des Fassadenmosaiks nachprüfen kann; das Maßwerk wurde offenbar erst im Zuge des Vorhallenneubaus unter Fuga entfernt. Die beiden seitlichen Okuli sind durch Marmorvierpässe gefüllt (siehe Abb. 233), welche aus frühmittelalterlichen Platten geschnitten wurden, deren Herkunft Letizia Pani Ermini einleuchtend mit dem unter Leo III. (795–816) aus Sankt Peter in die Marienbasilika überführten Altarziborium identifiziert.[190] Der obere Teil der Fassade kragt als Cavetto aus und bildet mit dieser Vorwölbung einen idealen Grund für eine Mosaikdarstellung (Abb. 227).

Fassadenmosaik

Da an den anderen großen Basiliken Roms, dazu noch an S. Maria in Trastevere und S. Maria Nuova (= S. Francesca Romana) ältere Fassadenmosaiken erhalten oder anderweitig überliefert sind, ist es gut möglich, dass auch die älteste und größte Marienbasilika der Stadt schon vor dem späten 13. Jahrhundert durch ein Mosaik an der Fassade ausgezeichnet war. Das um 1300 entstandene Mosaik ist im Obergeschoss der Vorhallenfassade des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben (Abb. 224, 225), allerdings durch die Ansätze der Gurtbögen des Gewölbes beeinträchtigt.[191] Mehrfach wurde es tiefgreifend repariert, vor allem bei Fugas Fassadenumbau zwischen 1743 und 1750.[192] In den ersten zwei Szenen der Schneewunderlegende ist ein Großteil der Mosaikfläche neuzeitlich ersetzt worden.[193] Dass man dabei sehr frei und z. T. verfälschend mit dem älteren Zustand umgegangen ist, macht ein Vergleich mit der im 17. Jahrhundert angefertigten Zeichnung in Edinburgh (Abb. 226) deutlich, welche das Mosaik in einem früheren und originaleren Zustand überliefert.[194]

Der Mosaizist der oberen Partien im Cavetto (Abb. 228) ist bekannt: Filippo Rusuti. Seine Künstlersignatur ist im Randornament der Mandorla zu Christi Füßen in Goldbuchstaben vor Himmelsblau eingeschrieben:[195]

183 Siehe CBCR 3 (1967), S. 46.
184 Das Mauerwerk muss ursprünglich sein, weil Panvinio an der Innenseite über den Portalen noch die Stifterinschrift Sixtus' III. lesen konnte. CBCR 3 (1967), S. 46. Siehe S. 221.
185 Krautheimer ist aufgrund fehlender Indizien und Quellen in dieser Frage eher skeptisch. Siehe CBCR 3 (1967), S. 46.
186 Gut denkbar, dass wie an der Laterankirche eine Mosaikdarstellung vorhanden war. Vgl. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 42.
187 Siehe Anm. 46.
188 Während die Stifterinschrift des Papstes in der Laterankirche die Erneuerungen im West- und Ostteil betont, gibt es in S. Maria Maggiore keine entsprechende Überlieferung. De Angelis greift allerdings aufgrund der Stifterinschriften im Mosaik für Jacopo Colonna zu einer ähnlichen Formulierung: *Hic anterioris templi partis, et absidis auctor fuit*. De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 23.
189 Vgl. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 44 f., Abb. 4, 10.
190 CSA VII 3 (1974), S. 107–109 (Nr. 47–50). Siehe oben S. 214 f.
191 Zur Bibliografie: Matthiae, Mosaici (1967), S. 381–384; Gardner, Pope (1973), S. 22–41; Bertelli, Träume (1989), S. 99–107; Thunø (1996); Piazza, Mosaiques (2010), S. 131–133; zur Wirkung der Bildwand in Fugas Fasadenkonzept jüngst Stephan (2013), S. 114–116.
192 Zu Fugas Restaurierung mit Bibliografie: Romano (2017), S. 146.
193 Siehe S. 244.
194 Siehe S. 240 f.
195 Zur Signatur Dietl, Sprache 3 (2009), S. 1401–1404. OVS als Abkürzung für OPVS ist ungewöhnlich. De Rossi, Musaici (1899), Text zu Taf. XXXII sieht hier den Fehler eines Restaurators. Er verweist auf BAV, Barb. lat. 2109, fol. 143 mit einer

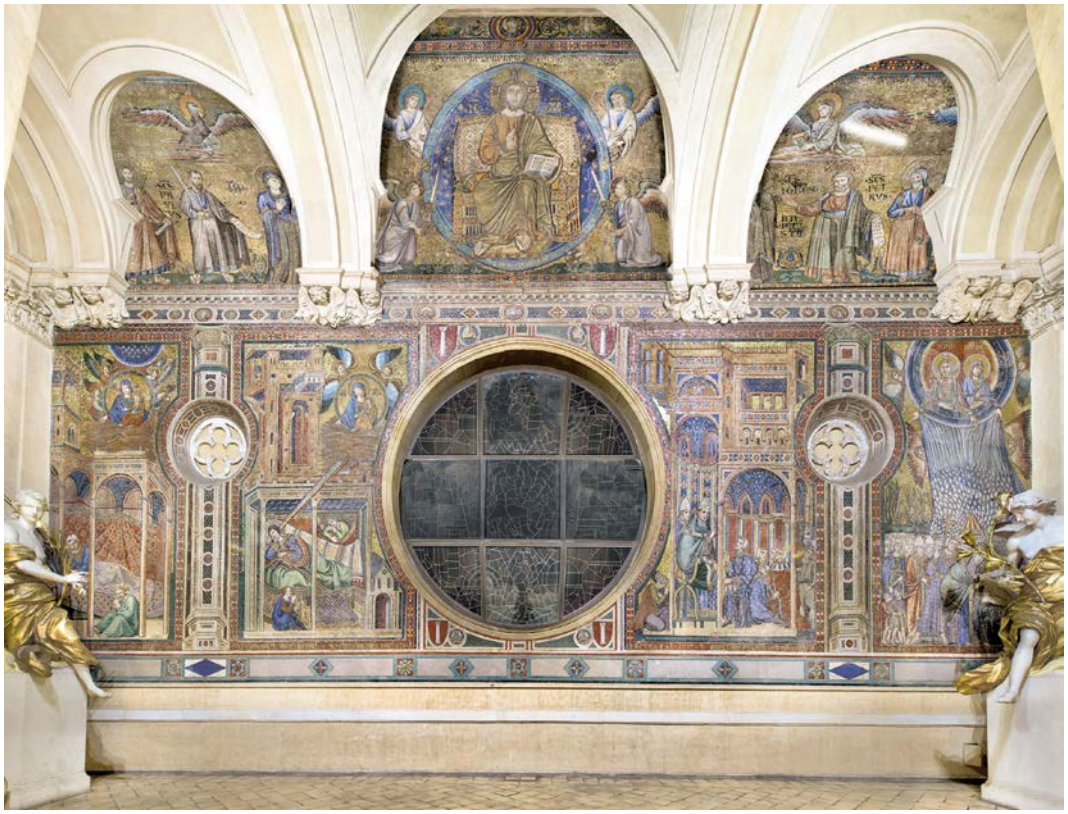


Abb. 224: Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenmosaik in Fugas Vorhallenobergeschoss (nach Romano, Apogeo 2017)

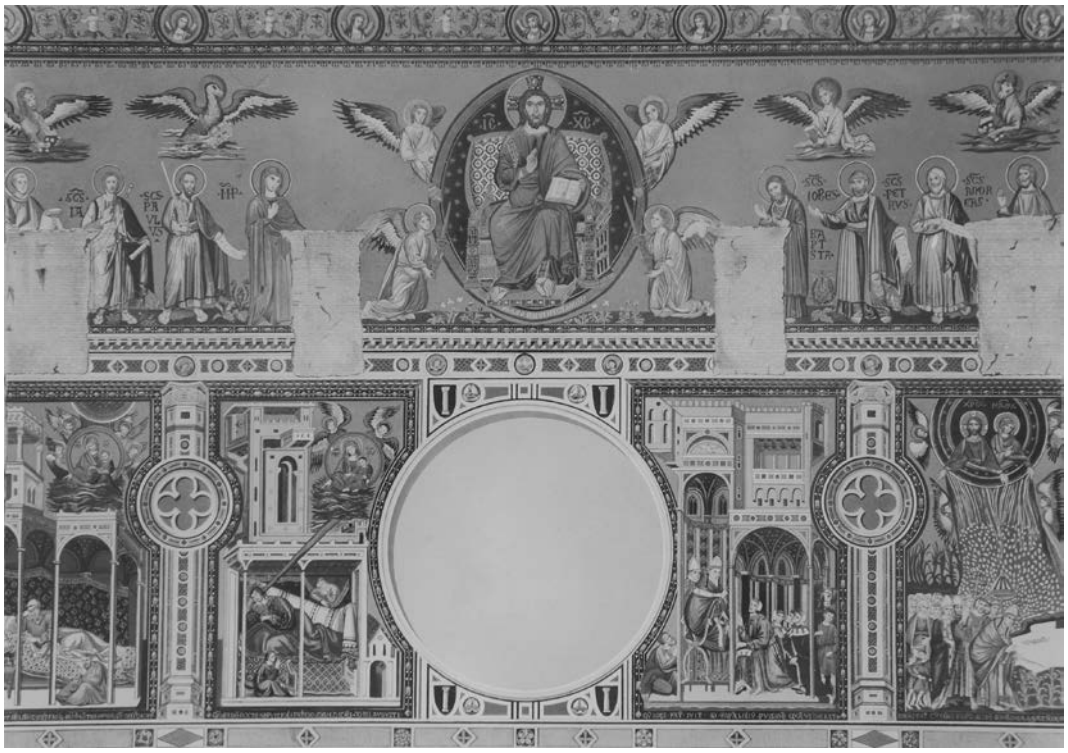


Abb. 225: Rom, S. Maria Maggiore, Aquarellierte Gesamtaufnahme des Fassadenmosaiks von S. Maria Maggiore, G. B. De Rossi, L. Garelli (nach De Rossi 1899)

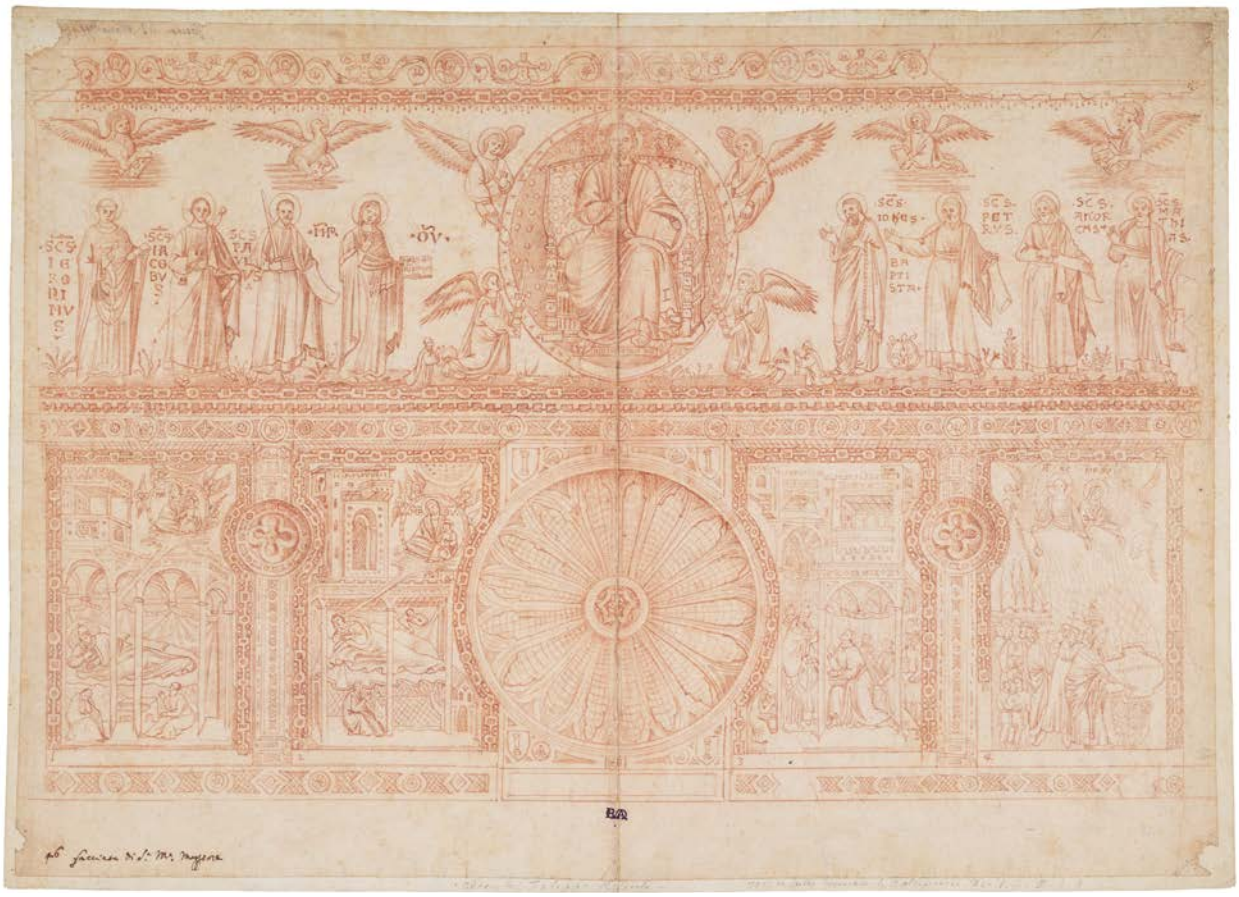


Abb. 226: Rom, S. Maria Maggiore, Nachzeichnung des Fassadenmosaiks, Anonym, 17. Jh. Edinburgh, National Gallery, Inv.Nr. D 1051 (CC BY-NC)

PHILIPP(VS) RVSVTI FECIT HOC O(P)VS. Dieser Künstler ist bisher nur in diesem Werk und in der Signatur der Madonnenikone von S. Maria del Popolo inschriftlich fassbar.[196] Allerdings ist es gut möglich, dass er identisch ist mit einem Philippus Bizuti aus Rom, der in Urkunden seit 1304 als einer der Maler des Königs von Frankreich nachzuweisen ist.[197] Zwei kniende, als Kardinäle gekennzeichnete Stifterfiguren sind durch die Gurtbögen von Fugas Gewölbe zerstört worden. Auf der Zeichnung in Edinburgh (siehe Abb. 226) sind sie sehr klein hinter

Lesung: op(us). Serena Romano (2016), S. 18 f. hat die Platzierung der Signatur zu Füßen Christi mit der Signatur des Gislebertus im Tympanon des Westportals an Saint-Lazare in Autun verglichen und betont die mögliche Ausrichtung Rusutis auf Frankreich. Siehe auch Romano (2017), S. 127 f. und 150 über die Eingriffe und Fehler der Restauratoren des 19. Jahrhunderts. Ich sehe im S von Rusuti eine Art Ligatur. Im Vergleich mit der Schreibweise des Namens »Barsellone« in der Stifterinschrift von 1270 für den ehemaligene Turm von S. Maria Rotonda, bei der das S in gleicher Weise durchstrichen ist, halte ich es für möglich, dass die Aussprache des italienischen Z angedeutet werden sollte. Dafür spricht auch die Schreibweise Philippus Buzuti in den Registern des französischen Königs; siehe Gardner, Bizuti (1987). Siehe Claussen, S. Maria Rotonda, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 433, Abb. 332. Auf die ähnliche Eigenheit der Inschrift von S. Maria Rotonda hat mich Darko Senekovic aufmerksam gemacht.

196 Zu Rusuti Wollesen, Pictures (1998), S. 112; Romano (2016); Romano (2017), S. 147 f. Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale, hg. von S. Antenelli, A. Tomei, Mailand 2018, S. 15–32.

197 Bis mindestens 1317 arbeitet er bei Hofe zusammen mit seinem Sohn Johannes und dem ebenfalls römischen Mitarbeiter Nicolaus dictus Mars (Desmarz). Gardner, Bizuti (1987). Möglicherweise war er (mit Vater Paulus) an der Ausmalung der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura beteiligt. Zu dieser Hypothese von Darko Senekovic siehe Mondini im Abschnitt über S. Lorenzo fuori le mura. Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 350, Anm. 131.

den leuchtertragenden Engeln zu erkennen.[198] Der Stifter auf der ranghöheren linken Seite zwischen Maria und der Mandorla war ursprünglich durch eine Beischrift benannt:[199] D(OMI)N(V)S IACOBVS DE COLV(M)PNA CARDINALIS.[200] Jacopo Colonna, Kardinalpriester von S. Maria in Via Lata und Erzpriester des Kanonikerstifts von S. Maria Maggiore,[201] war offenbar ohne seinen päpstlichen Mitstreiter, Nikolaus IV., wiedergegeben, mit dem er gemeinsam noch im 1296 vollendeten Apsismosaik als Stifter aufgetreten war. Man kann daraus schließen, dass das Fassadenmosaik allein mit Geld der Colonna und wohl einige Zeit nach dem Tod des Papstes (4. April 1292) entstanden ist. Die Zeichnung in Edinburgh (Abb. 226) zeigt auf der rechten Gegenseite noch einen zweiten Kardinal, für den keine Beischrift überliefert ist und der vermutlich niemals namentlich gekennzeichnet war.[202] Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Pietro Colonna gemeint, der von 1288 bis zu seinem Tode 1328 Kardinaldiakon von S. Eustachio und nach Jacopos Tod (1318) auch Erzpriester von S. Maria Maggiore war.[203]

Die strittige Frage nach Datierung und Autorschaft des gesamten Fassadenmosaiks, welche die Forschungsdiskussion bestimmt, hat wenig Raum gelassen, über Anspruch und Bedeutung der Bilderwand an der Fassade nachzudenken.[204] Das Mosaik nimmt die Fläche zwischen Vorhallendach und Giebel ein, insgesamt etwa 11,30 m in der Höhe und 18,50 m in der Breite.[205] Was seine Ornamentrahmen und die Qualität der eingesetzten Farben

198 Edinburgh, Nat. Gall. Inv.Nr. D 1051. Gardner, Copies (1973). Die früheste Quelle dazu ist Panvinio: *Supra porticum sunt picture de musivo facte a dominis Jacobo et johanne de Columna cardinalibus, qui ibidem picti sunt,* nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 21.

199 De Rossi, Musaici (1899), Text zu Taf. XXXII zitiert nach BAV, Barb. lat. XXX, 182, fol. 143. Abweichend vom Zeugnis der Edinburgher Zeichnung (Abb. 226) platziert der anonyme Berichterstatter des Barberini-Codex den zweiten Kardinal nicht symmetrisch sondern nach rechts versetzt zu Füßen des Matthias: De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 60 benennt – eine unbekannte Quelle zitierend – beide Kardinäle und dazu noch Petrus gesondert als Erzpriester: *Praecipua Basilicae facies ad Orientem respicit, in qua musivo opere, ut libri initio scribere coepimus, elegantissime expressum nivis miraculum cernitur, ex quo huius Ecclesiae origo effluxit, praeclarum Iacobi, et Petri Columnae Cardinalium eximiae erga sanctissimam Virginem pietatis monumentum: »Iacobus et Petrus de Columna cardinales et alter eorum, idest Petrus Archipresbyter, faciem anteriorem basilicae musivo opere exornarunt.« Idem etiam ostendit utriusque cardinalis sanctissimam matrem, eiusque filium suppliciter venerantis effigies, mira arte consuetoque cardinalium ornatu conspicua.* Ratti (1825), S. 26 schreibt zu dem eingeschobenen Zitat: »nell'archivio Capitolare se ne conserva la seguente memoria: ›*Iacobus, et Petrus de Columna Cardinales, et alter eorum, idest Petrus Archipresbyter faciem anteriorem Basilicae musivo opere exornarunt*‹.« Ich danke Darko Senekovic für Rat und Recherche zu De Angelis' Ausführungen.

200 BAV, Barb. lat. 2109, fol. 143r und 182. De Rossi, Musaici (1899), Text zu Taf. XXXII. Gardner, Pope (1973), S. 22 f.; Gardner, Copies (1973); Riccioli, in: Romano (2017), S. 141 (COLVPNA).

201 Zu Jacopo Colonna: D. Waley, Colonna, Giacomo, in: DBI, Bd. 27 (1982), S. 311–314, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_%28Dizionario-Biografico%29/ [06. 11. 2023]; A. Rehberg, Colonna, Giacomo, in: Jagosz (2012), S. 37 f. Nach seiner Rückkehr aus Avignon erhielt der Kardinal neben anderen Ämtern und Pfründen zunächst das des Erzpriesters von S. Giovanni in Laterano. Erzpriester von S. Maria Maggiore wurde er erst 1312. Wollesen, Pictures (1998), S. 127 mit Quellen über die Einkünfte des Kardinals.

202 Panvinio (Zitat in Anm. 198) sah vor 1568 zwei Colonna-Kardinäle, Jacobus und (wohl die Colonna Brüder Pietro und Giovanni verwechselnd) Johannes. Romano (2017), S. 150 argumentiert gegen einen zweiten Kardinal, die rechte Stifterfigur sei vom Zeichner des Blattes in Edinburgh nur aus Symmetriegründen ergänzt worden. Auf dem Stich der Fassade bei De Angelis (siehe Abb. 227) ist nur ein Kardinal (auf der rechten Seite) zu sehen, obwohl er im Text (siehe Anm. 199) zwei Stifterkardinäle aufführt und als Jacobus und Petrus de Columna benennt. Eine zuverlässig erscheinende Zeichnung der Lunette aus dem Fuga-Umkreis (Romano 2017, S. 149, Nr. 23) überliefert ebenfalls nur den rechten Kardinal und deutet links eine Störung im Mosaik an der Stelle an, an der Jacopo Colonna erscheinen müsste. Romanos Argumentation, Pietro Colonna als Stifter auszuklammern, hängt vermutlich mit ihrer Frühdatierung der Mosaiken in die Jahre 1292 bis 1296 zusammen, zu der der jüngere Colonna-Kardinal, der erst 1318 Erzpriester von S. Maria Maggiore wurde, nicht passt. Schrift- und Bildquellen sprechen dafür, dass ursprünglich zwei Colonna-Kardinäle als Stifter die Majestas Christi flankierten, aber nur die linke beschriftet war. Im 17. Jahrhundert war dann der linke Kardinal (Jacobo) schon zerstört, während der rechte (vermutlich Pietro) bis zu Fugas Umbau sichtbar blieb. Jens Wollesen, der davon ausging, dass die Fassadenmosaiken nach 1306 von Jacobo Colonna begonnen wurden, sieht ebenfalls zwei Phasen. Die Szenen des Schneewunders sind seiner Meinung nach erst unter Pietro Colonna entstanden. Dessen Stifterfigur sei in die Rusuti-Mosaiken des Cavetto erst nachträglich eingesetzt worden. Wollesen, Pictures (1998), S. 126 f.

203 Zu Pietro Colonna: D. Waley, Colonna, Pietro, in: DBI, Bd. 27 (1892), S. 399–402, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-colonna_(Dizionario-Biografico)/ [06. 11. 2023]; A. Rehberg, Colonna, Pietro, in: Jagosz (2012), S. 40 f.

204 Die ausführlichste Darstellung Bertelli, Träume (1989), S. 99–112; wichtig auch Gardner, Pope (1973), S. 23–46.

205 Die Fläche übertrifft noch die des einstigen Navicella-Mosaiks von Giotto im Atrium von Alt-St. Peter, das etwa 9,4 × 13 m maß.

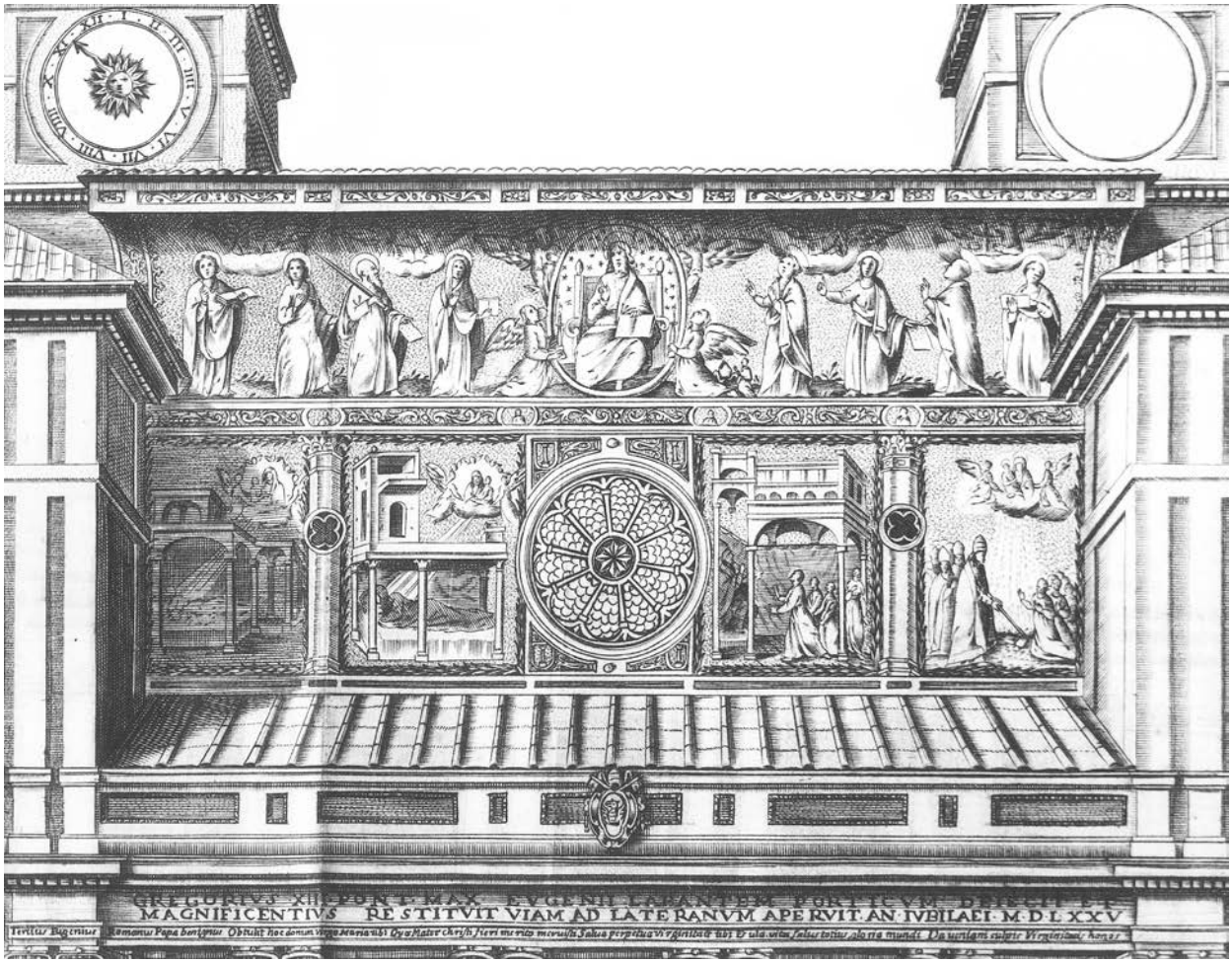


Abb. 227: Rom, S. Maria Maggiore, Mittelabschnitt der Fassade (nach De Angelis 1621)

betrifft, stellt das Mosaik in seinen beiden Abschnitten, so unterschiedlich sie auch anmuten mögen, einen ähnlich hohen Anspruch.

Die Mosaiken des Cavetto: Das obere Register von ca. 4 m Höhe mit der Majestas wölbt sich als Cavetto nach vorn und griff vermutlich seitlich über die Breite des Langhausobergadens hinaus (Abb. 227).[206] Das Mosaik an der glatten Wand des Fassadenobergadens hat eine Höhe von 7,30 m und ist in fünf Felder unterteilt, von denen das mittlere von der Rose eingenommen wird. Da in der Forschung keine Einigkeit über die Zuschreibung und Zeitstellung der unteren Fläche mit den vier Szenen der Schneewunderlegende besteht,[207] sollte man davon ausgehen, dass nur der obere Abschnitt in der Zone des Cavettos (Abb. 228) sicher von Filippo Rusuti geschaffen und vor der Vertreibung der Colonna aus Rom (1297) vollendet wurde.[208] Diese obere Himmelszone ist deutlich besser erhalten als die Mosaiken der Schneewunderlegende an der Fassadenwand. Auch wenn Unterschiede zwischen den Mosaiken des Cavettos und denen auf der glatten Wand darunter bestehen, wird man von einer Planung ausgehen dürfen, die von Beginn an Mosaik für die gesamte Fläche der Fassade vorsah.

206 Vgl. dazu die Rekonstruktionszeichnung von Thunø (1996), S. 65, Abb. 7. In dem etwa gleichzeitig mit De Angelis' Vorlage entstandenen Fassadenstich »Van Aelst« (siehe Abb. 238) stimmt allerdings die seitliche Begrenzung des Cavetto mit der Breite des Fassadenoberteils überein.

207 Die Frage der Planungs- und Ausführungsabfolge des Mosaiks soll später diskutiert werden. Siehe S. 246–248.

208 Dagegen hat sich Gardner, Pope (1973), S. 26–28 für eine Autorschaft Rusutis am gesamten Mosaik und eine Datierung beider Mosaikabschnitte vor 1296 ausgesprochen; CBCR 3 (1967), S. 9, 36; Romano, Eclissi (1992), S. 107 f. Zuletzt Binsky, Reflections (2011), S. 280–284; Gardner Argument wurde aufgegriffen und ausgebaut von Romano (2017) S. 148–151.

Abb. 228: Rom, S. Maria Maggiore, Mittelteil der oberen Zone des Fassadenmosaiks mit Majestas, Filippo Rusuti (BHR Fotothek, Foto Santinelli 2012)

Im Zentrum der oberen querrechteckigen Zone des Cavetto ist eine Deesis mit Heiligen und den vier Evangelistensymbolen dargestellt (Abb. 228). Die Mandorla als gestirntes Firmamentfenster wird von zwei Weihrauchengeln flankiert, während zwei weitere Engel mit Leuchtern vor Christus knien. Dieser selbst sitzt auf einem breiten, reichgeschmückten Thron mit lyraförmiger Lehne. Fast alles steht in römischer Bildtradition, ebenso die begleitenden auf den Erlöser weisenden Heiligen, die mit Rom oder dem Reliquienbesitz der Basilika zu tun haben: Maria und Johannes sind Christus am nächsten, dann links Paulus und rechts Petrus, es folgen links Jakobus, rechts Andreas und zuäußerst ursprünglich links Hieronymus, rechts Matthias, letztere fast völlig von Fugas Gewölbe überdeckt.[209] In dieser Heiligenversammlung treten also die Namenspatrone beider Stifter auf. Zwischen ihnen knieten die Colonna-Kardinäle, die ihre Mitren abgelegt hatten. Die Himmelszone unterscheidet sich in ihrer auf Abstand bedachten Reihung und der feierlichen Haltung der Figuren, deren Nähe zum »Klassizismus« der Bilderfindungen Torritis immer wieder betont wurde, von der etwas größeren unteren Zone an der flachen Mauer der Fassade.

Die Szenen des Schneewunders an der glatten Wand: In die vier Zwickel des mittleren Feldes, das fast vollständig von dem Rosenfenster eingenommen wird, sind rote Wappenfelder mit jeweils einer weißen Säule sowie einem Rundfeld mit Kardinalsmitra eingefügt (Abb. 225).[210] Auf den Seitenfeldern wird in vier hochrechteckigen und architektonisch gerahmten Bildern die Gründungsgeschichte der Basilika erzählt.[211]

Die weitgehend erneuerte erste Szene (Abb. 224) zeigt Papst Liberius in seinem Schlafgemach,[212] einem perspektivisch dargestellten Palastambiente mit einem luftigen Turm. Relativ gut erhalten ist die Himmelsszene. Über einer rötlichen Wolkenpackung halten vier fliegende Engel den Clipeus mit dem Halbfigurenbild der Madonna, von deren Hand ausgehend einst ein Inspirationsstrahl (noch sichtbar auf der Zeichnung in Edinburgh Abb. 226) den Kopf des schlafenden Papstes traf. Über dem Clipeus taucht angeschnitten eine zweite Kreisfläche gleicher Größe auf. Sie ist mit goldenen Sternen auf blauem Grund als Universum zu lesen.[213]

Das zweite Bild ist ebenfalls als Vision und in der diagonalen Hauptachse parallel zum ersten angelegt. Hier ist es der römische Stadtherr Johannes Patritius, der in seinem Palast auf einer Lagerstatt ruht (Abb. 224, 225). Ein Begleiter lehnt sich oben in den Vorhang, unten hockt eine Person auf dem Boden, die gerade aufzuschrecken scheint. Größere Partien des Mosaiks sind einigermaßen erhalten, wohl auch die nach links orientierte, in der Turmarchitektur verwirrende Perspektive.[214] Allerdings ist die Himmelszone um die Madonna komplett erneuert worden. Ursprünglich (siehe Abb. 226) war sie ähnlich angelegt wie im ersten Bild.[215]

In der dritten Szene kommt es zur Begegnung des Papstes mit dem Adeligen. Liberius sitzt nach rechts gewandt auf einem Faldistorium, Johannes Patritius kniet vor ihm in reicher Kleidung und ist umgeben von Gefolge in senatorischer Gewandung (Abb. 229).[216] Hinter dem segnenden Papst steht ein weiterer Kirchenfürst. Sämtliche Gesichter sind stark erneuert. Nur Johannes und seine Begleiter machen, was den Zustand des Mosaiks angeht,

209 Alle sind oder waren durch Beischriften zu identifizieren. De Rossi, Musaici (1899), Text zu Taf. XXXII; Thunø (1996); Riccioli, in: Romano (2017), S. 142 f.

210 Die beiden unteren Zwickel sind völlig erneuert. Romano (2017), S. 146 f.

211 Gardner, Pope (1973), S. 35 f. betont die gotischen Elemente der Darstellungen, zu der er besonders das in Rom ungewöhnliche hochrechteckige Format zählt.

212 Ausführlich über den Zustand der Mosaikwand und die großen restaurierten Partien Romano (2017), S. 144–148.

213 Die ergänzte Inschrift des ersten Bildes lautet: *V(ir)go M(ari)a app(ar)uit p(a)p(a)e Lib(er)io dic(e)ns: fac m(ih)i ecc(les)iam i(n) mo(n)te sup(e)ragio sic(ut) nix i(n)dicat* De Rossi, Musaici (1899), Text zu Taf. XXXII. De Rossi hat die Inschrift gelesen und mit der Abschrift des Panvinio (BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151) abgleichend ergänzt. Mit Superagius wird gelegentlich der Esquilin bezeichnet. Riccioli, in: Romano (2017), S. 143.

214 Die Perspektive in den Darstellungen der Gründungslegende ist gegenüber jener der Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi oft kritisiert worden, ist aber für sich betrachtet, durchaus interessant. Hier müssen Andeutungen genügen. Die erste und die zweite Szene scheinen für einen Betrachter geschaffen, der beide Szenen gemeinsam überblickt – wie in Nahperspektive ein heutiger Besucher der Benediktionsloggia. Das mosaizierte Konsolgesims, das diese Zone in der ganzen Fassadenbreite abschließt, ist dagegen »perspektivisch« eher auf die Mitte zentriert. Irritierenderweise erfolgt der Wechsel der Ansichtseiten der Konsolen aber ca. 1,50 m rechts vom Zentrum. Siehe Gardner, Pope (1973), S. 24, 32.

215 Vgl. Anm. 213. Die ergänzte Inschrift des zweiten Bildes lautet: *Q(ua)nd(o) eade(m) nocte app(ar)uit Ioh(ann)i pat(r)icio idem dice(n)s nonis Augusti*. Riccioli, in: Romano (2017), S. 143.

216 Cecchelli, La vita (1951), S. 1168, 1188–1189.

einen recht authentischen Eindruck. Der gewölbte Kapellenraum mit dem thronenden Papst ist von einer niedrigeren, gotisch anmutenden Kapelle, in der die Vornehmen knien, durch eine Säule getrennt.[217] Rechts steht als Rahmenfigur in gelöster Haltung ein Pferdeknecht, während links im Zwickel die stark erneuerte Figur eines älteren Mannes mit Vollbart und Handwerkerkappe betend kauert.[218] Die These von Oakeshott, diese Figur, die sich im rechten unteren Zwickel der Rose der Begegnung des Papstes mit Johannes Patritius zuwendet, sei eine Selbstdarstellung des für uns anonym bleibenden Künstlers, fand keinen Nachhall.[219] Doch obwohl man keinerlei Werkzeug sieht, hat die Interpretation in Richtung eines am Bau oder am Bildschmuck Beteiligten viel für sich. Die Hervorhebung dieser Figur und die nur hier auftretende Handwerkerkappe sind auffällig. Ein Werkmeister, man muss nicht an den Mosaizisten denken, wäre dann in fortgeschrittenem Alter als Zeuge der Absprache von Papst und Patrizier dargestellt worden und somit in die Rolle des ersten Baumeisters der Marienkirche geschlüpft.[220]

Abb. 229: Rom, S. Maria Maggiore, Rechter Mittelteil des Fassadenmosaiks mit Patritius vor Liberius, Wappen und »Baumeister« (BHR Fotothek, Foto Santinelli 2012)

In der vierten Szene, deren Mosaikoberfläche in großen Partien original zu sein scheint, geschieht das eigentliche Gründungswunder durch das Zusammenwirken Christi und Mariä (Abb. 230). Sie agieren aus einer roten Scheibe heraus, die von Firmamentstreifen umgeben und von zwei Engeln umflattert wird. Der Entwerfer scheint sich ernsthaft Gedanken über die Entstehung des Augustschnees gemacht zu haben. Diesen gießt das göttliche Paar nämlich nicht als Flocken, sondern als Regen aus, was durch einen blauen Wasservorhang angedeutet wird. Der himmlische Guss wird abgekühlt durch zwei Wind- oder besser Eisengel, die kräftig in den Regen blasen. So verwandelt sich der Regen im unteren Teil seines Falls in Schneeflocken. Bemerkenswert, dass alle Personen, die anwesend sind – Papst, Prälaten und Volk – das Wunder barfuß erleben. Möglicherweise soll damit auf die heiße Jahreszeit und zugleich auf die Heiligkeit des so ausgezeichneten Bodens aufmerksam gemacht werden. De Blaauw sieht darin ein Zeichen, dass das Ganze als Bittprozession zu lesen sei.[221] Der Flecken gefallenen Schnees, der sich wie ein Pergamentplan vom Boden abzuheben scheint (Abb. 231), wird mit *Congregat(i)o (n)i(vis)* bezeichnet.[222] Schaut man genauer hin, so verlaufen die durch einzelne Schneeflocken umrandeten Außenlinien des Bauplatzes in einigem Abstand von

217 Cecchelli hat die These aufgestellt, mit dieser Architektur habe man konkret auf das Triklinium des Lataranpalastes angespielt. Cecchelli (1956), S. 293.

218 De Rossi ergänzte die Inschrift der dritten Szene zu: *Qu(i) Ioh(anne)s pat(ritius) ivit ad papa(m) Lib(er)iu(m) p(ro) visio(n)e qua(m) viderat*. Riccioli, in: Romano (2017), S. 143.

219 Oakeshott, Mosaiken (1967), S. 327.

220 Interessant ist, dass in Sassettas Sieneser Altar mit dem Schneewunder nach 1430 in einem Predellenbild wie in dem römischen Mosaik ein Baubeteiligter ebenfalls besonders hervorgehoben zu sein scheint. Israëls (2003), S. 141 vermutet darin ein verstecktes Bild des verstorbenen Auftraggebers Turino de Matteo, der auch Baurektor des Domes von Siena war.

221 De Blaauw, Contrasts (2002), S. 375 f.

222 So De Rossi, Musaici (1899), Text zu Taf. XXXII, der sich wieder auf BAV, Barb. lat. XXX, 182, fol. 143 bezieht. Riccioli, in: Romano (2017), S. 144.

Abb. 230: Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenmosaik, rechtes Mosaikfeld mit dem Schneewunder (nach Romano, Apogeo 2017)

der weißen Fläche und sind an den inneren Grenzen von dunklen und hellbraunen Partien begleitet. Gerade auf diesen Bereich zeigt der Papst mit seinem angespitzten Stab (Abb. 232). Ohne Zweifel wollte der Mosaizist hier andeuten, dass sich – wie in der Beischrift angesprochen – die Erde für Fundamentgruben auf wunderbare Weise von selbst öffnete.[223] Die Inschrift ist verstümmelt und wurde von De Rossi ergänzt: *Qu(ando) p(a)p(a) et Ioh(ann)es pat(ritius) cu(m) cl(e)ro [et] pop(ul)o rom(ano) nive dealbat(um) inven(ientes) [locum] fodere voleba(n)t et te(rr)a p(er) se ap(er)t(a) est.*[224]

Eric Thunø betont, dass das traditionell römische flächige Mosaik der Himmelszone, das von Filippo Rusuti signiert wurde, auf den Bereich des Cavettos beschränkt ist (Abb. 228). Im Vergleich mit den Mosaikresten des Cavettos von S. Maria in Aracoeli kommt er zu dem Schluss, dass zunächst wie in S. Maria in Aracoeli keine Fortsetzung des Mosaiks in der geraden Wandzone darunter geplant war (siehe Abb. 224, 225).[225] Bei beiden Mosaiken bildet – wie schon Gardner bemerkte – ein Travertinstreifen den unteren Abschluss.[226] Das untere Register an der geraden Wand mit den narrativen Szenen des Schneewunders sei, so Thunø, deshalb als spätere Phase und Planänderung aufzufassen, wobei die Rückkehr Jacopo Colonnas nach Rom 1306 einen Terminus post quem bilde. Spätestens mit dem Tod des jüngeren Kardinals, Pietro Colonna, im Jahr 1326 sei ein Terminus ante quem gegeben.[227] Thunø argumentiert, die Durchbrechung der unteren Mosaikfläche durch drei Okuli widerspräche einer Bilderwand an dieser Stelle, man müsse deshalb die untere Bildfläche als nachträgliche Planung betrachten. Das scheint mir nicht zwingend.[228] Es sei darauf hingewiesen, dass nur die Mittelrose von einem marmornen Ring von der Mosaikfläche abgesetzt ist

223 Dazu De Blaauw (2016), S. 111.

224 De Rossi, Musaici (1899), Text zu Tav. XXXII, der sich auf BAV, Barb. lat. XXX, 182, fol. 143 bezieht. Riccioli, in: Romano (2017), S. 144.

225 Thunø (1996), S. 65 f.

226 Gardner, Pope (1973), S. 24 sieht allerdings eine einheitliche Planung beider Zonen. Tomei, Grandezza (1983), S. 363 hat ebenfalls schon auf das Gesims hingewiesen, dessen Material er als Marmor bezeichnet. Im Vergleich zu dem Abschluss des Cavettos von S. Maria in Aracoeli ist das entsprechende Gesims an der Fassade von S. Maria Maggiore deutlich feingliedriger.

227 Man sollte allerdings beachten, dass Pietro Colonna als Stifter schon und nur im von Rusuti signierten und wohl vor 1296 entstandenen Cavetto-Streifen auftritt. Wenn man von zwei Phasen ausgeht, ist er also schon in der ersten präsent.

228 Für die prinzipielle Zusammengehörigkeit der beiden unterschiedlichen Mosaikpartien spricht sich nicht nur Gardner, Pope (1973), S. 28–34 aus, sondern auch Bertelli, Träume (1989), S. 99–107 und jüngst Romano (2017), S. 148. Gardners Hauptargument für eine Frühdatierung auch der erzählerischen Mosaikfelder ist der große Rubin auf der Tiara des Papstes Liberius, der nach dem Verlust dieses Steins 1304 durch Clemens V. in Lyon so nicht mehr hätte dargestellt werden können. Abgesehen davon, dass es Quellen gibt, die von der Wiederauffindung berichten, wäre das Argument sicher nicht stichhaltig, wenn man von einer Anspielung auf Nikolaus IV. oder gar von einem Kryptoporträt ausginge. Das zweite Argument Julian Gardners für eine Fertigstellung des Mosaiks vor 1296/97, dem Zeitpunkt der Vertreibung der Colonna durch Bonifaz VIII., hebt darauf ab, dass Jacopo Colonna die unfertig liegengebliebenen Querhausfresken nach seiner Wiedereinsetzung 1306 unvollendet ließ. Das spräche gegen ein um diese Zeit neu angepacktes Werk an der Fassade. Nun kann man den Triumph des Hauses Colonna kaum besser zum Ausdruck bringen als an der Fassadenbildwand. Das malerische Programm des nördlichen Querhauses spielte dagegen für die Colonna keine Rolle. Über den letztlich erfolgreichen politischen Kampf der beiden Colonna-Kardinäle gegen den Gaetani-Papst informiert quellenreich B. Pio, La propaganda politica nel contenzioso tra Bonifacio VIII e i Colonna, in: La propaganda politica nel basso Medioevo. Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale, Todi 2001, Spoleto 2002, S. 261–287.

Abb. 231: Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenmosaik, rechtes Mosaikfeld mit Liberius, der den Grundriss bezeichnet (Foto Claussen 2012)

Abb. 232: Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenmosaik, Detail mit den sich öffnenden Fundamentgräben (Foto Claussen 2012)

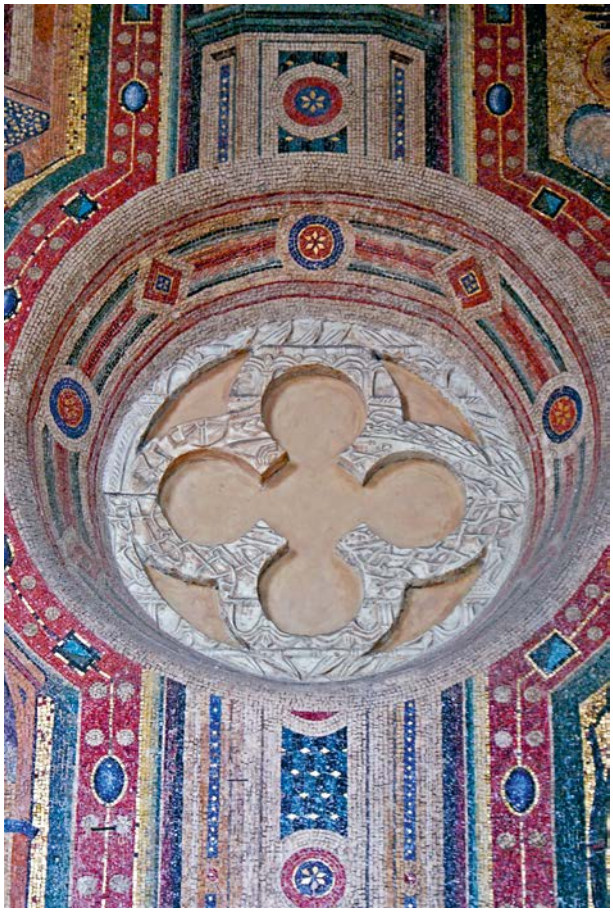


Abb. 233: Rom, S. Maria Maggiore, Fassadenokulus mit Mosaiküberzug und Marmorvierpass aus einer frühmittelalterlichen Spolie (Foto Claussen 2012)

(Abb. 224, 229), während die seitlichen Okuli keinerlei Spuren einer solchen Einfassung zeigen (Abb. 233). Sie sind gänzlich in das Mosaik integriert, das wie eine bunte Schmuckhaut tief in die Laibungen der Rundung hineinwächst. Meiner Ansicht nach ist die Integration der Rundfenster gelungen und spricht für eine gemeinsame Planung von Architektur und malerischer Dekoration. Lichtöffnungen an der Fassade sind in jedem Fall vorauszusetzen; Fenster hat man, wie das einigermaßen vergleichbare ehemalige Mosaik um die kurz zuvor entstandene Rose der Lateranbasilika zeigte, keineswegs als Hindernis für Mosaikdarstellungen angesehen.[229] So ist anzunehmen, dass der vermutlich noch zu Lebzeiten Nikolaus' IV. gefasste Plan für die Ausschmückung der Fassade ein Mosaik auch im unteren Register vorsah. Berücksichtigt man, wie stark sich dieser Papst bei seiner Erneuerungstätigkeit auf das Schneewunder und auf Liberius bezog, erscheint es plausibel, dass schon die erste Idee für das Fassadenprogramm die Gründungslegende vorsah. In der Forschung gilt die Darstellung des Liberius meist als postumes Kryptoporträt Nikolaus' IV.[230]

Die künstlerische Autorschaft der unteren Bilderwand bleibt weiterhin rätselhaft. Allgemein wird betont, dass der Entwurf Anregungen aus Assisi verarbeitet,[231] sich aber doch von den Fresken der Franzlegende dort unterscheidet. Fast alle bekannten römischen Künstler der Zeit um 1300, vor allem Cavallini und Torriti, sind in Erwägung gezogen worden. Da Gardner und Romano von einer Werkeinheit für die Mosaikarbeit am Cavetto und an der Fassadenwand ausgehen, steht für sie der Name Rusuti an erster Stelle.[232] Vasaris Zuschreibung an Gaddo Gaddi, der seiner Meinung nach von Clemens V.

229 Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 48–50. Die aufgemalten, auf den ersten Blick polygonal wirkenden (in Wirklichkeit wohl eher umgekehrt perspektivisch zu lesenden) Wandpfeiler, die mit ihren reichen »Inkrustationen« zwischen den Szenen trennen, ähneln der Wanddekoration in der Ausmalung von S. Maria in Vescovio. Siehe A. Tomei, Il ciclo vetero e neotestamentario di S. Maria in Vescovio, in: Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma »La Sapienza«, hg. von A. M. Romanini, Rom 1983, S. 355–378. Gardner, Pope (1973), S. 30, der solche Ähnlichkeit als Abhängigkeit von dem römischen Mosaik sieht, datiert S. Maria in Vescovio vor 1302. Dieses vermutete Abhängigkeitsverhältnis ist für ihn ein Argument für die Fertigstellung des Gründungsmosaiks noch in die erste Zeit der Colonnadominanz vor 1296. Gardner, Pope (1973), S. 36–39.

230 De Blaauw (2016), S. 115 f.

231 So u. a. Tomei, Grandezza (1983), S. 363–365. Subtil beobachtet, aber doch wenig wahrscheinlich ist die Gegenmeinung Julian Gardners, der auch die Szenen der Gründungslegende Rusuti zuschreibt und zwischen 1292 und 1296 datiert. Viele Eigenheiten der Fassadenerzählung erproben seiner Meinung nach die gleichen Mittel, die der Concepteur der Franzlegende in der Oberkirche von Assisi einsetzt. Giotto zeige sich noch in seinen späteren Werken davon beeindruckt. Gardner, Pope (1973), S. 39–43.

232 Die Zuschreibungsgeschichte zusammengestellt von Romano (2017), S. 147 f.

(1305–1316) nach Rom gerufen worden sei, um bei der Restaurierung der Laterankirche nach dem Brand von 1307 mitzuwirken, ist wohl mangels Vergleichsmöglichkeiten selten in Erwägung gezogen worden.[233]

Das Fassadenmosaik spiegelt nach Meinung von Catherine Diane Hamilton und Eric Thunø die Rivalität mit S. Maria in Trastevere.[234] Dort war im 13. Jahrhundert mit dem Fassadenmosaik auf das Ölwunder, ebenfalls eine Gründungslegende, angespielt worden (siehe Abb. 533, 534).[235] Mit dem Bild des Schneewunders könnte die »große Marienkirche« darauf reagiert haben. Kommt hinzu, dass S. Maria in Trastevere in den Jahren vor 1300 von der Gaetani-treuen Stefaneschi-Familie musivisch ausgestattet wurde. Die Rivalität der von Bonifaz VIII. bekämpften und entmachteten Colonna-Familie mag sich nach ihrer Rehabilitierung durch Clemens V. 1306 auch als Konflikt zwischen Adelsfamilien dargestellt und den Anspruch des Fassadenbildes der Colonna an S. Maria Maggiore erhöht haben.

Der Majestas-Christus mit seiner Anspielung auf das Ende der Tage ist nach Thunø auf das Mosaik der »Marienkrönung« in der Apsis bezogen und gehört der gleichen, noch unter Nikolaus IV. festgelegten Planung an, die in den Jahren 1292 bis 1297 zur Ausführung kam.[236]

Das untere Register weise dagegen, wie schon von vielen bemerkt, einen völlig anderen Stil auf. Die Beobachtungen zur Technik führen ihn zu dem Schluss, dass in der Ausführungszeit die Tradition differenzierter Mosaikmalerei der Cavallini/Torriti-Zeit in Rom abgebrochen war. Mit deutlich gröberen Mitteln im Material, der Größe der Tesserae und der Konturierung sei man hier zu Werke gegangen. Im Gegensatz dazu beurteilte Julian Gardner Technik und Fähigkeiten dieser Mosaikkünstler durchaus positiv. Für ihn sind die Mosaiken Beispiele für eine an der Antike geschulten, an manchen Stellen impressionistisch wirkenden Mosaiktechnik.[237] Serena Romano weist das Argument der unterschiedlichen Tesseragrößen zurück: Die vier Szenen mit der Schneewunderlegende seien in der Mosaikpraxis der vatikanischen Werkstätten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts großflächig ersetzt worden.[238]

Zweifellos zeugt der Versuch, perspektivische Wirkungen zu erzielen und Licht und Binnenschatten in Abstufungen darzustellen, von einer Ambition, die mit den Fresken der Franzlegende in Assisi konkurriert und diese vermutlich voraussetzt. Thunø setzt die Entstehung in die kurze Zeitspanne zwischen 1306 und 1310, in der Kardinal Jacopo Colonna unter Clemens V. wieder in Rom war und u. a. die Reparaturarbeiten der durch Brand stark beschädigten Laterankirche beaufsichtigte.

Das Stichwort Assisi bestimmt die jüngste, sehr eingehende Diskussion über die Bedeutung und Zeitstellung des Fassadenmosaiks, die Serena Romano dem Mosaik widmet.[239] Wie Julian Gardner sieht sie die Mosaiken der Fassade als Einheit,[240] entstanden zwischen 1292 und 1296, also bevor Bonifaz VIII. die Colonna vertrieb. Die Unterschiede zwischen Cavetto und Wand seien weniger im Stil als in der Struktur begründet. Den Szenen der Schneelegende billigt sie wie schon Gardner als narrativen Räumen hohes innovatives Potential zu, das durch den engen Austausch mit Werken des Isaak-Meisters und den Szenen der Franziskusvita in Assisi zu erklären sei. Die frühe Datierung der Rusuti-Mosaiken wird somit zur Stütze für die Frühdatierung dieser Fresken in Assisi noch in das Pontifikat Nikolaus' IV.

233 Immerhin erwägt Matthiae, Mosaici (1967), S. 383 diese Möglichkeit. Gaddo Gaddi soll um 1260 geboren worden sein, wäre also zur Zeit der Entstehung des Mosaiks etwa 50 Jahre alt gewesen.
234 Hamilton, Facade (1983), S. 175; Thunø (1996), S. 74–78.
235 Siehe den Abschnitt von Dale Kinney über S. Maria in Trastevere in diesem Band S. 535–541.
236 Thunø (1996), S. 68.
237 Die Erzählräume haben seiner Meinung nach sogar Spuren in der Franzlegende in Assisi und im späteren Werk Giottos hinterlassen. Gardner, Pope (1973), S. 39. Da man die Fresken der Franzlegende inzwischen meistens früher, nämlich in die 90er-Jahre des 13. Jahrhunderts datiert, ist diese postulierte Abhängigkeit heute nicht mehr aktuell.
238 Romano (2017), S. 148.
239 Romano (2017), S. 137–151.
240 Gardner, Pope (1973), S. 23–46.

Abb. 234: Rom, S. Maria Maggiore, Ansicht von Süden mit Turm und einem kolossalen, nach Süden gerichteten Bild einer Madonna, (nach De Angelis 1621)

Die Hauptpostionen zur Frage der Entstehungszeit klaffen weit auseinander und sind bisher weder mit technischen noch stilistischen Argumenten zu entscheiden. Mir scheint die Tatsache, dass doch sehr wahrscheinlich zwei Colonna-Kardinäle als Stifter dargestellt waren eher für eine spätere Datierung zu sprechen, ob in zwei Phasen vor und nach der Vertreibung der Colonna oder sogar erst – wie von Wollesen vorgeschlagen[241] – insgesamt nach 1306, sei dahingestellt.

Inhaltlich sind die Bildszenen gegenüber der Legendenerzählung, die vom Kinderwunsch des Patrizierehepaares ausgeht, auf ein Zusammenwirken von Stadtherrn und Papst hin zugespitzt. Thunøs Hypothese, im Bild des Liberius dasjenige Nikolaus' IV. und in dem des Johannes Patritius – wie Henk van Os schon vermutet hatte – das des Senators Giovanni Colonna zu sehen, erscheint deshalb verlockend (siehe Abb. 224, 229).[242] Giovanni Colonna, ein Bruder des Jacopo, hatte dieses Amt mehrmals inne, zuletzt 1291.[243] In der dritten Szene darf man vermutlich in der Bischofs- oder Kardinalsgestalt links neben Liberius einen der beiden Colonna-Kardinäle sehen.[244] Der Papst und die Mitglieder des Hauses Colonna figurieren – so gelesen – als die neuen Gründer der Basilika.[245] Es wäre aber wohl eine Überdehnung dieser These, wenn man in der Asymmetrie der angedeuteten Fundamente im Mosaik des Schneefleckens eine Anspielung auf das neu errichtete Querhaus sehen wollte (siehe Abb. 231).

In unruhiger Zeit und mit komplizierten formalen Mitteln wird retrospektiv ein Rombild irdischer und himmlischer Harmonie entworfen. Die beiden Szenen mit den Traumvisionen links (Abb. 224) sind in fast perfekter Parallelität erzählt, so dass eine himmlische Gleichbehandlung von Papst und patrizischem Stifter suggeriert wird.[246] Ihr Zusammenwirken wird aus der Sicht der Auftraggeber zum idealen Abbild der Herrschaft im römischen Stadtstaat. Und das gemeinsame Wirken von Christus und Maria (Abb. 230) an dem wunderbaren me-

241 Wollesen, Picture (2010), S. 126.

242 Thunø (1996), S. 72. Van Os (1968), S. 1–50. Eine kritische Auseinandersetzung zur Frage der Identifizierungen bei De Blaauw (2016), S. 114–116.

243 Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 42–56. Giovanni Colonna ist 1293 gestorben. D. Waley, Colonna Giovanni, in: DBI, Bd. 27 (1982), S. 331–333, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-colonna_(Dizionario-Biografico)/ [06. 11. 2023].

244 Auf die Möglichkeit von Kryptoporträts der Colonna wies schon Wollesen, Picture (2010), S. 124 hin, der allerdings dem Bild des Liberius keine solche Aktualisierung zubilligt, vielmehr betont, es habe im Fassadenmosaik keinen Hinweis auf einen Papst gegeben, da es seiner Meinung nach erst entstanden ist, als die Päpste in Avignon residierten.

245 Valentino Pace betont, dass die Familie Colonna hier die Gelegenheit genutzt hat, sich in eine glorreiche Vergangenheit zu versetzen und zu feiern. Pace, Santità (2006), S. 319 f.

246 Die Zeichnung in Edinburgh (siehe Abb. 226) zeigt beide Himmelszonen gleichartig mit Himmelssegment und vier Engeln. Auch ist der »Visionsstrahl«, der zwischen Maria und dem Papst wie im Bild mit dem Traum des Patricius eine elektrisierende Verbindung schafft, von Restauratoren eliminiert worden, die dem Papst statt der Tiara ein Camauro (oder eine Schlafkappe) verpasst haben. Die Tiara liegt nun neben dem Lager auf einem Tischchen. Vermutlich ist einiges schon von Fuga ausgewechselt worden. Die eingreifendste Erneuerung fand aber 1825 bis 1829 statt. Siehe mit Nachweisen Romano (2017), S. 146 f.

Abb. 235: Rom, S. Maria Maggiore, Luftaufnahme des Gesamtkomplexes mit allen Anbauten (BHR, Archivio Cesare D' Onofrio)

teorologischen Ereignis »präludiert« für alle Ankommenden deutlich das Zusammenthronen des gleichen Paares im Apsisbild (Abb. 308).

Im Barock wurde die Zone des Cavetto nach Süden hin von einer monumentalen Mariendarstellung (Abb. 234) abgeschlossen.[247] Offenbar hat man das hochgestellte Großbild an der vornehmsten Marienkirche, die in Konkurrenz zu anderen populären Marienkirchen stand, ganz in mittelalterlicher Bildtradition als fernhin sichtbaren Attraktor eingesetzt.

Campanile[248]

Aus dem östlichsten Abschnitt des nördlichen Seitenschiffs, also hinter dem rechten Teil der Fassade, ragt ein Glockenturm in sechs Geschossen empor (Abb. 210, 214, 235, 236, 240), von denen die unteren beiden durch spätere Vorbauten verdeckt werden. Mit ca. 76 m (einschließlich Helm und Spitze) ist er der höchste aller erhaltenen

247 De Angelis (Abb. 234) überliefert ein heute verlorenes, großformatiges Bildfeld auf der Höhe des Cavetto, der sich nach Süden richtete und bisher nicht beachtet wurde. De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 68v. Nach der beigefügten Scala betrug die Höhe etwa 4 m, die Breite etwa 1,70 m. Die weiblich gekleidete Figur hebt den rechten Arm und dreht den Kopf nach rechts, also nach Westen. Die Füße sind von Wolken umgeben. Sie thront und hält in ihrer linken Hand einen Globus mit Kreuz. In der Zeichnung des Stechers wirkt das Bild neuzeitlich, nicht zuletzt, weil die Anatomie des weiblich erscheinenden Oberkörpers hervortritt. Vermutlich empfing Maria als Himmelskönigin die von Süden herankommenden Besucher und wachte zugleich über Palast und Canonica. Die Höhenlinien des Bildfeldes stimmten nach De Angelis genau mit denen des Horologiums überein. Dessen Stiftung und Errichtungszeit sind in der Literatur über S. Maria Maggiore meines Wissens nicht nachgewiesen. Es wirkt frühbarock und ich vermute, dass es zur Zeit Pauls IV. (1555–1559) entstanden ist.

248 Serafini, Torri (1927), S. 238–240, Taf. CIX–CXII; CBCR 3 (1967), S. 8; C. Pietrangeli, Il Campanile, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 183–189.

Abb. 236: Rom, S. Maria Maggiore, Fassade mit Turm von Osten, Detail (BHR Fotothek, Foto Roberto Sigismondi 2005)

mittelalterlichen Kirchtürme Roms. Sein nahezu quadratischer Grundriss erreicht fast sieben Meter pro Seite und ist damit einer der größten der Stadt.[249] Er stammt aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts und ist somit zugleich einer der spätesten.

Der jetzige Turm hatte einen Vorgänger. Erhalten hat sich – heute in der Vatikanischen Bibliothek (Museo Sacro) – eine formschöne Glocke aus dem Jahr 1289 (Abb. 237), die für diesen älteren und damals schon lange bestehenden Turm bestimmt war. Sie wurde als Stiftung des Pandolfo Savelli von den Gießern Guidotto Pisano und dessen Sohn Andrea erneuert.[250] Diese Glockenstiftung steht – wie die Inschrift deutlich macht – in einer noch älteren Tradition. Die Vorgängerglocke war durch einen Alfanus gestiftet worden. De Blaauw geht »quasi sicuramente« davon aus, dass es sich bei dem ursprünglichen Stifter um jenen Kämmerer Alfanus gehandelt habe, der in der Zeit Calixtus' II. (1119–1124) die Ausstattung von S. Maria in Cosmedin erneuerte.[251] Dann wäre von einem Vorgängerturm schon im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts auszugehen, vermutlich ähnlich stattlich wie der fünfgeschossige Campanile von S. Maria in Cosmedin.[252] Die Identifizierung mit dem Alfanus des frühen 12. Jahrhunderts ist kaum zu verifizieren, aber sicher plausibler als die Vermutung, Pandolfo Savelli habe hier die Inschrift eines Glockengießers memorieren lassen.[253]

Die Analogie zum ehemaligen Glockenturm von S. Giovanni in Laterano drängt sich auf.[254] Auch dieser wurde vermutlich im 12. Jahrhundert hinter der Ostfassade ins nördliche Seitenschiff gebaut, ohne dass Baunachrichten darüber Auskunft gäben. Ein Turm existierte dort schon im frühen 12. Jahrhundert, denn ein solcher stürzte im Pontifikat Paschalis' II. (1099–1118) ein, was auf ein noch älteres Bauwerk schließen lässt. Da die beiden Basiliken institutionell und personell eng miteinander verzahnt waren und andere Bauvorhaben fast taktgleich erfolgten, liegt es nahe, solchen Gleichklang auch bei den Turmbauten zu vermuten.[255]

Eine zweite, vermutlich gleichzeitig gegossene Glocke hängt noch heute im Campanile von S. Maria Maggiore. Für diese laut Inschrift 1239 entstan-

249 Die innere Länge beträgt 5 m, die Äußere ist nur zu schätzen und wurde hier nach Krautheimers Grundriss gemessen, da der Turm völlig eingebaut ist. Nur der Turmunterbau des Campanile von Alt-St. Peter war mit 7,31 × 6,87 m wohl noch etwas ausladender. H. Egger, Turris campanaria Sancti Petri, in: Mededelingen 5, 1935, S. 59–82, bes. 61–63.

250 Die Inschrift lautet: +AD HONORE(M) D(E)I ET B(EA)TE MARIE V(IR) | G(INI)S ISTA CA(M)P(A)N(A) F(A)C(T)A FVIT PER | ALFAN(V)M POSTMODVM A(NNO) D(OMINI) | MCCLXXXVIIII RENOVAT(A) + +E(ST) PER | D(OMI)N(V)M PANDVLFV(M) DE SABELLO | PRO REDE(MP)TIO(N)E A(N)I(M)E SVE GVIDOC | TVS PISAN(VS) ET ANDREAS EIVS FILIVS | ME FECERV(N)T. De Blaauw, Campanae (1993), S. 412; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 358 f., Anm. 109; Stens (2007/08), S. 159 f.; Armellini/Cecchelli, Chiese 1 (1942), S. 290; Serafini, Torri (1927), S. 77. Eine zweite Glocke wurde in den gleichen Jahren durch Pietro Savelli gestiftet. Zu einer weiteren Glockenstiftung der Savelli siehe Anm. 256. Glockensignaturen in Latium und Umbrien, von denen Guidotto allein zwölf hinterließ, hat zusammengetragen L. Cimarra, Alcune iscrizioni medievali del territorio collinense-tiberino, in: Biblioteca e società 21, 2003, S. 15–25, bes. 23.

251 Zu Alfanus vgl. Schmitz im Abschnitt über S. Maria in Cosmedin, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 135–272, bes. 157.

252 Ebenda, S. 203–208.

253 Die Renovation der Glocke muss man sich vermutlich so vorstellen, dass das Metall der alten Glocke für die neue wiederverwendet wurde. Zur Familie der Savelli und ihrer Stiftungstätigkeit Herklotz, Savelli (1983). Man könnte auf die Idee kommen, die Savelli hätten im 13. Jahrhundert jenen Alfanus der umgegossenen älteren Glocke für einen Vorfahren gehalten.

254 Siehe Claussen, S. Giovanni (2008), S. 89–92.

255 Verwundern muss dann nur, dass man den Campanile der Laterankirche in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eliminiert und nicht ebenfalls erneuert hat. Offenbar konzentrierte sich in dieser Zeit der Erneuerungsehrgeiz der Päpste in Bezug auf die Laterankirche eher auf die Nordquerhausfassade, die ja dann auch mit Türmen ausgestattet wurde. Siehe Claussen, S. Giovanni (2008), S. 140–167.

dene haben das Kapitel, der Kardinalbischof von Frascati Giovanni Boccamazza († 1309, ein Angehöriger der Savelli-Familie) und Senator Pietro di Savelli gemeinsam die Kosten übernommen.[256] Jan Hendrik Stens nimmt an, dass das Datum eigentlich 1289 lautet.[257]

Dass im Unterbau des heutigen Campaniles noch Reste eines älteren Turmes erhalten sind, ist möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich. Valeriani sieht Ähnlichkeiten zwischen dem Mauerwerk des im späten 13. Jahrhundert erneuerten Ostgiebels mit dem Untergeschoss des Turmes,[258] doch gibt es für einen derart ausladenden Turmgrundriss keinerlei Parallele im römischen 13. Jahrhundert. Auch hätte man zur Zeit Gregors XI. (1370–1378) den Bau des höchsten römischen Turmes wohl kaum auf den Unterbau einer Ruine gesetzt, die so einsturzgefährdet schien, dass man sie mit Balken abstützen und die Glocken herausnehmen musste.

Abb. 237: Glocke aus dem Jahr 1289, ehem. im Campanile von S. Maria Maggiore. Rom, Vatikanische Museen (Foto Claussen 2011). Seit 2023 wieder in S. Maria Maggiore

Dass man offiziell von *renovationes* und nicht von einem Neubau sprach, kann formaljuristische Gründe haben und mit der Finanzierung zusammenhängen. Zuständig war der Papst wohl nur für notwendige Reparaturen. Die Baulast für Neubauten lag vermutlich beim Kapitel. Als 1372 der Einsturz drohte, wandte sich dieses in Geldnot an den Papst in Avignon.[259] Gregor XI. wies sofort die Summe von 3000 Goldflorinen an, die er kurze Zeit später nochmals um weitere 2000 aufstockte. Panvinio erwähnt ein Wappen Gregors XI. im dritten (in unserer Zählung im vierten) Geschoss (siehe Abb. 238), dessen Spuren auch heute noch an dieser Stelle zu sehen sind (Abb. 236).[260] So weit war der Turm also mindestens bis 1378, dem Todesjahr des Papstes gediehen. Noch 1394 stiftet der Kardinal Eliziario de Sabrano 100 Goldflorinen *pro fabrica campanilis ecclesiae*.[261] Vermutlich sind die Arbeiten in dieser Zeit beendet worden. Eine noch im Turm hängende Glocke trägt das Datum 1391.[262]

Der unter Gregor XI. erneuerte Turm ist mit über 7 m Seitenlänge in der Grundfläche einer der mächtigsten in Rom. Sein leicht querrechteckiger Unterbau war und ist von Ummantelungen des 18. Jahrhunderts umgeben (siehe Abb. 235, 239). Die älteren Grundrisse (siehe Abb. 288) stimmen darin überein,[263] dass seine Nord- und Ostwand sich – vermutlich durch Mauerpackungen an den Innenseiten verstärkt – auf die Außenmauern der Basilika stützen.[264] Von der Südseite, also vom Mittelschiff aus, führt eine Pforte in das Turmuntergeschoss.

256 Die schwer lesbare Inschrift: +ANNO DOMINI M CCXXXVIIII AD HONORE(M) D(E)I TE [= ET] B(EA)T(A)E MARI(A)E VIRG(INI)S […] CAPITVLV(M) FEC(IT) FIER(I) HOC OP(VS) DATIS PRO EAM
+ XXVIII LIB(RIS) A D(OMI)NO IOH(ANN)E TVSCVL(ANO)[…] XL LIB(RIS) A D(OMI)NO PET(RO) […] DE SABELLO[…] ME(NTEM) S(AN)CT(AM) SPON(TAN)EA(M) HO(NOREM) D(E)O P(AT)RI(A)E L(I)BERATIO. Stens (2007/08), S. 174 f. De Blaauw, Campanae (1993), S. 412; Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 188. Ganz offensichtlich fühlte sich die Familie Savelli, die zu dieser Zeit auf Seiten der Colonna stand, für die Glocken von S. Maria Maggiore besonders verantwortlich.

257 Stens (2007/08), S. 174 f. Der Zahlenwert L sei in der Inschrift ausgelassen. Für 1289 spricht die Lebenszeit der Geldgeber. Schließlich hängt im Turm noch eine zweite mittelalterliche Glocke, die auf das Jahr 1391 datiert ist und damit vermutlich für den neu gebauten Campanile geschaffen wurde. Stens (2007/08), S. 178 f.

258 Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 90, Abb. 128, 129.

259 C. Pietrangeli, Il Campanile, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 183–189 hat (allerdings ohne Nachweise) die Baugeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts detailreich zusammengefasst.

260 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 22.

261 C. Pietrangeli, Il Campanile, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 183–189.

262 Stens (2007/08), S. 178 f. De Blaauw, Campanae (1993), S. 411: MENTEM SANCTAM SPONTANEAM[…] IN NOMINE D(OMI)NI A(MEN) MCCCLXXXXI.

263 So schon Peruzzis Grundrissskizze (Abb. 222) und der wohl vor 1590 aufgenommene und rekonstruierende Grundriss bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) (Abb. 271). 1713 zeichnet Robert de Cotte zusätzlich eine Pforte im Osten ein, von der ein Korridor bis in die Linie der Vorhallenfassade führt. Hier handelt es sich um Anbauten der Barockzeit.

264 Nur der 1621 aktuelle Grundriss von De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) (Abb. 288) zeichnet einen mittleren Pfeiler ein, um den sich im Rechteck Treppenfolgen legen.

Abb. 238: Nicolaus van Aelst (zugeschrieben), Fassade und Turm von S. Maria Maggiore, vor 1600 (BHR Fotothek)

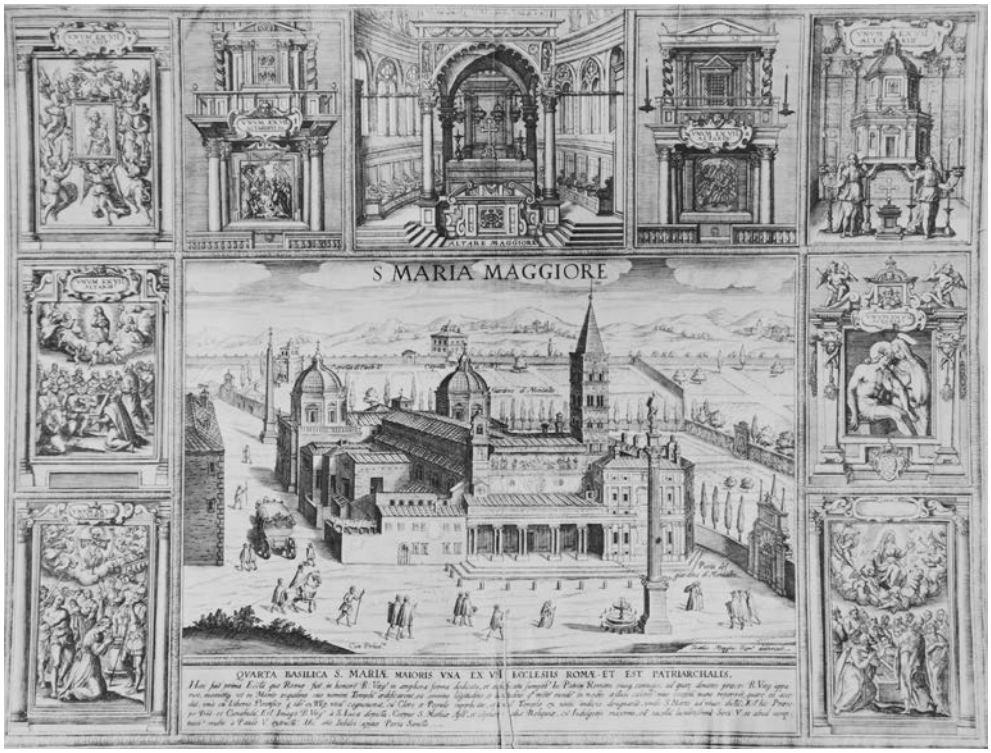


Abb. 239: Rom, S. Maria Maggiore, Gesamtanlage mit Detailbildern im Rahmen, G. Maggi, M. Greuter, Kupferstich, 1600 (BHR Fotothek)

Fugas Vorhallenobergeschoss und weitere Anbauten (Abb. 214, 236) unmöglichen es, sich ein genaues Bild vom Aussehen des unteren, in mehrere Geschosse gegliederten Turmabschnitts zu verschaffen. Überhaupt nicht zu sehen, da hinter Vorhalle und Anbauten versteckt, ist das ca. 14 m hohe Untergeschoss, das wir als erstes Stockwerk zählen. Hilfreich sind zwei Fassadenansichten aus der Zeit vor Fugas Umbau, der Stich in De Angelis und eine Radierung, die von Nicolas van Aelst verlegt wurde (Abb. 221, 238).[265] Die Freigeschosse sind bei van Aelst sehr vereinfachend und falsch mit je zwei großen Rundbogenfenstern und einem niemals vorhandenen oberen Zusatzgeschoss wiedergegeben, hingegen sieht man neben der freiliegenden Mosaikfassade und oberhalb des Vorhallenpultdachs zwei heute weitgehend verdeckte Geschosse. In der Darstellung, die vermutlicht nicht sehr präzise ist, bleibt das untere bzw. eigentlich das zweite Geschoss ohne Gliederung. Das dritte ist dann durch zwei rundbogige Blendarkaden gegliedert. Die Geschosse zwei und drei nahmen nach Ausweis der Radierung die Höhe des Fassadenmosaiks ein. An der Stirnfläche erkennt man rechteckig gerahmt das erwähnte Wappen Gregors XI.[266] Von den Füllungen der Fensterarkaden zeigt die Radierung nichts. Die sichtbaren Ost-, Nord- und Südseiten (Abb. 236, 240) sind im dritten Geschoss jeweils durch zwei schmale spitzbogige Blendarkaden auf breiten Pfeilerstücken mit Kämpfergesimsen gegliedert. Anders die rückwärtige Westseite (siehe Abb. 210), die vom nördlichen Seitenschiffsdach aus sichtbar ist: Man erkennt drei Blendarkaden über vier schmaleren Pfeilern.[267] In den Füllwänden sind schmale Lichtschlitze freigelassen worden. Die Dekoration mit Ziegelringen und Keramikschüsseln entspricht jener der oberhalb anschließenden Freigeschosse.[268]

Wie in den meisten älteren Glockentürmen Roms nimmt die Größe der Fensteröffnungen nach oben hin zu. Der Turm wird also nach oben hin leichter. Obwohl die drei Freigeschosse untereinander verschieden sind, überwiegen doch in Gliederung und Dekoration die Gemeinsamkeiten (Abb. 210, 214, 236, 240).[269] Jede Seite ist jeweils durch Arkaden auf massiven Pfeilern geöffnet und wird durch ein reich gegliedertes Ziergesims abgeschlossen, das sich aus vortretenden Ziegelformationen über Marmorkonsölchen zusammensetzt. Ein etwas kleineres Ziegel-Schmuckgesims zieht sich in der Kämpferzone um die Pfeiler, die zusätzlich in ca. 60 cm Abstand darunter von einem schmalen Marmorsims umzogen werden. Das ganze obere Drittel der Pfeiler spielt damit auf ein Gebälk an. Jede Pfeilerstirn ist

Abb. 240: Rom, S. Maria Maggiore, Turm von Süden (nach Pietrangeli 1987)

265 Egger, Veduten 2 (1931/32), S. 26. Für den Turm aufschlussreich ist auch die spätere Zeichnung des Jacob van Lint (früher: Anonymus Pacetti). Egger, Veduten 2 (1931/32), Taf. 65.

266 Pietrangeli (1987), S. 183.

267 Die Lichtschlitze gehen vermutlich auf eine moderne Restaurierung zurück.

268 Pietrangeli, S. M. M. (1987), Abb. S. 79. Mauerwerk und Schmuck machen den Eindruck, als sei bei der jüngsten Restaurierung manches erneuert und vereinheitlicht worden.

269 Priester, Belltowers (1990), S. 80–82 betont die Unterschiede in der Dekoration gegenüber dem Usus des 12. und 13. Jahrhunderts bei Beibehaltung des Grundtypus.

Abb. 241: Rom, S. Maria Maggiore, Turmobergeschosse von Nordwesten (Foto Claussen 2017)

durch einen Ziegelring mit einer Keramikschüssel geschmückt. Vier weitere »bacini« in Reihe schmücken die Aufmauerung oberhalb der Arkaden. Die glasierte Keramik wurde in einheitlichen Blaugrüntönen für diesen Zweck hergestellt (Abb. 210, 241).[270] Dass eine bewusste Farbwahl die Ästhetik des Gesamtentwurfs prägt, wird daran deutlich, dass auch blau glasierte Schmuckziegel verwendet wurden.[271] Sie begleiten als farbige Bänder die Fensterarkaden, sind aber auch als Sägezähne der Schmuckgesimse eingesetzt worden.

Unterschiedlich sind die Seiten des vierten Geschosses ausgebildet, des untersten der drei Freigeschosse. Die Ostseite ist durch den Einbau der Uhr verändert worden und weist keine Fenster mehr auf (siehe Abb. 236).[272] Über der Uhr tritt die Kartusche mit dem Wappen Pauls V. (1605–1621) hervor. Wie die Frontseite vor dem Einbau des großen Uhrenzifferblattes aussah, ist an den Flanken zu sehen (Abb. 240). Zwei rundbogige Biforen, die sich jeweils auf eine Marmorsäule mit Kapitell und Kämpfer abstützen, sind durch einen breiten Mittelpfeiler voneinander getrennt. Anders die Rückseite nach Westen (Abb. 210): Hier durchbrechen zwei große Fensterarkaden die Mauern auf breiten Pfeilern. Sie wurden bei der letzten Restaurierung geöffnet, waren zuvor aber in allen mir bekannten Abbildungen von Füllwänden geschlossen. Die Arkaden sind rundbogig, was in der Tradition römischer Campanili steht. Das fünfte Geschoss darüber ist an allen vier Seiten einheitlich mit je zwei Biforen versehen, die nun etwas höher sind als die in den darunterliegenden Geschossen. Die Öffnungen des sechsten Geschosses sind bei ähnlicher Struktur dann noch größer.

Das abschließende Geschoss (Abb. 236, 241) wurde im 15. Jahrhundert unter Kardinal Guillaume d'Estouteville (1439–1483) umgestaltet, dessen enormes Wappen auf der Fassadenseite angebracht ist.[273] Auf den ersten Blick gleicht es den mittelalterlichen Turmteilen. Die Fensterarkaden an Ost-, Nord- und Südseite (Abb. 214, 236, 240) sind aber deutlich größer und jeweils von abgestuften Rundbögen überspannt, in die eine dünne Tympanonmauer gespannt ist. Als Zierelement sind marmorne Vierpass-Öffnungen eingelassen.[274] Die Arkaden der Biforen darunter greifen in das Tympanon ein. Die Rückseite nach Westen (Abb. 210, 241) ist dagegen schlichter und lehnt sich an die Gliederung des 14. Jahrhunderts an. Es treten die gleichen Doppelbiforen auf wie im Geschoss darunter, nur wesentlich breiter und höher und so ihrem Zweck als Glockenhaus angemessen. Von mittelalterlichen Gewohnheiten

270 Pietrangeli (1987), S. 186–188 mit Detailabbildungen.

271 Im obersten Glockengeschoss sind diese Schmuckelemente durch die Eingriffe des Quattrocento weniger deutlich.

272 Die Uhr ist die des ehemaligen Uhrturms auf der Südseite der Fassade. Paul V. ließ das *horologium* bei dessen Abbruch bergen und in den Glockenturm übertragen. In dieser Zeit wurden auch viele Fensteröffnungen des Turmes vermauert.

273 Biasiotti, Basilica (1915), S. 16 f. Die Inschrift einer eingeschmolzenen Glocke von 1466 ist auf einem Neuguss von 1581 erhalten. De Blaauw, Campanae (1993), S. 411: *Mente sancta spontanea honore Deo et patrae liberatione / Ave Maria gratia plena dominus + tecum verbum caro factum est 1466*. Serafini, Torri (1927), S. 240 datiert das oberste Geschoss in die letzten Lebensjahre des Kardinals d'Estouteville vor 1483. Biasiotti, La Basilica (1915), S. 17, Anm. 5 schreibt, man sehe als Schlussstein in mehreren Turmgewölben das Wappen des Kardinals. Serafini, Torri (1927), S. 240 sah die Gewölbe als Maßnahmen, die den Turm konsolidieren sollten.

274 Ähnlich sind die Fenster des um 1475 errichteten Campaniles von S. Spirito in Sassia gefüllt. Siehe Serafini, Torri (1927), Taf. CXIII. Man könnte von einem Renaissance-Maßwerk sprechen.

setzt sich das weit ausladende Traufgesims mit kräftigen Marmorkonsolen ab. Zu den Erneuerungen gehören der begehbare Umgang auf der Plattform und die etwas zurückgesetzte, aus Ziegeln aufgemauerte Helmpyramide.[275] Sie war einst an den Ecken von großen metallenen Laternen umstellt (Abb. 221, 238). Es sind keine Baurechnungen bekannt, die sich auf diese Restaurierung beziehen lassen. Allerdings spricht ein Testament aus dem Jahr 1483 von dem *noviter* in Stand gesetzten Campanile und von zwei großen Glocken, die in der Zeit Pauls II. (1464–1471) angefertigt worden seien.[276]

Interessant ist, dass De Angelis (siehe Abb. 221) eine gestochene Ansicht der Basilika von Osten mit Doppelturmfassade zeigt, also mit einem Turmzwilling im Süden, der niemals existiert hat. Doppelturmfassaden haben in Rom eigentlich keine Tradition. Die Idee einer derart symmetrisierten Fassade ist barock. Das südliche Turmphantom des Stiches integriert die Uhr, die im Süden als Fassadenaufsatz bis ins frühe 17. Jahrhundert existiert hat, dann aber unter Paul V. in den nördlichen Turm transferiert wurde. Man sieht sogar ein Stifterwappen an diesem Südturm, das aber leer ist. Offenbar ist mit De Angelis' Doppelturmfassade eine Wunschvorstellung des Kanonikers von S. Maria Maggiore überliefert, von der man annehmen darf, dass sie in Pontifikat Pauls V. diskutiert wurde.[277] Es ist aber zu bezweifeln, dass man um 1600 ernsthaft daran gedacht hat, über dem östlichsten Joch des südlichen Seitenschiffs ein Pendant zum bestehenden Turm zu errichten.[278]

Die Westteile

Die rückwärtige Ansichtsseite

Die mittelalterliche Westwand des Querhauses und die Apsis sind nach der Ummantelung durch Carlo Rainaldi (siehe Abb. 213) in den Jahren zwischen 1670 und 1673 nur noch anhand von Bildzeugnissen vorstellbar, vermutlich aber hinter der barocken Architekturschürze teilweise erhalten.[279] Die ehemalige Westseite und ihr auch nach außen gerichtetes Mosaikprogramm sind als einheitlicher Entwurf in den Jahren von 1294 bis 1297 entstanden und können als repräsentative Rückfassade der Basilika verstanden werden. Die detaillierte Ansicht bei De Angelis (Abb. 242) zeigt, dass sich die Anlage bis ins frühe 17. Jahrhundert nur gering verändert hatte.[280] Allerdings wurden die beiden Portale (mit kleinen Rundfenstern über den Eingängen) unter Kardinal d'Estouteville eingebrochen.[281]

275 Solche gemauerten Helme werden im Rom der Renaissance üblich (S. Maria del Popolo, S. Maria dell' Anima) und versprachen einen gewissen Brandschutz bei Blitzschlägen. Ihr Bleimantel musste immer wieder erneuert werden. Pietrangeli (1987), S. 184 f.

276 Beide Glocken wurden im 16. Jahrhundert neu gegossen. Zu den immer wieder erneuerten Glocken Pietrangeli (1987), S. 183, 188 f. Biasiotti, La Basilica (1915), S. 17, Anm. 4 zitiert nach Gaspare Veronese, De gestis tempore Pauli II (Muratori R. I. S. Bd. 3, S. 2, col 1032): *Hic campanas opere atque labore fratris Roberti, sonoras, gratas, suaves confici iussit*.

277 Zur besonderen Rolle von Paolo De Angelis und seinem reich mit großformatigen Stichen bebilderten Werk über S. Maria Maggiore in der Propagierung der Bauprojekte Sixtus' V. Struck, Bauprojekte (2017), S. 57–98. Als Zeichner wird De Angelis selbst ernsthaft erwogen, Stecher war mit ziemlicher Sicherheit Valérien Regnart. Struck, Bauprojekte (2017), S. 63 f. Die Vorzeichnungen zu den Stichen, die im Metropolitan Museum in New York bewahrt werden, habe ich nicht konsultieren können. Eine Ansicht vom Mittelschiff aus in die Cappella Paolina bildet Greco (2016), Taf. LI ab.

278 Die Diskussion wird sich im Vorfeld des Abbruchs des Horologiums abgespielt haben. Der architektonische Aufbau für die Uhr war tatsächlich so angelegt, dass er eine Art Gegenpart zum Turm auf der Nordseite bildete. Der geschweifte Glockenstuhl spricht für eine frühbarocke Entstehung. Ich vermute, die bisher nicht nachzuweisende Stiftung könnte in der Zeit Pauls IV. (1555–1559) erfolgt sein. Panvinio berichtet in seinem hüpfenden Stenogrammstil zuerst von der neuen Travertinpforte Pauls IV., dann vom Horologium darüber, um dann wieder mit der Vorhalle im Untergeschoss fortzufahren. Für ihn als Zeitgenossen waren beide baulichen Zutaten offenbar aktuell und hatten einen Zusammenhang. Siehe S. 234 und Anhang S. 381.

279 Siehe S. 267.

280 Weniger präzise, aber eindrucksvoll in der raumbildenden Illusion von Licht und Schatten, ist die Rückfassade im Hintergrund des Freskos von Federico und Taddeo Zuccari »Gregor VII. löst den Bann Heinrichs IV.« in der vatikanischen Sala Regia. Vgl. Schwager (1961), Abb. 235. Merkwürdigerweise scheint in beiden Ansichten das Licht von Norden zu kommen. Zu erwähnen ist auch die radierte Ansicht bei Giovannoli, Vedute 2 (1616), fol. 18, auf der die Wappen an der Fassade zum Teil besser zu erkennen sind.

281 Der Stich vermerkt im Steinbalken über dem Türsturz beider Portale die Inschrift des Bauherrn: G(UILLELMVS) EP(ISCOPV)S OSTIEN(SIS) CARDIN(ALIS). Da Guillaume d'Estouteville 1461 den Bischofstitel von Ostia erhielt, ergibt sich ein Terminus post quem für den Einbruch der Portale. Zur Rolle des Kardinals als Förderer von S. Maria Maggiore auch Greco (2016), S. 64–80.

Abb. 242: Rom, S. Maria Maggiore, Westansicht um 1600 nach De Angelis (1621) (BHR Fotothek)

Zuvor gab es keinen Zugang von Westen. Aufwändig inszenierte Stifterwappen von Renaissance- und Barockpäpsten bedecken die großen Mauerflächen.[282]

Rechnet man diese Veränderungen ab, so präsentierte sich die Westseite der Basilika (Abb. 242) als geschlossener Mauerkörper. Die Westwand des Querhauses war weder durch Fenster noch durch Türen durchbrochen.[283] Fenster gab es nur an den Schrägseiten des Apsispolygons, dessen zentrale Stirnseite dagegen ohne

282 Die östliche Stirnfläche der Apsis unterhalb des Mosaiks der Madonna ist offensichtlich der begehrteste Ort. Zuoberst die kleine Dreiergruppe mit Medici-Wappen. Darunter zwischen zwei Personifikationen das Wappen Pauls V. Borghese (1605–1621). Das ganze Untergeschoss der Stirnseite nimmt die Apotheose des Wappens Sixtus' V. (1585–1590) ein. Über der Rose des südlichen Eingangs erkennt man die Lilien der Farnese, also wohl ein Wappen Pauls III. (1534–1549). Darüber durch zwei Säulen und einen gemalten Fries als Ädikula architektonisch betont ein von vielen Kardinalswappen begleitetes Papstwappen, das wohl als das Innocenz' IX. (1591) zu identifizieren ist.

283 Ich betone das, weil Piano (2005), S. 59 ihre Argumentation auf dem Missverständnis aufbaut, bei den 1966 bis 1971 durchgeführten Grabungen im Westbereich sei ein Portaldurchbruch in der westlichen Außenmauer des Nordquerhauses aufgedeckt worden. Vielmehr ist De Blaauw, Deambulatori (1988), S. 97 zuzustimmen, der den nur ca. 80 cm breiten Durchgang als Werk der Ausgräber erkennt, »probabilmente per rendere accessibile la parte esteriore dell' abside medioevale«, wie es in seinem Plan der Fundamente und Mauern (Abb. 1) eingetragen ist. Eine Fehlinterpretation von Piano (2005), S. 63 ist es wohl auch, wenn sie die Bögen im Backsteinmauerwerk über den Portalen des 15. Jahrhunderts (vgl. Abb. 242) als Reste älterer Portale aus der Zeit Nikolaus' IV. anspricht. Es handelt sich eindeutig um Entlastungsbögen, die bei dem nachträglichen Portaleinbau notwendig wurden. Auch wenn sich Piano bei ihrer Datierung auf Maria Righetti Tosti-Croce (1985), S. 130 beruft, dürften die beiden Rundfenster über den Portalen nicht aus dem späten 13., sondern aus dem 15. Jahrhundert stammen. Vgl. auch unten S. 269–271 den Abschnitt über die Kapellen in den Querhäusern, der deutlich

Abb. 243: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Salone Sistino, Westansicht von S. Maria Maggiore, 1588–1590, Detail (nach Pietrangeli 1967)

Öffnung blieb.[284] Die an sich eher breiten Proportionen der Apsis wurden durch die architektonische Gliederung gestrafft. Der Apsiszylinder faltete sich in der Außenansicht in fünf Seiten auf.[285] Jede war als kolossale, aber flache Blendarkade gestaltet, die von einem Rundbogen abgeschlossen wird.[286] Vor die breiten Pilaster an den Kanten waren Halb- oder Dreiviertelsäulen als kräftige Dienste gestellt, deren Kapitelle bis in die Zone des Traufgesimses reichten. Dieses lag einige Meter tiefer als der Dachansatz des Querhauses, so dass ein flacher Halbkegel über dem Apsisgewölbe möglich wurde.[287]

Im Norden und Süden wurde die Querhauswestwand von breiten Pilastern abgeschlossen (Abb. 251 ganz rechts), welche zugleich – wie um 1900 noch auf Fotografien der nördlichen Querhausfassade (siehe Abb. 250) ersichtlich – die Giebelfront verstärkten.[288] Der Rest eines solchen Pilasters (T. 38,5 cm) ist an der Ostwand des

macht, dass es sich ursprünglich um abgeschlossene Familienkapellen und Memorialplätze handelte und nicht um Durchgangsräume, wie nach den Veränderungen unter Kardinal d'Estouteville.

284 Diese Besonderheit geht eindeutig auf die Disposition der Mosaiken des Marienlebens zurück, dessen Haupt- und Mittelbild ein größeres, längsrechteckiges Bildfeld einnimmt. Der Entwurf von Architektur und ist also in enger Abstimmung mit der Planung des Bildprogramms erfolgt, dergestalt dass die Architektur von Beginn an als Bildträger konzipiert war.

285 Zum Zentralbau ergänzt, lässt sich die Architektur entweder als Hälfte eines Dekagons oder Dodekagons lesen.

286 An der Apsis von S. Giovanni in Laterano traten die Blendbögen, wie sich an Fotos vor dem Abbruch kontrollieren lässt, etwa 10 cm vor die Wand. Siehe Claussen, S. Giovanni (2008), S. 98 f., Abb. 35. Ähnlich wird auch das ursprüngliche Wandrelief der Apsis von S. Maria Maggiore zu denken sein.

287 Die Spitze war im Barock am Ansatz des Querhauses durch ein großes Kreuz ausgezeichnet.

288 Vgl. S. 260, 268–271. 1620 war das nur noch im Norden zu sehen.

Abb. 244: Rom, S. Giovanni in Laterano, Apsis vor ihrem Abbruch um 1870 (nach Lauer 1911)

nördlichen Querarmes im Bereich über den Seitenschiffsdächern erhalten (siehe Abb. 254, 255). Wie ein Fresko im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 243) und andere Veduten aus der Zeit um 1600 zeigen, bestanden damals gleichartige Pilaster auch im Süden, die aber im frühen 17. Jahrhundert mit der barocken Erneuerung der westlichen Partien verschwanden.[289] Ein weiterer Pilaster verstärkte die Ecke zwischen der Westwand und dem südlichen Anschluss der Apsis. Die gleiche Stelle nahm in der nördlichen Ecke ein schlanker Treppenturm über quadratischem Grundriss ein, über den die Dachzone zu erreichen war (siehe Abb. 242, 246). Das Treppentürmchen ragte etwa weitere vier Meter frei über die Dachzone hinaus und wies in dieser Höhe ein Fenster auf.[290]

Durch horizontale Bänder waren Apsis wie Querhauswand in drei Zonen gegliedert. Das Untergeschoss reichte bis an die Sohlbank der spitzbogigen Fenster und wurde durch ein plastisches, abgestuftes Gesims betont, das halsringartig über die Eckvorlagen verkröpft war. Die mittlere Zone war in ihrer Höhe durch die Apsisfenster bestimmt. Zwischen ihr und der oberen Zone verlief ein breites Schmuckband, das sich über die Querhauswand und die Apsis zog. Dieser Fries (siehe Abb. 245) bestand ehemals entweder aus inkrustierten Schmucksteinen mit Mosaik oder imitierte solchen Schmuck in Malerei. Das Muster entstammt dem Cosmatenrepertoire: Von Gesimsen eingefasst alternieren längliche, rhombenförmige Mosaikfelder mit Rundformen, in welche Rotae eingelassen sind. Dieser Fries verlief über alle Vor- und Rücksprünge der westlichen Querhauswand und auch über alle geraden Flächen der Polygonseiten der Apsis, nicht aber über die Vorlagen an deren Kanten. Dort waren die vorgelegten Rundstützen in der Zone des Frieses durch große Kapitelle mit aufgelegten Blättern unterbrochen. An der Apsis bildete der Schmuckfries zugleich den Sockel der Bildzone in den fünf Bogenfeldern der Polygonseiten.

289 Der Stich bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) (siehe Abb. 242, 246) zeigt an dieser Stelle eine turmartig wirkende Partie rohen Maueranschnitts, die deutlich macht, dass die Erneuerungsarbeiten im Westen weitergehen sollten.

290 Möglicherweise gab es hier Vorrichtungen, um Lasten heraufzuwinden. Die Funktion als Zugang bei Löscharbeiten liegt weniger nahe als am etwa gleichzeitigen Nordquerhaus der Laterankirche mit seinen zwei Treppentürmen. Aber natürlich hätte die Treppenspindel auch für Löscharbeiten genutzt werden können. Siehe Claussen, Kirchen. S. Giovanni (2008), S. 160–166.

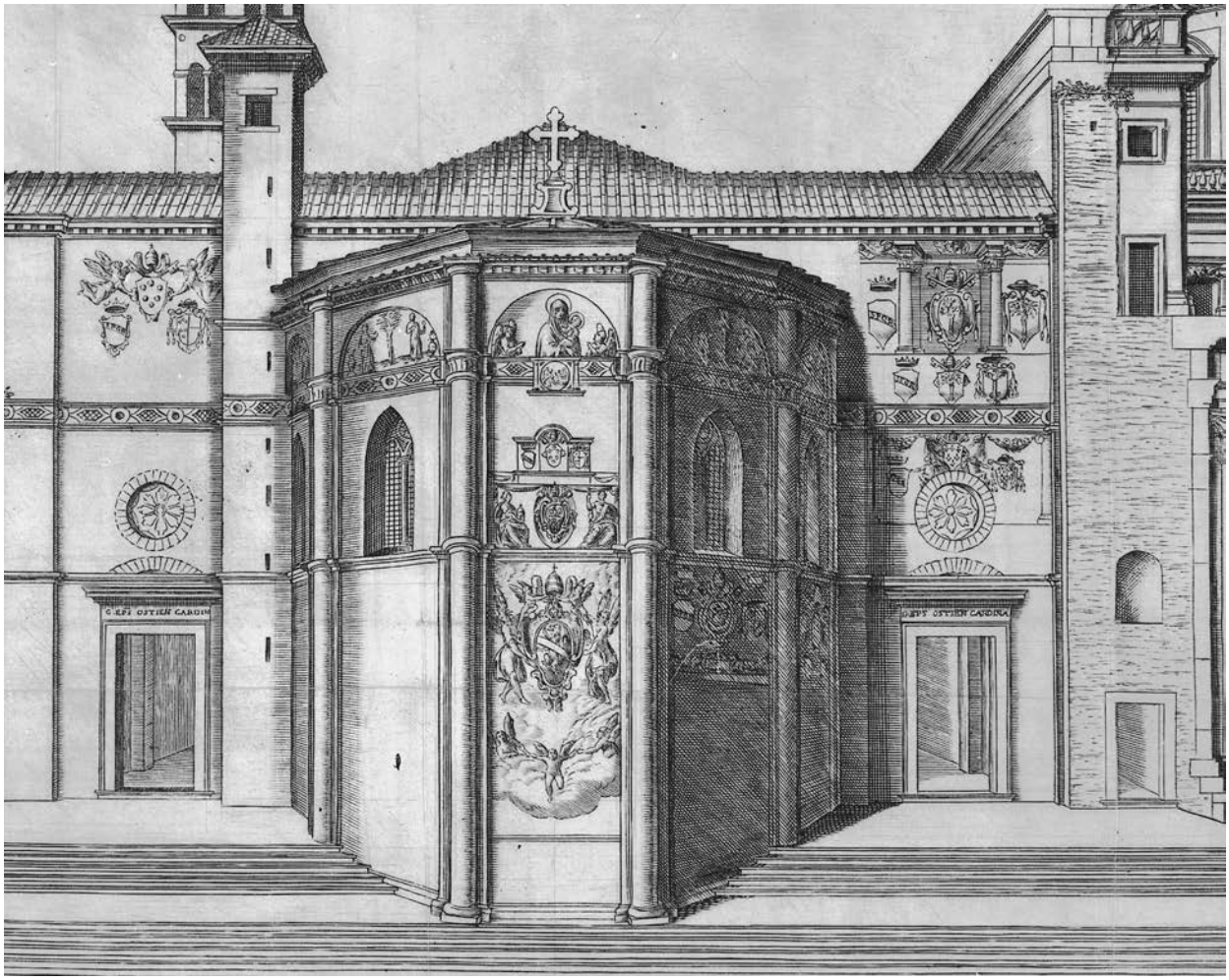


Abb. 245: Rom, S. Maria Maggiore, Zentrale Partie der Westansicht um 1600 (De Angelis 1621)

Die kurz zuvor vom selben Nikolaus IV. in Auftrag gegebene neue Apsis der Laterankirche (Abb. 244) unterschied sich zwar durch den sechsseitigen Grundriss des Polygons und durch die Durchfensterung auch der Scheitelseiten von der Apsis der Marienbasilika. Die Zahl der Fenster und ihre Spitzbogigkeit stimmen aber überein. Vor allem war das Vorlagen- und Arkadensystem nahezu identisch. Wäre nicht die Lateranapsis von einem Umgang umgeben gewesen, die einzelnen Kolossalarkaden des Polygons hätten ähnlich schlank gewirkt wie die der Westansichten von S. Maria Maggiore (Abb. 245).[291] Auch das abschließende Konsolgesims mit Schmuckziegelbändern muss man sich an beiden Basiliken ähnlich vorstellen. Es ist in S. Giovanni in Laterano an den Ostseiten der Querhausarme erhalten.[292]

Claudia Bolgia hat eine Reihe von Apsiden zusammengestellt, die im Grundriss innen rund und außen polygonal waren (oder sind) und zum großen Teil auf Initiativen Nikolaus' IV. zurückgehen.[293] Die ehemalige Apsis der

291 Zur Architektur der Apsis Nikolaus IV. an der Lateranbasilika Claussen, S. Giovanni (2008), S. 92–104, 121–129.

292 Siehe Claussen, Kirchen. S. Giovanni (2008), S. 153, Abb. 80.

293 Die früheste derartige Apsislösung des 13. Jahrhunderts in Rom scheint die der 1279 geweihten Nikolauskapelle des Vatikanpalastes zu sein. Siehe den Plan der Werkstatt Antonio da Sangallos (Florenz, Uffizien, Gabinetto dei disegni e delle stampe, Inv.Nr. UA 3989). Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), Abb. 14. Zu der Baugruppe gehört auch der Chor der Kathedrale von Velletri, der direkt mit den Wekstätten in Rom zusammenhängt. Aufschlussreich M. T. Gigliozzi, La cattedrale di Velletri. Considerazioni preliminari sulle strutture architettoniche medievali, in: Arte d'Occidente (1999), S. 123–129.

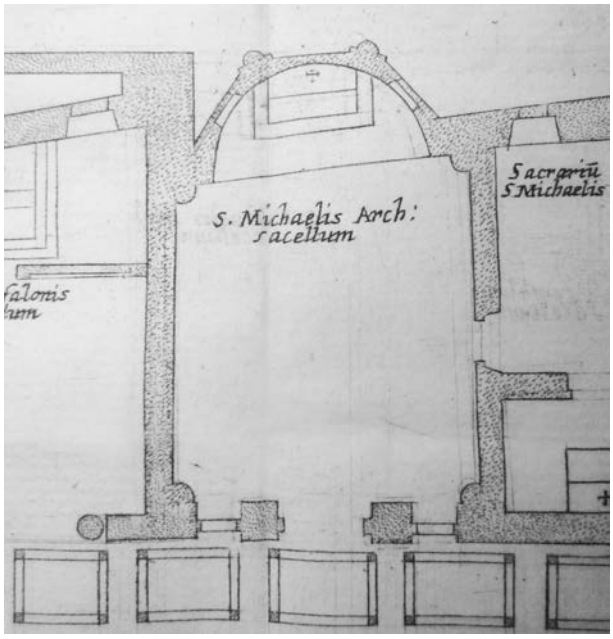


Abb. 246: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss der Michaelskapelle, Detail (nach De Angelis 1621)

Michaelskapelle am nördlichen Seitenschiff von S. Maria Maggiore (Abb. 246) ließe sich ihren Beispielen anfügen. Was in der exponierteren Lage der Rückfassade von S. Maria Maggiore hinzukam,[294] war die musivische Ausstattung.

Bei so viel Ähnlichkeit ist von identischen Werkstätten und auch vielleicht sogar vom gleichen Baumeister auszugehen. Dieser wäre dann mit der Figur eines Franziskanerbruders identisch, die in der Lateranapsis mit Zirkel, Richtscheid und einem miniaturisierten Reißboden, aber ohne Namensbeischrift dargestellt wurde.[295] Ob man mit Valentino Pace schließen darf, dass es Iacopo Torriti selbst war, der sich in der Laterankirche nicht nur qua Künstlersignatur als Autor des Apsismosaiks, sonden auch in anonymisierter Ganzfigur als Architekt der Anlage dargestellt habe, ist unsicher. Immerhin kniet der Baumeister zu Füßen des Apostels Jakobus, also des Namenspatrons des Mosaikkünstlers.[296] Wenn man Paces Argumentation akzeptiert, wäre die Gesamtleitung auch für die Architektur beider Basiliken bei Iacopo Torriti zu suchen. Eine solche Konzentration der künstlerischen Verantwortung auf den hier wie dort signierenden Mosaizisten könnte als Argument gelten, den ungewöhnlichen Mosaikzyklus außen an der Apsis von S. Maria Maggiore als Idee eines Malerarchitekten zu erklären. Wie auch immer der Baumeister hieß, wahrscheinlich ist, dass er im franziskanischen Umfeld Nikolaus' IV. eine Art Monopol für die Großaufträge der Kurie besaß, ähnlich wie Iacopo Torriti für die Mosaiken.

Unsicherheit besteht darin, wie man die Formensprache beurteilen soll. Krautheimer hat – von der Apsis der Laterankirche ausgehend – diesen »Rundbogenstil« in der traditionellen Stilabfolge als provinzielle Spielart der Romanik angesehen,[297] ich selbst habe probeweise die Bezeichnung »stile Niccolo IV« vorgeschlagen, womit auch ein Abstand zu gotischen Formen deutlich gemacht werden soll.[298] Trotz der polygonalen Faltung, der relativ steilen Proportion, der spitzbogigen Fenster mit ihrem Maßwerk und des Vorlagensystems wollen sich keine Assoziationen zur polygonalen Apsis von S. Francesco in Assisi einstellen.[299] Kleefisch-Jobst hält den unter franziskanischer Ägide entstehenden Neubau von S. Maria in Aracoeli in Rom mit seiner außen polygonalen Apsis, die sie allerdings fälschlicherweise der Mitte des 13. Jahrhunderts zuweist, nicht nur vorbildlich für die Apsislösung von S. Maria sopra Minerva, sondern auch für die der beiden großen Bauprojekte Nikolaus' IV.[300] Bolgia dagegen verweist wegen des einstigen Giebelkranzes auf die Chorlösung von S. Croce in Florenz (Grundsteinlegung 1295) und

294 Von einer auf Fernsicht berechneten Wirkung ist auszugehen, auch wenn die urbanistische Situation von Platz und Straßen im späten 13. Jahrhundert sicher nicht mit der heutigen Weite zu vergleichen ist. Die ausladende Freitreppe, welche in den frühen Ansichten mit zwei Podesten zu den Westeingängen emporführt, gehört zu den Erneuerungsmaßnahmen des Kardinals d'Estouteville.

295 Siehe Claussen, S. Giovanni (2008), S. 108 f., Abb. 46.

296 Pace, Torriti (1996), S. 214 f. Siehe auch Tomei, Torriti (1996), S. 78–80 der von einem anonymen Architektenbild ausgeht und offenlässt, ob Torriti als Franziskaner bezeichnet werden kann.

297 Krautheimer, Rome (1980), S. 212.

298 Claussen, S. Giovanni (2008), S. 103.

299 Righetti Tosti-Croce (1987), S. 131 bringt als mögliches Vorbild die ebenfalls fünfeckige Apsis der Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva ins Spiel. Siehe Klein, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 311–336.

300 Kleefisch-Jobst, Dominikanerkirche (1991), S. 63 f. rückt als mögliches Vorbild für S. Maria sopra Minerva die 1560 niedergelegte Apsis von S. Maria in Aracoeli ins Zentrum. Dazu Mondini in diesem Band S. 40 f.

Abb. 247: Rom, S. Maria Maggiore, Madonnenlunette, Detail aus Abb. 242 (nach De Angelis 1621)

datiert die Apsis von S. Maria in Aracoeli einleuchtend in die Zeit nach 1280.[301] Die Apsisarchitekturen der Bauvorhaben Nikolaus' IV. repräsentieren meiner Ansicht nach eine selbstbewusste Alternative zur internationalen Gotik mit Betonung der römischen Tradition.

Der Mosaikzyklus der äußeren Apsiskrone

Die Apsis war bis zu ihrer barocken Ummantelung auch in der Außenansicht ein Bildort mit weithin sichtbaren Mosaiken (Abb. 245, 247). Sie waren eingepasst in fünf halbrunde Lunetten, welche die Arkaden im obersten Abschnitt der Außengliederung des Polygons abschlossen. Jedes Bogenfeld hatte eine Breite von ca. 3,20 m und entsprechend eine Höhe von ca. 1,60 m. De Angelis erwähnt ein bisher nicht wieder aufgefundenes Dokument im Archiv der Basilika, aus dem hervorgehe, dass Kardinal Jacopo Colonna nicht nur die Apsis innen, sondern auch außen mit »Historien« zum Lobe der Jungfrau geschmückt habe.[302] Tatsächlich ist davon auszugehen, dass die gesamte Apsis mit ihrer Mosaikdekoration unter der Bauherrschaft des Kardinals stand und folglich vor seiner Entmachtung durch Bonifaz VIII., 1296, vollendet wurde.

Das zentrale Thema war in der Mitte an der Stirnseite zu sehen: Hier wandte sich die Madonna als Patronin der Kirche überlebensgroß nach Westen der Stadt zu (Abb. 247) und spielte dabei im Typus auf die berühmte Marienikone (Abb. 248) im Inneren an.[303] Sie tat das allerdings nicht wie ein Bild, sondern nahezu illusionistisch,

301 Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), S. 94–98; Bolgia, Reclaiming (2017), S. 164–175. Siehe den Beitrag von Daniela Mondini über S. Maria in Aracoeli, in diesem Band S. 40 f.

302 Et i*n archivio reperimus Iacobum Cardinalem Columnam non solum in interiori, sed etiam exteriori parte variis historiis tribunam ornasse ad gloriosam Virginis spectantibus*. De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 90.

303 Das hat schon Wolf, Salus (1990), S. 195 gesehen und mit der Handhaltung begründet. Wolf bezweifelt die Treue des Stichs bei De Angelis und spricht von der Möglichkeit einer »Rekonstruktion«. Zur Zeit von De Angelis war die Apsis noch unverkleidet. Dass das Außenmosaik der Madonna 1993 tatsächlich im Raum zwischen der mittelalterlichen Apsis und Rainaldis Ummantelung aufgefunden wurde, konnte Wolf noch nicht ahnen. Tatsächlich macht das Fragment (Abb. 249) die Unterschiede zu der Ikone deutlicher als der Stich. Obwohl also noch Teile der alten Westfront in der Ummantelung erhalten sind, sind meine Beschreibungen nach De Angelis' Stich in der Vergangenheitsform gehalten.

Abb. 248: Rom, S. Maria Maggiore, Marienikone »Salus Populi Romani« aus S. Maria Maggiore (nach Pietrangeli 1987)

als stehe sie auf einem erhöhten Altan. Das erwähnte inkrustierte Ornamentband fungierte dabei als Brüstung, hinter der die Halbfigur auftauchte. Ebenfalls hinter dem Ornamentband und in ihrer Größe der Brüstungsillusion angepasst knieten zwei flankierende Engel kleineren Formats.[304]

Die Illusion des Altans wurde noch verstärkt durch ein architektonisch eingefasstes Feld vor der Madonna, das die Balkonsituation wie ein Erker erweiterte.[305] Darin war ein von Säulen flankierter Mosaiktondo von etwa 70 cm Durchmesser mit einer Anbetung der Könige zu sehen.[306] Schon De Rossi hat auf eine detaillierte Beschreibung der Mosaiken aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts aufmerksam gemacht, die weiteren Aufschluss über diese kleine Anbetungsszene gibt. Er überliefert die Inschrift, die sich um die Szene legte: *intrantes Domum invenerunt puerum et Mariam matrem eius et procidentes adoraverunt eum*.[307] Wir erfahren etwas über die auffallenden Kopfbedeckungen der Magier und über ein nicht genau identifizierbares grünes Geschenk. Schließlich wird der Stern erwähnt, von dem in der lückenhaften Textlesung aber nicht klar wird, ob er einen Kometenschweif besessen hat oder er ihm – im Gegenteil – gerade fehlte. Alles ist so nahsichtig beschrieben, als hätte sich jemand vom Gerüst aus kundig gemacht oder eine gute Nachzeichnung zur Hand gehabt, die aus der Nähe gemacht wurde. Der Tondo mit der Anbetung der Könige unter der Madonna ist meiner Ansicht nach als Anspielung an das Hauptheiligtum der Basilika zu verstehen, an die Praesepe-Kapelle, die kurz zuvor durch die Statuetten Arnolfos (Abb. 327) in eine szenische Inszenierung der Epiphanie umgestaltet worden war.[308]

Die vier Lunetten an den Schrägseiten (siehe Abb. 245, 247) waren formal nach einem anderen Prinzip angelegt, nämlich als Bildfelder, die einen Blick in eine Landschaftsbühne öffneten mit Bodenzone und Horizont. Der Ornamentstreifen war hier nicht Brüstung wie in der Madonnen-Lunette, sondern Bildsockel. Einigermaßen erkennbar ist nur das Bildfeld links von der Madonnenerscheinung. Die übrigen sind durch Schatten und Verkürzungen verunklärt. Alle Felder hatten den gleichen Aufbau mit einer mittig platzierten Palme, die bis in den Scheitel des Bogens wuchs. Links und rechts stand je eine lang gewandete Figur, die jeweils in der Linken eine Lampe oder Kerze hielten, denn es ist eine Flamme zu erkennen. Beide wandten sich auf der Nordseite der Madonna zu.[309] An den Seiten standen große Vasen am Boden, aus denen ebenfalls Flammen zu schlagen scheinen. Der mittlere Baum, die beiden Figuren und die beiden Vasen sind auch in dem verschatteten Bogenfeld gegenüber zu erahnen.

304 Wolf, Salus (1990), S. 195 spricht von weiblichen Heiligen. Er misstraut der Ansicht bei De Angelis und hält eine rekonstruierende Darstellung für möglich.

305 Das Format dieses Feldes ist ca. 1 × 1,20 m. Wenn es sich nicht so eindeutig um eine architektonische Rahmung handelte, könnte man auch an einen Teppich denken, wie er häufig über Brüstungen gehängt wurde, wenn hochgestellte Persönlichkeiten auf einem Altan auftraten oder Reliquien gewiesen wurden. Eine Auszeichnung ist auch das paliottoartige Feld mit dem Tondo in jedem Fall. Wenn Wolf, Salus (1990), S. 195 schreibt, »Auf ihrer der Stadt zugewandten Fassade dürfte das Thronen der Regina in ihrem Tempel bildlichen Ausdruck gefunden haben«, so kann dieses Thronen eigentlich nur metaphorisch gemeint sein. Mir scheint die Illusion der Anwesenheit und des sich Zeigens so deutlich, dass eben nur ein Heraustreten der »römischen Stadtgöttin« aus ihrem Tempel gemeint sein kann, wie sie sich stehend von der Höhe herab ihrem Volk zeigt.

306 Piano (2005), Abb. 3 reproduziert eine Ausschnittvergrößerung, in der die Anordnung schemenhaft zu erahnen ist. Die Madonna sitzt rechts und die Könige kommen offenbar von links, wobei der erste König kniet. Von der erwähnten Beschreibung des frühen 16. Jahrhunderts (vgl. Anm. 307) wird diese Anordnung bestätigt. Man erfährt weiter, dass die beiden stehenden Könige bärtig waren.

307 De Rossi, Musaici (1899), o. P. [fol. 178] schreibt das Manuskript dem gelehrten vatikanischen Bibliothekar Nicola Alemanni († 1626) zu. BAV, Vat. Barb. 2109, fol. 146v (einst Cod. Barb. XXX, 182). Der übrige Text zitiert in Anm. 310. Die Passage über den Mosaiktondo lautet: »Sotto la Madonna, che è nel vano di mezzo, è l'hestorea de Magi, due de quali sono in piedi e barbati, uno genuflesso, tutti hanno un galereiolo in capo, offerescono i doni in forma di una massa turbinata di color verde; la stella […(di)…(non)…] caudata a modo di comèta, intorno lettere con queste parole.« Es folgt die genannte Inschrift, die Matthäus 2,11 wörtlich zitiert.

308 Der Gedanke liegt nahe, hier könne auf die kurz zuvor geschaffene Anbetungsgruppe des Arnolfo in der Praesepe-Kapelle angespielt sein. In jedem Fall ist die Zusammenstellung ein Beleg dafür, wie eng in S. Maria Maggiore das Bild der Madonna mit dem Weihnachtsgeschehen und der Anbetung verknüpft war. Siehe S. 350–357.

309 Entsprechend werden die Figuren an der Südseite die Lampen in der Rechten gehalten und sich nach links zur Madonna gewandt haben.

Die erwähnte Beschreibung des frühen 16. Jahrhunderts kann diese Beobachtungen bestätigen und ergänzen.[310] Zunächst wird deutlich, dass es sich in allen Feldern um Mosaik handelte. Dieses war allerdings in den nach Süden gerichteten Bogenfeldern schon schadhaft und die Tesserae ausgefallen. Der Kopf der Madonna war von Buchstaben umgeben, von denen ein M erwähnt wird, möglicherweise zu ergänzen als griechischer Titel MP ΘV (METER THEOU), den die Ikone (Abb. 248) trägt.[311] Besonders wichtig ist die Beschreibung der seitlichen Felder im Norden. Dort erkennt der scharfsichtige Augenzeuge Vögel in der Palme. Piano ist zuzustimmen, wenn sie darin das in Rom verbreitete frühchristliche Motiv des Phönix erkennt.[312] Bei den Gestalten seitlich der Palme handelte es sich um gekrönte Jungfrauen, die ein Licht in den Händen halten, so dass sich schon der Berichterstatter an den Zyklus der Jungfrauen an der Fassade von S. Maria in Trastevere (siehe Abb. 533, 534) erinnert fühlte.[313] Piano identifiziert die Jungfrauen der Apsis analog zu denen der Marienkirche in Trastevere als kluge und törichte Jungfrauen der Parabel bei Matthäus (25,1–13) und baut ihre ganze mit liturgischen Texten argumentierende Paradiesesdeutung darauf auf.[314] Neben einer solchen allgemeinen eschatologischen Bedeutung birgt der Zyklus vermutlich aber auch eine sehr konkrete familienpolitische Aussage der Colonna auf dem Gipfel ihrer römischen Macht. Der Augenzeuge nannte die einzelnen Jungfrauen mit Namen. Zuvorderst rechts von der Madonna erkannte er die hl. Agnes zusammen mit der hl. Cäcilie, in der anschließenden Lunette die hl. Lucia und die hl. Katharina. Wodurch sie zu identifizieren waren, wird nicht klar. Gut möglich, dass sich auch bei diesen Darstellungen Beschriftungen befanden. In den beiden südlichen Mosaikfeldern werden weitere heilige oder selige Jungfrauen dargestellt gewesen sein.

Dieser Jungfrauenstaat, den die Madonna von S. Maria Maggiore um sich scharte, scheint durch konkrete Familieninteressen der auftraggebenden Colonna bestimmt gewesen zu sein. Kardinal Jacopo Colonna und sein Bruder Giovanni († 1293), der Senator von Rom, hatten eine Schwester namens Margareta, die bei Palestrina (auf dem Klosterberg Vulturella) ein heiligmäßiges Leben geführt haben soll. Nach ihrem Tode am 30. Dezember 1280 schrieb Giovanni Colonna eine Vita seiner Schwester mit vielen Marienvisionen, dabei auch eine Vision seines Bruders, des Kardinals Jacopo:[315] Ihm sei seine Schwester vor der Madonna erschienen in einer Reihe mit den hl. Jungfrauen Agnes, Caecilia, Lucia und Agatha, sowie einer fünften, bei der er sich nicht ganz sicher war, ob es sich um die hl. Katharina oder die hl. Margareta von Antiochia handelte. Schon dem Herausgeber dieser Vita, Livario Oliger, fiel auf, dass die vier sicher benannten hl. Jungfrauen der Vision auch als Mosaikbilder in der Beschreibung des Jungfrauenzyklus an der Apsis von S. Maria Maggiore genannt werden.[316] So ist es nur konsequent anzunehmen, dass an der Südseite neben drei anderen Heiligen (dabei vermutlich Katharina und Margarete) auch die Schwester des Kardinals, Margareta Colonna, dargestellt gewesen ist. Der Kardinal hätte dann mit der Bildwerdung seiner Vision die Schwester, die der Seligsprechung entgegenging, öffentlich im Bild geehrt, sie in den »Hofstaat« der Himmelskönigin integriert und zugleich als Fürsprecherin seiner Familie etabliert.

310 BAV, Vat. Barb. 2109, fol. 146v (einst Cod. Barb. XXX, 182): »Dietro la tribuna fuori verso la guglia […] Caduti li musaici deli vani verso la cappella di Paolo V, resta nel mezzo la Madonna con le lettere di qua e di là del capo M et un angelo per parte, tutti dall'ombilico in su […] seguono due vani verso la cappella di Sisto V, dentro a quali sono a musaico due vergini per uno con corona e deadema in capo et un vaso in mano con lume acceso con gesto dell'altra mano diverso, simile a quelle della facciata di Santa Maria in Trastevere. Nel primo verso la Madonna S. Agnes, poi una palma con uccelli sopra e poi S. Cecilia. / Nell'altro S. Lucia, poi la palma come sopra et appresso S. Catarina.« Es schließt sich die schon zitierte Beschreibung des Mosaiktondos mit der Anbetung der Könige an, siehe Anm. 307.

311 Piano (2005), S. 62 schreibt dann allerdings, in dem Manuskript sei M TE zu lesen, was sie als MARIA TEOTOKOS auflösen möchte. Nicht nur die Schreibweise scheint mir seltsam.

312 Piano (2005), S. 62.

313 Siehe den Beitrag von Dale Kinney über S. Maria in Trastevere im vorliegenden Band S. 535–541.

314 Piano (2005), S. 63–65. Mit den üblichen Darstellungen der klugen und törichten Jungfrauen haben die römischen Beispiele allenfalls in der Anspielung der brennenden Lampen zu tun. Sie wären dann Heilige, die sich so verhalten haben wie die klugen Jungfrauen. Siehe auch K. Queijo, Il mosaico con la Virgo lactans e le vergini sagge e folli sulla facciata di Santa Maria in Trastevere, in: Romano, Il Duecento (2012), S. 72–75.

315 Schon erwähnt von Gardner, Pope (1973), S. 21; Romano, Colonna (2006), S. 299; Cadderi (2010), S. 118–121. Jetzt L.S Knox, Visions of Sainthood in Medieval Rome. The Lives of Margherita Colonna by Giovanni Colonna and Stefania, Notre Dame 2017.

316 Oliger (1935), S. 181 f.; zusammen mit einer weiteren Vita, die von einer Ordensschwester geschrieben wurde, auch bei Cadderi (2010), S. 118–121.

Abb. 249: Rom, S. Maria Maggiore, Rest des Madonnenmosaiks der Außenlunette an der Apsis, verborgen hinter Rainaldis Ummantelung (nach Romano, Apogeo 2017)

Erst seit wenigen Jahren ist bekannt, dass bei der barocken Ummantelung die ducentesken Mosaiken nicht systematisch abgeschlagen wurden.[317] 1998 fand der Bauarbeiter Andrea Sofia bei Dacharbeiten am Apsisscheitel in einem Spalt zwischen der mittelalterlichen Apsis und Rainaldis Ummantelung einen Teil des Madonnenkopfes (Abb. 249).[318] Auch die begleitenden Engel sind offenbar noch vorhanden, aber so sehr von der Ummauerung bedrängt, dass weder Augenschein noch Foto möglich sind. Es gelang jedoch, das partiell erhaltene Gesicht der Madonna zu untersuchen und zu fotografieren (Abb. 249). Die zugezogenen Fachleute fühlten sich an Torritis Maria in der Apsiskalotte erinnert, was durch Nesselraths Untersuchung bestätigt wird.[319] Gegenüber der Darstellung in De Angelis' Stich (Abb. 247) ist der Kopf des Marienfragmentes stärker nach rechts geneigt,

317 Die Entdeckung erwähnten bisher nur kurz Piano (2005), S. 59 und Romano, Colonna (2006), S. 299. Jetzt dagegen mit den Umständen der Auffindung, Beobachtungen zur Mosaiktechnik und einer stilistischen Einschätzung Nesselrath (2017), S. 127–130. Das Mosaikfragment wurde gereinigt, gesichert und an Ort und Stelle gelassen.

318 Ich beziehe mich hier auf die ausführliche Schilderung Arnold Nesselraths, der den Fund als erster Fachmann gesehen und fast zwei Jahrzehnte später veröffentlicht hat. Nesselrath (2017), S. 128.

319 Auf Torriti tippte auch schon De Rossi, Musaici (1899), der nach dem Stich von De Angelis Ähnlichkeit mit der Lunettenmadonna von S. Maria in Aracoeli (siehe Abb. 26) feststellte. De Rossi hat auch eine weitere Quelle beigezogen: ein unpubliziertes Manuskript des Giulio Mancini (1558–1630) »Viaggio di Roma per vedere le pitture« (BAV, Cod. Chig. G III, 66, S. 68). Es war mir bislang nicht möglich, das Manuskript einzusehen, das offensichtlich ausführlicher ist als G. Mancini, Viaggio di Roma per vedere le pitture, hg. von L. Schudt (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 4), Leipzig 1923. Schon Mancini hatte die Außenmosaiken dem gleichen Künstler zugeschrieben, der die Apsis ausmosaiziert hat. Ich zitiere sein Lob für Torriti nach De Rossi (ohne Paginierung): »che in vero per huomo di quei tempi fu di sapere e buon compositore, come in particolare si vede nel fregio dalla banda di fuori, che riguarda l'obelisco o aguglia.«

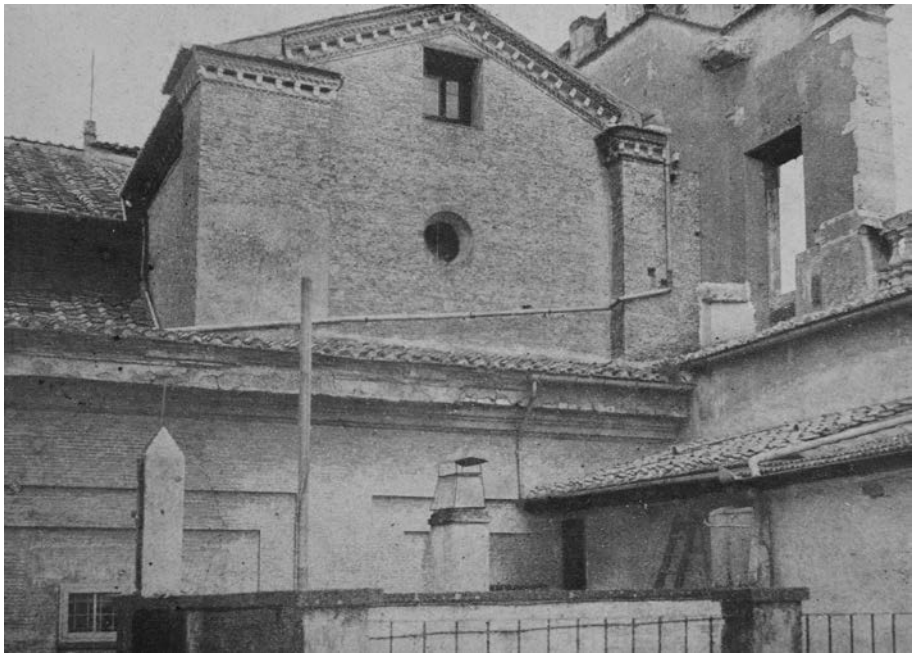


Abb. 250: Rom, S. Maria Maggiore, Blick auf die nördliche Querhausfront, vor 1915 (nach Biasiotti 1915)

also mehr auf das Kind bezogen als im Bild der »Salus Populi Romani«, welches die Maria in ganz aufrechter Haltung zeigt. Trotzdem wird man in dem Außenmosaik eine durch emotionale Zeichen aktualisierte Form der Ikone sehen dürfen.

Das Querhaus

Das schmale, die Linie der Seitenschiffe nicht überschreitende Querhaus (siehe Abb. 305, 312), das unter Nikolaus IV. (1288–1292) und Kardinal Jacopo Colonna ab ca. 1290 unter Opferung der Apsis des 5. Jahrhunderts westlich des Altares eingeschoben wurde, ist am heutigen Bau selbst im Innenraum kaum wahrnehmbar. Von außen schließen heute hohe Bauten des 17. bis 20. Jahrhunderts den Nukleus der Basilika so ein, dass vom Querhaus nicht das Geringste zu sehen ist (siehe Abb. 235). Deshalb soll eine rekonstruierende Isometrie den Baukörper des Querhauses im Zustand um 1300 deutlich machen (Abb. 256).

Vom Giebelbereich der Fassade des Nordquerhauses zeugt einzig eine Fotografie (Abb. 250) des frühen 20. Jahrhunderts, die von Biasiotti veröffentlicht wurde.[320] Seit 1933 ist auch dieser Rest durch einen angebauten Wohntrakt (Canonica Sistina) verborgen. Das Foto zeigt einen Zustand, der noch weitgehend De Angelis' Nordansicht (Abb. 251 ganz rechts) der Basilika entspricht. Neben der Kapelle Sixtus' V. wirkte das immerhin Langhaushöhe erreichende Querhaus des späten 13. Jahrhunderts winzig. Der Unterbau war schon damals bis zu einer Höhe, die etwa den Sohlbänken der Langhausfenster entspricht, von einem barocken Anbau verdeckt. Der Giebel ist verhältnismäßig flach,[321] die Schrägen sind von dem gleichen reichen Konsolgesims begleitet,[322] das als Traufe das gesamte Querhaus umgibt. Die Abschlussgesimse der beiden Fassadenstrebepfeiler

320 Biasiotti (1915), Abb. 13. Das Foto ist in den heutigen Beständen des ICCD nicht auffindbar (für die Recherche sei Daniela Mondini gedankt). Biasiottis flaue Abbildung ist offenbar die einzige Quelle der Überlieferung. Abgebildet auch bei Kleefisch-Jobst, Dominikanerkirche (1991), Abb. 79 und bei Greco (2016), Taf. VII.

321 Das entspricht dem Dachstuhl, der in einer frühen Aufnahme bei Biasiotti (1915), Abb. 203 überliefert ist. Das gegenüber dem Langhaus um 2,10 m flachere Dach ist auch auf Luftaufnahmen (siehe Abb. 235) zu erkennen, wie sie Pietrangeli (1987), S. 12 f. und 32 f. abbildet.

322 Die Gesimse werden weiter unten nach den erhaltenen Partien (Abb. 252) an der Ostseite des Querhauses beschrieben.

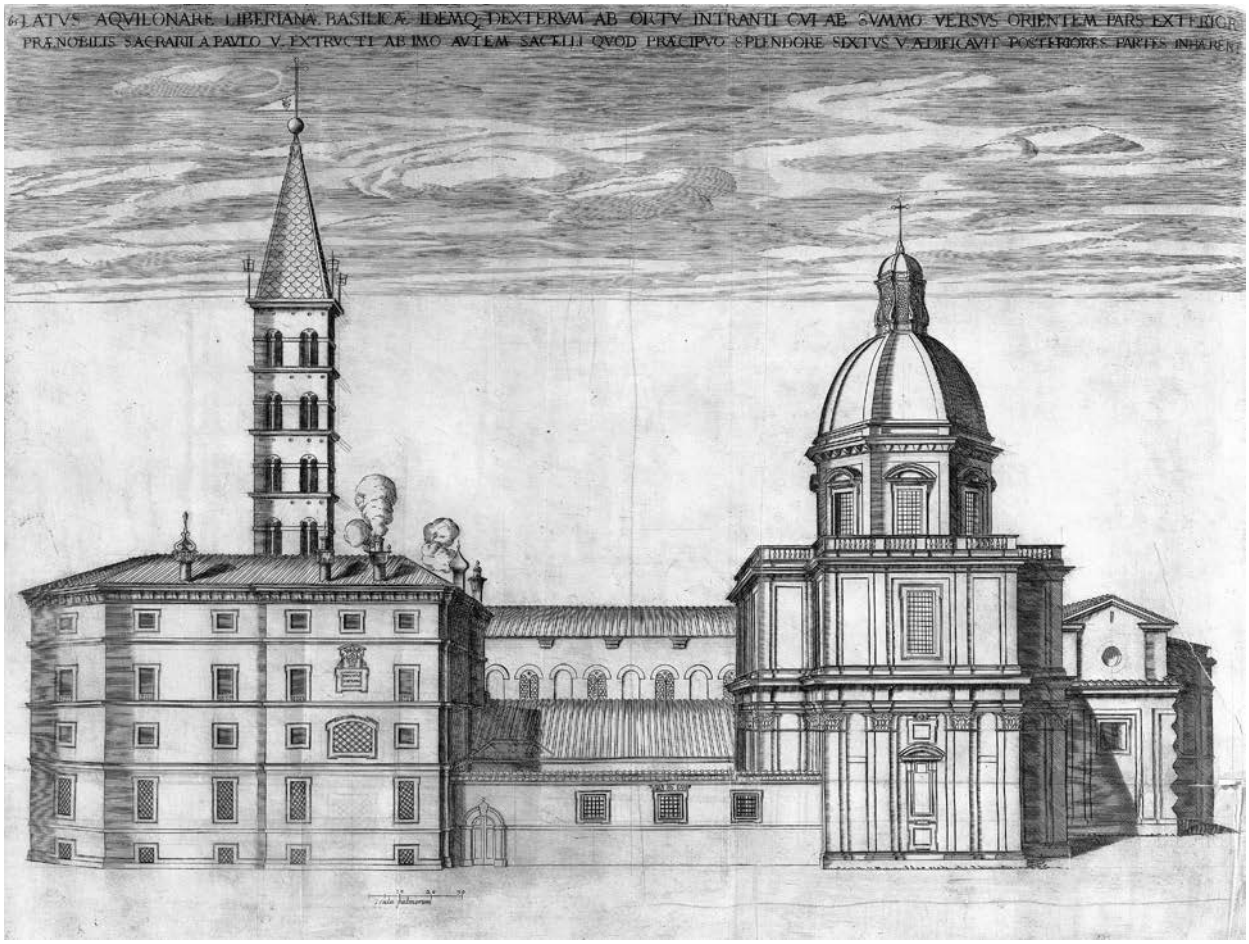


Abb. 251: Rom, S. Maria Maggiore, Nordansicht des Gesamtkomplexes, rechts klein die nördliche Querhausfassade (nach De Angelis 1621, BHR Fotothek)

bilden die Giebelbasis. Das schmale Schlitzfenster im Giebel, das De Angelis' Stich (siehe Abb. 251) verzeichnet, ist später durch ein großes Rechteckfenster ersetzt worden. An den Seiten verstärken Strebepfeiler die Fassadenmauer. Auffallend ist die Asymmetrie: Der Strebepfeiler auf der linken (östlichen) Seite ist etwa dreimal breiter als sein Gegenüber. Dass der nordöstliche Eckpfeiler als mächtiger Pylon das übrige System der Vorlagen durchbricht, dürfte statische Gründe haben. Eine auffällige Parallele besteht zum Querhaus der Laterankirche. Auch dort sind die entsprechenden Pfeiler an den östlichen Querhausecken übermäßig breit.[323] Das Foto (siehe Abb. 250) überliefert zwischen den Pilastern ein originales, verhältnismäßig kleines Rundfenster. Wie die unteren Partien aussahen, ist unbekannt. Vermutlich gab es kein Portal.

Das einzige Bildzeugnis der südlichen Querhausfassade ist das unter Sixtus V. zwischen 1588 und 1590 entstandene Fresko im Salone Sistino der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 243), das als Vedute den Komplex von S. Maria Maggiore mit dem südlich anschließenden Palast aus Südwesten relativ getreu wiederzugeben scheint. Man erkennt den gleichen flachen Fassadengiebel des Querhauses wie im Norden und die gleiche, sich um beide Ecken legende Strebepfeileranordnung. Deutlich ist der Okulus im Giebel, der zugesetzt im Inneren des zurückrestaurierten südlichen Querhausarms (Abb. 305) zu sehen ist. Weniger deutlich im Fresko ist ein zweiter in dem Bereich, der unterhalb der unter Kardinal d'Estouteville eingezogenen Gewölbe des 15. Jahrhunderts liegt und möglicherweise auf diese Zeit zurückgeht. Der mit einem Wellenband geschmückte Fries, der die Westseite des

323 Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 148–156.

Abb. 252: Rom, S. Maria Maggiore, Ostwand des nördlichen Querhauses von der Dachterrasse aus (Foto Claussen 2012)

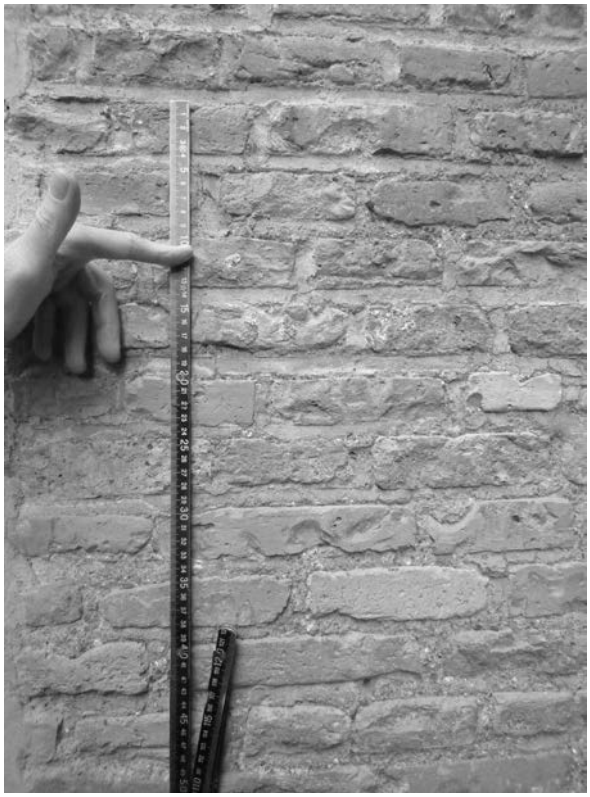


Abb. 253: Rom, S. Maria Maggiore, Ostwand des nördlichen Querhauses, Modulus des Mauerwerks (Foto Claussen 2012)

Querhauses und die Apsis oberhalb ihrer Fenster und am Ansatz des oberen Drittels der flachen Wand schmückte, scheint an der Südfassade weiterzulaufen und ist entsprechend auch im Norden vorauszusetzen. Im Süden ist ein Anbau mit Satteldach und einem Fenster im Süden und einem Okulus nach Westen hin erkennbar, offenbar eine Kapelle, die den südlichen Querarm erweiterte.

Von außen gesehen werden kann das Querhaus heute nur noch von den Dachflächen der Seitenschiffe aus, die einen Blick auf die Ostwände im Norden und Süden auf Obergadenhöhe freigeben (Abb. 252).[324] Das Mauerwerk besteht aus relativ kleinformatigen Backsteinen. Der Modulus beträgt sowohl an der südlichen wie an der nördlichen Ostwand des Querhauses 25–26 cm auf fünf Lagen mit einer aufgelegten Stilatura (Abb. 253). Eine solche enge Mauerung ist typisch für das ausgehende 13. Jahrhundert und entspricht dem Mauerwerk am Querhaus von S. Giovanni in Laterano.[325] Ein älteres Foto (Abb. 254) von der Wand des nördlichen Transeptarmes zeigt die Mauerfläche ohne Durchfensterung, wohl aber mit Spuren vermauerter Fenster. Die Beleuchtung geschieht heute durch jeweils drei nicht sehr große, rekonstruierte Rundbogenfenster, von denen das kleinste oben, die beiden anderen seitlich darunter angeordnet sind (Abb. 252).[326] Dazu kam an den Fassadenwänden im Norden

324 Die Ostwand des südlichen Querhauses habe ich selbst nicht untersucht. Wie man an der guten Abbildung in Righetti Tosti-Croce, L'architettura (1991), S. 115 sehen kann, stimmen die Fensteröffnungen mit dem hier abgebildeten nördlichen Pendant überein.

325 Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 153 f.

326 Schuchert (1939), Abb. 27. Alle Fenster sind seitdem offenbar wiederhergestellt und zusätzlich auf der Südseite mit einer modern wirkenden Auskleidung der Gewände versehen. Der Querschnitt der Basilika bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 101 zeigt irritierenderweise das Querhaus mit je einem großen Rundbogenfenster, das mit Maßwerk gefüllt

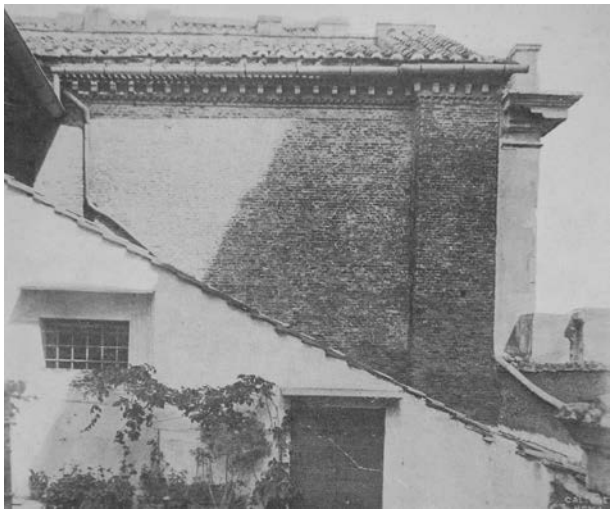


Abb. 254: Rom, S. Maria Maggiore, Ostwand des nördlichen Querhauses, vor 1915 (nach Biasiotti 1915)

Abb. 255: Rom, S. Maria Maggiore, Strebepfeiler an der Nordostecke des Querhauses, teilweise verschluckt von der angebauten Canonica (Foto Claussen 2012)

und wohl auch im Süden ein kleines Rundfenster.[327] Das sind wenige Lichtöffnungen. Man muss also davon ausgehen, dass der schmale hohe Raum des Querhauses auch bei Tag im Halbdunkel lag.

Die Mauer weist einige Auswechselungen und Reparaturstellen auf, die teilweise durch die hier auf den Seitenschiffsdächern existierenden Hütten bedingt waren. So ein »Dachhaus« ist auf einem Foto von 1930 (Abb. 254) noch zu sehen.[328] Das Mauerwerk ist dennoch größtenteils wohlerhalten, ebenso das in Ziegelornamentik ausgeführte Traufgesims (Abb. 252, 255). Dieses lädt allerdings weniger aus und ist auch weniger gegliedert als das Abschlussgesims am Querhaus der Laterankirche. Die Gliederung beginnt unten mit einem von Bändern eingefassten Sägezahnfries. Darüber tragen Marmorkonsolen einen vorgebauten zweiten, nun gegenläufigen Sägezahnfries. Schräggestellte Ziegel bilden den Übergang zur Dachtraufe.

An der nördlichen Ostwand sieht man auf dem genannten Foto des frühen 20. Jahrhunderts (Abb. 250), dass ein Strebepfeiler die Fassade verbreiterte,[329] ehe ihn der Anbau der neuen Canonica zu großen Teilen »verschluckte« (Abb. 255). Er dürfte die gleiche Breite gehabt haben wie der stärkere der Fassadenpfeiler, mit dem er die Ecke ummantelte. Eine ähnliche Verstärkung ist auch an der westlichen Gegenseite anzunehmen. Die Fassadenstrebepfeiler haben die Ausladung der Transeptfassaden um 77 cm vergrößert. Das gemahnt an die

ist. Es handelt sich meiner Ansicht nach um eine willkürliche Angleichung an die Obergadenfenster des Langhauses. Möglicherweise sind das zugleich Verbesserungsvorschläge, so wie er den Querhäusern ihre Giebel verweigerte und an deren Stelle Walmdächer einsetzte.

327 Die heutigen Rundbogenfenster im südlichen Querhaus sind vermutlich neu erfundene Rekonstruktionen (Abb. 306). Auf dem Fresko der vatikanischen Bibliothek erkennt man nur in der Giebelregion einen Okulus (Abb. 243). Die beiden kleinen Okuli oben in der Querhauswestwand (Abb. 306) konnten fast nichts zur Belichtung beitragen.

328 Die Spuren ihrer Pultdächer in unterschiedlicher Höhe und Winkeln zeigen, dass hier eine ganze Folge solcher Bauten vermutlich jahrhundertelang existiert hat. Ein bei Schuchert (1939), Abb. 27 abgebildetes Foto der Wand des nördlichen Armes wurde vom Dach eines niedrigeren Schuppens aufgenommen, der damals, um 1930, noch auf der Terrasse über dem Seitenschiff existierte. Man erkennt auch, dass die Fenster schon geöffnet waren.

329 Der Strebepfeiler ist 38,5 cm tief und war vermutlich 1,40 m breit. Er verschwindet nach 17 cm in der Wand des angebauten Gebäudes. Ein ähnlicher Pfeiler ist an der westlichen Ecke vorauszusetzen.

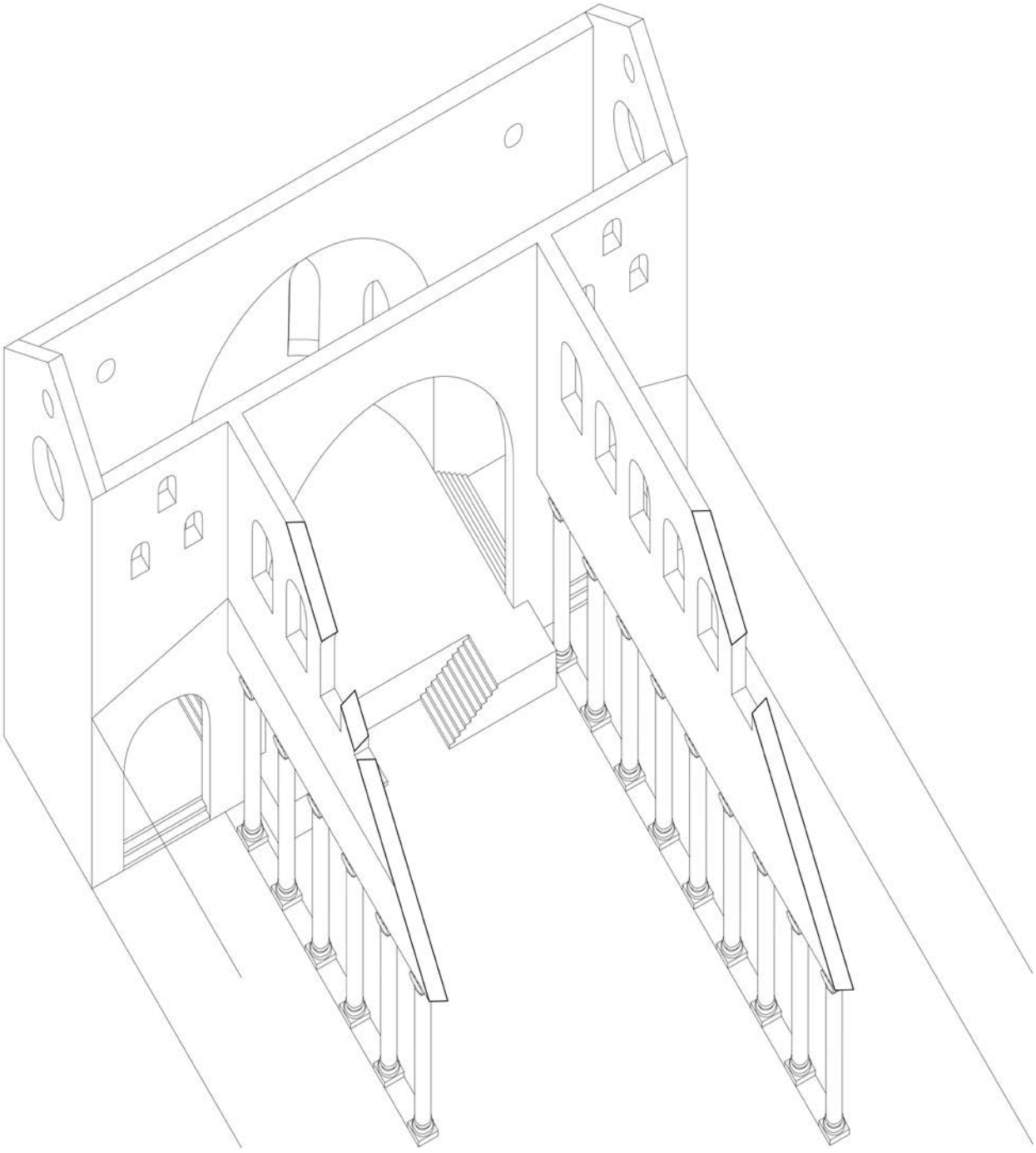


Abb. 256: Rom, S. Maria Maggiore, Schematische Rekonstruktion des Querhauses ohne Anbauten (Zeichnung Emanuele Pigionatti, Mendrisio)

Querhausfassade von S. Giovanni in Laterano, scheint aber systematischer geplant gewesen zu sein als die wechselnden Ecklösungen dort.[330]

Die Außenwirkung des in der Substanz völlig erhaltenen Querhauses von S. Maria Maggiore kann heute nur in einer Rekonstruktionszeichnung (Abb. 256) oder auch durch einen Blick auf die, allerdings erheblich größere südliche Querhausfassade von S. Giovanni in Laterano einigermaßen verdeutlicht werden.[331] Die Außenmaße des Querhauses von S. Maria Maggiore sind aufgrund der Anbauten nicht exakt zu erschließen: Im Äußeren ist der Querhausbau von Nord nach Süd ca. 35 m lang und ca. 8,60 m breit, die Breite der Fassaden betrug 9,30 m (die Maße nach Krautheimers Plänen Abb. 196, 207). Die Gesamthöhe bis zum First des Satteldaches betrug 22 m, bis zum Traufgesims unter dem Giebel 19 m. Die Binnenmaße waren entsprechend 32 m Länge und 6,60–6,80 m Breite, bei 19 m Höhe ab Niveau des Langhauspaviments, im Mittelalter durch die Erhöhung des Sanktuariumspaviments ca. 1,80 m weniger.[332]

Die Enge des Querhauses war, wie an anderem Orte ausgeführt,[333] vermutlich mitbedingt durch die Scheu, die durch das Schneewunder festgelegten Außenmaße der Basilka des 5. Jahrhunderts zu verändern und zu überschreiten. Der westlichste Punkt der Apsis Nikolaus' IV. liegt genau auf dem Fundament des Umgangs. Die Ostwand des neuen Querhauses konnte man auf die alte, westliche Abschlusswand der Basilika setzen (siehe Abb. 206), wobei die neue Mauer in der Zone des Obergadens ohne Verzahnung gegen die des 5. Jahrhunderts gesetzt wurde.[334] Für die übrigen Wände hat man hat tief gehende antike Fundamente wiederbenutzt.[335] Im Süden setzte man sie in Opus saracinescum auf die südwestliche Ecke des ausgedehnten antiken Atriumhauses. Ebenfalls aus Tuff errichtet wurden die unteren Partien der Westwand des Querhauses und das Nordquerhaus, wobei man auch hier ältere Fundamente nutzte (siehe Abb. 206).[336]

Alles in allem lässt der Befund den Verdacht aufkommen, man habe den Plan zum Querhaus erst festgelegt, nachdem man sich durch Grabungen einiger Mauerzüge versichert hatte, die man für Fundamente des Gründungsbaues halten konnte. Eine solche Hypothese setzt voraus, dass man auch oberirdisch noch Gebäude oder Gebäudereste (Stichwort: Umgang) ausmachen konnte, an welchen man die ursprüngliche Westausdehnung ablesen zu können glaubte.[337]

Das Innere

Langhaus

Im Folgenden geht es weniger um die Langhausarchitektur im Hochmittelalter, die ja kaum verändert die des frühen 5. Jahrhunderts bewahrt hatte, als vielmehr um Quellen und Indizien, anhand derer man Teile des Architekturschmucks und der liturgischen Einrichtung erschließen kann.

330 Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 148–157, Abb. 78.
331 Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), Abb. 76.
332 Die Maße sind nach CBCR 3 (1967), Taf. I und II gewonnen, vgl. CBCR 3 (1967), S. 23. Zudem De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 361. Vor 1738 war das Querhaus über eine Folge von 10 Stufen zu erreichen, lag also ca. 1,80 m über Langhausniveau. Siehe CBCR 3 (1967), S. 28. Die tatsächliche innere Höhe des Querhauses betrug also im Nordarm 18,40 m und im Süden 18,20 m. Zum Querhaus der Laterankirche vgl. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 148–167, Abb. 76, 78.
333 Siehe S. 223, 319.
334 Schuchert (1939), S. 110–112, Abb. 29.
335 Das Tuffmauerwerk hat einen Modulus von 40–48 cm für fünf Lagen. Siehe De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 360, Anm. 116.
336 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 360 und 2, Abb. 13. Ich gebe die differenzierten Ausführungen De Blaauws hier nur kursorisch wieder.
337 Siehe S. 223, 319.

Abb. 257: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Nordseite mit Mosaikranken (Foto Claussen 2012)

Der mosaizierte Rankenfries im Gebälk der Langhauskolonnade und seine Restaurierungen

Der umlaufende, insgesamt ca. 150 m lange und ca. 55 cm hohe Mosaikfries (Abb. 257, 258, 259, 260) mit einer Akanthusranke auf goldenem Grund ist zwar vielfach ausgebessert oder erneuert worden,[338] kann aber in der Konzeption als Werk der Zeit um 440 gelten.[339] Das Motiv könnte auf das Vorbild der einstigen mosaizierten Wellenranke in der Frieszone des Kolonnadengebälks im Mittelschiff von Alt-St. Peter zurückgehen.[340] Andere Mosaikfriese als Wellenranke haben sich in dieser Art in Rom nicht erhalten.[341] Eine zeitliche Zuweisung allein anhand motivischer Vergleiche ist deshalb kaum möglich. Allerdings sind die aufsteigenden Ranken der erhaltenen Mosaikapsidiole in der Vorhalle des Lateranbaptisteriums,[342] die aus der Zeit Sixtus' III. (432–440) stammen, von ähnlichen kleinen bunten Vögeln in variantenreich unterschiedenen Blick- und Körperrichtungen belebt wie das Rankenband in S. Maria Maggiore.[343] Eine gründliche Untersuchung müsste vom Gerüst aus erfolgen und das jeweilige Material und die Machart des Mosaiks analysieren.[344] Das war in dem hier gesetzten Rahmen nicht möglich. Deshalb haben die hier vorgebrachten Beobachtungen und Thesen den Charakter des Vorläufigen.[345]

338 Das Höhenmaß beruht auf den in der Regel zuverlässigen Messungen von Biasiotti, La Basilica (1915), S. 23. Der erste, der den Mosaikfries erwähnt, ist um 1560 Panvinio (Siehe Anhang S. 381): *Supra columnas peristillum totum e lapide de musivo ornatum*. Auch in den Skizzen des Sallustio Peruzzi (siehe Abb. 222) ist links unten in einer kleinen Aufrisszeichnung des Gebälks der Fries mit »di musaico« beschriftet.

339 Krautheimer drückt sich vorsichtig aus: »The frieze in his basic design appears to be of fifth century date.« CBCR 3 (1967), S. 39.

340 Die dort eingefügten Medaillons mit Papstbildnissen stammen aus einer Erneuerung unter Nikolaus III. (1277–1280). Erkennbar in den Tassellis Zeichnungen der Langhauswände. Siehe Grimaldi, Descrizione ed. Niggl (1972), fol. 112v–113r, Abb. 55.

341 Die Wellenranke in bunten Farben, die an gleicher Stelle im Langhaus von S. Maria in Trastevere das Gebälk der Kolonnade schmückt, ist unter Vespignani als gemaltes Pseudomosaik restauriert worden. Es ersetzte eine vorangehende Dekoration des Kardinals Altemps. Siehe Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), S. 244 f. und im vorliegenden Band S. 489.

342 Iacobini, Lancea Domini (1999).

343 Zu den Hauptunterschieden gehört, dass sich die Vögel der Nordseite in der östlichen Hälfte bis auf zwei alle umschauen (Wendehälse), die an der entsprechenden Südseite dagegen ausnahmslos in die Richtung blicken, in der auch ihr Körper ausgerichtet ist. Das lässt den Schluss zu, dass sie sich nach dem Altar ausrichten sollten. Ob die Abschnittsunterschiede als unterschiedliche Arbeitsphasen geschieden werden können, ist keineswegs sicher. Es ist mit einem gewissen Variationsspielraum der Werkstätten zu rechnen.

344 Diese immense Arbeit ist mit einfachen Mitteln nicht zu leisten. Um einen Gesamteindruck zu bekommen, genügt einstweilen die erstaunlich scharfe Rundum-Visualisierung zitiert in Anm. 3.

345 Die Beobachtungen sind eine Gemeinschaftsarbeit bei Besuchen zwischen 2015 und 2019, an der Darko Senekovic und Pasquale Sibillano, Carola Jäggi, Hans-Rudolf Meier, Alexander Racz und Christoph Dittscheid beteiligt waren. Für ihre Hilfe möchte ich mich herzlich bedanken.

Abb. 258: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Ostseite mit Mosaikranken, 17. Jh. (Foto Claussen 2012)

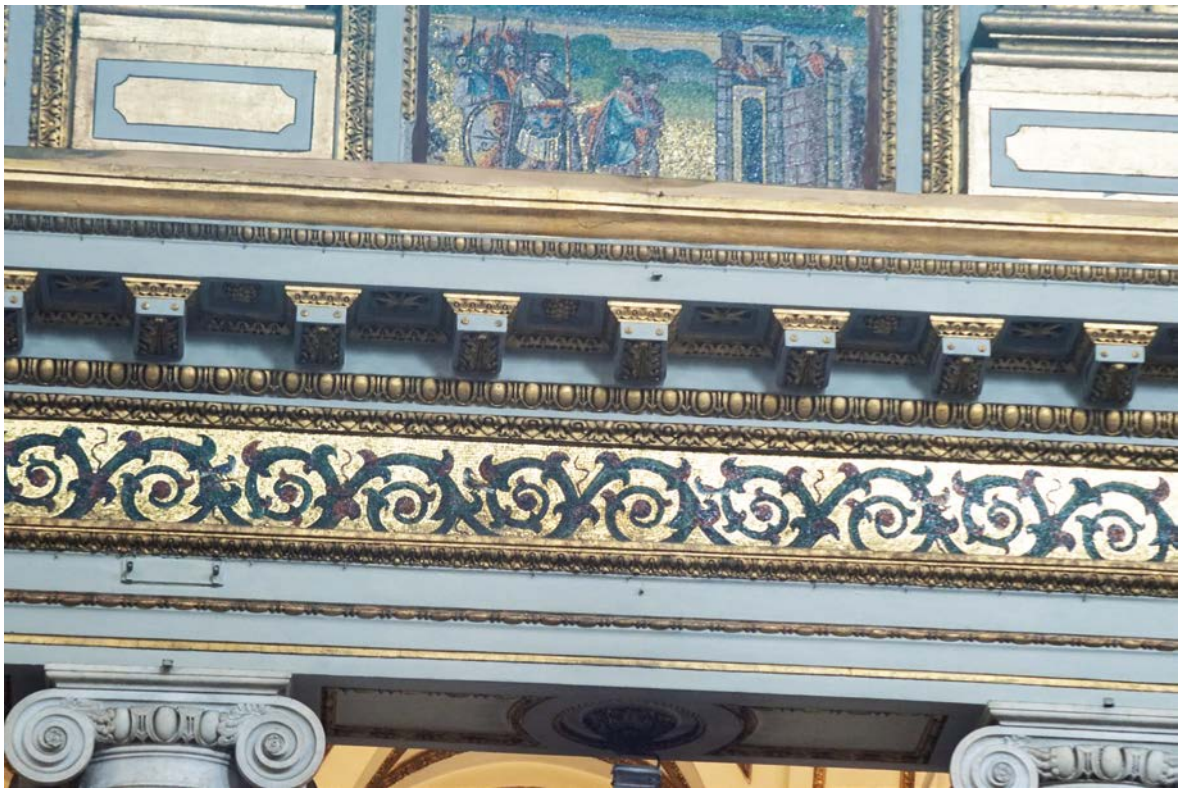


Abb. 259: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Nordseite mit Mosaikranken (Foto Dittscheid 2017)

Abb. 260: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Nordseite mit Lamm (Foto Senekovic 2012)

Ob sich der Rankenfries um 440 auch um die Apsis zog, ist nicht nachweisbar, aber möglich. Auch an der inneren Eingangswand im Osten wird er ähnlich wie in der barocken Erneuerung (siehe Abb. 258) verlaufen sein. Man kann davon ausgehen, dass das Rankenband den ganzen Raum des Mittelschiffes und die Apsis umlaufen und gleichzeitig optisch zusammengefasst hat.

Im Langhaus wird die Ranke in der Mitte jeder Seite unterbrochen durch ein ovales Bildfeld, in dem sich je ein Lamm (eher ein ausgewachsenes Schaf) vor Goldgrund so präsentiert, dass es den Kopf nach Westen zum Altar hin umwendet (siehe Abb. 257, 260, 261), während die Körper jeweils nach Osten zum Eingang ausgerichtet sind. Mit Licht- und Schatteneffekten wird eine gewisse Körperlichkeit erzeugt, besonders deutlich bei dem Lamm im Süden. Die Tiere sind als Hinweis auf den Jüngsten Tag zu verstehen.[346] In der gerichteten Säulen-Allee akzentuieren sie eine Mitte, von der man nicht weiß, ob sie im 5. Jahrhundert eine liturgische Bedeutung hatte.[347]

Auch wenn Motivik und Farbwahl grosso modo übereinstimmen, lassen sich innerhalb des Mosaikfrieses mindestens drei Varianten unterscheiden:

Der Standardtypus (Abb. 257, 259, 261) ist vermutlich mit dem Ursprungskonzept identisch. Ihm gehören die meisten Friesabschnitte des Langhauses an. Er ist gekennzeichnet durch kräftige Pflanzentriebe ohne besondere Detaillierung. Charakteristisch ist der dunkle Farbton der blaugrünen Ranken mit dunkelroten Blattsprossen und Schattenpartien.[348] Die Äste sind von rotem Bast nur locker zusammengehalten. Die Ranken füllen den gegebenen Raum bis fast an den oberen und unteren Rand. Der Goldgrund ist wohl in großen Teilen ausgewechselt, jedenfalls gibt es Unterschiede zwischen dunkleren Partien (meistens in engen Lagen der Binnenflächen) und solchen, die

346 Wieder aufgenommen wurde die Thematik von Ranke und Lamm in den Resten der Ausmalung des späten 13. Jahrhunderts im Giebelbereich der inneren Ostwand. Siehe S. 280 f.

347 Damit spiele ich auf die Station der späteren Papstprozessionen *in medio ecclesiae* an. Siehe Voss/Claussen (1991–92), S. 16 f.

348 Man hat den Eindruck, es sei mit Glastesserae grüner und roter Porphyr imitiert worden.

Abb. 261: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Südseite mit Lamm (Foto Dittscheid 2018/19)

heller leuchten. Es mag auch schon Restaurierungen in mittelalterlicher Zeit gegeben haben. Doch gibt es keinerlei Anzeichen, dass die Torriti-Werkstatt des späten 13. Jahrhunderts den Mosaikfries im neuen Apsisbereich weitergeführt hätte.[349]

Besondere Aufmerksamkeit verdient der Erhaltungszustand der beiden Felder mit den Lämmern über den mittleren Interkolumnien des Langhauses. Auffällig ist, wie stark sie sich in der Faktur unterscheiden. Das im Norden hat einen gerundeten Körper, dessen Bewegung in einem Zug gezeichnet ist (Abb. 260). Das Lamm im Süden dagegen scheint wie aus zwei Körpern zusammengesetzt (Abb. 261). Sein Vorderteil ist von rechts vorn gesehen, der Hinterkörper von links hinten. Gegenüber der recht einheitlichen Angabe des Felles im Norden fällt im Süden auf, dass die Oberfläche durch unruhige schräge Lichtstreifen charakterisiert wird. Es könnte trotz altertümlicher Wirkung mit den direkt anschließenden Rankenpartien unter Pinelli ersetzt worden sein.[350] Auf der Nordseite hingegen scheint die rechte Hälfte des Lammkörpers mit Kopf, Hals und Vorderbeinen einigermaßen erhalten zu sein, der Rest ist vermutlich übergangen.

Theoretisch sind im Früh- und Hochmittelalter weitere Restaurierungsstadien des Mosaikfrieses möglich.[351] Ich gehe allerdings davon aus, dass der überwiegend vertretene »Normaltypus« (Abb. 257, 259, 261) trotz vieler kleinerer Reparaturen und größerer Auswechslungen des Goldgrundes substanziell identisch ist mit der

349 Der Stich der Apsis von De Angelis (Abb. 313) zeichnet einen Rankenfries direkt unterhalb des Apsismosaiks und über dem Marienzyklus ein. Das ist unmöglich. Die Oberfläche der Mosaiken Torritis ist in diesem Bereich ungestört erhalten und lässt keinen Platz für einen derartigen Fries.

350 Ich berufe mich hier auch auf das Urteil von Carola Jäggi, die sich bei dem südlichen Lamm an die erneuerten Lämmer im Apsisbereich von SS. Cosma e Damiano erinnert fühlt.

351 Krautheimer CBCR 3 (1967), S. 22 dachte besonders an das 13. Jahrhundert. Beim Vergleich mit den goldgesäumten, antikennah wirkenden Ranken Torritis in der Apsis (vgl. Abb. 308), die ohne Bindebast frei wachsen, stellen sich allerdings so große Unterschiede heraus, dass mir eine Erneuerung in dieser Zeit wenig plausibel erscheint.

Abb. 262: Rom, S. Maria Maggiore, Mosaikranken des 17. Jhs. auf dem nördlichen Pfeiler vor der Apsis (Foto Dittscheid 2018/19)

Erstausstattung unter Sixtus III. Zu dieser rechne ich auch trotz einiger restaurierter Partien das Lamm auf der Nordseite (Abb. 260). Alle neuzeitlich ersetzten Teile des Rankenfrieses halten sich motivisch recht genau an das Vorhandene, unterscheiden sich aber durch eine größere Feinheit der Zeichnung und durch leuchtendere Farben von der Textur des Grundmusters.

Erneuerungsphasen I und II

Die Neudekoration des Langhauses unter Kardinal Pinelli von 1592 bis 1603 betraf auch die innere Ostwand und dort vor allem das Gebälk mit seinem Rankenfries (Abb. 258). Die Mosaizisten der Barockzeit haben sich erstaunlich eng an die älteren Rankenabschnitte am Gebälk der Kolonnaden gehalten. Mit Schattierung und Glanzlichtern ist die Plastizität der Blätter betont, wobei Rottöne weitgehend fehlen. Die Mittelblüten weisen meist einen hellen Mittelpunkt auf. Die roten Bänder des Bindebastes sind schlängelnd in die Länge gezogen. Man sieht es besonders gut im nordwestlichen Bereich beim Turmansatz über dem später hier eingefügten Grab Papst Clemens' IX. (1667–1669) und in dem angrenzenden Stück an der Westwand bis zum Pinelli-Wappen. Dort herrschen sehr dunkle und saftig ins Kraut schießende Ranken vor, die den Goldgrund etwas zurückdrängen. Der Rest des Frieses an der Ostwand ist dann eher mit schlanken, hellen Ranken gefüllt. Das Rot ist hier heller, die Windungen des Bindebastes straffer und die Anlage insgesamt stärker systematisiert. Dieser Bereich setzt sich ähnlich an der östlichen Südwand fort. Gut möglich, dass zwei Mosaik-Equipen gleichzeitig, aber mit unterschiedlichen »Klangfarben« gearbeitet haben. Die Werkstatt, welche die nördliche Ostpartie in dunklen Tönen erneuert hat, sorgte vermutlich auch für die Ranken an den Pilastern in Apsis, Querhaus und an den Pfeilerwänden des Triumphbogens (Abb. 262).[352] Die geglättet wirkenden Mosaikfriese in diesen Bereichen (Abb. 263) sind nur zum Teil Neudekoration.

352 Man erneuerte unter Pinelli auch die Friesdekoration im Apsis- und Altarbereich. Unsicher ist, ob sich vor Pinellis Erneuerung im Gesims der Apsis des späten 13. Jahrhunderts ein Rankenfries aus der Zeit Torritis entlangzog. Die einzige

Abb. 263: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Nordseite neben dem Bogen zur Sakramentskapelle mit Mosaikranken (Foto Claussen 2017)

Die Erneuerungsphase II betrifft vor allem Friesteile im westlichen Langhaus im Bereich der südlich gelegenen Bogenöffnung vor der Kapelle Pauls V., die 1742 unter Fuga erneuert wurden (Abb. 264).[353] Kennzeichnend sind hier die (im Vergleich mit dem Normaltypus) helleren und kräftigeren Farben. Besonders das Rot sticht heraus. Das Zentrum der Mittelblüten ist durch einen hellen Punkt markiert. Die Blätter wirken durch Glanzlichter und Schatten dreidimensional. Insgesamt sind die Ranken zierlicher. Der Bast schnürt sie fest und ordentlich zusammen. Die Ranke hält Abstand vom oberen und unteren Rand. Gegenüber links von der Öffnung zur Kapelle Sixtus' V. ist dagegen ein Stück der ersten Phase ohne deutliche Renovierungsspuren erhalten (Abb. 263).

Darstellung, De Angelis Stich (siehe Abb. 313), zeigt im Gesims unterhalb der Apsiskalotte einen Rankenfries an einer Stelle, an der niemals Platz für einen solchen gewesen wäre. Dagegen wirkt das Gesims, das in der Fensterzone das Gebälk des Langhauses fortsetzt, gänzlich verkümmert. Meiner Ansicht nach hat der Stecher hier Einzelheiten seiner Vorlage vertauscht und bei seiner rekonstruierenden Ansicht die Wellenranke irrtümlich ein Stockwerk höher versetzt. De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 91.

353 Schwager (1961), S. 353, Anm. 139; Greco (2015), S. 360–362. Die Arbeiten an der großen Bogenöffnung vor der Cappella Paolina mit ihren Stuckengeln sind 1742 datiert. In dieser Zeit müssen auch die Anpassungen am Mosaikfries durchgeführt worden sein.

Abb. 264: Rom, S. Maria Maggiore, Langhausgebälk auf der Südseite mit Mosaikranken (Foto Claussen 2017)

Innere Eingangswand im Osten

Vermutlich lief ursprünglich das Langhausgebälk als Gesims auch an der inneren Ostwand weiter. Die von Panvinio gesehene, damals aber kaum noch lesbare Mosaikinschrift Sixtus' III. über dem Hauptportal war – ähnlich wie in S. Sabina – in dieser Zone zu lesen.[354] Panvinio schreibt von Wandmalereien *satis elegantes*, die sich an der Ostwand befanden. Man sah sie oberhalb der Türen, dort, wo die Wandvertäfelung fehlte.[355]

An der inneren Eingangswand sind nur in der giebelförmigen Dachzone über der Kassettendecke Reste einer Ausmalung erhalten (Abb. 265).[356] Diese stammt aus dem späten 13. Jahrhundert:[357] ein apokalyptisches Lamm

354 Zur Titulus-Inschrift vgl. S. 205, 221. Panvinio, Basilicis (1570), S. 235: […] et *versus quidam musivei supra portam maiorem intra ecclesiam, iam exolescentes et fere consumpti sic. VIRGO MARIA TIBI XYSTVS NOVAT.*

355 *In aula interius ubi supra portas ubi desunt tabule lapidee, sunt picture satis elegantes; sunt . . . . . antiquo zophoro diruto hi versus: Virgo Maria tibi Xystus novat.* Biasiotti, La Basilica (1915), S. 23 nach Panvinios Scheden, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. (Transkription von Santi Pesarini). Die Zeitstellung dieser Fresken ist ungeklärt, ebenso der Zeitpunkt, an dem sie mit Steinplatten verdeckt wurden. Panvinios Beobachtung erfolgte lange vor der barocken Neufassung unter Kardinal Pinelli. Auch seine Formulierung macht es wahrscheinlich, dass er einen sehr alten, schon ziemlich beschädigten Zustand antraf. Falls die Auskleidung mit Marmorplatten in frühchristlicher oder frühmittelalterlicher Zeit erfolgte, sollte die Malerei an der inneren Ostwand noch aus der Anfangszeit der Basilika stammen. Dann bezöge sich Panvinios *satis elegantes* auf eine Malerei des 5. Jahrhunderts. Vielleicht sollte man durch minimalinvase Sondagen prüfen, ob sich von der Mosaikinschrift und von den Fresken unter der barocken Ordnung noch Spuren erhalten haben.

356 Die Wandmalerei ist im unteren Teil durch Balkenlöcher und eine eingesetzte Konsole stark beeinträchtigt. Hier sind große Teile des bemalten Putzes abgefallen. Diese Beschädigungen gehen vermutlich auf Arbeiten zurück, die mit dem Einzug einer Flachdecke zusammenhängen. Vgl. Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 89–93. Ein Lamm im Giebelfresko ist auch in S. Maria in Aracoeli oberhalb der Flachdecke gefunden worden. Siehe Herklotz, Savelli (1983), S. 375 f., Abb. 9.

357 Serena Romano grenzt die Entstehungszeit auf die Jahre 1292 bis 1297 ein, die Zeit der Patronage Jacopo Colonnas. Romano (2017), S. 135; dort auch eine Gesamtaufnahme (S. 136, 1), die die Schäden besser wiedergibt als Wilperts Nachzeichnung (Abb. 266). Weitere Beobachtungen und detaillierte Abbildungen Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 89–93.

Abb. 265: Rom, S. Maria Maggiore, Apokalyptisches Lamm. Wandmalerei des späten 13. Jhs. im Giebelbereich der inneren Ostfassade (Foto Anderson 17642)

mit Kreuznimbus (Abb. 265), das nach Westen blickt, steht nach links gewandt, gerahmt von einer farbigen Aura. Das Tier ist umgeben von ausgreifenden Spiralranken (Abb. 266) auf goldgelbem Grund, die als Zeichen für eine himmlische Zone gelesen werden dürfen. Sie dekorieren in perfekter Symmetrie die große, auf Fernsicht berechnete Fläche, wobei die Größe nach oben hin abnimmt.

Das Mauerwerk in den oberen Teilen der Fassade wurde unterschiedlich datiert, stammt aber mit Sicherheit aus der von Nikolaus IV. initiierten Bauphase. In den Partien, in denen der Putz abgefallen ist, wird ein Backsteinmauerwerk mit feiner Schlämme (Falsa cortina) sichtbar, das Krautheimer ins 13. Jahrhundert datiert.[358] Direkt darauf ist in groben Zügen eine rötliche Vorzeichnung gelegt. Die folgende Putzschicht zeigt Spuren einer weiteren Sinopie. Darauf wurde eine dünne Schicht Feinputz aufgetragen, der als Malgrund diente.[359] Die Form der Ranken und die Freskotechnik entsprechen den Malereiresten im südlichen Querhausgiebel (Abb. 267). Somit steht auch vom Baubefund her fest, dass die Dekoration der Giebel (Fassade und Querhaus) einheitlich im späten 13. Jahrhundert entstanden ist. Auch stimmt die Mauertechnik des Fassadengiebels nach Schuchert mit jener des Querhauses überein.[360] Damit steht fest, dass das Mauerwerk des Fassadenoberteils im Zuge der Baukampagne unter Nikolaus IV. und Jacopo Colonna neu errichtet wurde.[361]

Ikonografisch gehört das Lamm im Zenith mit den begleitenden Ranken zur Thematik des Jüngsten Gerichts.[362] Zu vermuten ist, dass sich der Hauptteil der Ausmalung in den Partien unterhalb der später eingezogenen Kassettendecke befunden hat und erst von der Neudekoration unter Kardinal Pinelli zerstört oder überdeckt wurde. Die Giebelausmalung ist überdies der Beweis, dass der Dachstuhl des Langhauses im 13. Jahrhundert offen war.

358 CBCR 3 (1967), S. 36, Abb. 37. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 363 hält ebenfalls die gesamte obere Fassadenwand für ein Werk des späten 13. Jahrhunderts.

359 Die ausführlichste technische Diskussion der Malerei bei Valeriani, Kirchendächer (2006), S. 89–93, bes. auch die Farbabbildung 124. Vgl. die Umzeichnungen der Befunde im inneren Ostgiebel bei Valeriani, Abb. 306, 307.

360 Schuchert (1939), S. 93; ähnlich schon Biasiotti, La Basilica (1915), S. 26, Anm. 39. Leider konnte ich selbst keine Messungen im Mauerwerk des Ostgiebels vornehmen. Eine gute Abbildung bei Valeriani, Kirchendächer (2006), Abb. 128.

361 Julian Gardner allerdings interpretiert den Befund, sich fälschlich auf Krautheimer berufend, dahingehend, dass frühchristliches Mauerwerk bis in die Dachzone erhalten sei. Gardner, Pope (1973), S. 20.

362 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 363 erwägt auch eine Anbetung des Lammes.

Abb. 266: Rom, S. Maria Maggiore, Dekoration des Giebels an der inneren Ostwand (nach Wilpert 1916)

Abb. 267: Rom, S. Maria Maggiore, Dekorative Malerei im Inneren des südlichen Querhausgiebels (Archivio Fotografico Musei Vaticani, Foto Sasaini)

Paviment

Der Boden des 5. Jahrhunderts liegt knapp unterhalb der 5 cm dicken Schicht des heutigen.[363] Über sein Material und Aussehen ist kaum etwas bekannt. Noch weniger weiß man über das Paviment, das zur Zeit Paschalis' I. (817–824) im damals erhöhten Teil der Apsis und des Presbyteriums verlegt wurde.[364] Der heute bestehende Opus sectile-Boden des Mittelschiffs (Abb. 217, 218, 268, 269) wurde 1750 bei der Erneuerung durch Ferdinando Fuga unter Benedikt XIV. (1740–1758) verlegt, wobei die Felder im Mittelschiff in ihrer Grundform ein mittelalterliches Paviment aufgreifen, das bis ins 18. Jahrhundert durch eine Bahn aus großen Quincunx-Mustern (siehe Abb. 215, 272) im östlichen Langhaus präsent geblieben war.[365] Die Rekonstruktion eines Idealpaviments bei Bunsen/Gutensohn/Knapp (Abb. 270) übernimmt und ergänzt die Mittelreihe der Fuga'schen Neuverlegung und erfindet Vieles dazu, sagt aber nichts über den mittelalterlichen Boden aus.[366]

Die Bildquellen zum mittelalterlichen Paviment stammen aus relativ später Zeit. Der Grundriss bei De Angelis (Abb. 271) gibt als »antico pavimento« einen Zustand des späteren 16. Jahrhunderts wieder, in dem von der Gesamtfläche des Mittelschiffes einzig sechs gereihte Felder im mittleren Pavimentstreifen des östlichen Mittelschiffs erhalten waren. Die Felder zwei und drei vom Mittelportal aus nach Westen gezählt waren damals von unterschiedlichen Quincunx-Formen gefüllt. Das vierte Feld nahm das Mosaik mit der Stifterdarstellung ein, von dem noch zu sprechen sein wird. Die drei folgenden Quincunx-Muster waren durch Schlingenbänder miteinander verbunden. Diese Dreiergruppe ist um 1745 von Giuseppe Lucchesi in einem Aquarell (Abb. 272) festgehalten worden.[367]

Fugas Grundriss (Abb. 215) mit dem Aufmaß des alten Paviments ist das wichtigste Dokument des alten Zustandes, und man fragt sich, ob der Aufwand einen Planungsmoment festhält, an dem man noch damit rechnete, den alten Boden auszubessern und zu bewahren. Die Mittelbahn ist mit ihren Quincunx-Formen bis zur Achse zwischen den barocken Kapellen Sixtus' V. und Pauls V. ergänzend fortgeführt. Die beiden seitlichen Felderreihen sind neu erfunden und gefüllt mit alternierenden Rauten- und Blütenfüllungen.[368] Als man 1750 das Paviment gänzlich erneuerte (siehe Abb. 217, 268), hat diese Dreiergruppe das Muster für die vier Quincunxformen geliefert, mit denen die Mittelbahn der Basilika ausgelegt wurde.[369] Fugas Marmorari haben dabei zum Teil altes Material wiederverwendet, denn in den Arbeitsbelegen hielten sie fest, dass das alte, zu rezyklierende Material bei weitem nicht ausreicht, um die große Fläche des neuen Paviments zu füllen.[370] Im Vergleich mit Lucchesis Abzeichnung (Abb. 272) der drei zusammenhängenden Quincunx-Muster zeigt sich aber, dass alle Scheibenfüllungen ausgewechselt wurden. Die kleinteiligen, komplizierten konzentrischen Muster wurden entfernt zugunsten größerer Porphyrscheiben mit einfacheren Rahmenringen. Lucchesi hat in weiteren Alben 50 Aquarelle (Abb. 272,

363 CBCR 3 (1967), S. 38. Über das Material und etwaige Muster des Paviments aus der Zeit Sixtus III. geben die Grabungsberichte keinen Aufschluss.

364 Dass sich die berühmte Erwähnung der *Descriptio* von Tieren, Fischen und Vögeln in Ranken, die als Mosaik den Bereich zwischen Altar und Chor schmückten, auf ein Paviment bezogen haben könnte, hält Krautheimer, CBCR 3 (1967), S. 52, immerhin für möglich, merkt aber an, dass es sich – nach der Erhöhung des Presbyteriums unter Paschalis I. – nur um ein karolingisches Paviment handeln könne. Ich denke, die Formulierung bezieht sich auf das damalige Apsismosaik. Vgl. S. 220 f.

365 CBCR 3 (1967), S. 7; Glass, BAR (1980), S. 112–115. Fugas Grundriss mit dem Verteilungsplan der neuen Pavimentmuster ist in der Raccolta Lanciani im römischen Palazzo Venezia (Inv.Nr. XI, 46) erhalten. Siehe Bellini (1995), S. 54, Abb. 5. Greco (2016), S. 391 f.

366 Bunsen/Gutensohn/Knapp, Basiliken (1842), Taf. IX. Auch das nachträglich angefügte Querhaus wurde in das Idealkonzept aufgenommen.

367 BAV, Cod. Capponianus 289, fol. 7. Unter dem Aquarell ist zu lesen: »Pavimento che stà in S. Maria Maggiore in Roma, dis. e dip. da Gius. Lucch. da Lu'.« Andere Paviment-Zeichnungen des aus Lucca stammenden, ansonsten kaum nachzuweisenden Künstlers sind zwischen 1729 und 1745 datiert. Siehe zu seinen anderen Pavimentmusterbüchern in der Bibliografie. Flüchtig ist der gleiche Pavimentabschnitt schon im Skizzenbuch des Giovanni Colonna da Tivoli aus dem Jahr 1554 festgehalten, BAV, Vat. lat. 7721, fol. 62v. Siehe Micheli (1982), S. 80, 92 f.

368 Aus etwas späterer Zeit sind schematische Zeichnungen, z. T. Kopien nach Fugas Plan, mit Details der Mittelbahn des Paviments erhalten, die D' Achille in den Scheden Bianchinis gefunden und veröffentlicht hat. Vermutlich sind sie während oder nach Fontanas Erneuerung entstanden. D' Achille, Cavalieri (2011), S. 365, Abb. 13; Bianchini: Giustificazioni fabbrica basilica, anni 1755–1766 (Roma, Archivio Capitolare di Santa Maria Maggiore).

369 Bellini (1995), S. 54.

370 Greco (2015), S. 371.

Abb. 268: Rom, S. Maria Maggiore, Muster der Mittelbahn aus Fugas Mittelschiff-Paviment (nach Pietrangeli 1987)

Abb. 269: Rom, S. Maria Maggiore, Muster des Mittelschiffspaviments nördlich der Confessio (Foto Claussen 2017)

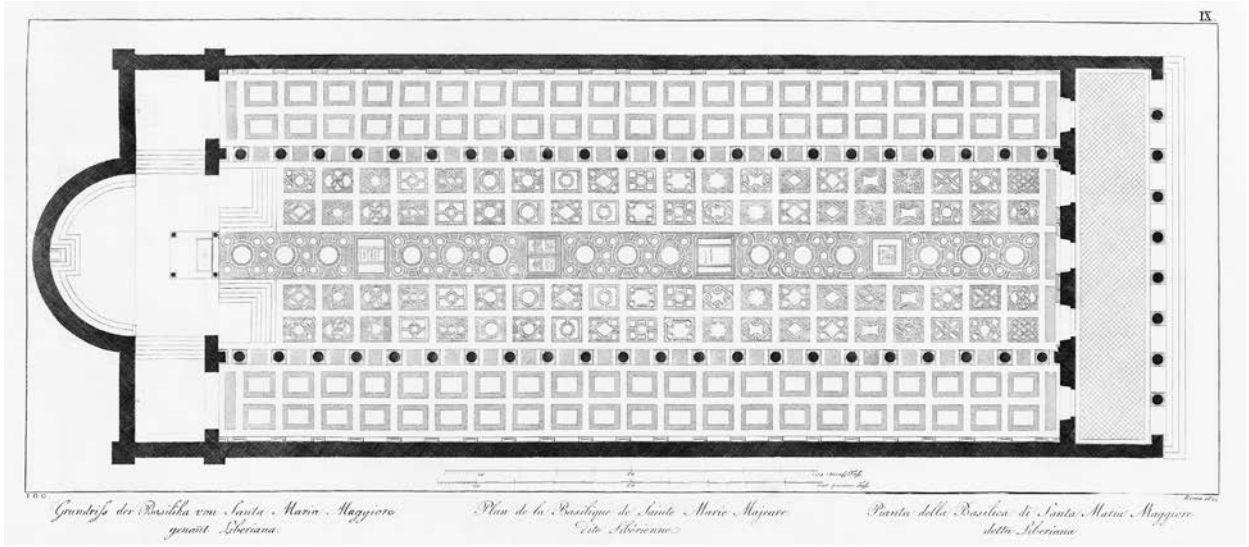


Abb. 270: Rom, S. Maria Maggiore, Pavimentplan (nach Bunsen/Gutensohn/Knapp 1842)

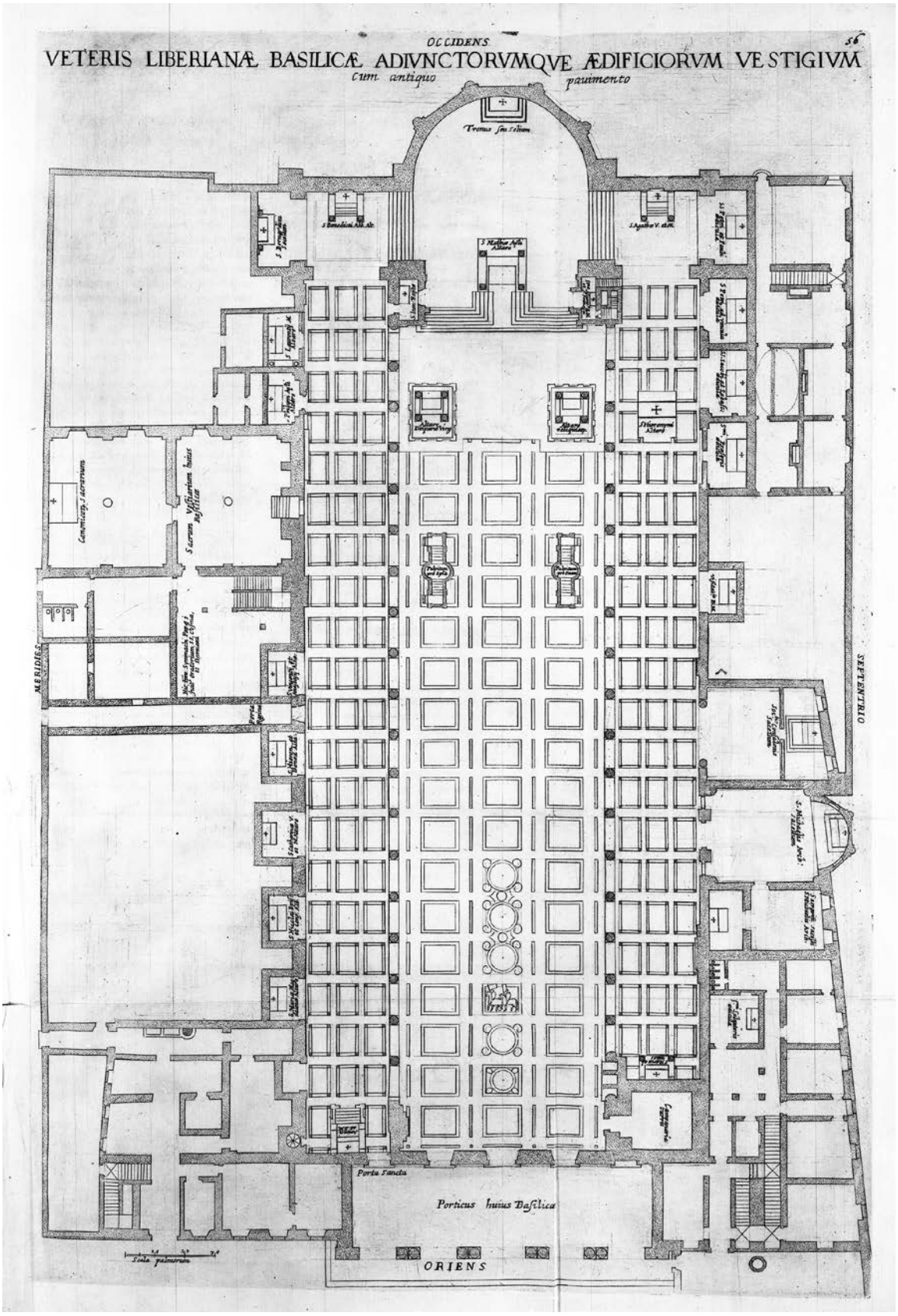


Abb. 271: Rom, S. Maria Maggiore, Teilweise rekonstruierender Grundriss (nach De Angelis 1621)

Abb. 272: Rom, S. Maria Maggiore, Aquarell von Giuseppe Lucchesi. Teil der Mittelbahn des Paviments vor der Erneuerung. BAV, Cod. Capponi 289, fol. 7 (Foto BAV)

273–277) nach Pavimentmustern in S. Maria Maggiore gezeichnet.[371] Es sind Rundformen mit konzentrischen Mosaikmustern und – seltener – quadratische Flächenfüllungen (Abb. 276), die jeweils wohl Ausschnitte größerer Muster variieren. Lucchesi hat diese Muster noch vor der Grunderneuerung von 1750 gezeichnet, aber ohne Zweifel ergänzt und nach den Gesetzen seines Musterbuchs verändert. Da sie in De Angelis' Grundriss (Abb. 271) und Fugas Plan (Abb. 215) nirgends zu sehen sind, ist davon auszugehen, dass es sich mehrheitlich um Mustervariationen handelt, die im Bereich des Sanktuariums, der Apsis und der Querhausarme aufgenommen wurden.[372] Sie überliefern vermutlich einen verlorenen Opus sectile-Boden aus dem letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.

Im bestehenden Langhauspaviment begleiten die Mittelbahn zwei Reihen variantenreicher Muster in Rechteckfeldern (Abb. 217, 269). Sie sind von Fuga neu erfunden und stammen auch materiell aus dem 18. Jahrhundert.[373] Eigentümlicherweise verzeichnet Fugas vorausgehender Plan des neu zu verlegenden Paviments (siehe Abb. 215) aber in diesen begleitenden Reihen ganz andere, viel einfachere Muster als die ausgeführten.

Wie also sah das Paviment seitlich des Mittelweges aus? Wenn man dem Grundriss bei De Angelis (siehe Abb. 271) trauen darf, war der übrige Boden der Basilika um 1600 in gleichmäßige Rechteckfelder mit Rahmungen geteilt. Im Gegensatz zu Fugas Neufassung (Abb. 217) waren die einzelnen Muster der Mittelbahn auf beiden Seiten jeweils nur

371 Lucchesi, Raccolta […], München, BSB, Cod. icon. 206, fol. 1r–10r. Neun der zehn Aquarelle zeigen Kreismuster, die von einer mittleren Rundform abstrahlende Dreiecksformen in vielen Varianten festhalten. Nur eines der Muster weicht ab und zeigt ein kompliziertes Schachbrettmuster in Schwarz-Weiß. Lucchesi, Raccolta […], München, BSB, Cod. icon. 207, fol. 56r–89r. Die 33 Aquarelle dieses zweiten Albums setzen sich aus mehreren Gruppen zusammen. Vorangestellt ist ein Blatt (fol. 56r, Abb. 273) mit einem hochrechteckigen Feld, in dem zwei Kreismuster miteinander verbunden sind. Es könnte ursprünglich von einer Schranke stammen. Es folgen zehn Kreisfüllungen in komplizierten, konzentrisch ausstrahlenden Mosaikmustern (Abb. 274, 277), die größtenteils in den Mustern in den Trabantenkreisen von Lucchesis Quincunx-Gruppe (Abb. 272) im vatikanischen Codex Capponianus 289 wiederfinden lassen. Auch die konzentrischen Kreismuster der Reste des Paviments in der Michaelskapelle (Abb. 281) lassen sich vergleichen, zeigen aber auch Unterschiede, die als Reduzierung anzusehen sind. Es schließt sich eine Gruppe von 21 Aquarellen an, auf denen einfache Flächenfüllungen zu sehen sind, die auf Schachbrettmustern beruhen. Zum Teil wirken sie kachelartig und fallen durch ihren gelblichen Grundton auf, der auf eine andere ausführende Hand hindeutet. Sie sind auch von anderer Hand beschriftet. Aufwändiger in der Kalligrafie der Beschriftung sind die Aquarelle in der römischen Biblioteca Casanatense, MSS 4255 (Abb. 277), die nicht von Lucchesi signiert ist. Das kleine Buch mit 34 Aquarellen enthält sieben Paviментmuster aus S. Maria Maggiore, von denen sechs einen mittelalterlichen Eindruck machen. Die unterschiedliche Struktur der von Lucchesi gezeichneten Muster ist ein Argument dafür, dass die mit S. Maria Maggiore beschrifteten Zeichnungen nicht einfach als Neuerfindungen abgetan werden können, sondern von realen Befunden ausgehen. Wo diese Pavimente in S. Maria Maggiore lagen, wird aus keiner Quelle ersichtlich. Sie könnten sich vor Fugas radikaler Umwandlung dieser Partien in Querhaus und Apsis befunden haben und wären folglich im späten 13. Jahrhundert entstanden. Der einzige erhaltene Boden aus dieser Zeit in der Basilika liegt stark gestört, aber unrestauriert in der ehemaligen Michaelskapelle (siehe Abb. 281) am nördlichen Seitenschiff. Siehe S. 243 f.

372 Dieser ist von Filippo Strozzi 1747 als Opus sectile-Boden beschrieben worden. Siehe unten S. 292.

373 Eine systematische Aufnahme und Beschreibung dieser spätbarocken Cosmati-Adaption, die hier nicht geleistet werden kann, könnte die ganz eigene Ästhetik dieser Arbeit verdeutlichen, die als Renovatio-Leistung vermutlich eine weit zurückreichende Tradition der Romanità angestrebt hat und weniger als Mittelalter-Revival anzusehen ist. Zu nachmittelalterlichen Pavimenten in Cosmati-Technik Dressen, Pavimenti (2008) und Nagel/Wood, Anachronic (2010), S. 185–194.

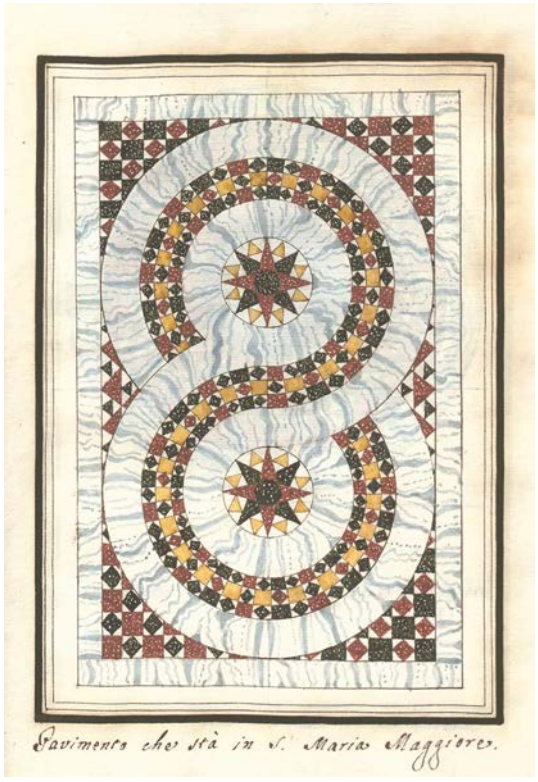


Abb. 273: Rom, S. Maria Maggiore, Lucchesi, Pavimentmuster. München BSB, Cod. Icon. 207, fol. 56 (Foto BSB)

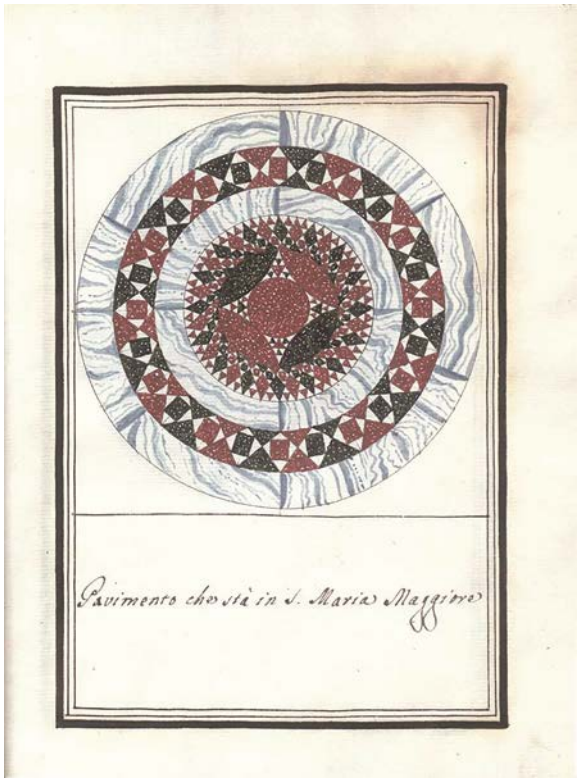


Abb. 274: Rom, S. Maria Maggiore, Lucchesi, Pavimentmuster. München BSB, Cod. Icon. 207, fol. 65 (Foto BSB)

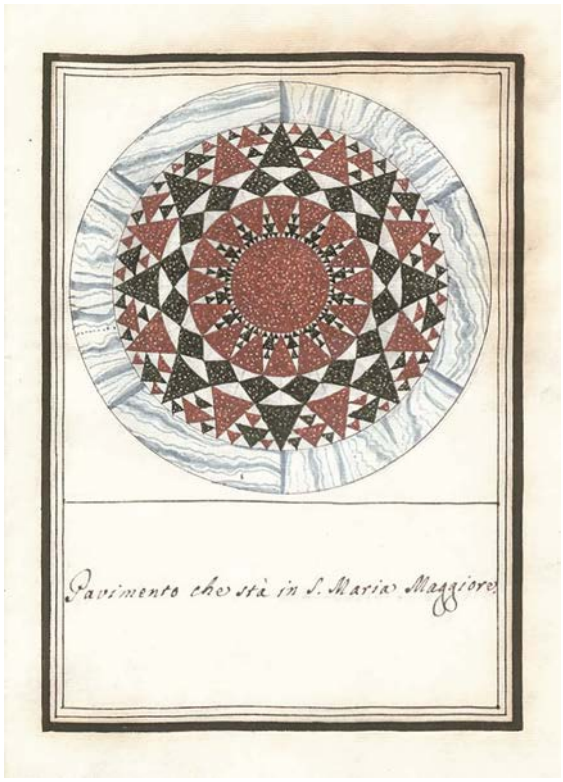


Abb. 275: Rom, S. Maria Maggiore, Lucchesi, Pavimentmuster. München BSB, Cod. Icon. 207, fol. 59 (Foto BSB)

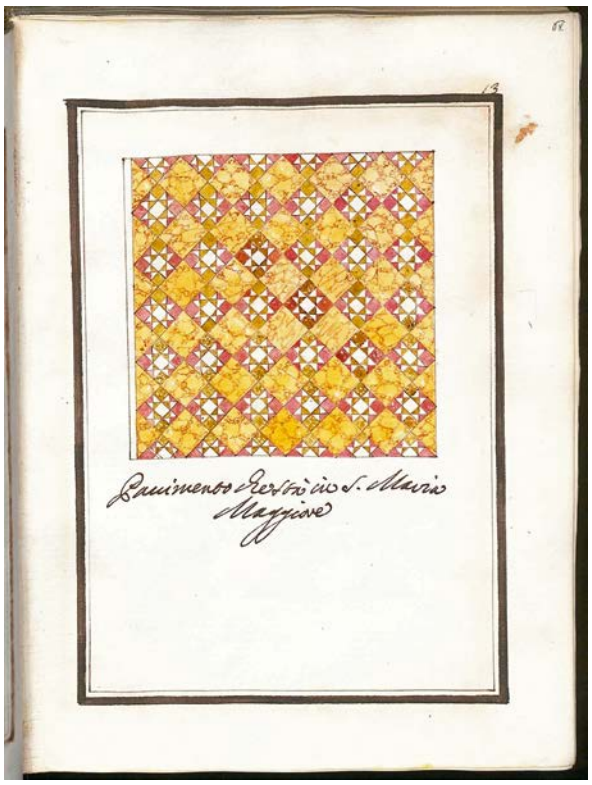


Abb. 276: Rom, S. Maria Maggiore, Lucchesi, Pavimentmuster. München BSB, Cod. Icon. 207, fol. 68 (Foto BSB)

Abb. 277: Rom, S. Maria Maggiore, Pavimentmuster. Rom, Bibl. Casanatense, MSS 4255, fol. 24 (Foto Bibl. Casanatense)

von einem großen Rechteck im Format der Mittelmuster begleitet. Drei von ihnen aneinander gelegt entsprachen einem Interkolumnium. In den Seitenschiffen verzeichnet der Stich kleinere, längsrechteckige Felder in Dreierreihe. Bis auf die erwähnten sechs Felder im östlichen Teil der Mittelreihe waren um 1600 alle Rechteckfelder ohne Cosmatenmuster und vermutlich mit Marmorplatten belegt, die als Markierungen für Grabplätze fungiert haben können.[374] Wann diese Aufteilung entstanden ist und wie sie mit dem mittelalterlichen Paviment zusammenhing, ist nicht überliefert. Vermutlich ist sie der Restaurierungsphase des 15. Jahrhunderts unter Kardinal Guillaume d'Estouteville zuzuschreiben.

Hat Fuga bei seiner Erneuerung Teile des mittelalterlichen Quincunx-Paviments wiederverwendet? Ja, die Belege der Coputisteria geben darüber Auskunft.[375] Außerdem machen besonders die roten und grünen Porphyre in der bestehenden Mittelbahn den Eindruck, als handle es sich um wiederverwendetes Material. Dorothy Glass hat aber vermutlich Recht, wenn sie den Anteil des wiederverwendeten mittelalterlichen Materials für gering hält.[376] Wie man in Lucchesis Aquarellaufnahme (Abb. 272), die nur wenige Jahre vor der Erneuerung des Paviments gemacht worden ist, nachprüfen kann, bildeten das jeweilige Zentrum der miteinander verschlungenen Quincunx-Dreiergruppe nicht wie heute große Granitrotae (Abb. 268), sondern kleinere Pophyrscheiben, die von mehreren konzentrischen Ringen kleinteiligen Opus sectile-Ornaments umgeben waren. Die bei Lucchesi in der Ornamentik stark variierenden Trabantenkreise wurden in der Neufassung offenbar vereinheitlicht, die Zwickelfüllungen vergrößert.

374 Der Boden war durch viele Grablegen ruiniert. ACSM, Atti cap. 1721–1750, fol. 429.
375 Greco (2015), S. 371. In der Zusammenfassung seiner Arbeiten begründet der »scarpellino« Pietro Blasio, dass der Quadratpalmi-Preis auch für die Pavimente mit altem Material ähnlich sein muss wie für die Neugefertigten.
376 Glass, BAR (1980), S. 112–115.

Abb. 278: Rom, S. Maria Maggiore, Stich der Pavimentplatte mit den Paparone-Stiftern (nach Ciampini 1, 1690, Taf. XXXI)

Ein Feld fiel bis zur Erneuerung durch Fuga aus der Reihe: Ein mosaiziertes Rechteck (Abb. 278, 279, 271) mit zwei gerüsteten Reitern unterbrach die Reihe der Quincunx-Muster im östlichen Langhaus.[377] Eine überlieferte Stifterinschrift am Bildfeld nannte den Konsul Scotto Paparone und seinen Sohn Giovanni, welche das Paviment der Jungfrau Maria gewidmet haben:[378]

VIRGO SERENA TIBI SCOTVS PAVIMENTA LOCAVIT
FILIVS ATQVE PARENS SCOTVS PAPARONE IOANNIS
. . . . . STVDERES . . . . . SCANDERE ELISI
. . . . . .
IN PRIMA CVI NOMEN ERAT POST PATRIA CVRAE
FVNDEBAT GEMINAE QVI PIETATIS OPVS
SANGVINE QVI CLARO TAM DVRIS QVI STETIT ANNIS
CONSVLE QVO TREPIDANS ROMA REGENTE STETIT
RVRSVS ET ABSVNTO FACTI CONSORTE IOHANNES
PROLE SVA CONSVL TVTA DRAGONE FVIT
IMMEMOR HAVD SVMPTAE SCOTVS PAPARONE SOLVTIS
TALE PAVIMENTVM DAT TIBI VIRGO PARENS.[379]

377 Ausführlich mit allen Quellen und neuen Bildquellen zur Restaurierungs- und Nachgeschichte des Mosaikfeldes D' Achille, Cavalieri (2011), S. 359–371. Die erste Erwähnung bei Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v (siehe Anhang, S. 381) *pavimentum totum emblemate et vermiculato opere toto, opera Scoti Paparonis et Iohannis filii eius; sic enim scriptum est: Scotus Paparone Iohannes Paparone filius eius.*

378 Die von der älteren Literatur weitergetragene Meinung des Panvinio, Sette chiese (1570), S. 303 f., es handele sich um eine Stiftung Eugens III. (1145–1153) entbehrt jeder Grundlage, ebenso die Meinung Lavagnino/Moschinis (1923), S. 342, der Boden sei um 1292 von Arnolfo di Cambio erneuert worden.

379 Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 81 f., Nr. 157 nach Galletti BAV, Vat. lat. 7928, fol. 148. SOLVTIS in der zweitletzten Zeile sollte SALVTIS heißen. Die Hauptaussage ist die Stiftung des Paviments an Maria. Das Lob auf Scoto Paparone ist zum Teil unklar überliefert und nicht schlüssig zu übersetzen.

Abb. 279: Rom, S. Maria Maggiore, Aquarell der Pavimentplatte mit den Paparone-Stiftern. BAV, Barb. lat. 4333, fol. 6r (nach D' Achille 2011)

Dieses Mosaik hat Ciampini mit weiteren Inschriften als Stich (Abb. 278) reproduziert.[380] Als Bildquelle kommt hinzu eine gravierte Platte für einen Kupferstich (Abb. 280),[381] die nach Zeugnis des Giuseppe Bianchini in der Werkstatt von Pietro Sante Bartoli ausgeführt wurde. Den beigefügten Beschriftungen des Stiches und der Platte ist zu entnehmen, dass das Mosaik zum Anno Santo 1675 durch einen Nachkommen der Stifterfamilie restauriert wurde, bald aber schon wieder ruiniert war.[382] Im Bildfeld selbst trifft man vor der Brust des vorderen Pferdes noch auf eine ältere Restaurierungsinschrift eines Felix Sassi aus dem Jahr 1512: FELIX SAX RESTA MDXII.

Zwei Reiter sprengen nach links (Abb. 278, 279). Auf ihren Standarten und Schilden sowie auf der Schabracke des vorderen Pferdes sind die Wappentiere der Familie Paparone (Gans und Schlange) zu sehen.[383] Bei den beiden gerüsteten Adeligen im Kettenhemd handelt es sich um Vater und Sohn: vorweg der Vater auf dem reicher geschmückten Pferd, angeschrieben mit SCOTVS PAPARONE, rechts IOH(ANN)ES PAPARONE FILI(VS) EI(VS).[384] Dass die Familie Paparone in Verwandtschaft zu Papst Alexander III. (1159–1181) stehe, wird von Ugonio behauptet und seitdem weitergetragen.[385] Eine Verwandtschaft ist meines Wissens nicht nachzuweisen,[386] wohl aber eine Beziehung zu S. Maria Maggiore: Kardinaldiakon Rolando Paparone war 1193 Erzpriester der Basilika.[387]

380 Ciampini, Vet. Mon. 1 (1690), Taf. XXXI, Abb. 2.

381 D' Achille. Cavalieri (2011), Abb. 20, S. 269. Die Platte lag lange im Archiv von S. Maria Maggiore und befindet sich heute im Vatikan, BAV, Gabinetto delle Stampe, Matrici di Santa Maria Maggiore n. 79. Im Gegensatz zur Abbildung bei Ciampini tragen die beiden Paparone-Ritter hier deutlich Helme. In der angefügten Beischrift ist auch die Inschrift der Paparone-Witwe für S. Biagio reproduziert, womit der gelehrte und antiquarische Anspruch unterstrichen wird, der auf eine Mitwirkung des Giuseppe Bianchini hindeutet.

382 Diese Inschrift zieht sich am unteren Rand des Bildfeldes entlang: FABRITIVS GVASTAFERRVS LAVRAE PAPARONE EX FILIA NEPOS REST. CVR. Siehe Glass, BAR (1980), S. 112. Ciampini, Vet. Mon. 1 (1690), S. 82: *alterum sub fig.2, quod in Basilica Liberiana, eum pene lacerum diu iacuisset, anno Iubilaei 1675, bo. Me. Fabritius Guastaferrus necessarius meus restituit; et hodie iterum in ruinam labitur*.

383 Siehe Pace, Committenza (1998), S. 177 f.; D' Achille (2011), S. 370.

384 Ein Aquarell mit den beiden Reitern findet sich in BAV, Barb. lat. 4333, fol. 6r, abgebildet bei D' Achille (2011), Abb. 17.

385 Ugonio, Stationi (1588), S. 68; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 358 leitet aus der angeblichen Verwandtschaft mit dem Papst – ohne Nachweis behauptet von Glass, BAR (1980), S. 113 – und der Nachricht Panvinios, Alexander III. habe Ambonen gestiftet, eine gemeinsame Erneuerung der liturgischen Einrichtung in der Zeit dieses Papstes ab. Auch Wolf, Salus (1990), S. 173 geht fälschlich von einer Stiftung des Pavimentes um das Jahr 1150 aus. Ein Johannes Paparone wurde 1148 von Coelestin II. zum Kardinal gemacht. Das ist aber eine frühere Generation der Familie. Siehe D' Achille (2011), S. 371.

386 Im Abschnitt über die Familie Paparone bei Thumser, Rom (1995), S. 171–174 findet sich nichts über eine solche Verbindung. Auch Bultrini (2010), S. 16–19. Zur Bedeutung des Scotus Paparone auch D' Achille (2011), S. 371.

387 1180 war er von Alexander III. zum Kardinal von S. Maria in Portico gemacht worden.

Abb. 280: Rom, S. Maria Maggiore, Platte für einen Kupferstich des Pavimentfeldes mit den Paparone-Stiftern. BAV, Gabinetto delle Stampe, Matrici di Santa Maria Maggiore n. 79 (Foto BAV, Gabinetto delle Stampe)

Damals besaß die Familie drei Häuser am Vorplatz der Kirche.[388] Scotto Paparone war 1198 alleiniger Senator von Rom und führte in dieser Zeit die römische Kommune wieder unter die Herrschaft des Papstes, des frisch gekrönten Innocenz' III. (1198–1216).[389] Durch eine Stiftung der Witwe des Scotus Paparone, Aldruda Lombardi aus dem Jahre 1201, deren Inschrift für S. Biagio ai Monti (dann S. Pantaleone, jetzt S. Maria del Buon Consiglio) überliefert ist, weiß man, dass sowohl Scotus als auch Johannes zu diesem Zeitpunkt schon tot waren.[390] Somit ist die Pavimentstiftung recht genau auf die letzten Jahre des 12. Jahrhunderts zu datieren und hat mit der Erneuerung des Ambos unter Alexander III. nichts zu tun.[391]

Das Stiftermosaik bietet ein bemerkenswert frühes Zeugnis für den plakativen Gebrauch von Wappen im römischen Adel.[392] Es ist unsicher, ob die Paparone mehr als die Mittelbahn des Langhauses stifteten.[393] Da man aber ein Paviment als Teilstück kaum ohne unschöne Stufung auf einem bestehenden älteren Boden verlegen kann, ist davon auszugehen, dass ihre Stiftung mit einer Erneuerung des ganzen Langhausfußbodens einhergegangen ist.[394] In diesem Fall würde sie zu den großflächigsten Unternehmen des römischen Hochmittelalters zählen.

Wichtig ist die Erwähnung eines Cosmaten-Paviments in Presbyterium und Apsis durch Filippo Strozzi 1747 (in den Scheden Bianchinis): »Il suo pavimento come appunto quello della tribuna, e del rimanente della chiesa, era disegnato con diversi lavori di piccole pietre di varie specie, che ora formavano alcuni quadri, or ricorrevano intorno a diversi tondi di porfido, di granito, di serpentino ecc.«[395] Dieses Paviment muss

388 Thumser, Rom (1995), S. 172, Anm. 755 mit Nachweisen. Ein Privileg Coelestins III. von 1192: *tres domos in foro quas tenent Paparones ante ecclesiam*.

389 Thumser, Rom (1995), S. 172.

390 Forcella 4 (1874), Nr. 1312 nach BAV, Cod. Chig. I, V, 167, fol. 247v. Armellini/Cecchelli, Chiese 1 (1943), S. 191 f. notieren Teile der Inschrift aus S. Biagio in der Sakristei der Kirche Madonna del Buon Consiglio (S. Pantaleone). Nicht völlig auszuschließen ist, dass die Witwe die Pavimentstiftung in S. Maria Maggiore im Gedenken an ihren Mann und ihren Sohn getätigt hat. Dann könnte der Boden auch in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts gelegt worden sein. Jetzt mit allen Quellen und der Transkription der Inschrift: D' Achille (2011), S. 360 f. und Bultrini (2010), S. 15.

391 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 358 bringt das Paviment der beiden Paparone in zeitliche Nähe zur Stiftung der Ambone durch Alexander III. Glass, BAR (1980), S. 112 behauptet, sich fälschlich auf Krautheimer, CBCR 3 (1967), S. 32, berufend, es sei allgemein akzeptiert, dass das vorhergehende Paviment im Langhaus aus der Zeit Eugens III. (1145–1153) stamme. Krautheimer erwägt dieses Pontifikat aber nur im Hinblick auf den Paliotto in der Praesepe-Kapelle (siehe Abb. 332), ein Werk, das nun mit Sicherheit ins späte 13. Jahrhundert datiert werden kann. Siehe S. 341–353.

392 Ein ähnlich durch Mosaik ausgezeichnetes Feld ohne überlieferte Namen aus dem frühen 13. Jahrhundert hatte sich bis zum Luftangriff 1943 im Paviment von S. Lorenzo fuori le mura erhalten. Siehe Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), S. 388–390 und Abb. 332. In den Wimpeln waren Wappen angedeutet, die aber nicht zu identifizieren sind.

393 Siehe D' Achille (2011), S. 371.

394 D' Achille (2011), S. 371 geht dagegen wie Glass (siehe Anm. 385) davon aus, dass der Boden insgesamt aus der Zeit Eugens III. stamme und nur ein Teilstück durch die Paparone erneuert wurde.

395 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 nach Bibl. Vallicell. T 86, fol. 4–5.

zu den unter Nikolaus IV. begonnenen und von Kardinal Jacopo Colonna gestifteten Arbeiten gehören, die auch das Querhaus betrafen.[396] Davon ist nach Fugas Neuordnung nichts erhalten geblieben.

Abb. 281: Rom, S. Maria Maggiore, Paviment in der Michaelskapelle, Band mit Kreisschlingenmuster (Foto Claussen 2012)

Paviment der Michaelskapelle

Erhalten und kaum von Restaurierungen betroffen ist hingegen der Opus sectile-Boden in der Michaelskapelle (Abb. 281–285), die sich als Anbau am nördlichen Seitenschiff neben der Sakristei befindet. Sie ist heute profaniert, dient als Durchgang zum Cortile und zum Museum und ist deshalb gut zugänglich, aber mit Verkaufstheken verstellt, so dass der Boden nur partiell zu sehen ist. In der Zeit Nikolaus' IV. (1288–1292) wurde die Kapelle erneuert und im 15. Jahrhundert unter Kardinal d'Estouteville eingewölbt und von Benozzo Gozzoli ausgemalt.[397] Die Kapelle war ursprünglich mit ihrer Apsis nach Norden gerichtet und wurde im 18. Jahrhundert unter Aufgabe der Apsis nach Süden umorientiert. Im Grundriss bei De Angelis (siehe Abb. 246), der noch die Disposition des 16. Jahrhunderts wiedergibt, sieht man die innen halbrunde Apsis, die außen polygonal angelegt war mit Halbsäulenvorlagen an den Ecken. Das ist eine ähnliche Struktur, wie sie die beiden von Nikolaus IV. initiierten neuen Apsiden in S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore aufweisen.[398] Die Kapelle, deren Erneuerung durch Kardinal Jacopo Colonna belegt ist, dürfte also um 1290 entstanden sein. Panvinio erwähnt außer dem Paviment *emblemate pavimentata* in der Kapelle einen wohl nachmittelalterlichen Chor mit Schranken aus Stein und Eisen.[399]

Trotz starker Störungen des Paviments ist an einem Fries mit Augenformen (Abb. 285) der nördliche Abschluss erkennbar geblieben, an dem vermutlich ursprünglich der erhöhte Altar- und Apsisbereich ansetzte. In der Südostecke ist eine kleine quadratische Marmorplatte mit einem inkrustierten Quincunx-Muster wohl von einer Schranke ins Paviment gelangt.[400] Die Gesamtanlage ist gestört, lässt aber als Hauptelement eine Guilloche-Reihe (Abb. 281) mit drei vollständig erhaltenen Rotae und einer angeschnitten Rundform erkennen, jeweils mit kleinen Porphyrscheiben oder -sechsecken in der Mitte (Abb. 284). Es ist anzunehmen, dass dieses Schlingenband die Mittelachse der Kapelle und den Weg zum Altar bezeichnet hat. Die rechteckigen Felder seitlich davon (Abb. 282, 283) sind von kleinteiligen Porphyrmustern unterschiedlicher Art gefüllt. Es sind zwei bis drei Reihen im Osten erhalten und nur eine im Westen. Da anzunehmen ist, dass das Guilloche-Band ursprünglich in der Mittelachse lag, muss die westliche Kapellenwand beseitigt und nach Osten verschoben worden sein, als man im Barock die westlich angrenzende Kapelle erbaute und dabei einen Teil der Michaelskapelle abschnitt.

396 Die Vorlagen der meisten von Lucchesi gezeichneten Pavimentmuster (Taf. 15, 16) dürften in diesem Bereich zu verorten sein. Siehe Anm. 371.

397 P. Di Benedetti, La cappella d'Estouteville in Santa Maria Maggiore a Roma, in: Benozzo Gozzoli, hg. von B. Toscano; G. Capitelli, Mailand 2002, S. 238–245.

398 Die Kapelle darf als ein weiteres Exemplar der von Bolgia zusammengestellten Gruppe römischer Apsislösungen dieser Zeit gelten, die außen polygon, innen aber rund sind. Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009), S. 94–98.

399 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Siehe Anhang S. 381: […] *Post capella cardinalis Rothomagensi, fornicata, depicta, emblemate pavimentata, cum choro et claustris lapideis et ferreis.*

400 Siehe del Bufalo, Marmorari (2010), Abb. 375. Del Bufalo hat gesehen, dass in der Mitte der Platte ein fast quadratisches Feld eingesetzt wurde und wertet das als Ergebnis einer Restaurierung. Der Befund scheint mir unklar. Um eine moderne Restaurierung handelt es sich jedenfalls nicht.

Abb. 282: Rom, S. Maria Maggiore, Paviment in der Michaelskapelle, Rechteckiges Feld mit kleinteiligem Streifenmosaik (Foto Claussen 2012)

Abb. 283: Rom, S. Maria Maggiore, Paviment in der Michaelskapelle, Rechteckiges Feld mit Zick-Zackmuster (Foto Claussen 2017)

Der archaische Eindruck täuscht, der mich und andere zunächst an eine Gründung der Kapelle im 12. Jahrhundert denken ließ.[401] Die relativ großen Porphyrstücke und der dunkle Farbton der Füllungen (Abb. 281, 284), dazu Muster aus augenförmigen Marmorstücken, ähneln aber eher dem großflächigen Paviment, das im Langhaus von S. Maria in Aracoeli in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verlegt worden ist (siehe dort Abb. 57–59).[402] Die dunkle Porphyrpracht in relativ grobem Versatz kommt auch sonst im Umkreis der römischen Franziskaner des späteren 13. Jahrhunderts vor. Man darf deshalb von einer Entstehungszeit zwischen 1290 und 1296 unter Kardinal Jacopo Colonna ausgehen. Die Gründe, warum der Erneuerungsdrang des 18. Jahrhunderts den Kapellenboden ausgespart hat, sind unklar.

Liturgische Ausstattung im Langhaus

Noch nach der liturgischen Neuausstattung durch Kardinal d'Estouteville standen bis ins späte 16. Jahrhundert mittelalterliche Kanzeln im westlichen Langhausbereich. Eine von Panvinio überlieferte Inschrift am Evangelienambo auf der Südseite wies diesen als Stiftung Alexanders III. (1159–1181) an die Jungfrau Maria und alle Heilige aus.[403] Darüber hinaus beschreibt Panvinio den Ambo als reich mit Mosaik, Porphyr, Serpentin und anderen kostbaren Steinen eingelegt. In seiner Buchausgabe (1570) ist allerdings explizit von zwei Kanzeln die Rede.[404] Auch Johannes Burckard und Paris de Grassis, päpstliche Zeremonienmeister im frühen 16. Jahrhundert, berichten in ihren Diarien von zwei Kanzeln, an denen während der Feierlichkeiten zu Mariae Himmelfahrt die Bildnisse Marias und Christi angebracht wurden,

401 Eines der Muster wird von Glass, BAR (1980), S. 112 und Appendix no. 16 mit ihrer »Paulus-Gruppe«, also einer Werkstatt der ersten Hälfte und Mitte des 12. Jahrhunderts assoziiert.

402 Siehe den Beitrag von Daniela Mondini über S. Maria in Aracoeli in vorliegendem Band, S. 68–74.

403 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r (siehe Quellenanhang S. 381): *In inferiore parte navis maioris est a dextra pulpitus marmoreus* [wohl besser: *pulpitum marmoreum*] *cum his versibus, totus emblemate et tessellato opere lapidibus porphyreticis, serpentinis, granitis; Alexander papa III gloriose Virgini Mariae et omnibus Sanctis*. Vermutlich gibt Panvinio hier den Wortlaut der Inschrift wieder.

404 Panvinio, Basilicis (1570), S. 236 f.: *Pulpita sive ambones marmoreos duos elegantissimis tabulis incrustatos […] Pulpita in medio ecclesiae lapidea variis marmoribus porphyreticis viridibus Lacedemoniis ornata pro epistola et evangelio decantandis, Alexander III*. Auch Rabus, Rom 1575 (1925), S. 172 f. nennt: »zwei pulpita wie von S. maria maior gesagt worden ist, zu Verkündigung des h. Evangelis und der Epistel.«

die Christusikone am südlichen, die Marienikone am nördlichen.[405] Ugonio, der ebenfalls die bis in seine Zeit bestehende Inschrift Alexanders III. erwähnt, greift das auf und bemerkt, nur einer der beiden Ambone bestehe bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt, nämlich 1587, allerdings ungenutzt und störend. Vor allem verstelle der Ambo die Sicht auf die neue »Cappella de Santo Presepio« (gemeint ist die Cappella Sistina), was für eine Platzierung im Norden spricht.[406] Beide sind noch in dem von De Angelis 1621 publizierten Grundriss (Abb. 271) eingezeichnet, wobei dort ganz offenbar ein Evangelienambo in rekonstruierender Absicht achsengespiegelt wurde.[407] Krautheimer ist zuzustimmen, wenn er die zugrundeliegende Bauaufnahme in die Jahre vor 1590 datiert, also in die Zeit, in der nur noch ein Ambo vorhanden war. Die Position der Ambonen auf Höhe der 13. Langhaussäule (im Süden) wird durch Ugonios schon erwähnte Bemerkung gestützt, der verbliebene Ambo behindere die Sicht auf die (neue) Praesepe-Kapelle (die Kapelle Sixtus' V. im Norden): allerdings haben Evangelienambonen ihren Platz immer im Süden der Schola cantorum. Vertraut man De Angelis Ambo-Grundriss, handelte es sich um den üblichen Typus eines Evangelienambos mit beidseitiger Treppe. Auch erkennt man die Ausbuchtungen der Kanzelkörbe sowohl in der Nord- wie in der Südrichtung. Eine nicht genau datierte Rechnung vom Abbruch des Ambos gibt als Maße 6,20 m Länge und 2,50 m Breite an.[408]

Abb. 284: Rom, S. Maria Maggiore, Paviment in der Michaelskapelle, Konzentrisches Muster mit Sechseckstern (Foto Claussen 2012)

Abb. 285: Rom, S. Maria Maggiore, Detail des Paviments in der Michaelskapelle (Foto Claussen 2012)

405 Mit den Quellen De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 420. Allerdings war die Schola cantorum damals schon beseitigt.

406 Ugonio, Stationi (1588), S. 67: »Alessandro Terzo (del medesimo cognome) fece nell'istesso spatio i pulpiti di marmo adorni di porfidi, et di varij mischi, uno de quali con la iscrittione di esso Papa Alessandro vi è durato fin à l'anno presente 1587. Ma per non essere hoggidi più in uso, et ingombrando non sola la chiesa, ma nanco la vista della ornatissima Cappella de Santo Presepio.«

407 Zwei Evangelienambone sind nicht möglich. Eine Epistelkanzel, wie sie ursprünglich auf der Nordseite vorauszusetzen ist, wäre kleiner und hätte nur einen Treppenlauf.

408 Lanciani, Scavi (1902), S. 166 aus dem libro mastro di Hermes Cavalletti: »per hr. levatto il pulpito over ambone antico di chiesia dove si cantava levangelio dela madona longo 27 ¾ larg. P. 11 1/3 con sue scale parapeto e portatura de tutte piet.e in una capella scudi 20.« Wahrscheinlich wurde das Material sofort beim Ausbau der Kapellen wiederverwendet.

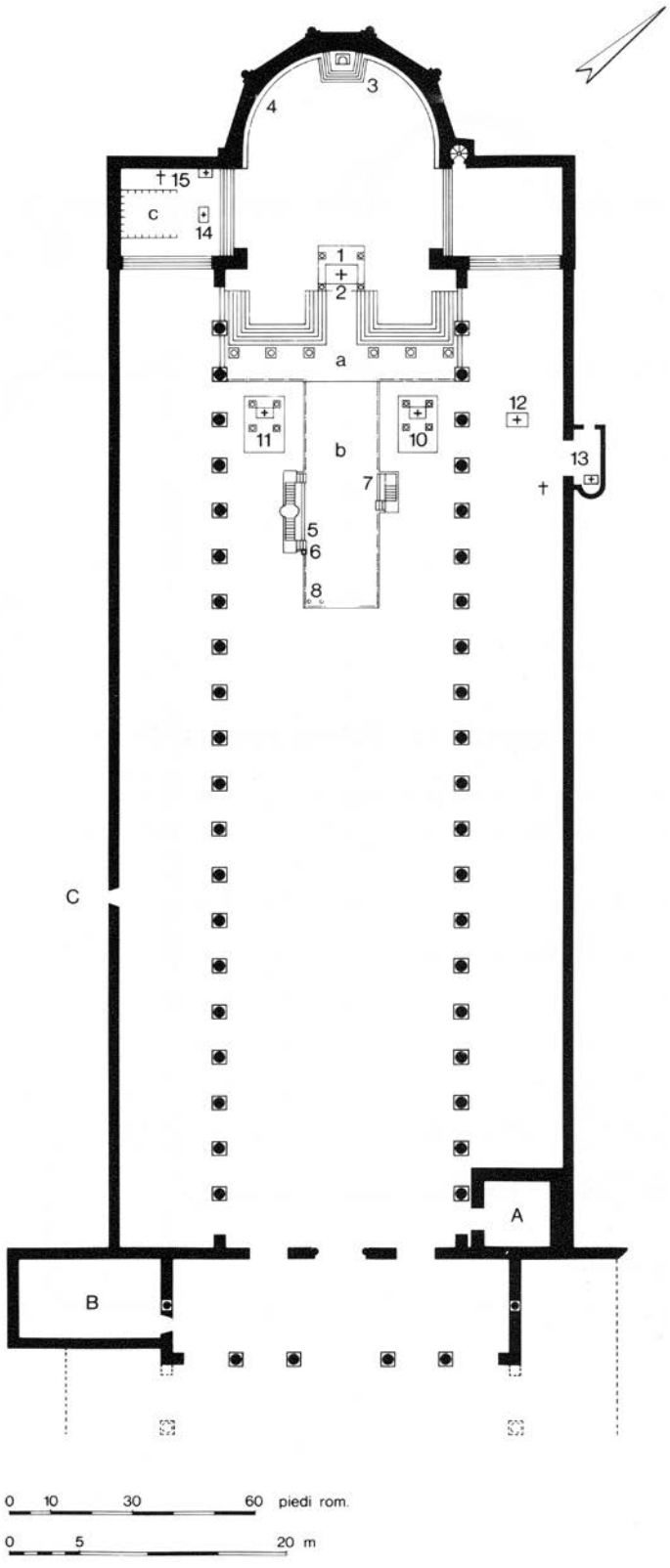


Abb. 286: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss mit rekonstruierter liturgischer Ausstattung (nach De Blaauw 1994)

Abb. 287: Rom, S. Maria Maggiore, Osterleuchter. Der Säulenschaft ist vermutlich eine Stiftung Jacopo Colonnas (Foto Claussen 2016)

Dass im 12. Jahrhundert weitere Erneuerungen stattfanden, legt eine Weihe der Basilika durch Clemens III. (1187–1191) nahe. Diese Weihe geschah über einer neu aufgelegten Mensa des Hauptaltares.[409]

Wenn Krautheimer annimmt, dass es keine Schola cantorum zwischen den Ambonen gegeben habe, beruft er sich nur auf den Grundriss bei De Angelis (Abb. 271).[410] Er wies darauf hin, dass die Treppenzugänge der Ambonen in De Angelis' Grundriss zu den Seitenschiffen gerichtet sind, bei einer Schola cantorum aber vom Inneren der Abschrankung her zugänglich sein müssten. Der teilweise rekonstruierte Plan gibt allerdings wenig Sicherheit, denn er spiegelt im Langhaus die Situation des 16. Jahrhunderts. Man muss davon ausgehen, dass das Paviment im westlichen Langhaus schon im 15. Jahrhundert unter Kardinal d'Estouteville erneuert worden war, wobei die meisten Teile der liturgischen Ausstattung verschwanden und die verbliebenen ihre Position wechselten.

Es besteht aber kein Zweifel, dass es in S. Maria Maggiore einen Vorchor (Schola cantorum) gegeben hat. Giovanni Rucellai überliefert im Jahre 1450, also kurz vor den Erneuerungen unter Kardinal d'Estouteville, dass sich im Mittelschiff ein Chor befand, den die beiden Reliquienziborien flankierten.[411] Damit ist eine Schola cantorum belegt, die in einem Testament aus dem Jahr 1431 als steinern bezeichnet wird.[412] Es ist anzunehmen, dass sich die päpstliche Stiftung des Ambos zugleich auf diesen Papstchor bezog. Für die Ausmaße ist man – wie De Blaauw in seiner Rekonstruktion (Abb. 286) – auf Analogieschlüsse mit anderen römischen Basiliken angewiesen. Er zeichnet im westlichen Langhaus einen schmalen, sich über fünf Interkolumnien erstreckenden »coro basso« ein, der auf Höhe des 14. Säulenpaares beginnt und auf der Linie des 19. kurz vor der Säulenschranke vor dem Presbyterium endet. Im Süden hat De Blaauw den nachgewiesenen doppelläufigen Ambo für die Lesung des Evangeliums eingezeichnet. Die Epistelkanzel im Norden ergänzt er kleiner und nur einläufig, den erhaltenen Beispielen von S. Clemente, S. Maria in Cosmedin und S. Lorenzo fuori le mura folgend. Eine solche Idealrekonstruktion wirkt sehr plausibel und ist doch in den Einzelheiten fiktiv.[413]

Zum Ambo hat sicher auch ein Osterleuchter gehört, der aber offenbar um 1300 ersetzt wurde. Einer heute nicht mehr nachweisbaren Liste der Schenkungen des Kardinals Jacopo Colonna, aus der Strozzi und Bianchini zitieren, ist zu entnehmen, dass der Kardinal nach 1305 eine *columna* (sicher auch in Anspielung an den Geschlechternamen) aus poliertem schwarzen Spolienmarmor als Osterleuchter stiftete.[414] Der schwarze, glänzende Marmorschaft (mit weißen Einschlüssen), wurde in Fugas Neuarrangement des Altarbereichs südlich des Hochaltares aufgestellt (Abb. 287). Die Leuchtersäule steht auf einem sechseckigen Marmorpiedestal, das Bronzekapitell wird während der Fuga-Erneuerung entstanden sein.[415] Es wäre denkbar, dass Jacopo Colonna auch andere Teile des Papstchores erneuern ließ.[416]

409 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 396 zitiert eine Bulle Gregors IX. aus dem Jahr 1239, in welcher der Papst die Weihen Sixtus' III. und Clemens' III. im Zusammenhang mit Ablässen erwähnt: *Unde ne unius anni et quadraginta dierum a felicis recordationis Sixto tertio in die consecrationis Basilice Sancte Marie maioris et unius anni et quadraginta dierum a Clemente tertio in sollempnitate consecrationis eiusdem quando lapidem altari maiori superposuit consecratum […].* Die Bulle findet sich im Archiv von S. Maria Maggiore cart. 65, n. 40.

410 CBCR 3 (1967), S. 32.

411 Marcotti/Rucellai, Giubileo (1881), S. 569: »Item in detta chiesa due bellissimi tabernaculi in su colonne che mettono in mezo il coro.« Wenn es dann weitergeht »di marmi con tavole di porfido et di serpentino et granito et con musaico«, so bezieht sich das nicht auf den Chor, sondern auf das Reliquienziborium, das er mit dem Tabernakel von Orsanmichele in seiner Heimatstadt vergleicht.

412 Einen Chor aus Stein – im Gegensatz zu einem nördlich davon gelegenen hölzernen – erwähnt das Testament des Kardinals Antonio Casini 1431. Mit dem steinernen Chor kann nur die Schola cantorum gemeint sein. Siehe S. 298.

413 Hinzu kommt, dass es gut möglich ist, dass die liturgische Einrichtung im späten 13. Jahrhundert teilweise erneuert wurde und wir mangels erhaltener Beispiele nicht wissen, wie eine Choranlage der Zeit um 1300 auszusehen hätte.

414 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 404, Anm. 284 nach Bianchini, Schedario Bibl. Vallicellana T 76: *Columna marmorea sita in Choro pro cero Paschali nigri lapidis antiqui venati fuit facta à card. Iacobo Columna post annum* 1305 […] *simul cum pavimento Chori, seu Tribunae superioris non sine misterio.*

415 Der Osterleuchter ist schon in einer Zeichnung Fugas an dieser Stelle eingezeichnet, in der er die Altarsituation im Grundriss entwirft. (Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' Arte, Collezione Lanciani, Roma XI.46.II.22.) Abgebildet bei Greco (2016), S. 388. Nach Kieven (1991), S. 130. 2016 ist er von seiner exponierten Stellung in den abgeschrankten Chorbereich transferiert worden und stand zur Zeit Fugas vor dem südlichen Querhauspfeiler.

416 Die gleiche Quelle benennt auch das Sanktuariumspaviment als Colonna-Stiftung, also die Zone hinter dem Hauptaltar, die der Kardinal als Ort seiner Grablege bestimmt hatte. Zum Grab siehe S. 332 f.

Vermutlich hat sich im Spätmittelalter neben dem Papstchor noch ein Kanonikerchor befunden. Das schlägt Israëls nach Auswertung des Testamentes von Kardinal Antonio Casini aus dem Jahr 1431 vor und korrigiert damit De Blaauw, der den Kanonikerchor zwischen 1300 und 1460 im südlichen Querhaus lokalisiert.[417] Der Kardinal wollte am Fuß der Epistelkanzel beim steinernen Chor (also der Schola cantorum) in Richtung des hölzernen Chores, nämlich gegen den Reliquienaltar hin begraben sein.[418] Demnach bestand um 1430 nördlich der Schola cantorum ein von hölzernen Schranken umgebener zweiter Chor, der als Kanonikerchor zu identifizieren ist. Israëls nimmt an, dass es unabhängig von dem hier aufragenden Capocci-Altar von 1256 (siehe Abb. 291) einen eigenen Kapitelaltar gegeben habe.[419] Für diesen habe Kardinal Casini – wie schon angedeutet – den Flügelaltar des Masolino (bzw. Masaccio) gestiftet (Abb. 209).[420] Meiner Ansicht nach ist ein eigener Kapitelaltar – nur wenige Meter östlich vor dem Reliquienaltar – wenig wahrscheinlich. Da der entsprechende Reliquienaltar in S. Giovanni in Laterano, welcher Maria Magdalena geweiht war, als Kapitelaltar gesichert ist, scheint mir eine parallele Lösung auch für S. Maria Maggiore plausibel.[421] Die These, die Altartafel sei von Kardinal Casini für den bestehenden Reliquienaltar bestellt worden, gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, wenn man berücksichtigt, dass der Kardinal in seinem testamentarischen Seelgerät die Stelle eines Kaplans stiftete, der seinen Dienst (u. a.) am Reliquienaltar zu versehen und dort Seelenmessen am Todestag des Kardinals zu halten hatte.[422]

417 Israëls (2003), S. 117–120; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 425–428. Im 16. Jahrhundert befand sich der Altar des Kanonikerchores in der Apsis. Siehe Ugonio, Stationi (1588), S. 68v. Wenn man den späten Autoren, De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 54 f. und Severano, Memorie (1630), S. 698 glaubt, geht der Altar des Kapitelchors auf eine Stiftung Jacopo Colonnas zurück.

418 Das Kardinalstestament vom 29. Dezember 1431 vollständig in Israëls (2003), S. 206–211, bes. 207: »[…] el corpo suo o vero cadavara essare portato al la sepultura et doversi sepellire ne la chiesa di sancta Maria Maggiore di Roma a piei del pulpito dove si dice la pistola apresso al coro de le pietre verso el coro de legname cioè da quella parte presso al altare de' reliqui overo capella.«

419 Zum Capocci-Altar und Ziborium siehe den folgenden Abschnitt S. 302–312. Israëls zeichnet diesen Chor und Altar in De Blaauws Rekonstruktion der mittelalterlichen liturgischen Disposition ein. Israëls (2003), S. 116, Abb. 54. Die Zeichnung verdeutlicht, wie eng das westliche Langhaus verstellt war, und dass zwischen Reliquienaltar und dem von Israëls angenommenen autonomen Kapitelaltar nur wenig Zwischenraum geblieben wären.

420 Allerdings hat die Quellenrecherche Israëls (2003), S. 104–126 dafür keinen direkten Nachweis erbringen können. Zudem ist nicht klar, ob der hölzerne Chor wirklich aus der Zeit um 1300 stammt oder eine spätere Lösung präsentiert. Israëls meint, der Altar mit dem Schneewunder sei im aufgeklappten Zustand zu groß für den Reliquienaltar gewesen. Die folgenden Maße sind zwar nur Annäherungswerte, sprechen aber dafür, dass er doch Platz gehabt hätte. Der Flügelaltar war geschlossen mit knapp 80 cm recht schmal, erreichte aber geöffnet ca. 1,85 m in der Breite. Der Altarblock selbst war nach De Angelis Stich (Abb. 314) mit beigefügtem Maßstab etwa 1,80 m breit (Israëls maß nach De Angelis Grundriss 1,40 m). Der Abstand zwischen den Ziboriumssäulen betrug etwa 1,90 m. Der Flügelaltar hätte also auch geöffnet und mit Rahmenwerk Platz gefunden. Der Hauptgesichtspunkt, nämlich die Doppelansichtigkeit auf Vorder- und Rückseite, ist am Reliquienaltar gegeben. Zur Zeit von De Angelis allerdings war eine feste Retabelrückwand eingezogen, die aus dem 16. Jahrhundert zu stammen scheint. Das Thema des damals bestehenden Altarblattes ist von De Angelis nicht angedeutet. Im Stich von Maggi/de Greuter (Abb. 293) erkennt man in ovalem Rahmen eine Kreuztragung, vermutlich jene des Sodoma-Umkreises, die sich in der Sakristei erhalten hat. Das Altarwerk des Masaccio und Masolino, auf welchem Altar es auch platziert war, war vermutlich vor 1600 schon abgeräumt. 1653 befand es sich in sechs Einzelbilder zerlegt im Palazzo Farnese. Siehe C. B. Strehlke, Italian Paintings 1250–1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2004, S. 260; Molteni (2017), S. 417.

421 Siehe Claussen, Kirchen (2008), S. 198–216. Die Doppelseitigkeit von Giottos Stefaneschi-Altarwerk war für Kempers/De Blaauw, Stefaneschi (1987) das entscheidende Argument für eine Bestimmung nicht für den Hauptaltar von Sankt Peter, sondern für den des Kapitels im Langhaus. Eine Gegenmeinung vertritt Zander, der animmt, dass Giottos Altarbild in der Zeit des Exils der Päpste in Avignon für den Hauptaltar bestimmt gewesen sei, aber so aufgestellt war, dass er, falls eine Papstmesse gelesen worden wäre, abmontiert werden konnte. Zander, Giotto (2015).

422 Israëls (2003), S. 118. Im Testament von 29. 12. 1431 (S. 207) heißt es zu dieser Altarstelle unter anderem: »El quale continuamente debbi residere et servire al la capella de le decte reliquie, overo altare et etiandio ad altare de la Nostra Donna, la quale di sopra si chiude, la quale è capella d'uno cardinale di Colonna ne le decta chiesa di Sancta Maria Maggiore da Roma. Con questo che ogni anno debbi nel dì de la morte del prefato cardinale in uno officio nel quale sieno canonici e cappelani che vi vorranno essare lire dieci di denari di moneta romana da dividarsi intra loro per esso cappelano, et in cera a presso al' altare de le reliquie due cerocti di pesa d'una lira et mezo per uno et ad mano due lire di candele minute comunali […].« Interessant, dass der Gregorsaltar mit dem Tabernakel für die Marienikone in dieser Zeit als Colonna-Besitz oder -Stiftung angesprochen wird. Siehe S. 313 Anm. 492.

Altar und Reliquienziborium im westlichen Langhaus[423]

Das Mittelschiff war im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit dominiert von zwei hohen Altarziborien, in deren Obergeschoss Heiligtümer eingeschlossen waren (Abb. 288, 289).

Das eine der beiden war eines der schönsten und exponiertesten Ausstattungsstücke der mittelalterlichen Basilika und verdankte seine Entstehung der Stiftung eines adeligen Paares aus dem Jahr 1256: Die Namen des Jacopo (Giacomo) di Giovanni Capocci und seiner Frau Vinia sind in der Stifterinschrift, die sich am Ziborium unterhalb des Stiftermosaiks (siehe Abb. 291, 300) befand, überliefert.[424]

IACOB(VS) IOHANNIS CAPOCII ET VINIA VXOR EIVS FECERVNT FIERI
HOC OPVS PRO REDEMPTIONE ANIMARVM SVARVM ANNO D(OMI)NI M C C LVI.[425]

Jacopo Capocci, Sohn des mächtigen Senators Giovanni Capocci und selbst einflussreich,[426] war Vater des Kardinals Pietro Capocci, seinerseits Erzpriester des Kapitels und in der Basilika begraben.[427]

Der zugehörige Altar stand im westlichen Langhaus auf der nördlichen Seite (Abb. 290, 291) und war von einem Baldachin mit Reliquientresor überhöht. Die Grundrisse von de Rocchi (ca. Mitte 16. Jahrhundert, siehe Abb. 319, 320) verzeichnen Altar und Ziborium ebenso wie das später entstandene Gegenstück mit der Marienikone beim 18. Säulenpaar, zwei Interkolumnien vor den Stufen zum Sanktuarium.[428] Etwas später waren die Ziborien nach den Grundrissen bei De Angelis (Abb. 275, 288, 312) einige Meter weiter westlich in Richtung Hauptaltar verschoben, vermutlich weil nun der Platz vor den beiden angebauten päpstlichen Kapellen frei bleiben sollte. An ihrem ehemaligen Standort hätten die Ziborien diese neue, durch einen Rhythmuswechsel der Interkolumnien akzentuierte Blickachse gestört.[429]

Reliquienaltar

Der Altarkasten hat wenig Beachtung gefunden. Die großformatige farbige Zeichnung der Südseite des Capocci-Tabernakels von John Talman (Abb. 290, 291) zeigt im frühen 18. Jahrhundert zwar vor allem das Ziborium, darunter in schwachen Linien aber auch den schlichten Blockaltar aus Marmor.[430] Nach der Zeichnung

423 Nach wie vor grundlegend: Gardner, Capocci Tabernacle (1970).

424 Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 10, Nr. 3 gibt nach Gualdi, BAV, Vat. lat. 8254, I, fol. 40 das Datum 1257. De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 56 überliefert wie die anderen Quellen mit gleichlautender Inschrift das Datum 1256. Ein unbekannter Spanier der Mitte des 17. Jahrhunderts, dessen Beschreibung bisher unveröffentlicht ist, nennt den Stifter Iohannis Capocci und lässt eine Malersignatur des Mosaiks folgen, die sich allerdings als missverständliche Lesung der Stifterinschrift erweist. Siehe dazu unten S. 306 Anm. 451. Weitere Überlieferungen: De Rossi, Inscriptiones 2 (1888), 436; Bianchini, Cod. Vall. T 79, fol. 229v; Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v (siehe im Quellenanhang S. 381). Die gut lesbare Inschrift mit dem Datum 1256 verläuft in der Zeichnung von John Talman (Abb. 291) in zwei Zeilen roter Mosikbuchstaben auf goldenem Grund unterhalb des Stiftermosaiks an der Südseite des Zwischengeschosses unterhalb des Tabernakelkastens. Den Stifter nennt Julian Gardner Giovanni Giacomo Capocci. Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 220. Mir scheint eindeutig gemeint: Jacopo, Sohn des Giovanni Capocci.

425 Jacopo [Sohn des] Giovanni Capocci und seine Frau Vinia ließen dieses Werk zur Rettung ihrer Seelen machen im Jahr des Herrn 1256.

426 Paravicini Bagliani, Cardinali (1972), S. 300 mit Quellen: »un personaggio molto noto della politica romana nel primo Duecento.« Biasiotti, Basiliche (1918), S. 257, Anm. 1 schreibt, dass Jacopo Capocci im Jahr 1254 das römische Senatorenamt innehatte. Glaubt man Boncompagno da Signa, errichteten die Römer dem Vater, Senator Giovanni Capocci, ein Grabmal *mirabili opere* auf dem Kapitol. Herklotz, Sepulcra (1985), S. 220. H. Morvan, Il De consuetudinibus sepelientium di Boncompagno da Signa. La tematica funeraria in un testo del Duecento tra esempio morale, interessi antropologici, archeologici e artistici, in: Opera, Nomina, Historiae – Giornale di cultura artistica 7, 2012, S. 31–66. S. 59: *Item populus Romanus sepulcrum Iohannis Capocie nuper in Capitolio mirabili opere construxit.*

427 Zur Person und zum Grabmal des Kardinals siehe S. 362–365.

428 Der Abstand bis zu den vier Porphyrsäulen der Altarschranke betrug nach de Rocchis Plan (siehe Abb. 319) etwa 4,90 m.

429 Man muss also davon ausgehen, dass die Altäre mit ihren Ziborien im späten 16. Jahrhundert völlig abgeräumt und wieder neu aufgebaut werden mussten. Zu den Öffnungen vor den Kapellen in der Langhauskolonnade vgl. S. 279.

430 London, Society of Antiquaries Bd. 1, fol. 96. Das Format der farbig gefassten Federzeichnung ist exzeptionell: 185 × 44,5 cm. Talman war 1709 bis 1712 in Italien. Siehe I. Pears, Patronage and Learning in the Virtuoso Republic. John Talman in Italy 1709–12, in: PEARS Oxford Art Journal 5, 1982, S. 24–30.

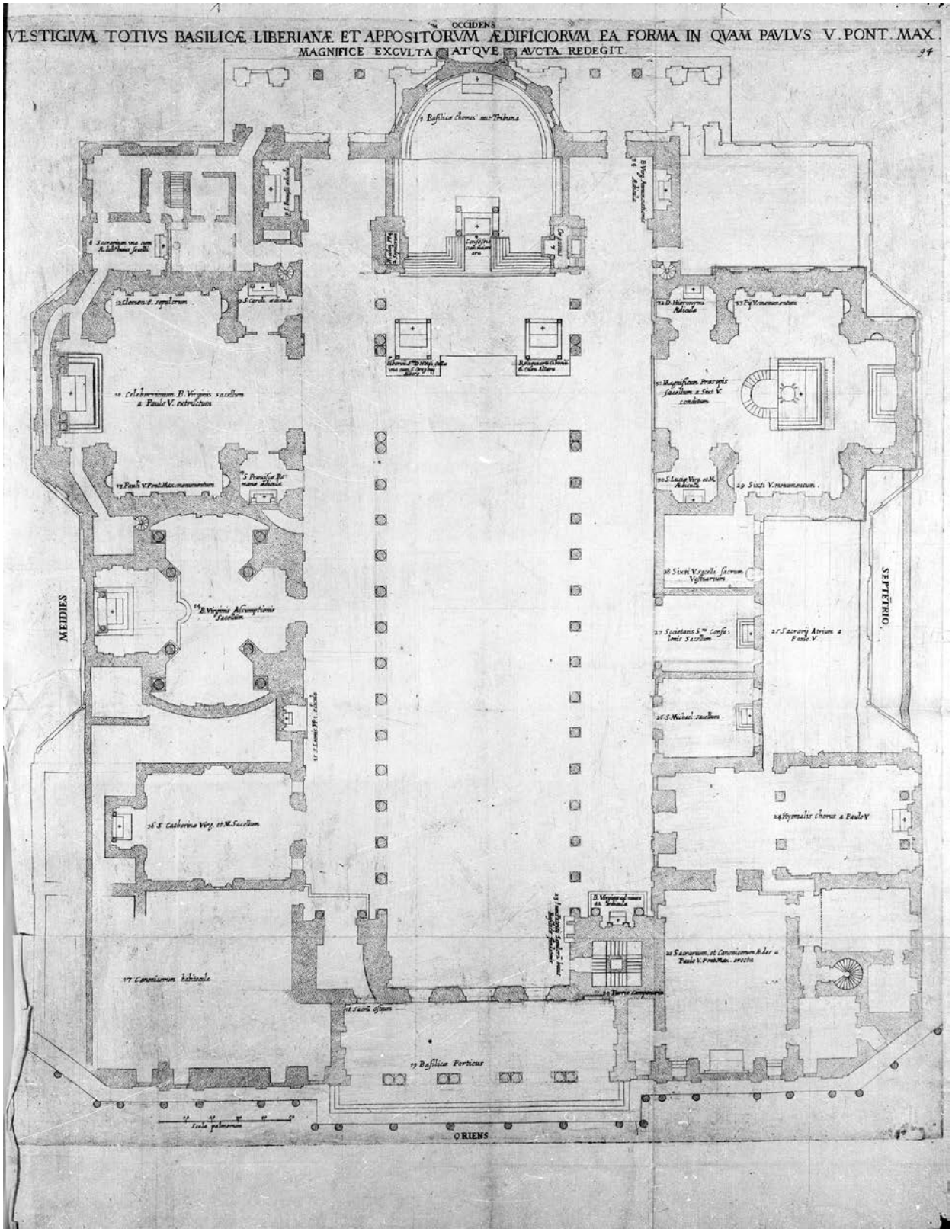


Abb. 288: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss mit Anbauten im frühen 17. Jh. (nach De Angelis 1621)

lassen sich die Maße der Schmalseite ermitteln: Der Altar war einschließlich Sockel und Mensa 122 cm hoch und etwa 85 cm tief. Die Breite betrug nach dem Stich von De Angelis (Abb. 271, 312) etwa 180 cm.[431] Die südliche Schmalseite schmückte ein schmales, inkrustiertes Kreuz, von dem die Namenszeilen dreier Heiliger ausgehen: Simplicius, Faustina und Beatrix. Teile der Reliquien dieser drei Heiligen waren vermutlich im Altarcorpus niedergelegt, wenn Ugonio sie auch zum wesentlich umfangreicheren Bestand des Reliquientresors im Ziborium zählte.[432] Um den Altar zu benennen, werden aber selten die drei Märtyrer bemüht. Im 15. Jahrhundert hieß er einfach Reliquienaltar;[433] Bruzio berichtete, hier sei zeitweise das Sakrament aufbewahrt worden, das zu seiner Zeit aber schon in der Kapelle Sixtus' V. verehrt wurde.[434] De Angelis nannte ihn 1621 Allerheiligenaltar.[435] Das für das Sakrament auf dem Altar errichtete barocke Tabernakel ist in die Sforza-Kapelle überführt worden, ehe die neue Kapelle Sixtus' V. zur Sakramentskapelle wurde. Bei der Umgestaltung in der Zeit Fugas wurde der mittelalterliche Altar mit seinem Ziborium zwar vollständig beseitigt, seine Tradition blieb aber insofern gewahrt, als nun der neue Hochaltar in Ermangelung eigener Reliquien den drei Märtyrern aus dem aufgegebenen Langhausaltar geweiht wurde.[436]

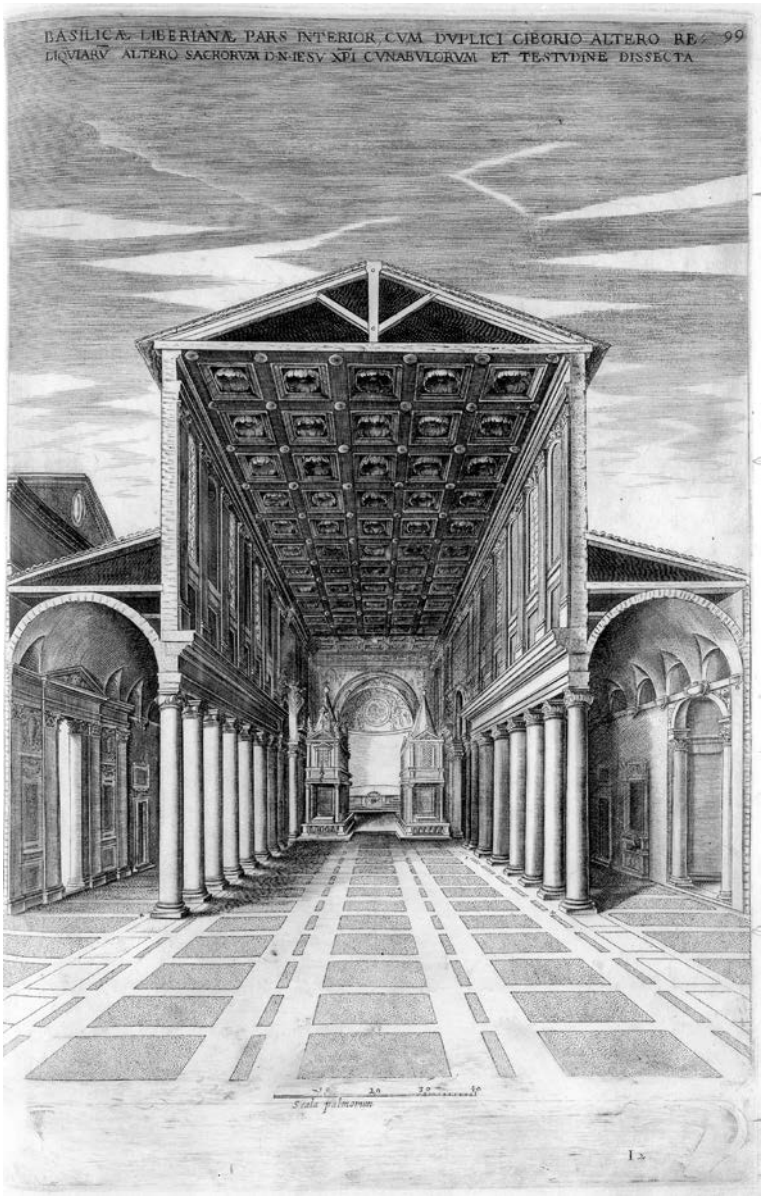


Abb. 289: Rom, S. Maria Maggiore, Mittelschiff nach Westen mit den beiden Reliquienziborien. Das Hochaltarziborium ist weggelassen (nach De Angelis 1621)

431 Israëls (2003), S. 118. Der aktuelle Grundriss bei De Angelis (Abb. 292) gibt noch etwas breitere Maße.

432 Vgl. Anm. 461.

433 So 1431 in dem schon genannten Testament des Kardinals Antonio Casini. Siehe Israëls (2003), S. 104–126, bes. 107. Ein Auszug des Testaments in Anm. 418.

434 Bruzios Text nach A. C. Wand, La chiesa di S. Antonio Abbate sull'Esquilino, secondo un documento inedito del seicento, in: RAC 10, 1933, S. 71–104, bes. 94 f. In dem eher summarischen Stich von M. Greuter (siehe Abb. 293), den Giovanni Maggi 1600 verlegt hat, ist als Retabel das oval gefasste Gemälde einer Kreuztragung zu sehen.

435 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 87 als Beischrift zu dem Kupferstich des Reliquienziboriums (Abb. 288, leider oben beschnitten): SS. OMNIVM ALTARE CVM MARMOREO VETERE CIBORIO MVSIVO OPERE ARTIFICIOSE CONSTRVCTO IN QVO SACRAE RELIQVIAE RELIGIOSE COLVNTVR.

436 Vgl. dazu S. 375.

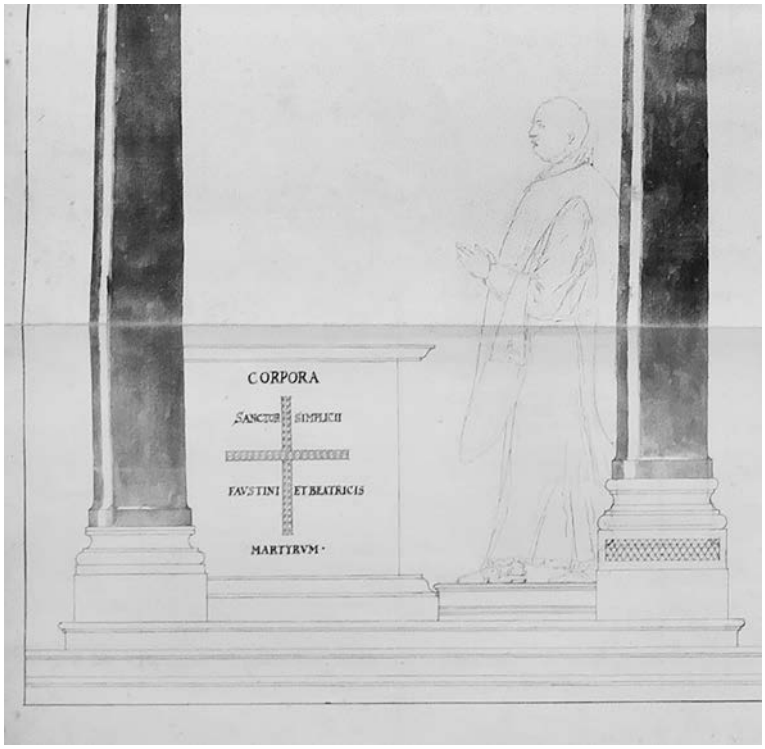


Abb. 290: Rom, S. Maria Maggiore, Altar des Jacopo Capocci und seiner Frau Vinia (1256) von Süden. Detail der Zeichnung von John Talman (frühes 18. Jh.). London, Society of Antiquaries (Foto London, Society of Antiquaries)

Ziborium mit Reliquientresor (Capocci-Tabernakel) (Abb. 291, 292, 293)[437]

Reichtum und Schönheit des Reliquienziboriums, das einst im Langhaus von S. Maria Maggiore aufragte, haben es mit sich gebracht, dass bedeutende Teile – auch nach der Demontage – andernorts in neuer Nutzung erhalten blieben. Mit dem Nachleben des Werkes soll die Erörterung beginnen.[438] Interesse an Kunst und Altertümern bestimmte im 18. Jahrhundert die Erhaltung vieler Teile des demontierten Ziboriums. Das gilt auf alle Fälle für die Marmorteile, die 1768 von Sir Richard Hamilton, dem vielseitig interessierten britischen Botschafter in Neapel, angekauft und als Geschenk an Horace Walpole weiter gesandt wurden.[439] Dessen irrtümliche Zuschreibung des Tabernakels an Pietro Cavallini hat eine lange Spur in Handbüchern und Lexika nach sich gezogen.[440] 1771 ließ Walpole aus den Cosmati-Spolien in der winzigen Chapel-in-the-Woods im Park seines »gotischen« Landhauses Strawberry Hill durch den Londoner Alabasterkünstler Richter einen Schreinaufbau (Abb. 294) errichten,[441] der durch Beschreibungen und Bildzeugnisse überliefert ist. Die meisten Teile der Front sind anhand der bildlichen Überlieferung am Ziborium auszumachen: Die vier gewundenen Trägersäulen werden in den vier freistehenden Ecksäulen zu identifizieren sein, die das Dachgeschoss des Ziboriums (Abb. 292) getragen haben. Vier gedrehte Säulchen, die in Strawberry Hill paarweise das Obergeschoss flankierten, werden sich ursprünglich an den vier Ecken des Zwischengeschosses befunden haben, an dessen Südseite sich das Stiftermosaik (Abb. 291, 294) befand. Die beiden mosaikinkrustierten

437 Ich gebe hier die Maße nach dem Stich bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 87 (Abb. 292), die allerdings bestenfalls Annäherungswerte geben können: Die Gesamthöhe von ca. 9,20 m übertraf die des Ziboriums für die Marienikone. Die Gesamtbreite betrug ca. 2,72 m, der Zwischenraum zwischen den beiden Porphyrsäulen 2,07 m. Die Schäfte der Porphyrsäulen maßen 2,37 m, die Gesamthöhe des Säulengeschosses bis zum Architrav betrug 2,67 m. Das Basisgebälk und der Unterbau des Tabernakels erreichten zusammen 1,40 m, der Tabernakelkasten bis zum Abschlussgesims 1,83 m, das Abschlussgesims und die Giebel der Dachzone 1,11 m, der Dachreiter etwa 1,40 m.

438 Mittelalterliche Ausstattungsstücke »überlebten« in römischen Barockkirchen zuvor eigentlich nur, wenn eine Adelsfamilie mit ihnen das Gedenken an die Vorfahren zum eigenen Ruhm wachhalten konnte. So etwa die Caposucchi in S. Maria in Capitelli. Siehe Claussen, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 82 f. oder die erhaltenen Reste des Magdalenen-Ziboriums in S. Giovanni in Laterano. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 198–214.

439 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 221, Taf. 36b mit den Quellennachweisen. Material über die Englandfahrt des Ziboriums und über das nach Vico gebrachte Mosaik hatte schon Biasiotti, Basiliche (1918), S. 259 zusammengetragen.

440 H. Walpole, Anecdotes of Painting in England with some Account of the Principal Artists. Mit Ergänzungen von Rev. James Ballaway etc., neu hg. von R. W. Wornum, London 1888, Bd. 1, S. 16 f.

441 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 221. Dass dabei gewisse Anpassungen vorgenommen wurden, die aber nicht das Goldmosaik betrafen, macht eine Briefstelle Walpoles klar: »It was repaired and parts supplied by Richter […] but he could not supply the golden glass in the original, the art of which is lost.« P. Toynbee, Supplement to the Letters of H. Walpole, Oxford 1927, Bd. 3, S. 152. Brückle (2015), S. 260–263. In seinen Briefen hat Walpole immer wieder über die Inszenierung des »Capoccio«-Grabmals gesprochen, für das er die Waldkapelle errichten ließ, nachdem er zunächst an die Umarbeitung zu einem Kaminvorsatz gedacht hatte.

Abb. 291: Rom, S. Maria Maggiore, Altar und Reliquienziborium des Jacopo Capocci und seiner Frau Vinia (1256) von Süden. Zeichnung von John Talman (frühes 18. Jh.). London, Society of Antiquaries (Foto London, Society of Antiquaries)

Abb. 292: Rom, S. Maria Maggiore, Reliquienziborium des Jacopo Capocci (nach De Angelis 1621)

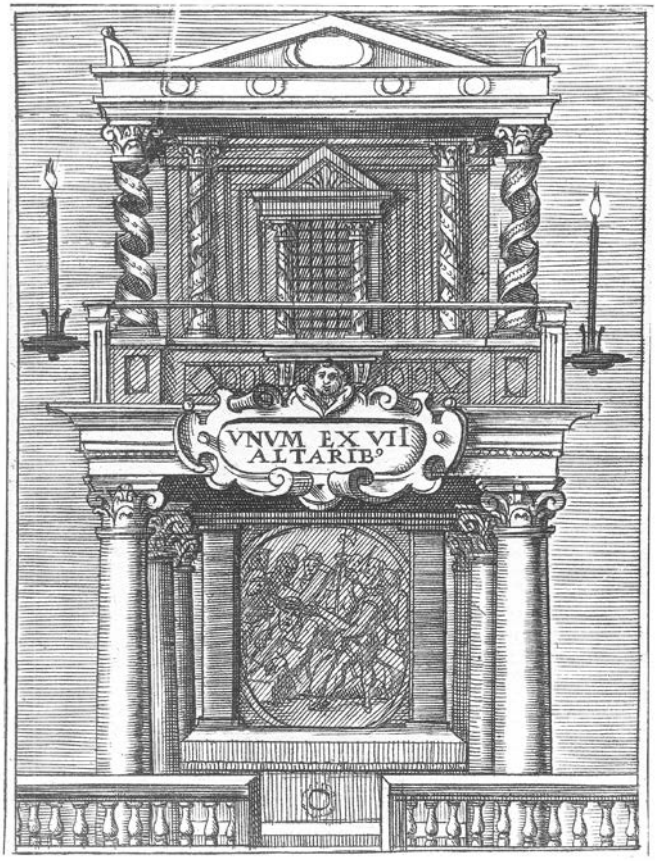


Abb. 293: Rom, S. Maria Maggiore, Reliquienziborium des Jacopo Capocci, Detail aus Abb. 239 (nach Maggi/de Greuter, um 1600)

Architrave könnten aus der Frieszone des Dachbereichs stammen.[442] Von den drei inkrustierten Schmuckplatten des Schreinaufbaus wies die rechte im mittleren Rund wohl das mosaizierte Wappen der Capocci auf.[443]

1842 zerlegte man das Tabernakel aus Strawberry Hill und verkaufte sein Material an einen Antiquitätenhändler. Wie Julian Gardner herausgefunden hat, wurden die Stücke schließlich mit modernen Ergänzungen in der liturgischen Ausstattung der 1852 in romanisch-historisierenden Formen erbauten Pfarrkirche von Wilton (Wiltshire) wiederverwendet.[444] Die meisten Einzelteile sind dort in einer Kanzel (Abb. 295) und in anderen Teilen der Ausstattung wieder aufzufinden. Es handelt sich um elf gedrehte Säulen in drei unterschiedlichen Größen sowie inkrustierte Marmorplatten unterschiedlicher Form (Abb. 296–299).[445]

Es folgt eine Aufstellung der Stücke mit Hinweisen zur Herkunft: Zwei gedrehte Säulen von 127 cm Höhe dienen mit ergänzten Kapitellen als Kerzenleuchter. Ein etwas kleineres Paar (109 cm) mit originalen Kapitellen, eines davon mit »verwehtem Laub« flankiert in Wilton das Portal zur Sakristei (Abb. 298). Die beiden Paare trugen in der Waldkapelle von Strawberry Hill den Tabernakelaufbau (Abb. 294). Das kleinere Säulenpaar in der Mitte stand auf Postamenten. Vermutlich trugen diese Säulen ursprünglich freistehend die Dachzone des Tabernakels: Die beiden größeren standen vermutlich an der Vorderseite nach Osten, die beiden kleineren auf der Rückseite. Schließlich

442 Siehe die Aufstellung der Stücke in Anm. 437.
443 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 223.
444 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 221–224, pl. 37–39. Schon kurz nach der Einweihung wurden die Stücke erwähnt von J. E. Nightingale, On the Architecture and Mosaics of Wilton Church, in: The Gentlemans Magazine, by S. Urban, Gent 1854, Bd. 42, S. 448–452 (nach Gardner, nicht eingesehen). Ich danke Julian Gardner für die freundliche Überlassung einiger seiner Fotos.
445 Alles nach Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 221–224.

sind in Wilton vier Säulchen (60 cm) in der Gliederung der Kanzelbrüstung (Abb. 297) verbaut. Es sind die vier Säulen, die in Strawberry Hill das Obergeschoss des Schreines geschmückt hatten. Zuvor hatten sie sie die Ecken des Zwischengeschosses am Reliquienziborium der Capocci markiert. Zwei Marmorbretter mit inkrustierten Treibriemenmustern sind als Pfosten des Nordportals verwendet worden (Abb. 299). Sieben beschädigte Fragmente, die gegenüber der Apsis im Sockel vermauert sind, stammen vermutlich von einem dritten Brett. Mit der Platte in Vico (20 × 157 cm, Abb. 300) sind vermutlich alle vier Seiten der Ornamentzone unter den Giebeln des Reliquienziboriums erhalten. Die Unterschiede in den Maßen erklären sich dadurch, dass die Stücke für ihre neue Bestimmung am Portal etwas verkleinert werden mussten. Schließlich sind in Wilton als Schmuck des Sockels in der Apsiszone vier rechteckige Platten (Abb. 296, im Hintergrund) mit inkrustierten Mustern quer vermauert. Drei solche Platten waren an der Front des Schreins in Strawberry Hill senkrecht eingesetzt (Abb. 294). Zwei von ihnen finden sich in Wilton wieder, jenes mit dem Capocci-Wappen im Mittelkreis fehlt. Dafür gibt es zwei weitere, so dass man annehmen möchte, dass auch die Rückseite des romantischen Schreinaufbaus mit Schmuckplatten verkleidet war. Auf De Angelis' Stich (Abb. 292) sieht man an der Front im Zwischengeschoss unterhalb des Ädikulafensters hochrechteckige Schmuckplatten, in die schematische Rauten eingezeichnet sind. Die Platten werden also Ost-, Nord- und Westseite des Zwischengeschosses geschmückt haben. Nichts ist aus dem Bereich der Giebel erhalten. Der Giebel des Schreins in Strawberry Hill zeigte seitlich des Walpole-Wappens Inkrustationsmuster, die mir authentisch erscheinen, die Gardner (S. 223) allerdings für romantische Neuerfindungen hält.

Abb. 294: Wandtabernakel aus Teilen des Reliquienziboriums von S. Maria Maggiore in Rom, ehem. Strawberry Hills. John Carter, Schrein und Innenraum der Chapel-in-the-Woods, 1789, Aquarell. The Lewis Walpole Library, Yale University, Farmington, Connecticut, USA (nach Brückle 2015)

Die Marmorplatte mit dem inkrustierten Stiftermosaik (Abb. 300) gelangte im 18. Jahrhundert in die Pfarrkirche S. Michele in Vico nel Lazio und dient dort noch heute als Paliotto eines Altars.[446] Das ausgebesserte Mosaikfeld ist von einem reliefierten Perlstab umgeben. Den breiten, mosaikinkrustierten Rahmen schmückt ein

446 In der Cappella dello Spirito Santo links von der Apsis. Das Mosaik soll von »Monsignore Don Pietropaolo Nardini, conclavista del cardinale Colonna« nach Vico geschenkt worden sein. Siehe A. Cappelli, Vico nel Lazio, Alatri 1922, S. 215. Pietro Paolo Nardini de Vico figuriert in einer Aufstellung der päpstlichen Würdenträger von 1773 unter den »akoliti ceroferaro della Cappella Pontificia« (Notizie per l'anno MDCCLXXIII dedicate all' Cardinale Gio. Battista Rezzonico, Rom 1773, S. 35). Matthiae (1942); Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 225–228 mit ausführlicher, sorgfältiger Beschreibung – auch der Mosaiktechnik. Für die Platte gibt er das Maß 74,5 × 164,5 cm an, das Mosaikfeld misst 47,5 × 136 cm. Wie man auf der Rückseite erkennen kann, wurde eine frühmittelalterliche Schranke wiederverwendet, die nach Gardner (S. 226) ähnliche Muster aufweist wie die ebenfalls aus frühmittelalterlichen Spolien geschnittenen Vierpassokuli der Ostfassade (siehe Abb. 233). Zum Stil des Mosaiks auch Tomei, Grandezza (1983), S. 323–325.

Abb. 295: Wilton (Wiltshire), Pfarrkirche, Kanzel mit Teilen des Reliquienziboriums von S. Maria Maggiore in Rom (Foto Gardner vor 1970)

orientalisierender Sternrapport. Vor der ihnen zugewandten Madonna kniet rechts das Stifterpaar:[447] Nahe der Madonna und deutlich größer als seine Frau ist Jacopo di Giovanni Capocci platziert mit dem Modell eines Altars in der Hand. Seltsam ist, dass der Baldachin mit spitzem Zeltdach und ohne Reliquienkammer dem ausgeführten Werk überhaupt nicht entspricht.[448] Beide Stifterfiguren tragen rote Mäntel, möglicherweise ein Hinweis auf ihren senatorischen Rang.[449] In dem Engel, der nach Westen zeigt und von der Madonna wegzulaufen scheint, sieht Gardner ein ungeschicktes Füllsel.[450] Berücksichtigt man die Position und Richtung, dann könnte der Engel – durchaus sinnvoll – auf den Hochaltar oder die nahe Praesepe-Kapelle hindeuten, wäre also ein Bildelement, das über das Bild hinaus in eine andere Sphäre weist, die sich in der Kulttopografie der Basilika konkretisiert.

Eher unwahrscheinlich ist, dass die schon erwähnte spanische Beschreibung aus dem 17. Jahrhundert eine Künstlersignatur überliefert, obwohl der Text das ausdrücklich sagt: »el Pintor de la obra musaica. Iacob hoc opus f«.[451] In seiner Überlieferung der Stifterinschrift fehlen die Worte *Iacobus* und *hoc opus*, aus denen die fragliche

447 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 227 behauptet ausführlich und weit ausholend einen Rückgriff der Ikonografie, insbesondere des knienden Stifterbildes, auf frühchristliche und frühmittelalterliche Traditionen.

448 Das ist insofern merkwürdig, als man gewöhnlich davon ausgeht, dass derartige Mosaikarbeiten von den Werkstätten der Marmorari selbst ausgeführt wurden. Aber – wie auch sonst häufig – wird es sich nur um ein Bildzeichen für die Stiftung ohne Modellcharakter gehandelt haben. Immerhin kann man die Abweichung im Bild aber wohl als Indiz dafür ansehen, dass die Vorlage für den Mosaizisten nicht von der Hand des entwerfenden Marmorarius stammen wird.

449 Jacopo Capocci hatte im Jahr 1254 das römische Senatorenamt inne. Biasiotti, Basiliche (1918), S. 257 n. 1.

450 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 228: »unusual presence of an angel at the left of the composition, where it acts rather awkwardly as caesura and spacefiller.«

451 »Al los lados del altar mayor mas a fuera de la capilla estan otros dos altares de la mesma labor de marmor y oro, con sus Tabernaculos y columnas y de la mano isquierda parece mas antiquo labrado de musaico tiene esta letra: Iohanis Capocci

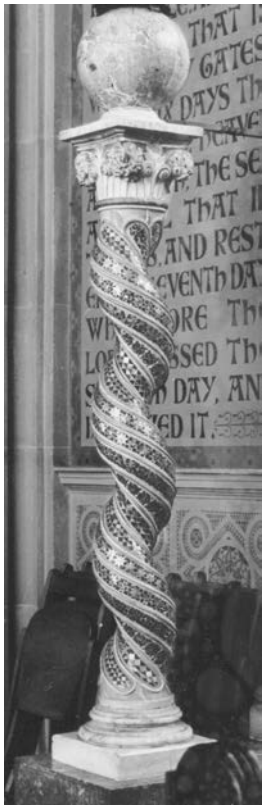


Abb. 296 und 297: Wilton (Wiltshire), Pfarrkirche, gedrehte Säule, wiederverwendet als Kandelaber, vom Reliquienziborium aus S. Maria Maggiore in Rom (Foto Gardner vor 1970)

Abb. 298: Wilton (Wiltshire), Pfarrkirche, gedrehte Säule und Kapitell mit verwehtem Laub vom Reliquienziborium aus S. Maria Maggiore in Rom (Foto Gardner vor 1970)

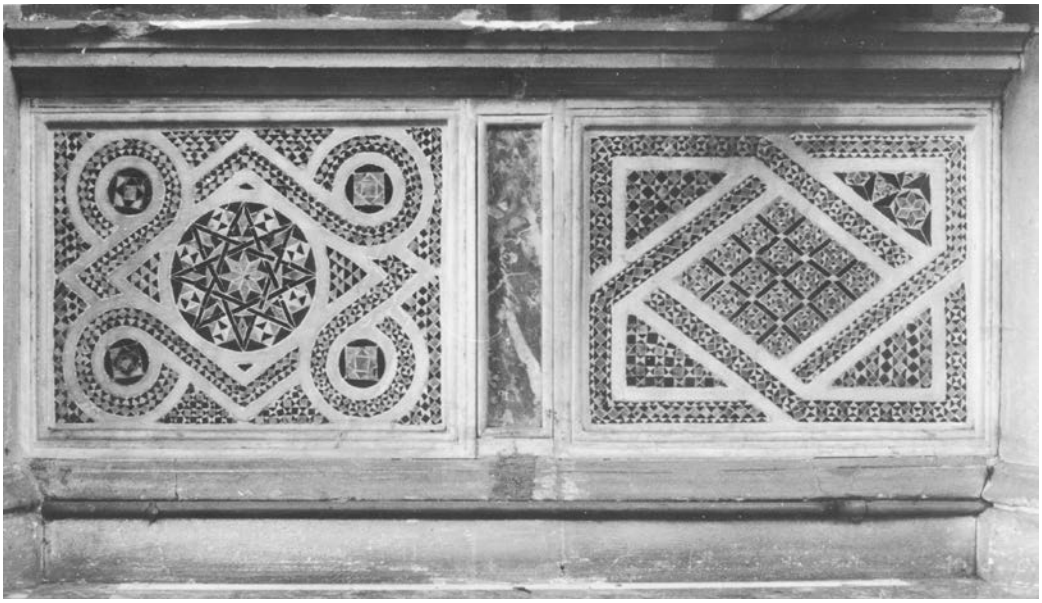


Abb. 299: Wilton (Wiltshire), Pfarrkirche, inkrustierte Platten vom Reliquienziborium aus S. Maria Maggiore in Rom (Foto Gardner vor 1970)

Abb. 300: Vico nel Lazio, S. Michele, Altarpaliotto mit Stiftermosaik des Reliquienziboriums von S. Maria Maggiore in Rom (nach Pietrangeli 1987)

Künstlersignatur gebildet wird. So liegt es nahe, dass Notizen durcheinandergeworfen wurden und aus der Stiftersignatur zusätzlich eine Künstlersignatur gezogen wurde.

Über dem Stiftermosaik ist in Vico ein Marmorbrett angebracht, das mit einem Treibriemenmuster aus kleinteiligem Mosaik inkrustiert ist (Abb. 300).[452] Es handelt sich um das gleiche Muster und einen ähnlichen Zuschnitt wie die Teile, die in Wilton als Spolien des Tabernakels aus Strawberry Hill in Pilaster in Seitenpfosten des Nordportals verwandelt wurden.[453] Außerdem stehen je eine tordierte, mosaikinkrustierte Säule mit mittelalterlichem Kapitell frei links und rechts zuseiten des Altares. Diese Stücke werden ebenfalls vom Reliquienziborium aus S. Maria Maggiore stammen.[454] Es ist unklar, ob sich unter den wenigen Fragmenten, die als verstreute Bruchstücke (Abb. 301) der ehemaligen Ausstattung erhalten sind, noch solche befinden, die vom Capocci-Tabernakel stammen.[455]

Von den beiden Ziborien in S. Maria Maggiore hat – wie schon erwähnt – als erster der Florentiner Giovanni Rucellai 1450 Notiz genommen. Er betont die Ausstattung mit Porphyr-, Serpentin- und Granitplatten sowie Mosaik und die »Ähnlichkeit« mit dem ihm vertrauten Tabernakel von Orsanmichele und bezeichnet die römischen Kleinarchitekturen erstaunlicherweise als die schöneren.[456] Gut hundert Jahre später lobt Panvinio das Reliquien-

et Vinia, Uxor eius. fecerunt fieri pro redemptione animar' suar' an. Dn' M CC LVI y el Pintor de la obra musaica. Iacob hoc opus f«. »Antiguedades, inscripciones y epitafios de Roma.« Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2833, fol. 20v.

452 Die Maße 20 × 157 cm nach Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 224, Anm. 29.

453 Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 224, Taf. XXXVII c und d. Die Maße sind links 154,5 × 16,5 cm, rechts 152,5 × 16,5 cm. Siehe auch Anm. 437.

454 Ihre Höhe beträgt 99,5 cm. Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 224. Sie sind damit etwa so hoch wie die drei gedrehten Säulen in der Apsis von Wilton. Es wird sich um die eingestellten Ecksäulen des Reliquientabernakels handeln. Allerdings ist die fünfte Säule überzählig. Möglicherweise ist eine der drei Säulen in Wilton eine Kopie des 19. Jahrhunderts. Siehe auch Anm. 441.

455 Das Stück ist in den Gängen der Scavi unter dem südlichen Seitenschiff aufgestellt. Es wird sich um den Rest einer Schranke oder eines Wandgrabs aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts handeln. Möglicherweise wurde es bei der Einrichtung einer barocken Gruft wiederverwendet.

456 Marcotti/Rucellai, Giubileo 2 (1881), S. 569: »Item in detta chiesa due belissimi tabernaculi in su colonne che mettono in mezo il coro di marmi con tavole di porfido et di serpentino et granito et con musaico e che s' assomigliano molto a quello

ziborium als *elegans et pulcherrimum*.[457] Die vier tragenden Säulen waren aus Porphyr (siehe Abb. 291), während die beiden Säulen, welche den nach Osten vortretenden Altan unterstützten, aus weißem Marmor bestanden.[458] Die Porphyrsäulen sollen in Fugas Ausstattung der Cappella del Crocefisso erhalten sein.[459] Ein ausführliches Inventar der Reliquien zur Zeit des Kardinals d'Estouteville ist erhalten und veröffentlicht.[460] Die Menge der Reliquien und Gegenstände, die in dieser Prachthandschrift aufgeführt werden, lässt darauf schließen, dass der Raum innerhalb des Tresors durch Schaugestelle geordnet gewesen sein muss. Für die wichtigsten hatte der Kardinal neue Reliquiare herstellen lassem, so für das Haupt und einen Arm des Apostels Matthias, einen Arm des Lukas und des hl. Julianus. Etwa 30 Reliquienbehälter, davon eines für Bretter der Krippe und eines für das Stroh der Krippe, werden aufgezählt, außerdem einige Bildwerke und auch fünf oder sechs Tafelbilder, von denen zwei von Kardinal d'Estouteville gestiftet worden waren. Die Bilder tauchen zwar am Schluss der nach Rang der Heiligtümer geordneten Liste auf, zeigen aber in ihrer gemeinsamen geschützten und erhöhten Aufbewahrung die prinzipielle Nähe von Reliquie und Ikone. Ugonio gibt den langen Katalog der Reliquien, welche am Ostersonntag öffentlich gezeigt wurden, ohne diese Hierarchisierung und vielleicht in der Reihenfolge ihrer Weisung wieder.[461]

Abb. 301: Rom, S. Maria Maggiore, Ausgrabungen, Bruchstück eines Cosmatenwerkes aus dem 13. Jh. (Foto Bartsch 2015)

di nostra donna d' Orto Sanmichele di Firenze, ma sono molto più begli, chè nell'uno d' essi è una tavola di nostra donna di mano propri di sancto Lucha vangelista et nell' altro molte reliquie di sancti.« Bolgia, Icons (2013), S. 125–127 ist der Meinung, Rucellai habe die reiche Architektur Orcagnas von Orsanmichele (ab 1356) kaum gegenüber den römischen Ziborien abwerten können, vielmehr habe er Kenntnis von der (seit mehr als hundert Jahren zerstörten) Vorgängerarchitektur gehabt und habe diese (damit historisch korrekt im gleichen Zeithorizont) verglichen. Das erscheint mir etwas konstruiert und nicht sehr glaubwürdig.

457 […] *alterum ab sex columnis, quator porphyreticis duabus albis, totum vermiculatum: Iacobus Ioannis Capocii et Vina uxor eius fecerunt fieri hoc opus pro redemptione animarum suarum anno Domini MCCLVI: plenum est reliquiis, elegans et pulcherrimum.* Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Siehe im Quellenanhang S. 381. Ähnlich auch die etwa gleichzeitige Erwähnung des Reliquienziboriums von Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2008, fol. 173 (siehe Quellenanhang S. 382 f.). Außerdem Fulvio, Antiquitates (1527), S. 25 und Mellini BAV, Vat. lat. 11905, fol. 233r–234r; Guidobaldi, Mellini (2010), S. 361 f.

458 So auch die Beschreibung des Brutius, Theatrum Romanae urbis sive Romanorum sacrae aedes, BAV, Vat. lat. 11869–11895, Bd. VI, fol. 89v: *ara quae spectat sacellum Sixti V, fulcitur sex columnis quibus idem ciborium innititur quarum duae e pario sunt admodum subtiles et exiles, aliae quatuor porphyreticae sunt diametri pal. 5,2, cum capitulis corintiis* […]. *Super ara in latere huius ciborii versus navem cernitur memoria huius sacelli fundatoris, nimirum e musivo parvae figurae, Virgo sedenti similis praeferens in ulnis Puerum Iesum, et ad humeros Angelum stantem. Ante Virginem exhibetur genuflexus Iacobus Capoccii et Vinia uxor eius etc.* Folgt die Stifterinschrift. Der angegebene Säulendurchmesser von mehr als einem Meter muss auf einen Schreibfehler zurückgehen. Vielleicht sind statt 5,2 eher 2,5 palmi gemeint.

459 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 259.

460 Delle Foglie (2011), S. 60–71. Archivio della Basilica Papale di S. Maria Maggiore, S. S. Inventario dei beni della Basilica, fol. Vr–VIr.

461 Ugonio, Stationi (1588), S. 71v–72. »Nel tabernacolo detto delle Reliquie sono le infrascritte che si mostrano il dì di Pasqua: Due dita, il mento, & altre Reliquie di Santa Anatolia Vergine & Martire. Della cinta, & velo di Santa Scolastica. Delle Reliquie di Santa Catharina, Santa Eufemia, Santa Anna. Della cinta, & letto della Beata Vergine. La Dalmatica

Aufschlussreich ist der Stich bei De Angelis (Abb. 292), der uns den Aufbau vollständig mit dem vermutlich ursprünglichen Balkon zeigt, den privilegierte Besucher betreten und von dem herab Reliquien gezeigt werden konnten. Die Plattform setzte die seitlichen Gebälke über den vier Hauptsäulen fort. Zwei dünnere Säulen unterstützten den Balkon an seinen vorderen Ecken.[462] Die vier Hauptsäulen aus Porphyr trugen Mamorarchitrave und darüber das Untergeschoss des Tabernakels.[463] Über umlaufenden Sockelgesimsen markierten vier gedrehte Säulchen die Ecken. Die zur Schola cantorum gerichtete Südseite wurde von dem erwähnten Stiftermosaik (Abb. 300) eingenommen. Die Frontseite nach Osten und vermutlich auch die beiden übrigen Seiten waren mit inkrustierten Schmuckplatten verkleidet.[464] Das eigentliche Gehäuse des Reliquientresors darüber war gegenüber dem Unterbau eingezogen. Vier tordierte Schmucksäulen standen an den Ecken des Unterbaus und trugen das Gebälk der Dachzone. Die Ostseite des Reliquientresors war zum Langhaus hin durch ein vergittertes Fenster geöffnet, das von gedrehten Säulchen flankiert und von einem Giebel bekrönt wurde. Im Fries des reich gegliederten Gebälks sind im Stich Rundformen erkennbar, die anhand des Aquarells aus Strawberry Hill (Abb. 294) und der Spolien in Wilton als mosaikinkrustierte Treibriemenmuster identifiziert werden können.[465] Flache Giebel mit inkrustierter Schmuckfüllung, von denen einer in späterer Wiederverwendung durch John Carter (1748–1817) im Jahr 1789 detailliert gezeichnet wurde, verbargen an allen vier Seiten Satteldächer, die sich kreuzförmig durchstießen. In ihrem Zentrum erhob sich auf einem oktogonalen Sockel ein Laternengeschoss, darauf über acht Säulchen die Dachpyramide.[466] Alle Abbildungen, die den Zustand des Tabernakels in S. Maria Maggiore wiedergeben, stimmen darin überein, dass sich zwischen den Giebeln an den Ecken der steinernen Reliquienkammer wie an antiken Tempeln oder Sarkophagen Akrotere erhoben.

Was die Einzelheiten der Dekoration und die Maßverhältnisse angeht, ist John Talmans zeichnerische Aufnahme der Südseite (Abb. 291) sehr viel genauer als der Stich bei De Angelis (Abb. 292), wenn sein zeichnerisches Talent auch in vielen Details dazu dient, die Ornamentik des 13. Jahrhunderts nachzubessern und klassizistisch zu rektifizieren. Nach seiner Aufmessung war das Ziborium ohne Dachreiter 7,50 m hoch, der Tabernakelkasten selbst an der Schmalseite 2,20 m breit. Der Balkon lud zusätzlich 1,10 m aus. Die Höhe der Säulenschäfte aus Porphyr im Untergeschoss betrug ohne Basen und Kapitelle 2,51 m. Das Unterteil des Tabernakels mit dem Stiftermosaik war 1,03 m hoch, der Tabernakelkasten selbst 1,70 m. Das Abschlussgebälk mit den niedrigen Giebeln hatte zusammen eine Höhe von 94 cm. Das Interkolumnium an der Frontseite maß nach dem Stich von De Angelis etwa 1,90 m; die Gesamtbreite betrug hier ca. 2,50 m.

con la quale era vestito San Thomaso Arcivescovo Cantuariense, quando fu ucciso. Del braccio, sangue, cervello, cilitio, cocolla, & altre Reliquie del medesimo San Thomaso. La pianeta, stola, & manipolo, conche celebrava San Geronimo in Bethleem, nella Cappella del Santo Presepio. Il capo con altre Reliquie di San Marcellino Papa & Martire. Un braccio con altre Reliquie di San Giuliano Martire. I corpi de Santi Simplicio, Beatrice, & Faustino Martiri. Un braccio di San Cosmo Martire. Del sangue, cervello, cilitio, & altre Reliquie, de Santi Cosmo & Damiano Martiri. D'un braccio di Santo Abundio, & delle Reliquie di San Sebastiano, San Biasio & San Stefano Protomartire, & San Giovan Battista. Una gamba di Santo Epafra condiscipolo di San Paolo Apostolo. Un braccio con altre Reliquie di San Luca Evangelista. Un braccio con altre Reliquie di San Mattheo Apostolo. La testa di San Matthia Apostolo. Delle Reliquie de Santi Apostoli Pietro, Paolo, Iacomo, Thomaso, Andrea, Filippo, Bartolomeo. Della mano di San Giovanni Evangelista. Delle Reliquie de altri Apostoli, & assaissimi Martiri, Confessori, & Vergini. Della culla, & della fascia, & dei panni di Nostro Signore Giesu Christo quando era bambino. Della veste di porpora, della sponga, & della sindone, & del sepolchro di Christo. Del legno della sua santissima Croce.« Siehe auch Quellenanhang S. 380.

462 Ob die Metallreling, die einen Aufstieg von der nordwestlichen Seite ermöglichte, zum Ursprungskonzept gehörte, ist unsicher.

463 Denkbar wäre, dass sich hinter den Marmorplatten des Zwischengeschosses ein Gewölbe verbarg.

464 Detailliert gezeichnet von Carter (siehe Abb. 294 und Anm. 470). Einige dieser Platten sind in variantenreichen Formen in Wilton (Abb. 295–299) erhalten.

465 Abweichend in der Dekoration dieser Zone ist die Zeichnung John Talmans (Abb. 291). Der Mosaikfries wird von auffällig blauen Rundfeldern durchbrochen, so dass Gardner annahm, das Obergeschoss des Ziboriums sei mit eingesetzten Keramikfeldern geschmückt gewesen. Talman hat offenbar die obere Zone seiner sonst recht genauen Zeichnung nicht nach direkter Anschauung gezeichnet, sondern nach dem stark vereinfachenden Stich bei De Angelis (Abb. 291) klassizistisch umgeformt.

466 Nach dieser Darstellung sind die Diagonalseiten des Oktogons schmaler als die der vier Hauptseiten. Talmans Zeichnung lässt die Laterne ganz weg, was den klassizistischen Eindruck der Dachpartie noch verstärkt.

In den historischen Wiedergaben (Abb. 291, 292, 293) wird deutlich, dass alle gedrehten Säulen mit inkrustierten Mosaikbändern verziert waren. Die Südwand des Tabernakels war gefüllt von einer großen, quadratischen Schmuckplatte mit einer Rota in der Mitte und vier schmalen Trabantenkreisen zwischen der mittleren Porphyrscheibe und dem Ornamentrahmen.[467] Unter dem Stiftermosaik waren in Mosaik die zwei Zeilen der erwähnten Stifterinschrift lesbar. Beide Stufen der Faszien des Architravs waren von Mosaikbändern gefüllt.[468] Die Zeichnung ist so groß und repräsentativ, als hätte der auch als Antiquar und Antikenhändler tätige Talman damit in England mögliche Interessenten ansprechen wollen.[469] Es ist meines Erachtens gut vorstellbar, dass Sir Richard Hamilton und/oder Horace Walpole schon in England in Kenntnis dieser Zeichnung ihr Auge auf dieses »Liebhaberstück« geworfen hatten.

Wie schon angesprochen sind die meisten Einzelteile des Capocci-Tabernakels in historisierender Neumontage in dem gotischen Kapellchen von Horace Walpoles Strawberry Hill durch eine 1789 datierte Aquarellzeichnung John Carters überliefert (Abb. 294).[470] Besonders wichtig ist diese Bildquelle, weil sie Aspekte der östlichen Frontseite des Tabernakels wiedergibt, die in der einzigen bisher bekannten Ansicht, dem Stich von William Bawtree von 1798, nicht festgehalten sind.[471] Die Giebelmotive deuten darauf hin, dass hier ein Mittelmuster vorhanden war, das durch das Wappen Walpoles ersetzt wurde. Das Zwischengeschoss schmücken drei senkrecht stehende Platten mit komplizierten Inkrustationsmustern. In der Mittelrota des rechten Musters erkennt man das Wappen der Capocci: Schräge Streifen, deren mittlerer mit drei roten Rosen besetzt ist. Verglichen mit dem Stich bei De Angelis (siehe Abb. 292) und der Zeichnung von Talman (siehe Abb. 291) wirken die Proportionen verschoben.[472] Der mittlere Kasten mit den drei Inkrustationsplatten wirkt im Verhältnis zu hoch. De Angelis' Stich scheint anzuzeigen, dass die Muster auch im ursprünglichen Zustand senkrecht standen. Unklar ist die Herkunft der vier schmalen senkrechten Platten mit Mosaikfüllung (?), die in Carters Ansicht die Front des Tabernakelaufbaus bilden.[473]

Altar und Ziborium des Jacopo Capocci und seiner Frau Vinea gehören zu den herausragendsten privaten Stiftungen des 13. Jahrhunderts in Rom. Vermutlich hat dieser »Auftritt« in S. Maria Maggiore auch damit zu tun, dass die nicht lange zuvor entstandene Gründungslegende neben Papst Liberius fast gleichberechtigt den Patrizier Johannes und dessen Frau nennt und diese in den Rang von *fundatores* erhebt. In diese Nachfolge wird sich das adelige römische Ehepaar gestellt haben. Die Altarstiftung, zu der die Finanzierung mindestens einer Priesterstelle gehört haben muss, darf als frühe Form einer Privatkapelle gelten. Als eine Besonderheit muss dabei die Tatsache angesehen werden, dass die wichtigsten beweglichen Reliquien der Basilika im Ziborium einer privaten Altarstiftung versammelt wurden. Diese war also aufs engste und vermutlich zu gegenseitigem Nutzen mit den Interessen des Kapitels verknüpft. Es steht zu vermuten, dass Erzpriester und Klerus der Basilika die Capocci-Stiftung in ihrer funktionalen und formalen Ausrichtung mitbestimmt haben. Erzpriester war bis mindestens 1254 niemand anderer als der Sohn des Ehepaares, der mächtige Kardinal Pietro Capocci.[474] Dieser hatte in S. Maria Maggiore östlich der Praesepe-Kapelle und in relativer Nähe zum Capocci-Tabernakel die Kapelle der hl. Barbara gestiftet, in der er auch

467 Dieses auffallend reiche Stück hat sich anscheinend nicht erhalten.

468 Auffällig ist allerdings, dass Talman die Kapitelle der tragenden Porphyrsäulen leer gelassen hat.

469 Voraussetzung wäre, dass schon in der Zeit John Talmans um 1710 über den Abbruch des Reliquienziboriums gesprochen wurde. Gut möglich, dass das spätere Kaufinteresse Lord Hamiltons durch Talmans Zeichnung zu erklären ist.

470 John Carter (1789), Schrein aus Teilen des Capocci Tabernakels in der Chapel in the Woods bei Strawberry Hills, Aquarell, 40 × 30 cm. The Lewis Walpole Library, Yale University, Inv.Nr. 33 30, copy 11. Ohne Kommentar veröffentlicht von N. Llewellyn, The Anecdotes of Painting and Continental European Art History, in: Horace Walpole's Strawberry Hill, hg. von M. Snodin, New Haven/London 2009, S. 136–149, Abb. 163. Siehe Brückle (2015), S. 160–162. Das Aquarell hat bisher in der Diskussion um das Capocci-Tabernakel keine Rolle gespielt.

471 Siehe vor allem Gardner, Capocci Tabernacle (1970), S. 221, Taf. 36b.

472 Ihre Höhe kann nicht viel mehr betragen haben als die des Stiftermosaiks an der Südseite (siehe Abb. 300). Dieses ist 74,5 cm hoch.

473 Vermutlich handelt es sich um irgendeine Form der Aemulatio in anderem Material. Vielleicht hat man Textilien verwendet. Vermutlich war der Aufbau flach und nicht zu öffnen.

474 Paravicini Bagliani, Cardinali (1972), S. 300–303; Carocci, Baroni (1993), S. 333–342.

1259 begraben wurde.[475] Nahe der Basilika stiftete er testamentarisch ein Hospital, das dem hl. Antonius geweiht wurde, sowie die zugehörige Kirche S. Antonio Abbate.[476]

Nun ist über die Funktion von Reliquienziborien vor allem bekannt, dass die hier sicher und erhöht geborgenen Reliquien Pilgern oder auch hochgestellten Einzelpersonen bei besonderen Gelegenheiten von erhöhter Bühne aus gezeigt wurden. Falls solche Zeigebühnen nicht zum ursprünglichen Konzept gehörten, wurden sie wie beim Ziborium für den Volto Santo in Sankt Peter später angebaut. Ich habe diese nur in Rom heimische Form hochmittelalterlichen Reliquienkultes ihrer guten Zugänglichkeit im Langhaus oder in den Seitenschiffen wegen als Pilgeraltäre angesprochen.[477] Das schließt andere Funktionen nicht aus. Vom in großen Teilen erhaltenen Reliquienziborium der Lateranbasilika und dem zugehörigen Magdalenenaltar wissen wir, dass er als Adelsstiftung zugleich Altar des Kapitelchores war.[478] Es gibt Indizien dafür, dass es zumindest im frühen 15. Jahrhundert in S. Maria Maggiore ganz ähnlich war. Wie aus dem schon erwähnten, 1431 abgefassten Testament des Kardinals Antonio Casini hervorgeht,[479] befand sich nördlich der steinernen Schola cantorum beim Reliquienaltar noch ein hölzerner Chor, der dem Kapitel diente.[480] Auch wenn Israëls annimmt, dieser habe einen eigenen Altar besessen, scheint es mir wahrscheinlicher, dass der Reliquienaltar zum Kapitelchor gehörte. Möglicherweise hatte Casini, der dem Reliquienaltar eine Kaplansstelle stiftete und hier an seinem Grab Jahrtagsmessen lesen ließ, für diesen Altar auch das beidseitig bemalte Polyptychon bei Masolino (bzw. Masaccio) in Auftrag gegeben (Abb. 209).[481] Dieses hätte in diesem Fall seinen urspünglichen Ort unter dem Reliquienziborium gehabt.

Altar und Ziborium der Marienikone (Abb. *302, 303)*[482]

Gerhard Wolf hat anhand mehrerer Quellen nachgewiesen, dass die Marienikone (Abb. 248), die als Werk des Apostels Lukas galt, ihren Ort im 13. Jahrhundert zunächst im südlichen Seitenschiff über der Tür zum Baptisterium (Porta Regina) hatte.[483] Spätestens im 14. Jahrhundert – die genauen Umstände und auch der Zeitpunkt sind nicht überliefert – scheint dieser Ort nicht mehr genügt zu haben, so dass das wundertätige Madonnenbild ein reich geschmücktes Gehäuse über einem dem Bild und dem hl. Papst Gregor gewidmeten Altar im Langhaus erhielt (Abb. 302–304). Der Altar war insofern ganz auf die Ikone bezogen, weil er an das Pestwunder erinnerte, das Gregor nach der Legenda Aurea des Jacobus de Voragine (vor 1267) mithilfe des Madonnenbildes von S. Maria Maggiore vollbrachte.[484] Das Altarretabel des 16. Jahrhunderts visualisierte diese Legende (siehe Abb. 303).

475 Siehe zu seinem Grabmal S. 362 f.

476 Paravicini Bagliani, Testamenti (1980) S. 407; zu dem Portal und der Stifterinschrift: Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 83–92.

477 Claussen, Tipo romano (2001).

478 Siehe dazu Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 198–216.

479 Israëls (2003) S. 104–126, 207. Vgl. S. 298, Anm. 418.

480 Bestätigt wird die Existenz des Chores durch die Nachricht im Liber Instrumentorum von S. Maria in Trastevere, dass der dort von Kardinal Stefano Nardini (1476–1484) gestiftete hölzerne Chor mit seinen Intarsien und Reliefs nach dem Vorbild des entsprechenden Chores von S. Maria Maggiore gestaltet worden sei, diesen aber an Schönheit übertraf. Nachweise in Abschnitt von Dale Kinney über S. Maria Trastevere S. 244 Anm. 249.

481 Mit dieser Hypothese widerspreche ich der sorgfältigen Arbeit von Israëls (2003), S. 104–126. Mir leuchtet dagegen ein, dass sie – wie auch C. B. Strehlke – Antonio Casini als Stifter der heute auf verschiedene Museen verteilten Altartafeln ansieht. Vgl. S. 223 f., 298. Siehe auch Molteni (2017).

482 Grundlegend Wolf, Salus (1990), S. 223–227; darauf basieren die Ausführungen von Wisch (2004). Wichtig auch Ostrow (1996), S. 120–132.

483 Wolf, Salus (1990), S. 102–106; Wolf (1991), S. 118–124. Nach dem Bericht des Fra Bartholomäus von Trient (1244) befand sich das Marienbild an der Südseite beim Baptisterium. Präziser scheint noch Durandus zu sein. Dieser vermerkt in seinem Rationale *Divinorum Operum* um 1285 (jedenfalls vor 1291), dass sich die wundertätige Ikone in S. Maria Maggiore über dem Türsturz zum Baptisterium (*super limen baptisterii*) befände und von den Römern *Regina* genannt werde. Wolf, Salus (1990), S. 330 (Q 20). Außerdem Biasiotti (1916).

484 Wolf, Salus (1990), S. 97 f., (Q 19), S. 329 f. Das Bildretabel, das im Stich von Maggi/Greuter um 1600 (Abb. 303) deutlich und bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) (siehe Abb. 302, 304) andeutungsweise wiedergegeben ist, zeigt den knienden Papst umgeben von Klerikern auf der rechten Seite, links Volk im Gebet und im Mittelgrund den Zug der Assumptio-Prozession, das Marienbild im Tabernakel mitgetragen. Man erkennt wie die Prozession einen Triumphbogen durchschreitet und sich dann in der Ferne verliert.

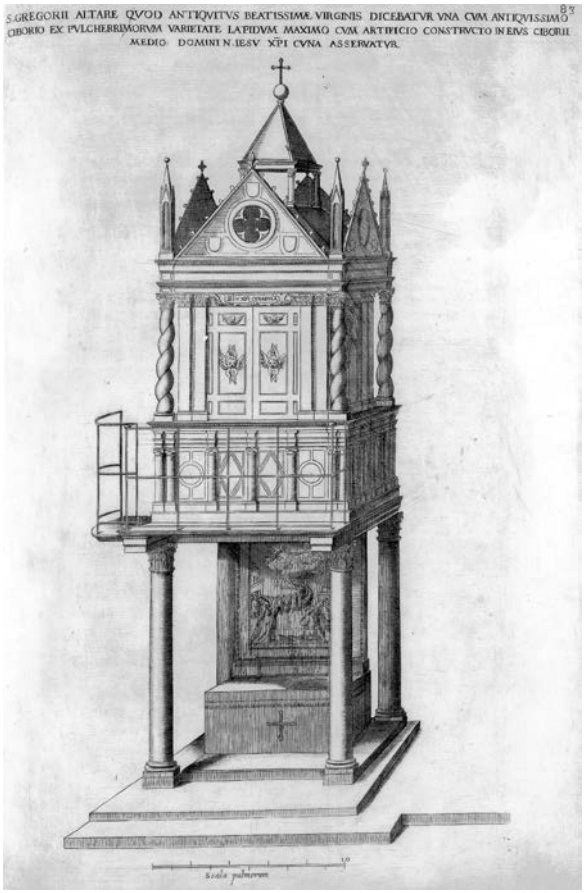


Abb. 302: Rom, S. Maria Maggiore, Gregoraltar und Ziborium für die Madonnenikone, Zustand um 1600 (nach De Angelis 1621)

Mit dem Bildtabernakel wurde eine römische Tradition des Reliquien- oder Bildziboriums aufgegriffen, die seit dem späten 12. Jahrhundert fassbar ist.[485] In S. Maria Maggiore war ein derartiger Altar mit einem im Ziborium erhobenen und verschlossenen Reliquienhort – wie oben ausgeführt – schon 1256 durch Jacopo Capocci und seine Frau Vinia gestiftet worden (Abb. 291).[486] Das Ikonenziborium wurde im Süden des westlichen Langhauses kurz vor den Stufen zum Sanktuarium in der gleichen Achse wie das ältere Reliquienziborium auf der Nordseite (Abb. 312) errichtet und kann somit als dessen Pendant gelten. Die Gleichrangigkeit und prinzipielle Verwandtschaft von Wunderbild und Reliquien wird in dieser Analogie deutlich und wird sich auch in der Frömmigkeitspraxis ausgedrückt haben.[487] Beide im Langhaus hoch aufragenden Behälter, die – von Osten gesehen – optisch den Hauptaltar flankierten (und ursprünglich wohl überragten, Abb. 289),[488] dürfen als Inszenierungsmaschinerie der Heiltümer der Kirche angesehen werden. Für Pilger waren sie wesentlich besser sicht- und erreichbar als der exzentrisch gelegene Verehrungsort der winzigen Kapelle der Praesepe außen am nördlichen Seitenschiff (siehe Abb. 320 rechts oben mit kleiner Apsisnische nach Osten). Im Barock dann übernahmen die beiden aufwändig errichteten päpstlichen Kapellen (Sistina und Paolina) im Norden und Süden die Aufgaben der drei mittelalterlichen Verehrungsstätten (Abb. 288).[489]

Die früheste Erwähnung des mit der Ikone verbundenen Marienaltares findet sich im Testament des Kardinals und Erzdiakons Agapito Colonna († 1380). 1378 stiftete dieser von Avignon aus zwei Kaplanstellen für den bestehenden Altar unter dem Marienbild und bestimmte, dass sein Grab wenn möglich vor dem Ziborium mit dem Lukasbild angelegt werden solle.[490] Damit ist zwischen ca. 1290 und 1378 ein weiter zeitlicher Spielraum geöffnet, in dem Altar und Bildtabernakel errichtet worden sein können.[491] Merkwürdig, dass kein Hinweis auf einen Stifter überliefert ist, obwohl der Stich bei De Angelis (Abb. 302, 303)

485 Claussen, Tipo romano (2001); zu den erhöhten Bildziborien, besonders im 14. und 15. Jahrhundert, Bolgia, Icons (2013), die allerdings zum Tabernakel von S. Maria Maggiore nichts Neues beiträgt.

486 Siehe dazu S. 299–312 und Gardner, Capocci Tabernacle (1970).

487 Ähnlich schon Wolf, Salus (1990), S. 226.

488 Im Stich bei De Angelis ist allerdings der Hauptaltar mit seinem Ziborium eliminiert. Ihn stellt ein eigener Stich dar (Abb. 314).

489 Schwager (1961); Schwager (1983).

490 Die Pfründen sind für den Altar bestimmt *quod est subtus imaginem Virginis.* Sein Grab wünscht er sich *in navi illa propinqua imagini Virginis gloriosae, vel ante tabernaculum Virginis depictae manu Beati Lucae, dum tamen sit possibile, vel in cappella, ubi est sepultus* […] *Petrus de Columna Cardinalis vel ante pedes Domini Iacobi patrui mei, qui est sepultus ante Altare maius*. Falls das nicht möglich sei, möchte er beim Grab Pietro Colonnas oder in der Nähe Jacopo Colonnas hinter dem Hochaltar begraben werden. Dessen Grabplatte mit vier ausmosaizierten Colonna-Wappen ist erhalten. Siehe S. 313 f. Vgl. vor allem: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 169 f. mit der einleuchtenden These, Agapito habe sich mit diesem bescheidenen Bodenbegräbnis in die Tradition der von ihm erwähnten und in S. Maria Maggiore begrabenen Angehörigen seiner Familie gestellt.

491 Ich hatte mit Wolf eine Datierung ins späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert in Betracht gezogen. Claussen, Tipo romano (2001), S. 237. Inzwischen tendiere ich zu einer Datierung ins 14. Jahrhundert, vermutlich ins vierte Jahrzehnt.

Abb. 303: Rom, S. Maria Maggiore, Gregoraltar und Ziborium, Detail aus Abb. 239 (nach Maggi/de Greuter, um 1600)

in den Dachgiebeln des Ziboriums deutlich (leere) Wappenfelder zeigt.[492] Nur De Angelis behauptet, der römische Senat (S. P. Q. R.) sei für die Errichtung verantwortlich gewesen, wobei er sich ohne genauere Angaben auf das Archiv der Basilika beruft.[493]

In der Zeit Panvinios (vor 1568) war das Madonnenbild in seinem Tabernakel von einer vergoldeten Hülle (*capsa aurata*) umkleidet.[494] Eine Visitation Clemens' VIII. im Jahr 1592 führte zu einer weiteren Restaurierung: Das Tabernakel sollte innen und außen (neu) vergoldet werden, hölzernes Bildwerk frisch gefasst und alte Seidenbehänge entfernt werden.[495] Mitte des 18. Jahrhunderts wurden beide Ziborien im Zuge der Neuordnung des Langhauses durch Fuga zerstört.[496]

Meines Wissens haben sich keine Reste des Madonnenziboriums erhalten. Position und Aussehen der Anlage sind ausschließlich durch Bild- und Schriftquellen (siehe Abb. 302, 303, 304, 312) überliefert.[497] Der Altar und sein Retabel waren um 1600 schon barock verändert. Ein zweistufiges Podest hob ihn über das Langhausniveau. De Angelis überliefert zwei Zustände des Altarziboriums: Der ältere (siehe Abb. 302) gewährt einen Blick von Nordosten und zeigt das Tabernakel mit einem vorgehängten, sehr reich geschmückten barocken Vorbau.[498] Darin war die Ikone im späten 16. Jahrhundert zweifach verschlossen. Die äußeren silbernen Türflügel (Abb. 302, nur in Schrägansicht) mit Reliefs des hl. Gregor und der Ikonen-

492 Kardinal Antonio Casini erwähnt in seinem Testament von 1431 auch den Altar der Marienikone, den er als Stiftung eines Colonna-Kardinals (»la quale è capella d'uno cardinale di Colonna«) bezeichnet. Siehe Anm. 422. Offenbar galt der Altar seit der oben erwähnten Stiftung von zwei Kaplansstellen durch Agapito als Stiftung der Colonna. Die Formulierung seines Testamentes lässt aber nicht darauf schließen, dass er auch der Erbauer war. Interessant, dass seine Stiftung einer Kaplansstelle zwar vor allem für den Reliquienaltar als Capocci-Stiftung zuständig war, zugleich aber auch Messen am Altar der Marienikone (»ad altare de la Nostra Donna, la quale di sopra si chiude«) als angebliche Colonna-Stiftung halten sollte. Mit beiden römischen Adelsfamilien war der aus Siena stammende Kardinal verwandt. Siehe Israëls (2003), S. 104–126, bes. 207.

493 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 82: […] *sicut ex Archivio: Tabernaculum seu ciborium Beatae Virginis fecit marmoreum S. P. Q. R. In quo est Imago vetustissima gloriosae Virginis a Beato Luca depicta*. Wolf, Salus (1990), S. 225 f. ist dem nachgegangen, ohne zu einem positiven Ergebnis zu kommen. Trotzdem hält er De Angelis für glaubwürdig: »De Angelis hatte keine Veranlassung, die Stiftung des Tabernakels durch *Senatus Populusque Romanus* zu behaupten, und grade deshalb könnte die Information richtig sein.« Unbeachtet geblieben ist bisher, dass Biasiotti, Basiliche (1918), S. 256 die Stiftung von S. P. Q. R. nur auf den Renaissance-Vorbau bezieht. Er gibt dafür allerdings – ganz gegen seine sonstigen Gepflogenheiten – keine Quelle an, so dass ich seine Einlassung als reine Meinungsäußerung auf sich beruhen lassen möchte: »l'altro figura come aggiunta sul davanti ed è opera di epoca posteriore, fattura di artisti del rinascimento, esiguita a spese del S. P. Q. R.«

494 *Sunt et duo altaria vacua, habentia supra se duo ciboria marmorea: dextrum quatuor columnis albis substentatum, in quo est figura Beatae Virginis ornatum capsa aurata*. Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Siehe im Quellenanhang S. 381.

495 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 256, Anm. 2: »*Tabernaculum seu ambo in quo Beatissimae Virginis Deiparae imago summa cum religione custoditur tam extrinsecus quam intrinsecus inauretur atque exornetur. Statuae ligneae quae super ambonem sunt positae decentius amiciantur vel inde auferantur. Amoveatur tegmentum vetus aliaque vestis serica reponatur quae ipsum tabernaculum undique ornet.*« De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 82 weiß zu berichten, Paul V. (1605–1621) habe noch in seiner Vikariatszeit (also vor 1605) den Gregoraltar mit Bildern ausgeschmückt. Biasiotti vermutet, dass in dieser Zeit die Madonna Guido Renis, die 1741 vom Kapitel an Benedikt XIV. geschenkt wurde, für den Altar geschaffen wurde.

496 Iozzi (1904), S. 2 erwähnt, dass die Säulen in der Cappella del Crocifisso verwendet wurden, was möglicherweise auf einer Verwechselung mit den Porphyrsäulen des Reliquienziboriums beruht.

497 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 85. Zur Position im 16. und 17. Jahrhundert nach den überlieferten Grundrissen siehe oben S. 299.

498 Vgl. Anm. 493 mit Biasiottis Meinung, nur dieser Vorbau sei eine Stiftung von *Senatus Populusque Romanus*.

prozession auf der einen Seite und einer Darstellung des die Madonna malenden Lukas auf der anderen war durch Kardinal Guillaume d'Estouteville, Erzpriester der Basilika zwischen 1445 und 1483, gestiftet worden.[499] Die Flügel wurden an den Marienfeiern in feierlicher Inszenierung geöffnet, um den Blick auf die Ikone freizugeben.[500] Man kann davon ausgehen, dass der barocke Vorbau die vorhergehende Inszenierungsform perfektioniert, aber nicht grundsätzlich verändert hat. Die Gesamthöhe des Ziboriums betrug nach den im Maßstab etwas divergierenden Abbildungen bei De Angelis ca. 8,60 m, die vordere Breite 2,45 m, Interkolumnium und Altarbreite ca. 1,74 m.[501]

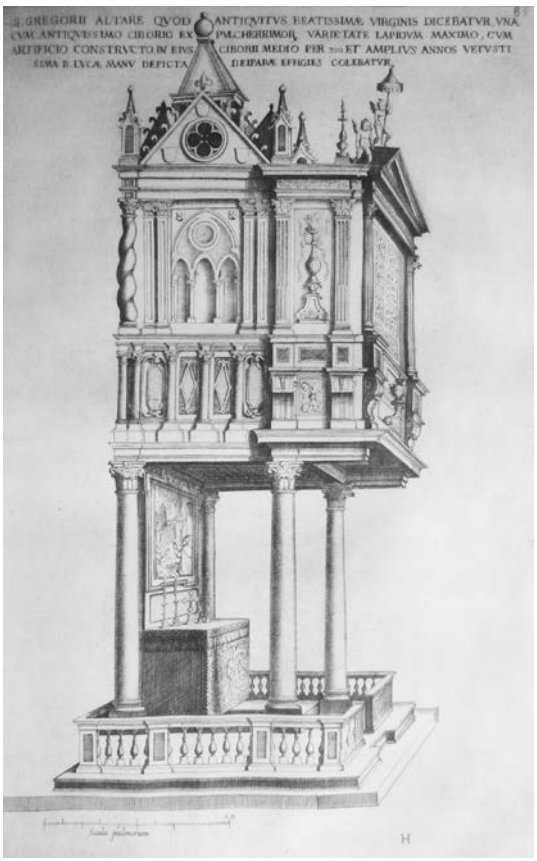


Abb. 304: Rom, S. Maria Maggiore, Gregoraltar und Ziborium, Zustand um 1620 (nach De Angelis 1621)

Interessanterweise hat De Angelis kurz vor dem Druck seiner Monografie (1621) noch das Bild (Abb. 304) eines aktualisierten Zustandes nachgeschoben.[502] Inzwischen war nämlich die Marienikone unter Paul V. (1605–1621) in die neu erbaute Capella Paolina überführt worden und dort zum zentralen Punkt der Verehrung geworden.[503] Das funktionslos gewordene Tabernakel wurde vom Kapitel neu hergerichtet und umgewidmet.[504] Es diente nun der Aufbewahrung einer der wichtigsten Christusreliquien, der Sacra Culla, ist damit ganz in mittelalterlicher Tradition zum Reliquienziborium mutiert und sollte in dieser Funktion vermutlich weiter Pilgermagnet bleiben.[505] Dazu entfernte man den massiven barocken Vorbau und führte das Tabernakel damit vermutlich auf die Dimensionen des 14. Jahrhunderts zurück. Die vortretenden Konsolbalken, auf denen der Vorbau gestanden hatte, trugen nun einen leichten Balkon, von dem aus man direkt zu der Reliquie gelangen konnte, die allerdings normalerweise hinter geschlossenen Türen verborgen war. Auf diesen Türen, die auch auf dem Stich von Maggi/de Greuter (Abb. 303) zu sehen sind, fungieren Seraphim als Wächter. Zuverlässiger in der Wiedergabe der neu gefassten Frontseite scheint mir De Angelis (Abb. 304).

Bei der folgenden Beschreibung, die den originalen Zustand des 14. Jahrhunderts im Blick hat, stütze ich mich vor allem auf die ältere Ansicht bei De Angelis (Abb. 302), für die südliche Seitenansicht auf die jüngere – nach der Umwandlung um 1620 (Abb. 304). Diesen Abbildungen zufolge standen über einem etwa quadratischen Grundriss vier helle Marmorschäfte auf niedrigen Postamenten über attischen Basen und trugen korinthische Kapitelle.[506]

499 Ostrow (1996), S. 126, die Bianchini, Bibl. Vall. Ms. T 84, fol. 54r–54v nach einem Inventar von 1479 zitiert.

500 Wolf, Salus (1990), S. 224, der auf eine Indulgenz Bonifaz IX. (1389–1404) verweist, in der im Zusammenhang mit dem Bild von *aperire* und *claudere* die Rede ist.

501 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 83, 85. Die nach den beigegebenen Maßstäben ermittelten Maße können nicht exakt sein, weil die Skalen differieren, die Säulenschäfte z. B. aber gleich lang eingezeichnet sind. Die Schäfte sollten nach dem einen Stich (S. 83) 2,23 m hoch sein, nach dem anderen (S. 85) 2,44 m. Die gemessenen Proportionen ergeben ein gespaltenes Bild: Höhe Säulengeschoss bis zum Architrav 2,68 m (3,30 m); Höhe Unterbau des Tabernakels: 1,07 m (1,53 m); Höhe Tabernakel bis unter das Abschlussgesims 1,47 m (1,60); Dachbereich (Abschlussgesims und Giebel) 1,33 m (1,37 m), der vermutlich nicht exakt gemessene Dachreiter ca. 1,33 m. Die seitliche Tiefe ohne Vorbau betrug (S. 85): 2,29 m, die Tiefe des Balkons ca. 1,07 m.

502 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 83.

503 Siehe Ostrow (1996), S. 120–132.

504 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 82: […] *innovatum et a quattuor columnis marmoreis sustinetur, etiam ipsum marmore constructum ad musivi operis simulitudinem, atque auro destinctum; in quo asservantur Iesu Christi cunae* […].

505 Es bot damit einen gewissen Ersatz für das 1585 geopferte Krippen-Heiligtum, dessen Pilgerattraktivität die neue Cappella Sistina vermutlich nicht halten konnte.

506 Panvinio (siehe Quellenanhang S. 381) beschreibt sie als weiß.

Das Tabernakel darüber war zweigeschossig. Über reich gestuften Architrav-, Sockel- und Basiszonen erhob sich kastenförmig ein Untergeschoss. Dieses war von Säulen umstellt, deren Zwischenfelder mit farbigen Marmorpaneelen inkrustiert waren. An den Ecken stand jeweils eine Dreiergruppe von Säulen, jede Seite wies außerdem drei Säulen und vier Schmuckfelder auf. Möglicherweise verbarg diese Schmuckzone quasi als Steinschürze ein Gewölbe.[507]

Darüber befand sich die Tresorkammer für das Bild-Heiltum. Ähnlich wie am älteren Pendant des Reliquienziboriums und wie einst am Magdalenenziborium in S. Giovanni in Laterano war diese Kammer etwas eingezogen. An den vier Ecken standen tordierte Säulen und trugen eine ausladende Gebälkzone, auf der die reich gegliederte Dachzone ruhte. Die südliche Seite der Tabernakelkammer war durch ein spitzbogiges Blendfenster zwischen doppelten Pilastern mit einer maßwerkartigen Gliederung geschmückt. Zwei Säulen trugen drei Bögen. Das Bogenfeld darüber war durch einen Okulus perforiert. Es ist anzunehmen, dass auch die Nord- und Westseite in dieser Weise gegliedert waren.

Die Bedachung ruhte, wie erwähnt, auf einem reich gegliederten Abschlussgebälk, wobei vier gewundene Ecksäulen optisch die Hauptlast getragen zu haben scheinen. Über ihnen erhoben sich vier Fialen mit Spitzhelmen. Das Hauptelement waren vier krabbenbesetzte Dreiecksgiebel in der Breite des Tabernakelkastens.[508] Das Dreieckstympanon war wie am Magdalenenziborium des Deodatus im Lateran jeweils durch einen Okulus mit Vierpass geöffnet. In die verbleibenden Eckflächen des Giebels waren leere Wappenfelder eingepasst.

In der Mitte der Bedachung erhob sich ein Türmchen als Laterne und Dachreiter. Die beiden Stiche aus dem Werk von De Angelis (siehe Abb. 302, 304) widersprechen sich in der Zahl der tragenden Säulen. In der älteren, in diesem Punkt vermutlich etwas summarischen Darstellung, scheinen dieser Aufsatz und sein Helm quadratisch zu sein. Die spätere Ansicht (Abb. 304) macht deutlich, dass die Trägersäulen freistanden und dass das Türmchen im Grundriss sechseckig war. An den Kanten des Helms führten aufgelegte Steinrippen zu einer abschließenden Kugel, welche ein Kreuz trug.

Abschließend komme ich noch einmal auf das Rätsel der Stiftung dieses bedeutenden und populären Tabernakels zurück. Eigentlich sollte man meinen, die zwölf Wappenfelder hätten für die interessierten Gelehrten des 16. bis 18. Jahrhunderts Aufschluss über die Geldgeber und Auftraggeberschaft geben können. Dass niemand ein Wort über die Wappen verliert, zeigt wohl an, dass sie tatsächlich leer waren. Vermutlich hat man ihre Mosaikfüllung, falls diese jemals vorhanden war, säuberlich und absichtlich ausgekratzt, um die Erinnerung an die Stiftung auszulöschen. Wer aber könnte einer solchen *damnatio memoriae* verfallen sein? Wohl auszuschließen sind einstige Capocci oder Colonna Wappen, da diese an vielen Stellen in der Basilika erhalten geblieben sind.

Nicht völlig abwegig scheint mir die Vorstellung, dass tatsächlich der römische Senat bei der Aufstellung des Ikonenziboriums involviert war,[509] z. B. 1354, als Cola di Rienzo (1313–1354) das Senatorenamt innehatte.[510] Allerdings müsste man sich dann wieder wundern, dass ein derart spektakulärer Akt wie die Aufwertung des römischen Bildpalladiums durch den Senatus Populusque Romanus keinen Nachhall in den z. T. ausführlichen zeitgenössischen Quellen gefunden hat. Aber die Dinge können von den hektischen Ereignissen jener Tage auch überrollt worden sein, so dass der Entschluss und erste Zahlungen vielleicht noch unter dem Einfluss Colas standen, die Fertigstellung aber erst nach seiner Ermordung erfolgte. Das Kapitel der Basilika wird sich gerne des neuen Altars bedient haben, ohne an eine derartige Stiftungsinitiative erinnert worden sein zu wollen. Die Stiftung von Pfründen durch Agapito Colonna (um 1380) band den Altar dann später an die Familie Colonna, ohne dass deren Wappen

507 In De Angelis Kupferstichen ist davon nichts zu sehen. Über dem Altar spannt sich ein flacher Abschluss, der zu der neuzeitlichen Dekoration gehört. Zur Konstruktion eines Reliquienziboriums vgl. Claussen, S. Giovanni in Laterano (2008), S. 209–216.

508 Ob die Giebel freistanden oder ob sich hinter ihnen Satteldächer durchkreuzten, wird aus den Nachstichen nicht recht deutlich. Dass die offenen Okuli der Giebel aber ins Dunkel zu führen scheinen, spricht für Satteldächer hinter den Giebeln.

509 Dieser These steht – wie erwähnt – die Meinung Biasiottis (siehe Anm. 499) entgegen, nur der Vorbau sei als Stiftung von S. P. Q. R. anzusprechen.

510 Die erste Krönung Cola di Rienzos 1347 erfolgte in S. Maria Maggiore am Ende der Assumptio-Prozession, vermutlich vor der Marienikone. Ostrow (1996), S. 126 mit Nachweisen.

nachträglich angebracht worden wäre.[511] Der Stil mit gotisierendem Maßwerk entspricht, soweit sich das nach den Bildzeugnissen beurteilen lässt, eher der Mitte des 14. Jahrhunderts (der Zeit Cola di Rienzos) als der Zeit um 1300 (Jacopo Colonna) oder der um 1380 (Agapito Colonna).

Die Intervention Nikolaus' IV. und Jacopo Colonnas

Wenn man die kirchenpolitischen Hauptakzente betrachtet, insbesondere die großen Anstrengungen Nikolaus' IV. (1288–1292), den Fall von Akkon zu verhindern und, als das fehlgeschlagen war, Verbündete für einen Kreuzzug zu finden, muten die Bemühungen des Papstes, in Rom die vornehmste Marienbasilika und die Hauskathedrale am Lateran zu erneuern und zu verschönern, relativ nebensächlich an.[512] Im Bereich der politischen Symbolik gehören diese Initiativen aber zu den deutlichsten Zeichen päpstlicher Bemühungen im Hoch- und Spätmittelalter, die Hauptkirchen im Mauerring der Stadt Rom zu erneuern, zu vergrößern und durch kostbares Mosaik in einen Zustand zu versetzen, der kirchlichem Selbstverständnis und dem Anspruch, den die Traditionen des 4. und 5. Jahrhunderts gesetzt hatten, gerecht zu werden vermochte.[513] Selbst wenn man die Maßnahmen an S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore nur unter Aspekten des Stils anschaut, muten sie mit ihren ehrgeizigen Mosaikprogrammen wie eine letzte Kraftanstrengung an, die angestammte Romanitas zeitgemäß zu erneuern. Ohne in Nachahmung zu verfallen, rivalisierte diese Kunst mit den modernen Strömungen aus den politisch und kulturell längst dominant gewordenen französischen Gebieten, vielleicht sogar mit dem Gefühl der eigenen Überlegenheit. Wenn man in solchen Sprachäußerungen der Kunst eine politische Haltung erkennen will, ist die Analogie zur politischen Situation des päpstlichen Roms unverkennbar. Man könnte nun die Initiativen Nikolaus' IV. als anachronistisch abtun und als eine Art Tragödie sehen, deren letzter Vorhang 1307 mit dem Umzug der Kurie nach Avignon fiel. Aber hätte der Papst eine bessere Politik betrieben, wenn er nicht romzentriert gedacht und statt der *Renovatio Romae* eine Kunstsprache protegiert hätte, die vielleicht aus S. Maria Maggiore ein gotisch anmutendes Bauwerk gemacht hätte? Aus heutiger Sicht läge eine solche Idee nicht so fern, gerade wenn man berücksichtigt, dass sich der erste Franziskaner auf dem Papstthron mit seinen Bauleistungen auch programmatisch in die Nachfolge der in Italien fremd und modern erscheinenden gotischen Architektur von S. Francesco in Assisi hätte stellen können.[514] Genug der Sätze im Irrealis. Sicher ist nur, auch unter dem Vorzeichen eines *opus francigenum* (hier doppelsinnig: französisch und franziskanisch) wäre die Kurie nicht in Rom geblieben.

Trotz ihrer begrenzten Beredsamkeit können Bau- und Bildwerke als bewusst gesetzte Zeichen der Identifikationsstiftung angesehen werden.[515] Sie enthalten dabei immer auch etwas von den Wunschvorstellungen ihrer Initianten, sind also Zeugnis einer Fiktion mit utopischen Anteilen, die vielfach als Gegenbild zur realen Lage kreiert wurden.

Der in Ascoli Piceno gebürtige Girolamo Masci, ein bekannter franziskanischer Prediger und ausgebildeter Theologe, der in seinem Orden wie an der Kurie als weitgereister Diplomat bald führende Funktionen innehatte (1278 Kardinalpriester von S. Pudenziana, dann unter Martin IV. Kardinalbischof von Palestrina), ließ schon wenige Monate nach Beginn seines Pontifikates als Nikolaus IV. der römischen Basilika S. Maria Maggiore in einer Reihe von Briefen besondere Gunstbeweise zukommen.[516] Damit stellte er die Weichen für eine Erneuerung und Verschönerung, die erst Jahre später in Angriff genommen und vier Jahre nach seinem Tod (1292) abgeschlossen

511 Siehe dazu oben S. 298 und Anm. 418 mit dem Auszug aus dem Testament des Kardinals Antonio Casini von 1431. Dass die Colonna ein besonderes Verhältnis zu dem Madonnenbild von S. Maria Maggiore hatten, wird durch die Errettung Kardinals Pietro Colonna aus Seenot deutlich, die er einer Vision des Bildes zugeschrieben hat. Siehe dazu S. 341. Wolf, Salus (1990), S. 104–106.

512 Franchi, Nicolaus (1990).

513 Grundlegend für die Beschäftigung mit diesen Fragen ist die Untersuchung von Gardner, Pope (1973). Auch Ciardi Duprè Dal Poggetto, Committenza (1991) und Tomei (2010).

514 Mit den komplizierten politischen Implikationen des Baues von S. Francesco in Assisi (ca. 1230–1253) beschäftigt sich vor allem Schenkluhn, Assisi (1991).

515 Skepsis gegenüber solchen Möglichkeiten äußert Kinney, Rome (2006).

516 Tomei (1997). Die Briefe Nikolaus' IV. aus Rieti hat Tomei, Torriti (1990) transkribiert und bekannt gemacht. Die wichtigsten Passagen hatte auch schon De Blaauw, Cultus 2 (1994), S. 599 (nach BAV, Fondo S. Maria Maggiore, cart. 67, Nr. 67) zitiert. Der Teil, der die Indulgenzen und Vorbereitungen für Reparatur- und Verschönerungsarbeiten an S. Maria Maggiore betrifft, findet sich im Anhang S. 380.

werden konnten. Die im August und September 1288 in Rieti geschriebenen Briefe sind außergewöhnliche Beweise der Identifikation dieses Papstes mit der Marienkirche, in deren Nähe er residierte und in der er begraben werden wollte.[517]

Man hat diese Vorliebe Nikolaus' IV. mit der Marienverehrung der Franziskaner in Verbindung gebracht, zumal die hier angesiedelte Verehrung der Krippenreliquie seit dem spektakulären »Krippenspiel« des Franziskus in Greggio franziskanisch konnotiert war. Tatsächlich wird seine Nähe zur ältesten und bedeutendsten römischen Marienkirche auch durch seine persönliche Verehrung für die Muttergottes motiviert gewesen sein.[518] Ein Zeugnis der Wertschätzung des Papstes für die Marienbasilika überliefert eine Papsturkunde vom 5. September 1290 für Orvieto, die kurz vor der Grundsteinlegung der dortigen Kathedrale ausgestellt wurde. Der Neubau – nahe seiner Sommerresidenz Rieti wohl als Papstkirche geplant – sei nach der Gestalt von S. Maria Maggiore in Rom *ad instar S. Marie Maioris de Urbe* zu konstruieren.[519] Möglicherweise beruhte die Autorität der römischen Marienbasilika vor allem auf ihren Maßen, die ja durch ein göttliches Wunder gegeben schienen. So andersartig die Orvietaner Kathedrale in der Ausführung wurde, in den Maßen bestehen tatsächlich große Übereinstimmungen zwischen beiden Bauten.[520]

Es mag zudem politische Gründe für die Bevorzugung von S. Maria Maggiore geben, die in dem komplizierten Gefüge der Familieninteressen des römischen Adels in den kirchlichen Institutionen zu suchen wären, die der auf Ausgleich bedachte Papst zu berücksichtigen hatte. Unter seinen Verbündeten, mit denen er seine Ziele umzusetzen versuchte, spielten zwei Colonna-Kardinäle, die beide Erzpriester des Kapitels von S. Maria Maggiore waren, eine besondere Rolle: der ab 1292 als eine Art Clanchef fungierende Jacopo,[521] seit 1278 Kardinalpriester von S. Maria in Via Lata und seit 1288 Erzpriester des Kapitels von S. Maria Maggiore, außerdem der 1288 von Nikolaus IV. kreierte Kardinaldiakon Pietro von S. Eustachio.[522] Der verbreitete Klientelismus, die Ansprüche und Rivaltäten der alten Familien und die neuen Armutsorden waren auf komplizierte Weise miteinander verflochten.[523] Auffällig ist in jedem Fall, dass der Papst die Erneuerungsarbeiten für S. Maria Maggiore mit Indulgenzversprechen für diejenigen, die zu diesem Werk beitragen, so früh und so eifrig betrieb,[524] zu seinen Lebzeiten aber nur die Arbeiten an der Laterankirche begonnen und weitgehend zum Abschluss geführt wurden, während die Arbeiten in S. Maria Maggiore nur schleppend in Gang kamen und erst 1296 – drei bis vier Jahre nach Nikolaus' Tode – vorläufig beendet waren.[525] Hat das Laterankapitel, eifersüchtig auf die nachgeordnete und in vieler Hinsicht von der Laterankirche abhängige Marienkirche, seine Interessen prioritär durchgesetzt? Sind die zwillingshaften Plangeburten – die Arbeiten in S. Giovanni in Laterano folgen fast der gleichen Idee wie die in S. Maria Maggiore – und die zeitversetzte Ausführung durch den gleichen Hauptkünstler und Mosaizisten Iacopo Torriti an beiden Basiliken der Logistik und dem Kalkül

517 Siehe dazu unten S. 361 f.

518 Die meisten Passagen der erwähnten weit ausholenden Briefe aus Rieti sind Hymnen an die Muttergottes. Siehe Tomei (1997).

519 Franchi, Nicolaus (1990), S. 251. Zur Überlieferungsgeschichte und zu den unterschiedlichen Interpretationen der heute verlorenen und nur in Auszügen von della Valle überlieferten Urkunde: Wiener, Orvieto (2009), S. 22, 95–103. *Quod ipsa ecclesia […] nobilis et solemnis ad instar S. Marie Majoris de Urbe […] construatur*. Man wird in den Einzelformen des Domes von Orvieto wenig Ähnlichkeit mit der römischen Basilika feststellen. Trotzdem hat man offenbar versucht, die Vorgabe dadurch zu erfüllen, dass man sich an die Maße der römischen Basilika gehalten hat.

520 Wie Wiener, Orvieto (2009), S. 95–103 festgestellt hat, gibt es Übereinstimmungen. So beträgt die Länge jeweils etwa 72 m, die Breite etwa 17,50 (in Rom ohne das künftige Querhaus gerechnet, in Orvieto einschließlich Querhaus).

521 Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 49 f., der die von Gardner, Pope (1973), S. 1 etwas überpointierte Abhängigkeit des Papstes von Jacopo Colonna abzuschwächen sucht. Sonst D. Waley, Colonna, Giacomo, in: DBI, Bd. 27 (1982), S. 311–314, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-colonna_(Dizionario-Biografico)/ [06. 11. 2023].

522 D. Waley, Colonna, Pietro, in: DBI, Bd. 27 (1892), S. 399–402, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-colonna_(Dizionario-Biografico)/ [06. 11. 2023]. Seit dem Tod seines Bruders Jacopo 1318 fungierte er bis zu seinem Tod 1326 als Erzpriester von S. Maria Maggiore.

523 Den Klientelismus in der römischen Adelsgesellschaft des 13./14. Jahrhunderts betont Rehberg, Kirche und Macht (1999).

524 Nikolaus IV. ist ein Papst, der mit Ablassversprechen großzügiger verfuhr als seine Vorgänger. Außer S. Maria Maggiore bedachte er besonders die Laterankirche und am Stärksten S. Francesco in Assisi, aber auch die Kathedrale Notre-Dame in Chartres und Orvieto sowie unter den römischen Kirchen S. Maria in Aracoeli. Paulus, Geschichte 2 (2000), S. 9 f.

525 Serena Romano dagegen ist der Meinung, dass die Arbeiten in S. Maria Maggiore schon zu Lebzeiten des Papstes ziemlich weit gediehen waren. Romano, Colonna (2006), S. 304.

des Colonna zu verdanken oder sind sie ein Resultat der ausgleichenden Hand des Papstes? Sind es Zeichen von Konkurrenz oder Eintracht der beiden beteiligten Kapitel? Und wer hat wann finanziell dazu beigetragen?[526]

Im Falle der Lateranbasilika habe ich betont, dass der Einbau des Querhauses und der Neubau der Apsis unter Nikolaus IV. die Außengrenzen der konstantinischen Basilika nur wenig verändert haben. Wie es später Papst Innocenz X. (1644–1655) formuliert hat, wollten vermutlich auch schon die mittelalterlichen Päpste die Grundstruktur des durch Legenden geheiligten Baues nicht antasten.[527] Diese These lässt sich im Bezug auf die Basilika S. Maria Maggiore durch die brieflichen Äußerungen Nikolaus' IV. indirekt bekräftigen. Nachdem der Papst das Schneewunder der Liberianischen Gründung ausführlich geschildert hat, verweist er auf die Heiligkeit dieses göttlich bestimmten Ortes *locum ad hoc mirabiliter indicavit* und des durch ein Wunder festgelegten Planes *miro scemate* der Kirche.[528] Dieses Wunder wird zum Argument für die sorgfältige Erhaltung der Basilika in der Fülle ihres Schmuckes *in sui decoris plenitude conservari* und für notwendige Reparaturen *et, diminuta vel in ea vastata, seu reparanda pro t(em)pore studiosis operibus reparari*. Dabei ging es natürlich vor allem darum, Geld für die Bauarbeiten locker zu machen. Der Subtext ist aber das Bewahren der durch ein göttliches Wunder und durch die von Maria selbst festgelegte Struktur. Kein Wort von Erneuerung, sondern nur von Konservieren und Reparieren. Man muss das auch so verstehen, dass man, obwohl man die Basilika in eine Großbaustelle verwandelte, eigentlich nur Bestehendes erhalten und in seinem alten Glanz wiederherstellen wollte. Grenzen waren also zu respektieren. Dazu gehört vermutlich vor allem, dass man den durch ein Wunder festgelegten Außenkontur im Grundriss nicht überschreiten wollte. Genau das hat man man ja getan, indem man die alte Apsis abriss und acht Meter weiter westlich eine neue aufbaute und den so gewonnenen Raum für ein neu errichtetes, schmales Querhaus nutzte.

Wie schon dargelegt, lässt sich der Widerspruch auflösen, wenn man Geertmans und De Blaauws These zum ursprünglich im Westen anschließenden Umgang mit Eckräumen (siehe Abb. 206) ernst nimmt.[529] Die neue Erweiterung nach Westen beschränkt tatsächlich sich auf den Raum, der von diesem zu vermutenden Retrochor eingenommen wurde. Trotz der Erweiterung nach Westen wäre somit, den Umgang vorausgesetzt, die Grundrissausdehnung gewahrt geblieben.

Man kann meines Erachtens diese Logik auch umkehren und als Argument für die Existenz des vielleicht nur noch in Fundamentspuren angedeuteten Umgangs ansehen. Und auch die Enge des Querhauses findet auf diese Weise zwanglos ihre Begründung: Wenn die Apsis nur acht Meter nach Westen verschoben werden konnte, konnte das Transept nicht tiefer ausfallen.[530]

Querhaus und Apsis des späten 13. Jahrhunderts

Wann genau die Umbauten der Westteile begannen und das Sanktuarium von S. Maria Maggiore in eine Baustelle verwandelten, ist nicht dokumentiert. Sicher ist nur, dass Torritis Apsismosaik spätestens 1296 vollendet war und damit später entstand als das Mosaik der Lateranapsis, das Torriti wohl 1292, im Todesjahr Nikolaus' IV., schuf. Ob Indulgenzen für einen frisch eingerichteten Laurentius-Altar in S. Maria Maggiore, die Nikolaus IV. im Mai 1288 kurz nach der Thronbesteigung gewährte,[531] schon etwas mit der Sammlung finanzieller Mittel für den Bau oder gar mit begonnenen Arbeiten zu tun haben, ist nicht gewiss.

526 Mir ist nicht klar, ob die päpstlichen Indulgenzversprechen für Reparaturarbeiten in S. Maria Maggiore etwas Außergewöhnliches darstellten und ein Zeichen waren für den drängenden Wunsch des Papstes, trotz geringer Mittel bald mit dem Bau in S. Maria Maggiore zu beginnen.

527 Siehe dazu Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 36, 50 Anm. 140, 92 Anm. 384, 314.

528 Ich verweise auf den Text im Anhang, S. 380.

529 Vgl. dazu S. 273.

530 Im Prinzip ist die Querhaussituation in S. Giovanni in Laterano vergleichbar. Dort allerdings beschränkte man sich nicht auf die Breite der schmalen Flügelanbauten, sondern bezog die bisher nicht überbauten Rücksprünge zwischen den westlichen Seitenschiffsenden und den Flügelanbauten mit ein, so dass das neue Querhaus eine stattliche Breite erreichte. Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 143–145.

531 Gardner, Pope (1973), S. 4 Anm. 34. Stifter des Altars war der päpstliche Schreiber Pandulphus de Pontecorvo. Régistres de Nicolas IV., hg. von E. Langlois, Paris 1888–1893, Nr. 135. Möglicherweise hat der Kanoniker wenig später auch die Neuausstattung der Praesepe-Kapelle durch Arnolfo finanziert. Siehe S. 341. Die Laurentius-Kapelle ist in dem retrospektiven Grundriss der liturgischen Einrichtungen von De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 26 (siehe Abb. 271) als westlichste der an das südliche Seitenschiff angefügten Kapellenausbauten zu sehen, etwa auf der Linie der vordersten Stufe zum

Abb. 305: Rom, S. Maria Maggiore, Blick in den südlichen Querhausarm nach Beseitigung der Gewölbe des 15. Jhs. (Foto Archivio Fotografico Musei Vaticani)

Dass die Bauarbeiten knapp vier Jahre später, im März 1292, voll im Gange und auf zusätzliche Finanzen angewiesen waren, kann man daraus schließen, dass der Papst die stattliche Buße von 1000 Unzen Gold, die Pistoieser Bankiers wegen Wuchers innerhalb einer Woche zu zahlen hatten, den Bauarbeiten *pro reparatione parietum ecclesiae sanctae Mariae Majoris* zukommen ließ.[532] Arbeiten an den Wänden bedeuten vermutlich, dass die Mauern des Querhauses hochgezogen wurden und dass man von Reparaturen sprach, kann darauf hindeuten, dass man im Glauben ans Werk ging, einen quasi »Liberianischen« Zustand zu erneuern.

Gestalt und Funktion des Querhauses (Abb. *305)*

Wie die Querhausarme vor 1450, vor der Umgestaltung durch Kardinal d'Estouteville, aussahen, ist im heutigen Zustand der Basilika kaum vorstellbar. Am besten erkennt man das Querhaus noch aus der Vogelperspektive (Abb. 235), in der sich sein Dach T-förmig dem Langhausdach anschließt. So aufwändig der schmale Steilraum dem alten Baukörper der Basilika angefügt wurde, so sehr haben sich spätere Jahrhunderte bemüht, diesen in seinen Proportionen denkbar »unklassischen« Raum vergessen zu machen (Abb. 305). Eine Erklärung, warum das Querhaus so schmal ausgeführt wurde, ist an anderer Stelle versucht worden.[533] Vermutlich war die Mitte mit dem Presbyterium von den fast quadratischen Querarmen abgesetzt. Peruzzis Grundrissskizze (Abb. 222) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt, dass der Boden in den Querhausarmen damals einige Stufen tiefer lag als jener im Bereich westlich des Hauptaltars[534] und im Süden vier, im Norden drei Stufen über dem Niveau der Seitenschiffe lag (Abb. 286). De Blaauw geht davon aus, dass die Höhenabstufung zum Ursprungskonzept gehört und unter Kardinal d'Estouteville – trotz des Einbruchs der Portale – nicht verändert wurde.[535] Das vorausgesetzt, ist die Differenz von einer Stufe im Niveau der beiden Querhausarme aussagekräftig. Es ist vermutlich kein Zufall, dass das nördliche Querhaus eine Stufe tiefer lag als der Südarm mit dem Papstgrab.

Gegenüber den Seitenschiffen war das Fußbodenniveau der Querarme – wie erwähnt – erhöht und nur über eine Folge von im Norden drei, im Süden entsprechend vier Stufen zu erreichen. Der Boden wurde im südlichen Querarm 1573 auf Langhausniveau abgesenkt; damals wurde das Bodengrab Nikolaus' IV. aufgehoben und durch ein Monument mit Sitzfigur an der südlichen Sanktuariumsschranke in Altarnähe ersetzt.[536] Im Nordarm erfolgte die Absenkung des Paviments erst zwischen 1585 und 1590 im Zusammenhang mit dem Anbau der Kapelle Sixtus' V.[537]

Nur die Transept-Ostwände waren von Fenstern durchbrochen.[538] In der Westwand gab es im Süden und Norden je nur einen kleinen Okulus mit einem eingesetzten Marmorvierpass (siehe Abb. 306).[539] Die Ausmalung im südlichen Arm ist nur in den oberen Teilen fertig geworden. Die eindrucksvollen Tondi mit namenlosen Patriarchen und Propheten mit leeren Spruchbändern unter einem »perspektivisch« gemalten Rundbogenfries (Abb. 306) sowie das angeschnittene Fragment der ersten Szene eines Schöpfungszyklus in der Fensterzone darunter sind erhalten. Die Fresken werden begonnen worden sein kurz bevor der militante Streit zwischen Bonifaz VIII. und den Colonna eskalierte, der zum Rückzug Jacopo Colonnas aus Rom (Mai 1297) und – sehr wahrscheinlich – zum Abbruch der von ihm finanzierten Arbeiten in S. Maria Maggiore führte.[540] In der ursprünglichen Planung sollte

Presbyteriumsanstieg. Sie liegt damit noch vor dem Bereich, der durch den Einbau des Querhauses in eine Baustelle verwandelt wurde.

532 Gardner, Pope (1973), S. 4, 43 Anm. 39.

533 Siehe S. 319, 273.

534 In Sallustio Peruzzis Plan sind im Süden vier Stufen eingezeichnet, in dem von de Rocchi (Abb. 320) sind es zum Nordarm hin drei. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 373 beruft sich fälschlich auf Peruzzis Plan, wenn er im Süden fünf, im Norden vier angibt.

535 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 373.

536 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 373. Das Grab befindet sich heute nach Fugas Neuordnung, nur leicht verändert, in Eingangsnähe an der südlichen Mittelschiffswand.

537 Schwager (1961), S. 287.

538 Siehe S. 270 f.

539 Die Ausmalung integriert den Okulus im Südquerhaus sehr gut (Abb. 305). Von außen waren die Okuli seit dem Barock durch große Wappenkartuschen verdeckt (Abb. 245).

540 Ich gehe hier nicht auf die lange und kontroverse Forschungsgeschichte ein. Man kann die Verwunderung Julian Gardners teilen, dass Jacopo Colonna nach seiner Wiedereinsetzung als Erzpriester von S. Maria Maggiore 1306 den Freskenzyklus

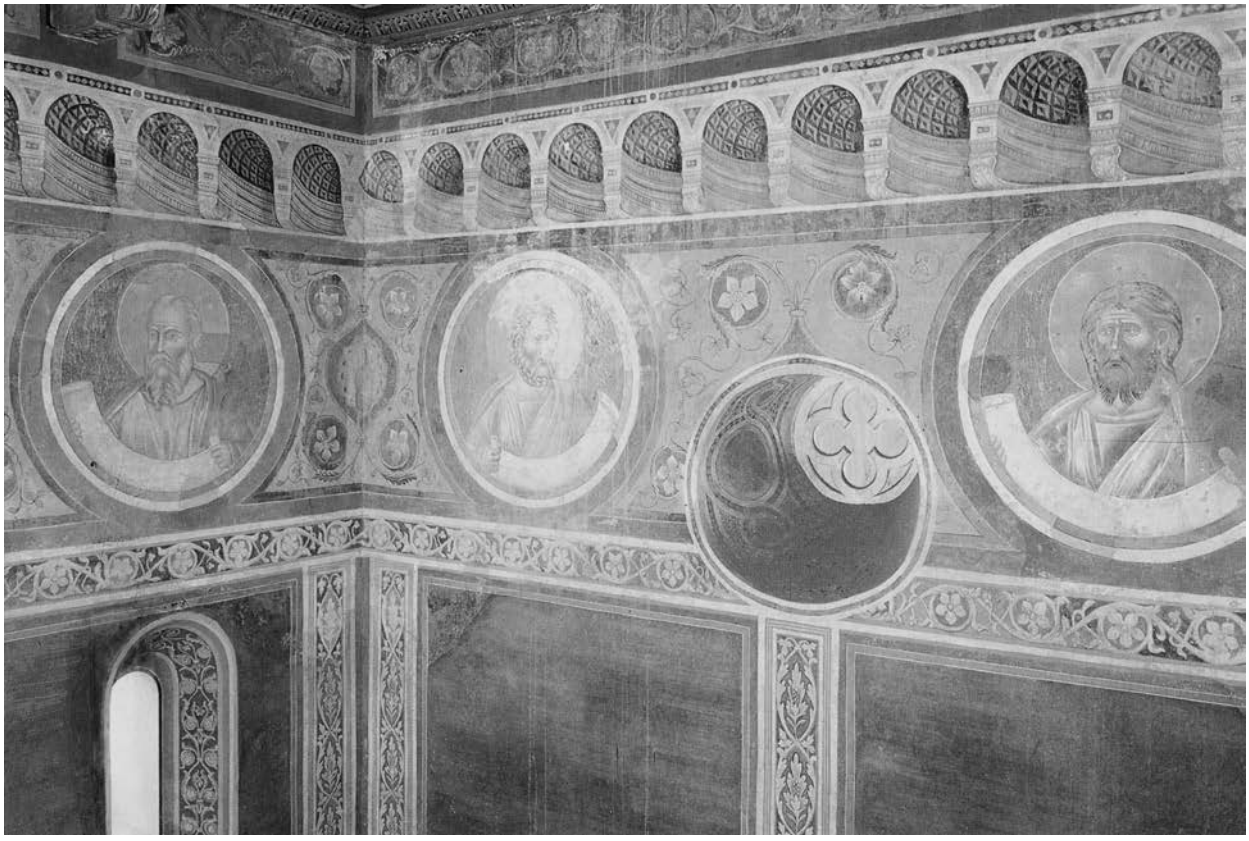


Abb. 306: Rom, S. Maria Maggiore, Südlicher Querhausarm, Fresko mit Propheten in Rundfeldern (nach Pietrangeli 1987)

der alttestamentliche Zyklus des südlichen Querhausarmes vermutlich eine neutestamentliche Entsprechung im nördlichen erhalten. Die großen Porträt-Tondi am oberen Rand (Abb. 306, 307) sind schon Giotto, Taddeo Gaddi, Rusuti, häufig auch Pietro Cavallini und seinem Umkreis zugeschrieben worden, aber kaum jemals Torriti. Alessandro Tomei betont die stilistischen Unterschiede zu Cavallini und die Nähe zum sog. Isaak-Meister in Assisi, ebenso zu den dortigen Glasmalereien.[541] Serena Romano verweist auf die Werkstätten der Post-Torriti-Zeit in der Ausmalung im Langhaus von S. Francesco in Assisi, ohne diesen stilistischen Eindruck durch eine Zuschreibung einzuengen.[542] Sie betont, dass die beteiligten Maler im Austausch mit allen wichtigen Werkstätten ganz auf der Höhe ihrer Zeit standen.

Als Kardinal d'Estouteville den Hauptaltar erneuern ließ, isolierte er den neuen Chorraum westlich des Altars bis zur Apsis durch seitliche Abschrankungen mit Orgel- und Sängertribüne im Norden und Sakramentstabernakel im Süden. Zugleich zog er in den Seitenschiffen und in den Querhausarmen in etwa 13 m Höhe Kreuzrippengewölbe ein, deren Scheitel ca. 16 m erreichten (Abb. 203, 207, 289). Durch die neu eingebrochenen Portale in der Westwand wurden die Querhäuser zu Durchgangsräumen und verloren ihren Charakter als eigenständige Baukörper. Vorher hatte es sich vermutlich um Räume gehandelt, die als Privatkapellen und Begräbnisorte von den öffentlichen Teilen der Basilika abgesondert waren.[543] Die Trennung zwischen Altar-Quadrum und Querhausarmen wurde im 16. Jahrhundert noch verstärkt durch die hohen Chorschrankenwände, welche Karl Borromäus

nicht vollenden ließ. Gardner, Pope (1973), S. 112–115. Romano (2017), S. 131 f. meint, der Freskenzyklus sei gleichzeitig mit der Ausmosaizierung der Apsis 1292 bis 1295 entstanden.

541 Tomei, Cavallini (2000), S. 114–119.

542 Romano (2017), S. 122–124.

543 Siehe unten S. 324 f.

(1564–1572), Kardinal und Erzpriester des Kapitels von S. Maria Maggiore, einziehen ließ.[544]

Unter Benedikt XIV. (1740–1758) begann Ferdinando Fuga dann alle Pavimenterhöhungen im Presbyterium auf Langhausniveau abzutragen, zugleich wurden neue massive Wände als Abschrankung des Sanktuariums errichtet. Die damals geschaffenen Seitenschiffsgewölbe setzten sich im Bereich der Querhausarme fort (Abb. 207, 216), so dass diese räumlich mit den Seitenschiffen verschmolzen.

1928 entfernte man die Gewölbe im Querhaus, vor allem um den Blick auf die Freskenreste in der Höhe des südlichen Querhausarms zu ermöglichen.[545] Den kahlen nördlichen Flügel ergänzte man in einer angepassten historisierenden Dekorationsmalerei.[546] Der nur aus einem schmalen Winkel seitlich des Hochaltars mögliche Blick in die mittelalterlichen Querhausarme (Abb. 305) und in den originalen Dachstuhl wird Besuchern nicht leicht gemacht, so dass das einstige Querhaus in der heutigen Wahrnehmung der Basilika trotz der Freilegungsarbeiten keine Rolle spielt.[547]

Abb. 307: Rom, S. Maria Maggiore, Südlicher Querhausarm, Fresko mit Propheten in Rundfeld (BHR Fotothek, Foto Santinelli 2012)

Zur virtuellen Geschichte des Querhauses gehört die erwähnte zeichnerische Aufnahme des späten 15. Jahrhunderts (Abb. 223), die – zugleich Grund- und Aufriss – die ganze Basilika entlang des nördlichen und des südlichen Seitenschiffs mit einer Folge von Privatkapellen erweitert und die als Vorschlag zur Aktualisierung und strukturellen Verbesserung der Situation anzusehen ist.[548] Was Querhaus und Sanktuarium betrifft, ist auffällig, dass keinerlei Stufen eingezeichnet sind,[549] also die Situation nach Fugas Totalnivellierung vorweggenommen ist. Man erkennt im perspektivisch gezeichneten Nordarm ein hohes Kreuzgewölbe, das wohl mit dem unter Kardinal d'Estouteville eingerichteten zu identifizieren ist. Auch zeigt der Grundriss die durch d'Estouteville veranlassten Portaleinbrüche nach Westen. Der eigentliche Clou der Zeichnung ist aber, dass die nördlichen und südlichen Stirnwände des Querhauses in ihrem unteren Teilen geöffnet sind. Je zwei Säulen

544 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 373.

545 Dass sich oberhalb der Gewölbe Fresken erhalten hatten, war schon De Rossi bekannt. Krautheimers und Corbetts Längsschnitt (Abb. 204) spiegelt offenbar noch die Situation vor der Entfernung der Gewölbe im Querhaus.

546 In der Wirkung bleibt diese Mischung aus Fuga, originalem und fingiertem Mittelalter zwiespältig.

547 Das betrifft auch die Zugänglichkeit. Seit die westlichen Portale vor etwa drei Jahrzehnten für Besucher versperrt wurden, verstauben die ehemaligen Querhausflügel zu dunklen Abstellkammern, in denen z. T. hinter Absperrbändern Geräte und unbenutztes Mobiliar gelagert werden.

548 CBCR 3 (1967), S. 48; Florenz, Uffizien, dis. Arch. 1864. Die Zeichnung wurde bisher vor allem auf ihren dokumentarischen Wert für die Hochschiffswand hin angeschaut. Ihr eigentlicher Zweck liegt wohl im Vorschlag von 20 Seitenkapellen an den Längsseiten.

549 Der im späten 15. Jahrhundert gezeichnete Längsschnitt der Westteile der Basilika (Abb. 203) zeigt dagegen das Presbyterium – wie auch sonst mehrfach bezeugt – über sechs hohen Stufen angehoben.

sollten ein reich gegliedertes Gebälk und den oberen Teil der Mauer tragen, die durch ein großes Maßwerkfenster durchbrochen wird.[550] Dahinter wird jeweils eine Kapelle sichtbar, die durch die Säulenstellung vom Querhaus aus zugänglich ist.

Diese Kolonnade bezieht sich offensichtlich auf das Querhaus der fünfschiffigen Petersbasilika, wo sich die Querhäuser in ähnlicher Weise mit einer Kolonnade über zwei Säulen in Annexräume, die sog. Exedren öffneten.[551] Ganz im Gegensatz zu den weiteren Umbauten des 16. bis 18. Jahrhunderts ging es dem Zeichner mit seinem Entwurf um eine Aufwertung und Durchlichtung des engen und dunklen Transepts.

In einen ähnlichen Zusammenhang wird der Längsschnitt im Codex Spada (Abb. 203) gehören, der nur die drei westlichen Interkolumnien und das daran anschließende nördliche Querhaus abbildet.[552] Hier sieht es auf den ersten Blick so aus, als sei das Querhaus mit einer niedrig eingezeichneten Wölbung bedacht worden. Der perspektivische Einblick täuscht aber, denn links in der Ostwand ist das verkürzte Portal eingezeichnet, das die Ostwand des nördlichen Querhausflügels seit der Mitte des 15. Jahrhunderts durchbricht. Es sitzt korrekt auf etwas tieferem Niveau als das Paviment zwischen Altar und Apsis. Damit wird deutlich, dass das Querhaus selbst extrem verkürzt und ohne Gewölbe eingezeichnet wurde. Der gewölbte Raum, der sich nach Norden hin mit einem breiten Bogen öffnet, muss also eine Annexkapelle sein.[553] Wenn sie tatsächlich gebaut worden wäre, hätte sie – vielleicht mit einem Pendant im Süden – einen Ersatz für die einstige Exklusivität der nun zu Durchgangsräumen gewordenen Querhausarme als Privatkapelle und Begräbnisstätte geboten. Gräber und Altäre hätten dorthin transferiert werden können. Beide Entwürfe zeigen, wie intensiv man in der Renaissance um eine bessere Nutzung und Erweiterung des Querhauses von S. Maria Maggiore gerungen hat.

Zur ursprünglichen Funktion der Querhausarme

Der Raumgewinn durch die Querhausarme war mit je rund 36 m² im Norden und im Süden überschaubar. Nachrichten über Altäre und Gräber gibt es für die Zeit um 1300 nur für den südlichen Transeptarm. Hier befand sich das Bodengrab, in das Nikolaus IV. auf eigenen testamentarischen Wunsch gelegt wurde.[554] Die mit Porphyr verzierte Platte lag vermutlich in der Mitte des Raumes. Jacopo Colonna hatte hier einen einen Johannes dem Täufer geweihten Altar gestiftet,[555] nach dem das südliche Querhaus auch Johannes-Kapelle genannt wurde.[556] In ihr sollten für den Papst und den Stifterkardinal kontinuierlich Seelenmessen gelesen werden.[557] Wie aus der Um-

550 Es wird in der perspektivischen Zeichnung nicht klar, ob die projektierte Säulenstellung die Höhe der Langhauskolonnade erreicht hätte. Wie man im Grundriss sehen kann, sollten die Interkolumnien enger sein als im Langhaus.

551 Siehe dazu den in den nächsten Jahren erscheinenden Bd. 6 des Corpus der römischen Kirchen. CBCR 5 (1977), S. 225, 251–256, Abb. 204, Taf. V; De Blaauw, Cultus 2 (1994), Abb. 19 und 25. Ähnlich auch die Kolonnade, die Lex Bosman für die einstigen schmalen Querflügel von S. Giovanni in Laterano rekonstruiert. Bosman, Constantine's *Spolia* (2020).

552 CBCR 3 (1967), S. 48. Einer Frühdatierung der Zeichnung sind insofern Grenzen gesetzt, als der Schnitt die Kassettendecke einzeichnet, die wohl unter Calixt III. (1455–1458) begonnen und bis gegen Ende des Jahrhunderts vollendet wurde.

553 Vermutlich hat sich an dieser Stelle tatsächlich eine gewölbte Kapelle befunden. Der Grundriss von de Rocchi (siehe Abb. 320), der eine Kapelle an dieser Stelle einzeichnet, gibt dieser enorm starke Seitenwände, die man nur als Widerlager für Gewölbe erklären kann. Diese Kapelle muss dann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgegeben worden sein. Wann die von De Angelis hier verzeichnete Petrus- und Paulus-Kapelle (Abb. 271) entstanden ist, und ob sie tatsächlich an dieser Stelle lag, ist unklar. Schwager (1962), Abb. 242 verzeichnet die Kapelle als Stiftung der Familie Patrizi weiter östlich im Anschluss an das Querhaus.

554 Siehe dazu S. 361 f.

555 Das Grab des 1318 in Avignon verstorbenen Kardinals befand sich allerdings nicht im südlichen Querhaus, sondern an prominenterer Stelle im Boden zwischen Hauptaltar und Apsis. Siehe S. 373.

556 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 405, der aus dem Register 2525 Bonifaz' VIII. vom 31. März 1298, II, 86 zitiert: *in capella Sancti Iohannis, quam in dicta basilica construi fecerat, et etiam in altari, quod in eadem basilica extra dictam capellam de novo erectum fuerat, pro anima felicis recordationis Nicolai pape IIII, predecessoris nostri, cuius corpus in eadem basilica requiescit* […]. Bonifaz VIII. erneuert hier die Gründungen des Kardinals, weil diese nach dessen Absetzung ihre rechtliche Gültigkeit verloren hatten.

557 Das Ausführungsdokument des Kardinalstestaments aus dem Jahr 1321 nennt vier Priesterstellen für die tägliche Messe in der von Jacopo Colonna gegründeten Johanneskapelle […] *alii vero duo celebrare cotidie teneantur in Cappella Sanctae memoriae quondam Sanctissimi Patris, et D. Domini Nicolai Papae IV, quam dictus D. Cardinalis aedificare fecit ob re-*

wandlung der Stiftung unter Bonifaz VIII. im Jahr 1298 hervorgeht, war zum Gedenken an Nikolaus IV. außer der Johanneskapelle eine eigene Kapelle erbaut worden, in der Seelenmessen für den Papst gelesen wurden.[558] Vielleicht ist diese identisch mit einem Altar bzw. einer Kapelle des hl. Franziskus, der in den Quellen in diesem Bereich mehrfach erwähnt wird.[559] Möglicherweise kann sie mit dem Anbau identifiziert werden, den das Fresko in der Vatikanischen Bibliothek (siehe Abb. 243) im späten 16. Jahrhundert als nach Süden gerichteten Annex überliefert. Jüngere Nachrichten zu den Kapellenpatrozinien der Colonna in diesem Bereich sind widersprüchlich und wohl zum Teil irreführend.[560]

Im Nordquerhaus ist durch Panvinio um 1560 ein Altar der hl. Lucia sowie das Grab des Kardinals Francesco Landi († 1427) überliefert.[561] Auch das erhaltene Grab des Kardinals Gonsalves († 1299) hatte hier ursprünglich seinen Platz, wenn auch in anderer Position als heute (siehe Abb. 339).[562] Es scheint, als sei das Nordquerhaus nicht direkt im Fokus der Interessen der Colonna-Kardinäle gewesen und deshalb »frei« für diverse andere Bestattungen. Aus der vorliegenden Analyse der Bestattungen und Altäre kann man vorsichtig schließen, dass ein Hauptzweck des Querhauses privilegierte Bestattungen und Altäre für Seelenmessen war.

Apsis und Apsismosaiken

Nachdem man die alte Apsis des 5. Jahrhunderts (Radius 6,55 m) herausgebrochen und bis auf die Höhe des Presbyteriumsboden abgetragen hatte, wurde die neue in den Jahren um 1294 etwa 8 m weiter westlich errichtet, was der Tiefe des Querhauses entspricht (Abb. 196, 206). Den Radius hat man größer gewählt, er beträgt nun 7 m. Auch die Apsisnische wurde tiefer, nämlich 8 m gegenüber 7 m.[563] Der Scheitel des neuen Apsisbogens erreicht 17,16 m Höhe ab Langhausniveau, mehr als die alte Apsis mit 15,81 m. Der halbrunde Zylinder wird an jeder Seite von zwei spitzbogig geschlossenen Fenstern durchbrochen (Abb. 308, 313), so dass die Mitte für die zentrale Darstellung des

verentiam, et in memoriam praefati Sanctissimi Patris, et Domini Papae, ut continuo celebrentur ibi Missae pro anima sua. Paravicini Bagliani, Testamenti (1980), S. 88 f.

558 Siehe Anm. 556, 557.

559 Für die Lokalisierung wichtig Fra Mariano, der den südlichen (neu geschaffenen) Westausgang so lokalisiert, Itinerarium, S. 191 […] *per ostium quod est infra maiorem tribunam et capellam beati Francisci, ante quam in pavimento sepultus est Nicolaus IV*.

560 Unsicherheit bleibt, denn Panvinio (siehe Anhang S. 381) erwähnt eine Colonna-Kapelle mit dem Patrozinium Johannes des Täufers (und einem mosaikverzierten Ziborium auf vier Säulen) am Ostende des nördlichen Seitenschiffs. Ist diese Kapelle nach den Umbauten unter Kardinal d'Estouteville etwa dorthin verlegt worden? Die Altarsituation scheint sich vollends zu verwirren, wenn man den Grundriss von De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), Taf. S. 26 (siehe Abb. 271) hinzuzieht, der vorgibt, eine mittelalterliche Altarsituation – vor den Umbauten Kardinal d'Estoutevilles – wiederzugeben. Der Wandaltar mit Ziborium, den er an der Westwand anstelle des Portaldurchbruchs einzeichnet, ist dem hl. Benedikt geweiht. Die Dinge klären sich aber möglicherweise: Eine winzige Kapelle Johannes des Täufers und eine zweite mit der Weihung an die Assumptio und an Franziskus zeichnet er in die Schrankenwände, welche tatsächlich erst unter Kardinal d'Estouteville seitlich des Hochaltars errichtet und in der Zeit des Karl Borromäus erneuert wurden. Wahrscheinlich sind im Plan verschiedene Zeitschichten miteinander kombiniert. Vermutlich hat man den aufgehobenen Altären des Südquerhauses (Johannes d. T. und Franziskus) einen neuen Ort in der Nähe des Hochaltars gegeben. Der fragliche Benediktsaltar, den De Angelis fälschlich für eine ältere Gründung hielt und (völlig fiktiv) von einer Ädikula überdacht in seinem Grundriss an der Ostwand einzeichnete, könnte nach 1460 im umgebauten Südquerhaus (allerdings nicht an der Stelle, an der ihn De Angelis festhält) neu eingerichtet worden sein.

561 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r und v über die Kapellen am nördlichen Seitenschiff (siehe Anhang S. 381): *In fine navis, capella et altare sanctae Lucie, post porta: retro organum sepulchrum cardinalis Landi*… Siehe Schwager (1961), S. 332 und Abb. 242. Zum Grab des Francesco Landi vor allem Herklotz (1984). Was die Altarsituation betrifft, so nennt De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) in seinem rekonstruierenden Grundriss (siehe Abb. 271) auch hier andere Weihungen. An der Ostwand des nördlichen Querhauses zeichnet er anstelle des späteren Portaldurchbruchs einen Wandaltar und Ziborium mit der Weihe an die hl. Agathe ein. Die Petrus- und Paulus-Kapelle, die Schwager (1961), Abb. 242, Panvinio folgend, östlich anschließen lässt, zeichnet er – wie schon erwähnt – als Erweiterung an das nördliche Querhaus.

562 Siehe S. 365–372.

563 Die Maße wurden anhand des ausklappbaren Grundrisses von CBCR 3 (1967), Taf. I (Abb. 4) gewonnen. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 361 gibt etwas differierende Maße an: Der Radius der Apsis des 5. Jahrhunderts läge bei 6,60 m, die bestehende Apsis habe einen Radius von etwa 7 m (Abb. 204). Die gegenüber den Radien jeweils größere Tiefe ist auf die mitgerechnete Tiefe des vorgelegten Bogens zurückzuführen.

Abb. 308: Rom, S. Maria Maggiore, Apsismosaik mit Marienkrönung, Jacopo Torriti (BHR Fotothek, Foto Santinelli 2012)

mariologischen Mosaikzyklus, den Marientod (Abb. 308, 309), Platz bietet. Die Architektur ist ganz offenbar auf die bildliche Auskleidung hin angelegt.

Das Bild im Apsisgewölbe von S. Maria Maggiore bildet – nicht nur der relativ guten Erhaltung wegen – einen Höhepunkt mittelalterlicher Mosaikkunst (Abb. 308).[564] Die Apsismosaiken sind ikonografisch und in ihrer künstlerischen Durchdringung auch im Hinblick auf den damit verbundenen Anspruch der Auftraggeber gut erschlossen.[565] Deshalb können hier knappe Bemerkungen genügen, welche die Sonderheit gegenüber dem kurz zuvor und ebenfalls von Torriti erneuerten Apsismosaik von S. Giovanni in Laterano, aber auch gegenüber den Mosaiken der im Rang wetteifernden Marienkirche S. Maria in Trastevere hervorheben.

Die künstlerische Autor- und Auftraggeberschaft sind im Werk selbst dokumentiert. Auf der linken Seite der Apsiskalotte unten liest man die Künstlerinschrift + | IACOB(VS) TOR | RITI PICTOR | H(OC) OP(VS) MOSIAC(VM) FEC(IT).[566] Auf der gegenüberliegenden Seite der Apsis findet sich die Datierung, deren Ziffern

564 Tomei, Torriti (1990). Auch Holk (2011) und zuletzt Giesser (2017), S. 121–127.
565 Einen Literaturüberblick besonders zur Herleitung der Ikonografie, zu den theologischen und liturgischen Quellen und zur stilistischen Einschätzung sowie den verschiedenen restauratorischen Eingriffen bietet Giesser (2017), S. 121–127.
566 Tomei, Torriti (1990), S. 13, Abb. 3. Zur Inschrift auch Dietl, Sprache 3 (2009), S. 1415–1419.

Abb. 309: Rom, S. Maria Maggiore, Marientod des Jacopo Torriti (BHR Fotothek, Foto Santinelli 2012)

verstümmelt, aber erschließbar sind: ANNO D(OMI)NI | MCCLXXXX | V[…]. Am Schluss ist vermutlich noch ein I zu ergänzen, zumindest überliefern die meisten Abschriften des 16. Jahrhunderts die Jahreszahl 1296.[567]

Die Stifterinschrift des Papstes ist durch Ugonio überliefert:

QVARTVS PAPA FVIT NICOLAVS VIRGINIS AEDEM | HANC LAPSAM REFICIT FITQVE VETVSTA NOVA | PATER APOSTOLICVM SERVET FRANCISCVS ALVMNVM | PROTEGAT OMNIPOTENS MATRE ROGANTE BEET[568]

Ugonio las sie »vicino alla porta à man dritta della Tribuna«, trotzdem wird sie in der Forschung meistens unterhalb der Apsiskalotte lokalisiert.[569] Ihr Text ist fast wörtlich der längeren Grabinschrift des Papstes entnommen.[570]

Torritis Apsiskalotte mit dem Marienzyklus darunter (Abb. 308) gehört zu den größten einheitlich geplanten und erhaltenen Mosaikprogrammen des Mittelalters in Rom. Man spürt den enormen Anspruch, der hinter diesem

567 Rom, Bibl. Angelica 1729, fol. 3; publiziert von De Rossi, Raccolta (1891), S. 95. Auch Panvinio nennt das Datum 1296: siehe im Anhang S. 381. Die Richtigkeit dieser Abschrift wird bestätigt durch die Beschreibung von Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2008 (1568/70), fol. 158v. Es heißt dort: *alibi etiam fit memoria de artifece: iacobus torriti pictor hoc opus mosaicum fecit anno domini M CC LXXXXVI. idem pictor fecit mosaicum S. ioannis Lateranensis*. Spätere Abschriften notieren meist 1295. Zu den verschiedenen Überlieferungen Giesser (2017), S. 119, 121, die allerdings die Erwähnung durch Chacón nicht kennt.

568 Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 11, Nr. 7. Nach Ugonio, Stationi (1588), S. 68. CBCR 3 (1967), S. 8; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 359. Ob sich ein Datum 1295 anschloss, wie von Forcella und De Blaauw angenommen, ist ungewiss. Ugonio jedenfalls überliefert es nicht. Giesser (2017), S. 121 f. PATER ist vermutlich wie im Epitaph durch PETRVS zu ersetzen. Die Übersetzung lautet dann:
Der Papst war Nikolaus IV.: Er stellt dies fällig gewordene
Haus der Jungfrau wieder her, und das alte (Haus) wird ein neues.
Petrus erhalte den Papst! Franziskus beschütze seinen Zögling!
Der Allmächtige mache ihn auf Fürbitte der Mutter selig!

569 Darauf verweist Giesser (2017), S. 122. Biasiotti hat sie angeblich noch sehen können und Ladner ist ihm darin gefolgt. Biasiotti (1911), S. 7; Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 246. Heute ist keine Spur davon sichtbar.

570 Siehe S. 361 f. mit Übersetzung. Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 11, Nr. 6.

Werk steht, und auch die reichlichen finanziellen Mittel, mit denen hier gearbeitet werden konnte. Es fällt schwer, angesichts dieses Werkes und der im ersten Jahrzehnt nach 1300 für Rom folgeschweren Ereignisse große Worte zu vermeiden: Die hier gefundene Synthese römischer Bildtraditionen seit der Spätantike ist zugleich Apotheose und grandioses Ende. Man hat das Gefühl, diese Kraftanstrengung habe auch dazu gedient, der vielleicht nur vom Hörensagen her bekannten Marienikongraphie aus dem französischen Norden,[571] der man das zentrale Motiv der Krönung entlehnte,[572] ein Werk entgegenzusetzen, das die ältere Würde Roms durch Glanz und Schönheit zum Ausdruck brachte.

Dargestellt ist als Vision der Blick durch ein rundes gestirntes Himmelsfenster auf das Paar des Salomonischen Hoheliedes, das gemeinsam auf einem ausladenden Thron mit lyraförmiger Rückenlehne sitzt (Abb. 308). Spons/Christus krönt sponsa/Ekklesia. Zugleich und vor allem ist es das Bild der Krönung und leiblichen Aufnahme Marias in den Himmel durch ihren göttlichen Sohn. Zwischen der paradiesischen Nil- bzw. Jordanlandschaft der Basiszone und dem Schirm des Himmelszeltes spannt sich die räumlich undefinierte Schicht des Goldgrundes, vor dem anbetende Engelchöre schweben. Da sie den goldenen Visionsraum mit ihren langen Schwingen durchstoßen, scheinen sie die gleiche Luft zu schlagen, die der Betrachter im Kirchenraum atmet. Die Realitätssphären sind verschränkt: Die Stifter knien nächst den Engeln auf irdischen Grassoden, aber es ist derselbe Grund, auf dem die flankierenden Heiligen stehen und muss also Himmelsboden meinen. Und tatsächlich ist die gesamte Bildsphäre durch das winzige, ummauerte Paradies in der Mitte der Flusslandschaft als solches gekennzeichnet.[573] Links kniet Papst Nikolaus IV., rechts der Kardinal Jacopo Colonna, beide durch große goldene Beischriften kenntlich gemacht.[574] Hinter dem Papst stehen in größeren Dimensionen als Fürbitter die hll. Petrus, Paulus und Franziskus, letzterer mit deutlich sichtbaren Stigmata. Hinter dem Kardinal die beiden Johannes ganz außen rechts dann mit Erneuerungsspuren der hl. Antonius als zweiter Franziskanerheiliger.[575] Diese himmlische Versammlung wird auf beiden Seiten von aufwachsenden Wellenranken begleitet, die zugleich abstrakt und symbolisch zu lesen sind und in der Tradition der Lebensbäume das Paradies, den Himmel und göttliches Wirken verbildlichen.[576] Aus Vasen steigen kräftige Doldenstämme auf, die sich über den Köpfen der göttlichen Personen zur Mitte hin umbiegen und zu mächtigen Spiralranken entfalten. In ihnen tummeln sich vielerlei Vögel, schlangenfressende Adler, Pfauen, Fasane, Tauben und Enten.[577]

571 Für die ganz andere Formenwelt des gotischen Figurenportals habe ich versucht, derartige Erscheinungen außerhalb der Peripherie eines tonangebenden Zentrums mit dem Begriff Transperipherie zu kennzeichnen. Eine Konstellation, die meistens von hohen Ansprüchen, aber auch von innovativen Ideen geprägt ist. Beim Apsismosaik des Torriti liegt der Akzent sicher stärker auf der Aktualisierung römischer Traditionen und enthält Elemente, die so nur außerhalb der direkten Ausstrahlung des gotischen »Zentrums« möglich waren. Siehe Claussen, Zentrum (1993). Malerischen Beziehungen zum Norden ist u. a. anhand der Farbwahl Gardner, Pope (1973), S. 9–12 nachgegangen.

572 Zu den nördlichen Formulierungen der Marienkrönung in Skulptur, Buch- und Glasmalerei P. Verdier, Le courronnement de la Vierge. Les origines e les premieres developpements d'un thème iconographique, Montreal/Paris 1980, S. 155–162 über das Apsismosaik von S. Maria Maggiore. Das Synthronon von Maria/Ekklesia und Christus ist in Rom zuerst und singulär im Mosaik der Apsis von S. Maria in Trastevere formuliert worden. Siehe Romano, Riforma (2006), S. 305–311 mit Literaturangaben. Außerdem Kinney im Abschnitt über S. Maria in Trastevere in diesem Band S. 530–535.

573 Ausführlich Barclay Lloyd (2002), die allen Spekulationen, es handele sich vielleicht um wiederverwendete Teile der älteren Apsis, ein Ende macht.

574 +NICOLAVS P(A)P(A) IIII. und auf der anderen Seite D(OMI)N(V)S IACOBVS DE COLV(M)PNA / CARDINALIS.

575 Clemens IX. (1667–1669) hatte schon begonnen, die Ikonografie zu verändern und die Franziskanerheiligen ausbrechen zu lassen. Das wurde unter seinem Nachfolger Clemens X. (1670–1676) gestoppt, der alles wieder in den alten Zustand bringen ließ. Siehe Tomei, Torriti (1990), S. 100. Ausführlich Bianchini, Rom, Bibl. Vallicell. T. IV, S. 453 und VI, S. 21–23. De Rossi, Musaici (1899), o. P.; Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 276 f.

576 Es handelt sich um ein ursprünglich wohl verbreitetes frühchristliches Motiv, von dem heute noch die Apsiskonche der Vorhalle des Lateranbaptisteriums Zeugnis ablegt; siehe Iacobini, Lancea Domini (1999). In der Erneuerungsphase des frühen 12. Jahrhunderts bestimmte eine belebte Ranke das Apsismosaik von S. Clemente; siehe u. a. Riccioni, Mosaico (2006). Die vielfach erwogene Idee, die blühende Ranke und die von Fischern, Eroten, vielerlei Tieren wie Vögeln und Fischen belebte Nillandschaft in Torritis Mosaik habe damit ein Motiv der Vorgängerapsis aufgenommen, hat einiges für sich. Die *Descriptio Lateranensis* notiert für den Bereich der vorhergehenden Apsis wie erwähnt Fische, Blumen, Vögel und andere Tiere.

577 Siehe Gardner (2002), der als Vogelkenner zwar sieht, wie stark Torriti hier antike Formulierungen aufgreift, für die Lebendigkeit und Charakteristik der Bewegung aber auch Naturstudium postuliert in einem Umfeld, das man vielleicht als »franziskanische Alternativgotik« bezeichnen könnte.

Abb. 310: Rom, S. Maria Maggiore, Marientod, Detail (Foto Dittscheid 2017)

Die begleitenden Mosaikzyklen spannen die Himmelsvision heilsgeschichtlich ein zwischen Inkarnation und Apokalypse. Die Inkarnation ist unterhalb der Kalotte im Apsiszylinder in der Zone der Fensterspitzbogen in fünf Einzelszenen dargestellt (Abb. 308): Links die Verkündigung, gefolgt von der Geburt, dann springt die Erzählung auf die rechte Seite und wird mit der Anbetung der Könige fortgesetzt und mündet rechts in die Darbringung im Tempel. Die Mitte nimmt als Breitformat das Schluss- und Hauptbild ein (Abb. 309): der Tod Mariens (Koimesis) im Beisein der Apostel.[578]

Diese Szene, die sich zwischen dem Berg Zion (Syon) und dem Ölberg (Mons Oliveti) abspielt, ist auch dadurch bemerkenswert, dass vor dem Totenbett der Maria drei kleinformatige Figuren in Devotionshaltung knien (Abb. 310).[579] Man erkennt zwei Mönche in Kutte und links von ihnen einen jungen Adligen in roter Gewandung mit einer Kappe, unter der einige blonde Locken hervorkommen. Außer De Rossi, der in der rotgewandeten Figur eine Frau sah und einen Restauratorenfehler in Erwägung zog, hat sich bisher kaum jemand um die Identifizierung der drei Knienden bemüht:[580] Nach De Rossi sei ursprünglich Jacopo Colonna gemeint gewesen, nicht wie in der Apsis im Pontifikalgewand, sondern in Kardinalspurpur. Ganz eindeutig ist der Dargestellte ein Mann, der Haartracht nach ein adeliger Jüngling.

Es gibt meines Erachtens zwei mögliche Erklärungen für die Existenz der Devotionsfigürchen, welche beide auf unterschiedliche Art eine gewisse Grenzüberschreitung und Kühnheit beinhalten. De Rossi dachte bei den beiden Gestalten in mönchischer Kleidung, wohl Franziskaner, an die ausführenden Künstler und verwies als Parallele

578 Über Einzelheiten der Ikonografie, z. B. über die vier aus den Wolken herabschauenden Gestalten des Alten Testamentes, informiert Tomei, Torriti (1990), S. 114–117.

579 Sie sind von unten kaum zu sehen, da sie von der vortretende Pilasterordnung des späten 16. Jahrhunderts verdeckt werden.

580 De Rossi, Musaici (1899), Taf. XXXVII hat den Kopf der Figur absichtlich verunklärt. Im unpaginierten Text erfährt man: »La terza figuretta inginocchiata sembra di donna; e non veggo di chi possa essere in siffatto luogo. Di niuna donna, che abbia contributo denaro per l'opera, rimane memoria. Forse i moderni restauratori hanno alterato; che indossando veste rossa, può essere stato in origine del cardinale Giacopo Colonna, effigiata sopra in abiti pontificali, qui in porpora cardinalizia.«

auf die Apsis von S. Giovanni in Laterano.[581] Dort sind zwei Franziskaner, ein Architekt und der Mosaizist Frater Jacobus de Camerino, bei der Arbeit dargestellt.[582] Falls es sich in S. Maria Maggiore bei den beiden Mönchen, die vor dem Totenbett der Maria knien, wirklich um Werkstattangehörige handelt, wären sie gegenüber den Künstlerdarstellungen in der Apsis der Laterankirche in die höhere Bildnisgattung der Stifterdarstellung aufgerückt.[583] Und falls sich in der vornehmen Gestalt links tatsächlich – wie De Rossi andeutet – Kardinal Jacopo Colonna (oder ein anderer aus der Colonna-Familie) verbirgt, dann wäre das eine bemerkenswerte Gleichstellung von Auftraggeber und Ausführenden.[584]

Alternativ zu dieser Deutung könnten in allen drei Dargestellten Stifter gesehen werden. Die Gestalt im roten Gewand links, deren Blick auf die Seele Marias gerichtet ist, könnte der römischen Senator Giovanni (di Oddone) Colonna sein, der schon im Zusammenhang der Außenmosaiken der Apsis genannt wurde.[585] Schwieriger sind die beiden Franziskaner im Colonna-Umkreis zu identifizieren. Wäre es denkbar, dass Papst Nikolaus IV. und der Kardinal Jacopo Colonna in dieser Humilitas-Einkleidung unter dem Sterbebett der Maria knien?[586] Die Frage muss offenbleiben.

Zurück zum Marientod (Abb. 309): Der stehende Christus, von einer Mandorla hinterlegt, nimmt die bekleidete und mädchenhaft dargestellte Seele Marias, die um sich selbst zu trauern scheint, in Empfang. Marientod und Marienkrönung (Abb. 308) sind in einer senkrechten Achse wie in den Marienportalen der Gotik so aufeinander bezogen, dass man den Vorgang als leibliche Aufnahme Marias in den Himmel verstehen muss.[587] Diese große und im 13. Jahrhundert theologisch brisante Idee war offenbar bestimmend. Man hätte in der Basilika mit dem Krippenheiligtum als Mittelszene des Marienzyklus auch die Geburt Christi mit der Krippe wählen können, so wie man es fast gleichzeitig in Marienzyklus der Apsis von S. Maria in Trastevere mit der gleichzeitig am Ort der späteren Kirche austretenden Ölquelle gemacht hat.[588] Die Erhöhung Marias hat in der Bildaussage in S. Maria Maggiore offenbar über lokale Eigenbezüglichkeit gesiegt.

Die Bildfläche des Apsisgewölbes bietet einen visionären Blick in ein Himmelsgeschehen und spiegelt zugleich die Endzeit: Auf dem im 19. Jahrhundert stark erneuerten Stirnbogen der Apsis beten die 24 Ältesten das Lamm an, welches im Zenith zu sehen ist. Wie seit frühchristlicher Zeit in Rom üblich, thematisieren über ihnen die sieben Leuchter und die vier Wesen der Evangelisten die Apokalypse.

Unterhalb der Ältesten sind an den Stirnwänden in der Zone des Marienzyklus noch zwei Szenen mit den Heiligen zu sehen, deren (angebliche) Gräber in der Basilika verehrt wurden. Links sieht man den hl. Hieronymus am Schreibpult und vor ihm zwei kniende Frauen, Paula und ihre Tochter Eustochium, an die der Heilige einen Brief adressiert.[589] Auf der rechten Seite predigt der Apostel Matthias den Juden. Beide Darstellungen wurden durch den Einbau der Gewölbe des 15. Jahrhunderts stark beeinträchtigt und sind entsprechend restauriert. Ihre Beischriften sind aber überliefert.[590]

581 De Rossi, Musaici (1899): »Delle tre figurette in ginocchio a piè della bara due sono in vesti di frati minori. Costoro sembrano gli artisti autori e collaboratori dell'opera, come nel musaico lateranense.« Dieser Meinung ist auch Pace, Santità (2006), S. 115 f. Giesser (2017), S. 121 enthält sich einer Stellungnahme.

582 Siehe Tomei, Torriti (1990), S. 77–81 und Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 108–112. Pace, Torriti (1996) vertritt die Idee, der anonyme Architekt könne mit Iacopo Torriti zu identifizieren sein, da er unter Jakobus platziert wurde.

583 Ob man in diesem Fall dann davon auszugehen kann, dass sie ihre Arbeit unbezahlt der Maria geweiht haben? Das ist – gerade bei Angehörigen eines Bettelordens – gut denkbar.

584 Diese Art Gleichgewichtung von fürstlichem Auftraggeber und Künstler begegnet sonst eher im Frühmittelalter wie am Mailänder Goldaltar (Erzbischof Angilbertus II. und Wolvinus) oder am Altar von S. Pietro in Valle bei Ferentillo (Herzog Hildebert und Magister Ursus). Siehe Dietl, Sprache 2 (2009), S. 1001–1005, 819–821.

585 Siehe S. 263–267. Giovanni Colonna ist 1293 gestorben. Rehberg, Kirche und Macht (1999), S. 42–56.

586 Der linke der beiden Franziskaner wirkt älter. Es scheint eine flache Kopfbedeckung zu tragen, vielleicht auch eine Kinnbinde. Seine betenden Hände stecken, wenn hier nicht eine Beschädigung täuscht, in dicken Handschuhen. Ich halte es für möglich, dass hier ein Verstorbener dargestellt ist. Ob Nikolaus IV. wie 1250 Kaiser Friedrich II. in einer franziskanischen Kutte ins Grab gelegt wurde, ist mir nicht bekannt.

587 Wolf, Salus (1990) S. 179–182 sieht einleuchtend die Assumptio als das primäre Thema der Apsis.

588 Siehe Kinney im Beitrag über S. Maria in Trastevere S. 542–545.

589 Wolf, Salus (1990) S. 179 weist darauf hin, dass der Brief des Hieronymus inhaltliche Bezüge zur Darstellung des Marientods aufweist.

590 De Rossi, Musaici (1899): Links: S(ANCTVS) IERONYM(VS). Auf dem Buch: SERMONE(M) FECIT AD PAVLA(M) ET EVSTOCHIVM. Die Inschrift rechts ist verloren. De Rossi, (1899), Taf. XXXIX nach BAV, Barb. lat. 2109, fol. 143v und

Die Synthese des Apsisprogrammes in der Marienbasilika vor Augen ist es verblüffend, wie andersartig wenige Jahre zuvor derselbe Mosaikkünstler unter der gleichen Auftraggeberschaft in der ebenfalls neu geschaffenen Apsis von S. Giovanni in Laterano gearbeitet hat. Auch wenn dort im heutigen, 1881 bis 1883 komplett erneuerten Zustand die künstlerischen Einzelheiten nicht zu beurteilen sind,[591] fällt in der Gesamtanlage doch die Hierarchisierung der Zonen und die starre Aufreihung der riesigen Heiligengestalten um eine als Symbol und Bilderscheinung erscheinende Mitte auf. Ohne Zweifel wurde in S. Maria Maggiore ein anderer, stärker narrativer und emotionaler Ton angeschlagen als in der Apsis der Lateranbasilika. Verglichen mit der Lieblichkeit und Natürlichkeit der belebten Himmelswelt in S. Maria Maggiore ist kaum zu glauben, dass die äußeren Voraussetzungen fast die gleichen waren und in S. Giovanni in Laterano der franziskanische Geist, unter dem Gardner und andere die Bildfindung in der Marienbasilika sehen, nicht weniger kräftig wehte.

Wichtig für das besondere Bildkonzept in S. Maria Maggiore war aber die Marienthematik, die ohne Zweifel in Konkurrenz steht zu der zweiten durch ein marianisches Wunder ausgezeichneten römischen Marienkirche: S. Maria in Trastevere.[592] Dort war unter Innocenz II. († 1143) ein ähnliches gemeinsames Thronen des gekrönten Paares als Hauptbild in die ausmosaizierte Apsis gesetzt worden (siehe Abb. 388), flankiert von einem nahezu identischen apokalyptischen Programm. Pietro Cavallinis mosaizierter Marienzyklus am Apsiszylinder von S. Maria in Trastevere wurde lange fälschlich mit einem Datum 1291 verknüpft,[593] dürfte aber eher als Reflex der 1296 entstandenen Mosaiken Torritis in S. Maria Maggiore anzusehen sein.[594] Es ist faszinierend zu sehen, wie unmittelbar die beiden großen Marienkirchen aufeinander reagierten und jeweils versuchten, wenigstens mit der Konkurrentin gleichzuziehen, wenn nicht diese zu übertreffen.

Liturgische Ausstattung des Sanktuariums im Hochmittelalter

Apsis

Bis in die Zeit Nikolaus' IV. hatten sich vermutlich noch das Apsismosaik des 5. Jahrhunderts und Teile der in karolingischer Zeit veränderten Ausstattung erhalten. Ob die im Langhaus (Ambo, Paviment) belegten hochmittelalterlichen Erneuerungen auch von Änderungen im Altar- und Apsisbereich begleitet waren, ist nicht dokumentiert.

Um 1100 wird in der *Descriptio,* wie schon erwähnt, ein Mosaik des Apsisbereichs als *nimis pulcher* gerühmt.[595] In der Apsis wird zudem unterhalb von fünf verglasten Fenstern ein Papstthron erwähnt,[596] der wohl mit dem von Paschalis I. errichteten zu identifizieren ist. All dies ist der westlichen Erweiterung unter Nikolaus IV. und Kardinal Jacopo Colonna zum Opfer gefallen. Diese Baumaßnahme wird in der Stifterinschrift als dringend nötig bezeichnet, da die alte Architektur einzustürzen drohte. Solche Formulierungen sind als Baubegründung topisch und müssen nichts mit dem realen Zustand der Vorgängerarchitektur zu tun gehabt haben.[597]

171v: S(ANCTVS) MATTHIAS APOSTVLVS PREDICAVIT IVDEIS. Riccioli, in: Giesser (2017), S. 121. Der Hieronymus-Brief bietet auch inhaltlich aktuelle Bezüge, in dem er Familienangehörige aus römisch-senatorischem Adel für ihren Verzicht auf Reichtümer und für ihr der Kirche geweihtes Leben lobt. Gut möglich, dass sich die Colonna-Familie in dieser Nachfolge sehen wollte. Vgl. die Überlegungen zu Margareta Colonna S. 266.

591 Claussen/Mondini, Lokomotive (2005); Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 92 f.

592 Ich nenne hier nur Tronzo, Apse Decoration (1989), S. 167–169. Mehr im Kapitel über S. Maria in Trastevere von Dale Kinney im vorliegenden Band Abb. 488.

593 Tomei, Cavallini (2000), S. 23–51; Schmitz, Cavallini (2013), S. 36–42, 245–249 mit der Forschungsgeschichte.

594 G. Raggionieri, Cronologia e committenza. Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe die Lettere e Filosofia, ser. III, 1981, S. 447–467; Tronzo, Apse Decoration (1989), S. 169 f.; Schmitz, Cavallini (2013), S. 175 f.

595 De Rossi, Musaici, (1899). Siehe: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 319–473, bes. 359 f.: *In absida vero Sanctae Mariae est cathedra pontificalis in medio sub vitrea, quae quinque sunt in absida. Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus, et bestiae cum avibus, inter chorum et altare.* Für den Zusammenhang vgl. Anhang S. 379. Vgl. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 353. Gardner, Pope (1973), S. 2 hatte die Erwähnung von Fischen, Blüten, Tieren und Vögeln zwischen Chor und Altar noch auf ein Paviment bezogen. Siehe dazu Anm. 864.

596 Ich glaube aufgrund der Formulierung *sub vitrea* nicht, dass sich die Erwähnung der fünf Fenster in der *Descriptio Lateranensis* auf die Außenwand des vermuteten Umgangs bezog, wie es De Blaauw, Deambulatori (1986/87), S. 96–100 und ders., Cultus 1 (1994), S. 354 annimmt.

597 Unter dem gleichen Papst wurde der Neubau der Apsis in S. Giovanni in Laterano ganz ähnlich begründet. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 96 f., 341 und Claussen, Nikolaus IV. (2016).

Die Erneuerung erweiterte den Raum der Basilika nach Westen, indem sie ein schmales Querhaus und eine weiter nach Westen gerückte Apsis als neues Sanktuarium anfügte (Abb. 206).[598] Dafür wurde die alte Apsis des 5. Jahrhunderts geopfert und auch deren mutmaßlicher Umgang.[599]

Die im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts neu errichtete Apsis war innen reich geschmückt. Unterhalb der bestehenden Mosaikzonen ist davon nach der barocken Erneuerung nichts übriggeblieben.[600] Noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts war aber nach dem Zeugnis des Panvinio eine Verkleidung der Apsiswand mit mosaikinkrustierten Marmorplatten vorhanden. Besonders schön und mit Mosaikinkrustation geschmückt sei der marmorne Papstthron gewesen, der sich über fünf Stufen erhob.[601] Von diesem hat sich vermutlich der bekrönende Giebelbaldachin erhalten (Abb. 336).[602] Etwas ausführlicher erwähnt Severano die Wandverkleidung mit hellen Marmorplatten und Porphyr, dazu Glasfenster mit Metallarmierung. Das aus geschnittenen Steinen bestehende Paviment sei durch Jacopo Colonna gestiftet worden wie aus den Wappen ersichtlich sei.[603] Man kann davon ausgehen, dass der Stich des Apsisbereichs bei De Angelis (Abb. 313), dessen verlorene Vorzeichnungen wohl aus der Zeit vor der radikalen Umwandlung des Wandsystems unter Kardinal Pinelli in den Jahren ab 1593 stammen, in groben Zügen noch die Auskleidung der Apsis des späten 13. Jahrhunderts wiederzugeben sucht. Leider ist den Einzelheiten nicht zu trauen. Das schmale Mosaikband, das sich unterhalb der Apsiskalotte hinzieht, hat der Stecher in eine breite, zweifach gestufte Gesimszone mit Rankenfries verwandelt, für die es überhaupt keinen Platz gibt. Dagegen ist das Konsolgesims unterhalb von Torritis Geburtszyklus so schmal eingezeichnet, dass es kaum als Fortsetzung des in dieser Höhe verlaufenden Kolonnadengebälks im Langhaus wahrgenommen werden kann.[604] Zwischen Gesims und Apsisgestühl waren die Wände mit Platten verkleidet, die von Pavinio und Severano beschrieben und von De Angelis als Marmor-Crustae gezeichnet wurden, wobei auf De Angelis' Zeichnung keine Cosmati-Muster zu sehen sind, sondern gerahmte Rechteckfelder mit senkrecht stehenden Rauten.[605]

Das Paviment war in Apsis und Presbyterium bis zum Altar und Triumphbogen besonders kostbar mit Porphyr- und Serpentinsteinchen ausgelegt.[606] Nach Severano handelte es sich um eine Stiftung des Kardinals Jacopo Colonna, der sich ja in seiner Mitte begraben ließ. Das Grab selbst war nach einer Quelle im Fundus Bianchini von einer Porphyrplatte bedeckt,[607] die zwischen den Stufen des Altares und denen der Apsis gelegen

598 Siehe S. 273, 319.

599 Vgl. S. 217 f. Falls sie in karolingischer Zeit wie ein Umgang funktioniert hat, könnte sich das schon mit der Anhebung des Apsis- und Presbyteriumspaviments unter Paschalis I. geändert haben. Dass ein offener Umgang bis in die Zeit um 1290 Bestand hatte, halte ich für eher unwahrscheinlich. Vermutlich waren die Räume, wenn sie noch benutzbar waren, kapellenartig parzelliert.

600 Zur älteren Ausstattung, für die ein Thron in den Quellen mehrfach belegt ist, siehe oben S. 213 Anm. 206.

601 […] *reliquum infra, totum tabulis marmoreis et tessellatis incrustatum: ibi est pulcherrima et omnis ex musivo sedes marmorea supra quinque gradus: tota illa absida usque ad altare et arcum ecclesie, supra fornicata, infra tessellata* […] *tota e marmore porphyretico et serpentino*: Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Siehe im Quellenanhang S. 381. Ugonio beschreibt 1588, dass der Papstthron durch den später davor errichteten Kanonikeraltar den Blicken entzogen war: Ugonio, Stationi (1588), S. 68v: »si vede il seggio Pontificale di marmo, con dinnanzi un' altare amovibile fattovi da i Canonici per celebrarvi le lor messe cantate, che nel maggiore non possono dire per essere riserbato al Papa«.

602 Siehe S. 359.

603 Severano, Cod. Vallicell. G. 28, fol. 1–2, nach de Rossi, Musaici (1899): *paries subiectus est totus marmoribus candidis et porphireticis et vitreis metallis ornatus: pavimentum vero incrustatum factum ab eodem Iacobo cardinali de Columna ut patet ex insignibus*. Ob Colonna-Wappen im Paviment sichtbar waren oder ob Severano aus der hier platzierten Grabplatte des Kardinals mit seinen Wappen auf den Urheber schloss, ist schwer zu entscheiden.

604 Vgl. S. 227 Anm. 139 mit meiner These, dass der Stecher hier die einzelnen Vorzeichnungen durcheinandergebracht und die Ranke fälschlich ein Geschoss nach oben befördert habe. Falls das richtig ist, könnte man mutmaßen, die Torriti-Werkstatt habe die Mosaik-Ranke des sixtinischen Langhausgebälks im neuen Apsisbereich weitergezogen. Nach Pinellis Radikalkur ist davon keine materielle Spur geblieben.

605 Vermutlich kann man sich die Mosaikinkrustation der Apsisauskleidung ähnlich vorstellen wie die der Apsis von S. Giovanni in Laterano. Diese wurde kurz vor der Niederlegung der Apsis von Busiri beschrieben und in einigen Details (als »Platonia«) bildlich überliefert. Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 113–117, Abb. 51.

606 Siehe Anm. 292 f. Offenbar wurde dieser Bereich bei der Erneuerung des Hauptaltars unter Kardinal d'Estouteville nicht tangiert. Auch hier ist auf Busiris Beschreibung und detaillierte Nachzeichnung des Apsispaviments von S. Giovanni in Laterano zu verweisen. Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 118–121, Abb. 51.

607 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 nach Bibl. Vallicell. T 86, fol. 9: »Fra lo scalino dell' altare e i due scalini della tribuna, eravi nel mezzo al pavimento una lastra di porfido, che figurava una colonna alquanto malfatta; e a capo della detta colonna, verso lo scalino dell' altare, vi erano due scudetti con l' arma ben distinta della Casa Colonna […].«

habe. Im Relief habe sie eine Säule »alquanto malfatta« gezeigt,[608] die Schmalseite der Platte in Richtung der Altartreppen flankierten zwei Colonna-Wappen. Bevor das ganze Podium des Presbyteriums unter Fuga abgeräumt wurde, ist das Paviment beschrieben worden. Es bestand wie das der Apsis und das im Schiff aus verschiedenen Steinsorten kleinteilig geschnitten in Quadratfeldern oder Rotae aus Porphyr, Granit und Serpentin: ohne Zweifel ein Cosmaten-Paviment, allerdings an vielen Stellen von Grabsteinen unterbrochen und durch andere Eingriffe entstellt.[609]

Hauptaltar im Hochmittelalter

Über den mittelalterlichen Hochaltar gibt es nur wenige Nachrichten. Immerhin ist in der *Descriptio* um 1100 von einem Fenster unter dem Altar die Rede wie in St. Peter.[610] Die karolingische Fenestella confessionis hat zu dieser Zeit offenbar noch bestanden. Im Übrigen interessierte nur der vermutete Reliquieninhalt des Altares: Haare und Milch Marias, der »winplio« ihres Hauptes und Stoff ihrer Kleidung, Reliquien der Wiege und der Krippe Christi.[611] Einige vermuteten die Gebeine des Apostels Matthias darin, andere darunter, wieder andere unter der großen Marmorplatte vor der Confessio.[612] Der Ort des Altares blieb im Spätmittelalter auch nach der Erweiterung des Sanktuariums unverändert der Bereich der einstigen Apsis.

Der Hauptaltar selbst und seine Umgebung sind vermutlich bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts durch die Erneuerungen des Frühmittelalters mitgeprägt gewesen. Unsicher ist, ob das silberne Ziborium noch erhalten war, welches Leo III. (795–816) aus S. Pietro in Vaticano nach S. Maria Maggiore hatte überführen lassen.[613] Die Porphyrsäulen des frühmittelalterlichen Ziboriums sind vermutlich die gleichen, die Kardinal d'Estouteville um 1460 in seiner Neufassung wiederverwandte.[614] Dass Altar und Ziborium im 12. oder im späten 13. Jahrhundert erneuert wurden, ist nicht zu belegen. Veränderungen scheinen sich vor 1290 auf das Langhaus zu beschränken.[615]

Vier der sechs Porphyrsäulen der karolingischen Pergula (siehe Abb. 208) wurden – wie erwähnt – auch noch nach den tiefgreifenden Erneuerungen des Altarbereichs in der Mitte des 15. Jahrhunderts an etwa gleicher Stelle beibehalten (siehe Abb. 311, 319, 320). Die vier kräftigen Säulenschäfte (Höhe 6,40 m) standen funktionslos in Reihe vor den Stufen, die zum Presbyterium hinaufführten – wie Denkmäler der früheren Größe der Basilika.[616] Sie tragen heute den Baldachin über Fugas Altar.[617] Die beiden anderen waren schon vorher in die neu errichtete

608 Die offenbar grobe Machart zeigt vermutlich die Schwierigkeiten bei der Bearbeitung des harten Porphyrs an, die nur verschliffene Formen zulässt. Porphyr als Material für bildhauerisch bearbeitete Grabplatten ist im Mittelalter nicht nur in Rom ungewöhnlich.

609 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 nach Bibl. Vallicell. T 86, fol. 4–5 über das Presbyteriumspaviment: »Il suo pavimento come appunto quello della tribuna, e del rimanente della chiesa, era disegnato con diversi lavori di piccole pietre di varie specie, che ora formavano alcuni quadri, or ricorrevano intorno a diversi tondi di porfido, di granito, di serpentino ecc.; altri grandi, altri mezzani e altri piccoli, come si vede ancora oggi in molte chiese antiche. Questo disegno però nella nostra Chiesa ultimamente in più luoghi interrotto da molte lapidi sepolcrali e da altre pietre, messe alla peggio nei risarcimenti fatti al medesimo pavimento […]«.

610 Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 360 f. Siehe im Anhang S. 379.

611 Mit »wimplio« ist ein zur Haube gefaltetes Tuch gemeint, eine Guimpe; engl. wimple.

612 Im 17. Jahrhundert brannte in der Confessio ein ewiges Licht und man las: Corpus Beati Mathia' Apostoli. Siehe Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2833 »Antiguedades, inscripciones y epitafios de Roma«, fol. 20v.

613 Siehe oben S. 214 f. LP 1, S. 500, 511 f., 2, S. 2–33. CBCR 3 (1967), S. 7.

614 Vgl. oben S. 224.

615 O'Foghludha (1998), S. 108–158 geht davon aus, dass die beidseitig bemalte Tafel mit der Himmelfahrt Mariens und der Schneewunderlegende (Neapel, Museo Capodimonte, Inv.Nr. Q33 und Q35) in den Jahren zwischen 1423 und 1428 von Masolino/Masaccio für den Hochaltar von S. Maria Maggiore gemalt wurde (siehe Abb. 209). Dem widerspricht Machtelt Israëls. Wie an anderer Stelle schon ausgeführt (siehe S. 420), sieht Israëls in dem Altarwerk eine Stiftung des Kardinals Antonio Casini, die ihren Platz an einem postulierten Altar der Kanoniker nördlich der Schola cantorum im westlichen Langhaus gehabt habe. Israëls (2003), S. 104–126. Der Stifter pflegte als Verwandter sowohl der Colonna als auch der Capocci schon vor seiner Ernennung zum Erzpriester, 1437, Verbindungen zu S. Maria Maggiore. Der Hochaltar als Ort für die Tafel kommt schon insofern kaum in Frage, als die Messe über den Altar hinweg nach Osten gelesen wurde. Ein Altarretabel wäre da fehl am Platz.

616 So sind die Porphyrsäulen in de Rocchis Grundrissen (Abb. 319, 320) und im Albertina Chorgrundriss (Abb. 311) nach 1550 eingetragen.

617 Vgl. S. 228.

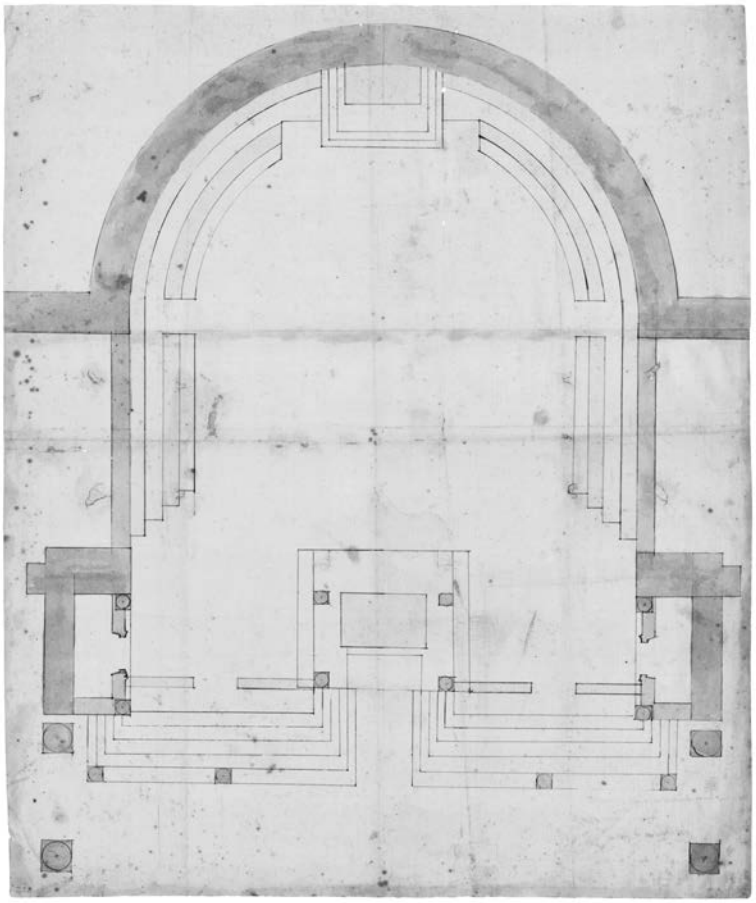


Abb. 311: Rom, S. Maria Maggiore. Grundriss des Chores, 2. Hälfte 16. Jh. Wien, Albertina, It. Arch. ROM 588 (Foto Albertina)

nördliche Chorschranke eingebaut worden und schulterten die Orgeltribüne.[618]

De Blaauw geht davon aus, dass die Erneuerung des Hauptaltars (Abb. 314) und seiner Umgebung im 15. Jahrhundert die mittelalterliche liturgische Disposition kaum verändert, vielmehr fortgesetzt hat.[619] Nach den Grundrissen von de Rocchi (siehe Abb. 319, 320, siehe auch Abb. 311, 312, 222) hatte das Ziborium seinen Platz unter dem Triumphbogen, der Altar scheint etwas nach Osten ins Langhaus hineingeragt zu haben.[620] Seine Position und die des ganzen Presbyteriums waren gegenüber dem Langhaus durch eine Stufenfolge erhöht, deren Zahl in den überlieferten Grundrissen variiert,[621] insgesamt aber 1,78 m Niveauunterschied zu überwinden hatte. Die Erhöhung des Fußbodenniveaus schloss das ehemalige erste Interkolumnium,[622] inzwischen Seitenwand für das Grab Nikolaus' IV. und die Orgeltribüne, ein und sparte in der Mitte nur einen Gang zur Confessio-Öffnung aus. Dieser konnte man sich – wie seit den Tagen Gregors des Großen – in Sankt Peter von Osten her auf Langhausniveau nähern.[623] Tatsächlich wurde die Fenestella confessionis von S. Maria Maggiore in der *Descriptio Lateranensis* um 1100 mit St. Peter verglichen: *fenestram enim habet, ita est sub altare S. Petri*.[624] Das bedeutet, dass die Messe bis

618 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v: *sinistra, organum a Iulio II vel Xisto IIII supra duas columnas porphyreticas* […]. Nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 34.

619 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 368.

620 De Angelis' Grundriss (siehe Abb. 271) weicht davon insofern ab, als er Altar und Ziborium etwas weiter westlich platziert. Er lässt das Ziborium querrechteckig einzeichnen so wie der Albertina-Grundriss (Abb. 311) ihn wiedergibt. De Rocchi hingegen hatte dem Ziborium einen quadratischen Grundriss gegeben (Abb. 319, 320).

621 Peruzzis Grundriss (siehe Abb. 222) überliefert fünf Stufen. De Rocchi zeichnet seitlich der Altar-Confessio ebenfalls fünf Stufen, vom Langhaus aus nur vier ein. Der Albertina-Grundriss (Abb. 311) verzeichnet 6 Stufen. De Angelis dagegen im Grundriss neun (siehe Abb. 271), in der Ansicht des Altarziboriums S. 93 (Abb. 314) nur sechs. Sechs Porphyrstufen nennt Panvinio (siehe Anhang S. 381), was De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 376, für zu gering hält, um den Höhenunterschied zu überwinden. Denkbar ist, dass erst Kardinal Pinelli, der um 1590 die Confessio angehoben und neu dekoriert hat, eine bequemere Treppenanlage anlegen ließ, der die vier erwähnten Porphyrsäulen im Weg waren. Die Treppenanlage ist mehrfach modifiziert worden – ihre Morphologie ist komplizierter als ich es hier darlegen kann; siehe De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 373–377. Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 f. mit einer ausführlichen Beschreibung der Treppensituation unmittelbar vor Fugas Tabula rasa Aktion. Ihr Quellenwert für die mittelalterliche Situation ist aber begrenzt.

622 Zu der mehrfach veränderten Situation in diesem Bereich: De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 370 f.

623 Die Fläche vor der Confessio ist im Plan von De Angelis (siehe Abb. 271) vom Langhaus durch zwei Stufen abgesetzt, was ohne Zweifel mit den Arbeiten unter Kardinal Pinelli zusammenhängt. Siehe S. 227.

624 Siehe Anhang S. 379.

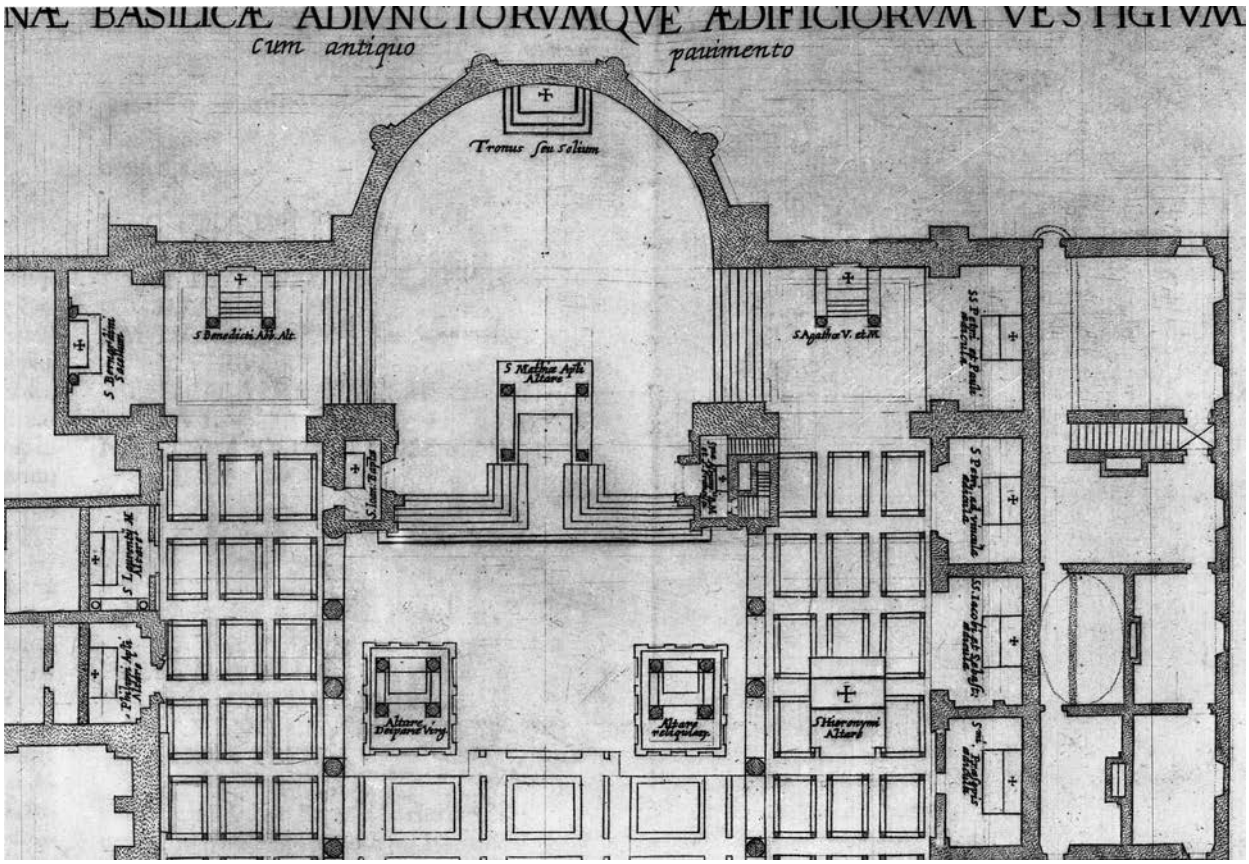


Abb. 312: Rom, S. Maria Maggiore, Grundrissdetail des Apsis- und Querhausbereichs (nach De Angelis 1621)

zur Transformation Fugas, wie in den gewesteten Kirchen Roms seit ca. 600 üblich, hinter dem Altar nach Osten gelesen wurde. Für das Kapitel stand seit den Erneuerungen des Kardinals d'Estouteville im 15. Jahrhundert im Scheitel der Apsis ein Altar und ein Chor mit hölzernem Gestühl zur Verfügung (Abb. 313).

Das 1461 errichtete Altarziborium ist durch Abbildungen (Abb. 314),[625] Filippo Strozzis Abbruch-Protokoll und durch die erhaltenen Relieftafeln des Mino (del Reame) relativ gut bekannt.[626] Die Maße sind zu erschließen: Die Porphyrsäulen waren 2,57 m hoch, die Mensa nach Strozzis Angaben 2,23 m breit.[627] In der Wiedergabe bei De Angelis (siehe Abb. 314) ist zu erkennen, dass alle Einzelformen der Frührenaissance angehören, der Grundtyp sich aber in die Tradition römischer Reliquienziborien stellt, ohne selbst Reliquien enthalten zu haben.[628] Über den Säulen erhob sich ein Arkadengeschoss mit Rundbögen, was unter den mittelalterlichen Ziborien Roms eine Seltenheit darstellt.[629] Der Tabernakelkasten gibt vor, wie die flankierenden Reliquienaltäre im Langhaus Heiltümer zu hüten, tatsächlich war man bei der Demolierung enttäuscht, das Innere völlig leer vorzufinden.[630] Reliquienziborien können geöffnet werden. Da diese Möglichkeit hier fehlt, kann man von einem Pseudo-Reliquienziborium sprechen. Der »Leerraum« des gehobenen Tabernakelkastens fungierte vor allem als Bildträger und kündet mit

625 Vor allem De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 93.
626 Nachweis siehe Anm. 635. Die Inschrift ist überliefert: *Guglielmus De Estoutevilla card. Rothomagensis sacrum fecit an. MCCCCLXI.*
627 Wenn man dem beigefügten Maßstab im Stich bei De Angelis (siehe Abb. 314) glauben würde, hätte das Ziborium des 15. Jahrhunderts gigantische Ausmaße gehabt. Statt 20 palmi sind sind in der Scala aber vermutlich 10 gemeint. Dann ergibt sich eine Gesamthöhe von über 8 m und eine Breite von gut 3 m.
628 Siehe Claussen, Tipo romano (2001).
629 Das wichtigste Beispiel ist in Teilen in S. Agata dei Goti erhalten. Siehe Claussen, Kirchen A–F (2002), S. 41–44.
630 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 369.

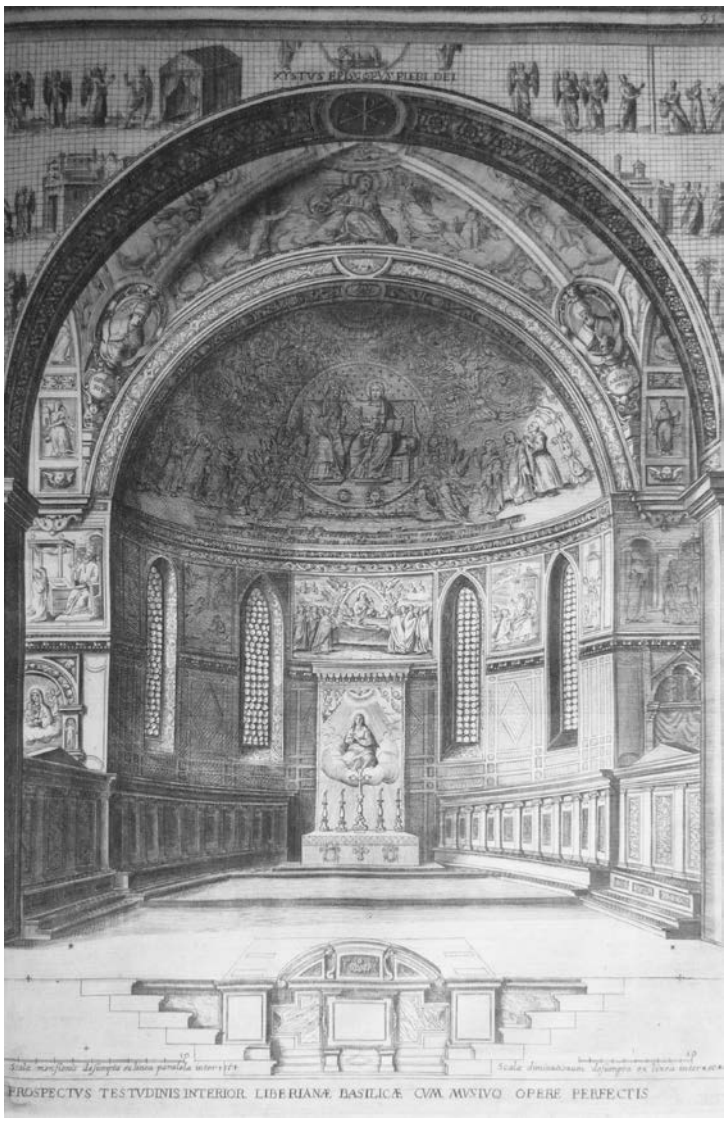


Abb. 313: Rom, S. Maria Maggiore, Apsis- und Querhausbereich (nach De Angelis 1621)

seinen Reliefs zum Langhaus hin von dem Gründungswunder der Basilika, während auf der Rückseite die Assunta zu sehen war.[631] In einer Ädikula sah man vom Langhaus aus das Relief einer Madonna (signiert: Opus Mini).[632] Die Fenestella confessionis unter dem Altar ist in De Angelis' Stich durch eine vorgelegte barocke Dekoration bereichert und gegenüber dem Langhauspaviment angehoben worden.[633] Diese Arbeiten wurden unter Kardinal Pinelli ausgeführt, der vor der Confessio unter dem angehobenen Paviment seine gewölbte Gruft einrichten ließ.[634]

Fast alles, was man über die Altargeschichte archäologisch weiß, stammt aus den akribischen Protokollen, die Filippo Strozzi während der Demolierung und den anschließenden Grabungen 1747 machte und an Giuseppe Bianchini schickte.[635] Es genügt hier eine knappe Zusammenfassung der Ergebnisse, die De Blaauw in mehreren Schnittzeichnungen anschaulich gemacht hat (Abb. 314, 315). Der Altar war aus Backstein gemauert und mit Pavonazzetto verkleidet. Unter der Mensa mit den Maßen 2,23 × 1,45 m war eine zweite, nur wenig kleinere Altarplatte verborgen, 11 cm dick mit einem Randprofil.[636] Im Altar selbst fand man eine antike Marmorurne. Unter dem

631 Mancinelli (1987) S. 196–198 fasst die Ikonografie kurz zusammen. Auch Gill (1992), S. 95–97. Sie entspricht dem erwähnten, vorher entstandenen doppelseitigen Altarretabel des Masolino/Masaccio, siehe S. 223 f. Auffällig ist, dass das signierte Werk von manchen Mino da Fiesole, von anderen dem sonst nicht sehr bekannten Mino del Reame zugewiesen wird.

632 Irritierenderweise hat der Stecher des De Angelis-Werkes ein übliches Formular für ein gemaltes Marienbild verwendet, das vom Werk des Mino gründlich abweicht. Sehr gute Abbildungen finden sich bei Mancinelli (1987).

633 Zu Pinellis sonstigen Veränderungen siehe S. 227.

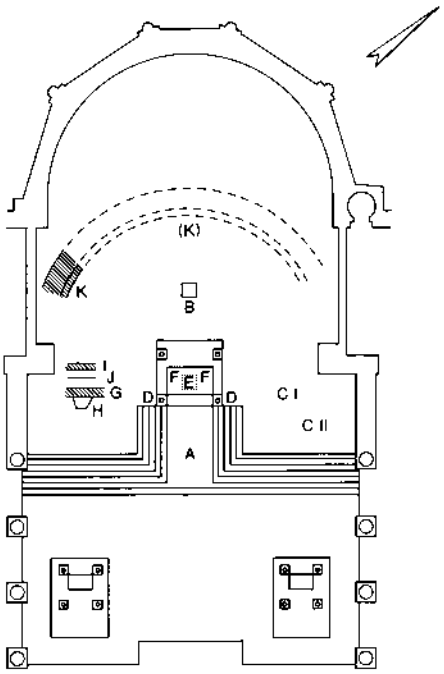
634 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 f. zitiert aus einer Beschreibung vor Fugas Veränderungen. Bibl. Vallicell. T 86, fol. 4–6: »a andando avanti, appiè dei due scalini, che rialzavano il piccolo piano della confessione di S. Mattia, ristretto fra le due ale della scalinata del presbiterio, vi era un altro chiusino [Gruftdeckel] della sepoltura del Cardinal Pinelli, il quale, come dirò appresso, rialzò il detto piano, con la volta di questa sua sepoltura, scavatavi sotto.«

635 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251–253, bes. Anm. 3; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 367, mit den Notaten Strozzis nach Bibl. Vallicell. T 86 als Anhang, S. 865–872. In den Grundzügen auch schon in CBCR 3 (1967), S. 31. Über die wissenschaftlichen Bemühungen von Francesco und Giuseppe Bianchini zu S. Maria Maggiore Greco (2016), S. 172–235 mit Quellen. Man suchte lange und vergeblich nach den Gebeinen des Apostels Matthias. Die einen sagten, er läge unter dem Hauptaltar, die anderen im Altar. Wieder andere vermuteten ihn unter der großen Steinplatte vor der Fenestella confessionis. Schließlich wurde er nach den Angaben der *Descriptio* noch hoch oben in der Wand des Triumphbogens vermutet: *In cuius ecclesia asseverant plurimi corpus esse praedicti sancti Mathiae apostoli in pariete super maiorem arcum, qui continuus est per medium ecclesiae ab uno pariete usque ad alium*. Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 360. S. 379 im Anhang.

636 Als der Altar unter Clemens III. (1187–1191) neu geweiht wurde, geschah das über einer neu aufgelegten Altarmensa. Vermutlich stammt aus dieser Zeit auch die Verkleidung aus Pavonazzeto. Es wäre also logisch, die obere Platte für die des

Altar untersuchte man genau die Confessio, die eine Apsidiole und ein kleines Gewölbe aufwies.[637] Man fand die Wappen Kardinal Pinellis (1586–1611). Dieser hatte der Confessio eine reich ornamentierte Fassade vorsetzen und das Innere mit Porphyr und Pavonazzeto auskleiden lassen. Die aus Porphyr bestehende Pavimentplatte vor der Confessio ließ er anheben und darunter seine Grabgruft einrichten.[638] Die Confessio selbst wurde deshalb nochmals höher gelegt und lag nun 59 cm über Langhausniveau. Hinter und unter der Auskleidung fanden sich Reste einer älteren Confessio und eine Platte aus Pavonazzeto auf Bodenniveau des Langhauses.[639] Unterhalb des erhöhten Bodens stieß man an den Wänden auf Reste von Silberblech, wohl mit Spuren von Vergoldung und Relief. Außerdem wurde unter der Pavonazzeto-Platte, 39 cm unter dem Niveau des Langhauses, ein Marmorreliquiar gefunden mit einer Inschrift, in welcher der Name Paschalis zu lesen war.[640] Es kann also kaum daran gezweifelt werden, dass Teile der Confessio und des frühmittelalterlichen Inhalts, obwohl nicht mehr sichtbar, durch alle späteren Veränderungen hindurch bis 1747 erhalten blieben.[641]

Auf der vergeblichen Suche nach den Gebeinen des Apostels Matthias fand man 1747 direkt unter dem Boden des Presbyteriums die Mauer der abgebrochenen Apsis, die bis in eine Höhe von ca. 1,75 m aufrecht stand und im Zuge der Erweiterung unter Nikolaus IV. abrasiert worden war. Das steht im Gegensatz zur Rekonstruktion der ursprünglichen Apsis von De Blaauw mit einem Untergeschoss als offene Rundkolonnade (siehe Abb. 207).[642] Die Mauer müsste in diesem Fall nachträglich (im Frühmittelalter?)



A Lastra porfiretica (1,56 × 0,56 m) a 0,19 m [1747]

B Pietra tombale con l'arme di casa Colonna [1747]

C (I e II) Pavimenti a 0,33 m e a 0,00 m (luogo incerto) [1747]

D Fondazioni delle colonne del ciborio, poggianti sul pavimento a 0,33 m [1747]

E Confessione: monete del sec. X; reliquiario di Pasquale I [1747]

F Altare maggiore con due mense; struttura dell'altare, incluse fondazioni e confessione, in muratura omogenea di mattoni [1747]

G Muro di mattoni, alto 0,89 m, spesso 0,45 m [1659]

H Lastra pavimentale (0,87 × 0,67 × 0,22 m) a 0,33 m ca.; al di sotto pavimento di *opus sectile* a 0,00 m [1659]

I Muro di raccordo dell'abside 0,45 m [1659]

J Gradino [1659]

K Muro perimetrale dell'abside (1,71 m) con risega (0,59 m), parzialmente dipinto [1659]; muro perimetrale dell'abside [1747]

Abb. 314: Rom, S. Maria Maggiore, der Hauptaltar des 15. Jhs. (nach De Blaauw 1994)

späten 12. Jahrhunderts und die untere mit plastischem Rand für eine frühmittelalterliche zu halten. Dafür spräche auch die überlieferte Form des *stipes*. Siehe De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 396. Vgl. S. 218 f. Der Grund für die Neuweihe ist nicht bekannt. Man könnte hier den Abschluss größerer Arbeiten vermuten, von denen uns nur die Stiftung eines Evangelienambos unter Alexander III. überliefert ist. Siehe S. 294 f.

637 Die Höhe betrug 97 cm, die Bodenplatte war 67 cm breit und 44 cm tief.

638 Vgl. Anm. 336.

639 Panvinio hatte im 16. Jahrhundert inkrustierte Marmorplatten und Schmucksäulen der Confessio erwähnt. Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v: *Confessionem tabulis marmoreis incrustatam, columnis ornatam*.

640 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 386.

641 Ihr Ort wurde durch eine Platte im Chorpaviment bezeichnet, als der Altar durch Fuga 6 m weiter östlich im Langhaus neu errichtet wurde. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 387, Anm. 220.

642 Siehe S. 213 f., 217.

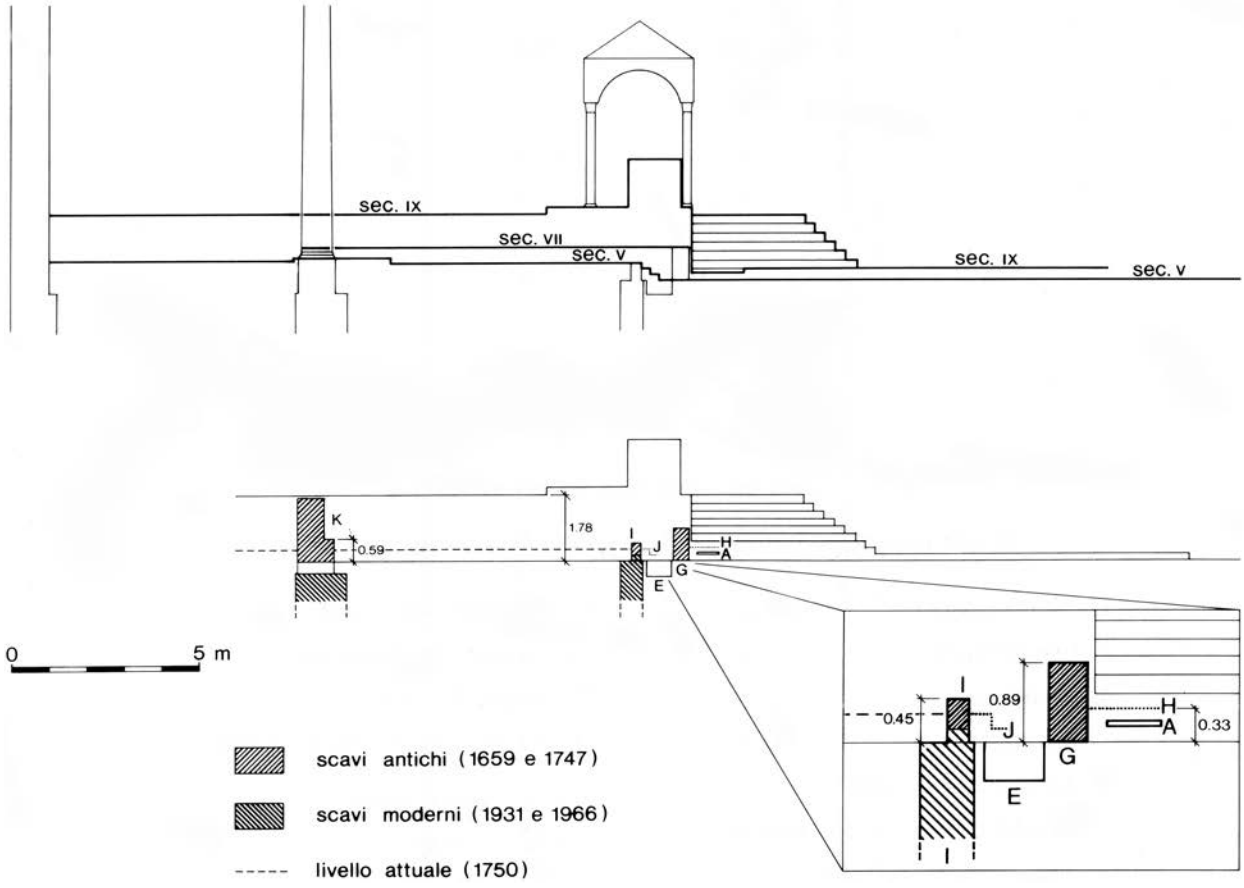


Abb. 315: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss des Altarbereichs mit eingetragenen Ergebnissen der Grabungen des 17. und 16. Jhs. (nach De Blaauw 1994)

eingezogen worden sein. Man fand auch in 1,44 m Tiefe, also 33 cm über Langhausniveau, ein Paviment, offenbar Zeugnis einer ersten vorkarolingischen Bodenerhöhung und darunter auf Langhaus-Level den ursprünglichen Boden des 5. Jahrhunderts.

Schon 1659 hatten Grabungen im Boden des Sanktuariums stattgefunden, um die Gebeine des hl. Hieronymus zu finden.[643] Sie begannen damit, dass man eine große Porphyrscheibe des Pavimentes entfernte. Durch die Maßangaben dieser ergebnislosen Grabung sind die beiden Fußbodenniveaus, die man 1747 fand, abgesichert. Es ergaben sich Indizien, dass das Apsispaviment schon in früher Zeit um einige Stufen gegenüber dem übrigen Raum der Basilika angehoben war. Sible de Blaauw rechnet mit der Möglichkeit, dass Apsispaviment und Altar schon vor der Intervention des Paschalis etwas erhöht waren (Abb. 315, 316).[644] In unserem Zusammenhang ist der Bericht vor allem ein weiteres Indiz dafür, dass der Sanktuariumsboden des späten 13. Jahrhunderts noch bis ins 17. Jahrhundert bestand und seinen »cosmatesken« Charakter bewahrt hatte.[645]

643 Dessen Altar und angebliches Heiligengrab befand sich im nördlichen Seitenschiff vor dem Eingang der Praesepe-Kapelle (siehe S. 357). Es war wohl leer, deshalb gewann die Überlieferung der *Descriptio* an Gewicht, die Gebeine lägen unter dem Sanktuariumspaviment. Die damals gemachten Notizen (BAV, Cod. Chig. G II, fol. 209r–209v) sind auch in Bianchinis Aufzeichnungen kopiert worden (Bibl. Vallicell. T 86, fol. 200–202, T 74 II, fol. 103v–105v). De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 378–381 hat sie veröffentlicht und ausgewertet. Auch CBCR 3 (1967), S. 37. Die damals gefundenen Mauerzüge mit grober floraler Bemalung sind wohl als Grüfte zu deuten.

644 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 387–391.

645 Vgl. S. 292 f.

Die beiden Indulgenzinschriften

Weitgehend unbeachtet existieren zwei große Marmortafeln (Abb. 317, 318) mit inkrustierten Mosaikzeilen im südwestlichen Eingangsraum. Sie stehen einander links und rechts des Grabmals von Kardinal Prospero Santacroce (1565–1589) gegenüber und sind in einer unter Fuga umgestalteten Umgebung in die Wandpfeiler vermauert. Mit fast 3 m Höhe und über 1 m Breite gehören die inkrustierten Mosaikzeilen zu den aufwändigsten Schriftdenkmälern des 13. Jahrhunderts in Rom. Sie sind im Gedenken an Papst Nikolaus IV. geschaffen worden, der die hier festgeschriebenen Indulgenzen gewährt oder erneuert hat.[646] Damit ist deutlich, dass sie erst nach dem Tod des Papstes (1292) angefertigt wurden, vermutlich während der folgenden Sedisvakanz, die vom 4. April 1292 bis zum 5. Juli 1294 dauerte. Wohl noch zu Lebzeiten Nikolaus' IV. waren zwei gleichartige Tafeln mit seiner Stifterinschrift und einem ausführlichen Reliquienkatalog in S. Giovanni in Laterano angebracht worden.[647] Allerdings ist der Inhalt in S. Maria Maggiore ein anderer: Es handelt sich in S. Maria Maggiore um einen vollständigen Katalog der Indulgenzen durchs Jahr, nach der sich Pilger ausrechnen konnten, bis zu welcher Ablasssumme sich die Besuche in der Marienkirche addierten und welche Feste besonders lohnten.[648] Insgesamt nehmen sich die versprochenen Jahre Ablass eher bescheiden aus. Die Tafel rechts zählt zudem die Reliquien auf. Als Medium einer aktiven Pilgeransprache sind sie von bisher kaum erkannter Bedeutung.[649] Ursprünglich müssen die Inschriften an prominenterer Stelle angebracht gewesen sein. Sie könnten wie in S. Giovanni im Querhausbereich links und rechts der Apsis ihren Platz gehabt haben.[650]

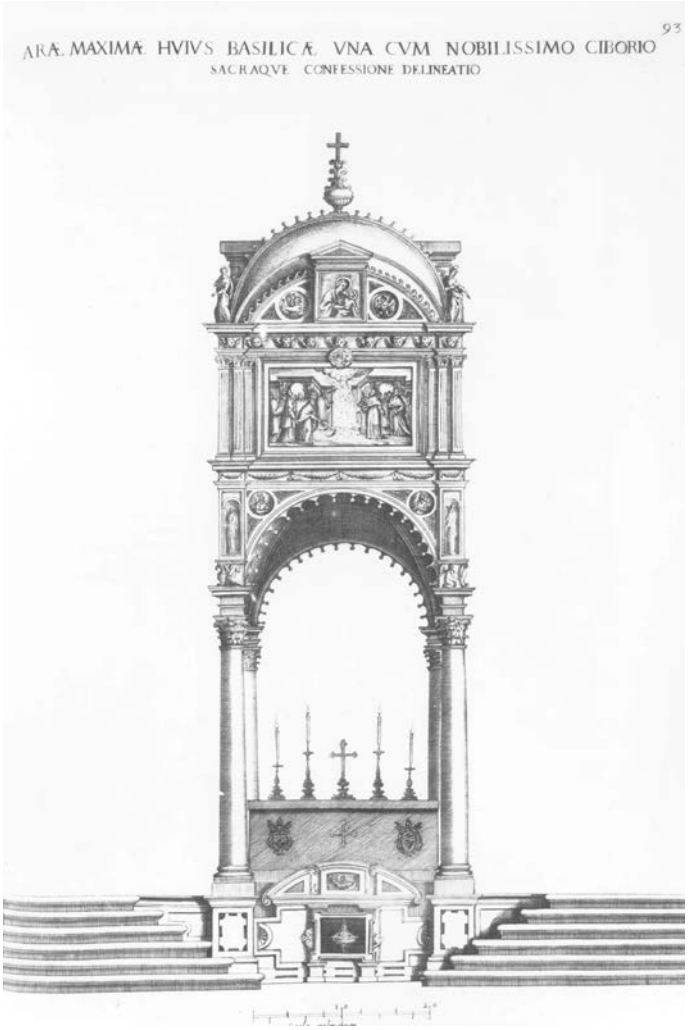


Abb. 316: Rom, S. Maria Maggiore. Der barocke Altar mit Ziborium und Confessio um 1600 von Osten (nach De Angelis 1621)

646 Der von Darko Senekovic transkribierte Text der beiden Tafeln findet sich im Anhang S. 379. Severano, Memorie (1630), S. 615–620 erwähnt sie: »Nell' istessa Tribuna si vede un' iscrittione dell' Indulgenze concesse del medesimo Pontefice [Nikolaus IV.], e delle Reliquie, che sono in Chiesa, con lettere parimente di mosaico; delle quale, per esser poco legibile, ò poco osservata, è parso di farne qui memoria.« Die Tafel mit den Indulgenzen befand sich »verso l' organo«, die andere gegenüber. Severano gibt beide Inschriften vollständig wieder.

647 Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 137–140.

648 Siehe im Anhang S. 379. Ich danke Darko Senekovic für die Transkription und für genauere Recherche in Einzelfragen.

649 Da der Verputz über den Rand der Tafeln übergreift, ist es nicht ganz leicht, genaue Maße zu nehmen. Beide Tafeln sind etwa 2,98 m hoch. Die linke ist ca. 1,05 m breit, die rechte 1,08 m.

650 Siehe Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 137–140. Ein anonymer Spanier des 17. Jahrhunderts lokalisiert die Tafeln im Bereich um den Hauptaltar: »Abaxo de la Bobeda de la Capilla mayor es los dos lados della en la pared estan de marmor blanco dos pedras de letras Musaicas de oro.« Antiguedades, inscripciones y epitafios de Roma, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2833, fol. 20r. Für die Transkription danke ich Darko Senekovic.

Abb. 317: Rom, S. Maria Maggiore, Marmorplatte mit Indulgenzliste Nikolaus' IV. in inkrustierten Mosaikzeilen, I (rechts) (Foto Claussen 2012)

Abb. 318: Rom, S. Maria Maggiore, Marmorplatte mit Indulgenz- und Reliquienliste Nicolaus' IV. in inkrustierten Mosaikzeilen, II (links) (Foto Claussen 2019)

Colonna-Kapellen

Im 14. Jahrhundert waren die vier Kapellen, die von Mitgliedern der Familie Colonna gestiftet worden waren, vermutlich prägend für die Basilika. Serena Romano geht so weit, S. Maria Maggiore als eine Art *cappella palatina* der Colonna zu bezeichnen.[651] Nichts ist von dieser einstigen Herrlichkeit übriggeblieben. Auch aus den Quellen des 16. Jahrhunderts kann man sich kein deutliches Bild machen. Die meisten Informationen gibt es noch über die Colonna-Kapelle im neu erbauten südlichen Querhausarm, die vor allem als Grablege Nikolaus' IV. genutzt wurde. Von dieser Funktion her kann man vermuten, dass das Querhaus schon in der Planung wesentlich mit den Interessen dieser Familie verknüpft war. Nur im südlichen Flügel wurde mit der Ausmalung des Querhauses begonnen (Abb. 306), eine Arbeit, die allerdings nicht zu Ende gebracht und auch nach der Rehabilitierung der Colonna 1306 nicht fortgeführt wurde. Im nördlichen Bereich, in dem diverse Grabmäler von hohen Geistlichen anderer Familien versammelt waren, fehlte die Ausmalung ganz. Durch das Grab des Hauptstifters, Kardinal Jacopo Colonna,

651 Romano, Colonna (2006), S. 301.

hinter dem Altar wurde das Presbyterium selbst so etwas wie eine Colonna-Kapelle. Schließlich erwähnt Panvinio die schon genannte, Johannes dem Täufer geweihte Kapelle ganz im Osten des nördlichen Seitenschiffes, die von Jacopo Colonna gestiftet worden sei.[652] Es ist vermutlich die Johanneskapelle, in der von vier Kaplanen tägliche Seelenmessen für den Kardinal gelesen werden sollten.[653]

Einige Quellen weisen wie Chacón auf die besondere Nähe der Colonna-Kardinäle zum Bild der Madonna. Pietro Colonna sei bei der Überfahrt nach Frankreich in Seenot geraten, die Vision des Marienbildes von S. Maria Maggiore habe ihn gerettet.[654] Ein Votivbild an einer Säule vor der Porta Regina (zum Baptisterium und ehemals Anbringungsort der Ikone) erinnere an das Wunder.

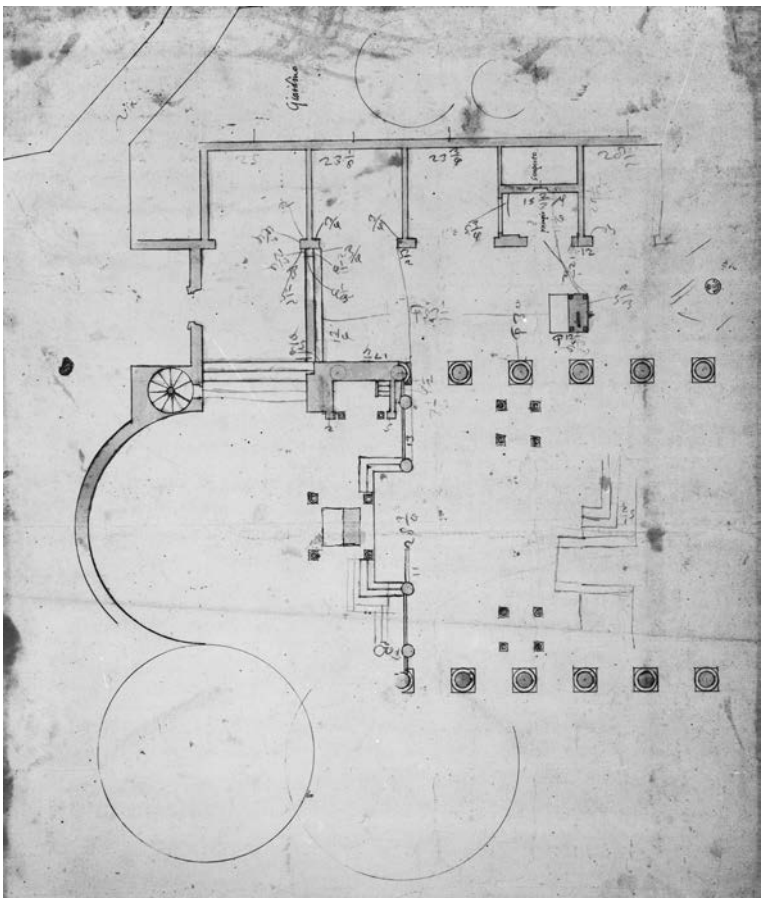


Abb. 319: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss mit Praesepe-Kapelle (Maße in palmi), B. de Rocchi, vor 1573. Änderungsvorschlag mit durchgehender Kapellenreihe. Florenz, Uffizien, dis. Arch. 4215 (Foto Florenz, Uffizien, Gabinetto dei disegni e delle stampe)

Die Kapelle *ad praesepium*

Da die Marienbasilika im Frühmittelalter meistens *ad praesepium* benannt wurde, ist davon auszugehen, dass das Krippen-Oratorium über viele Jahrhunderte das eigentliche Zentrum der Verehrung in der Marienkirche war. Diese Annahme wird noch wahrscheinlicher, wenn man berücksichtigt, dass die Basilika nicht über einem Märtyrergrab gegründet wurde und auch der Hochaltar keine Primärreliquien hütete.[655] Man könnte deshalb auf den Gedanken kommen, das Kapellchen für die Reliquien der Krippe von Bethlehem hätte in S. Maria Maggiore die Funktion übernommen, die in S. Pietro in Vaticano und in S. Paolo fuori le mura die Confessio-Räume bei den Apostelgräbern unter den jeweiligen Hochaltären hatten. Das kleine Praesepe-Oratorium war aber nicht nur durch die in ihm bewahrten Krippenreste ausgezeichnet, sondern wurde offenbar selbst als wunderbares Faksimile der Geburtsgrotte von Bethlehem verehrt, und zwar so sehr, dass dieser Gedenkort seinerseits unter Gregor IV. (827–844) in der zweiten römischen Marienbasilika, S. Maria in Trastevere, kopiert wurde.[656] Gerade die Winzigkeit des Ortes (Abb. 319, 320), die trotz

652 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 406, Anm. 293. Biasiotti, La Basilica (1915), S. 24: »un altare Colonna nell' angolo di nord-est (nella navatella, addossato alla torre), dedicato a Giovanni Battista.«

653 Vgl. S. 324, Anm. 557.

654 Zu den Quellen, die Wolf, Salus (1990), S. 104–106 zusammenstellt und kritisch kommentiert, kommt nun auch Chacón, der um 1560 schreibt. Siehe im Anhang S. 382.

655 Die Legende, der Hochaltar berge die Gebeine des Apostels Matthias, ist mindestens seit dem späten 13. Jahrhundert bekannt. Siehe S. 365–372 (Gonsalvo-Grab). Die Grabungen nach den Apostelreliquien im 17. und 18. Jahrhundert wurden enttäuscht. Ähnlich obskur ist das einst als Altar existierende Hieronymus-Grab. Siehe S. 357.

656 LP 2, S. 78 […] *ut in ea sanctum fecit Praesepium, ad simulitudinem Praesepii sanctae Dei genitricis quae appellatur Maioris* […]. Auch der Neubau des 12. Jahrhunderts hatte wieder eine Kapelle *praesepium*, die wohl am alten Ort, aber barock verändert als kleiner Raum mit einer nach Osten gerichteten flachen Apsis bis ca. 1725 angebaut an das nördliche Seitenschiff existierte. Darauf nimmt ausführlich Bezug Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), S. 63; Kinney, »Praesepia« (2011), S. 778, Abb. 2) sowie Kinney im Abschnitt über S. Maria in Trastevere in diesem Band S. 477–499. Die Praesepe-Frömmigkeit

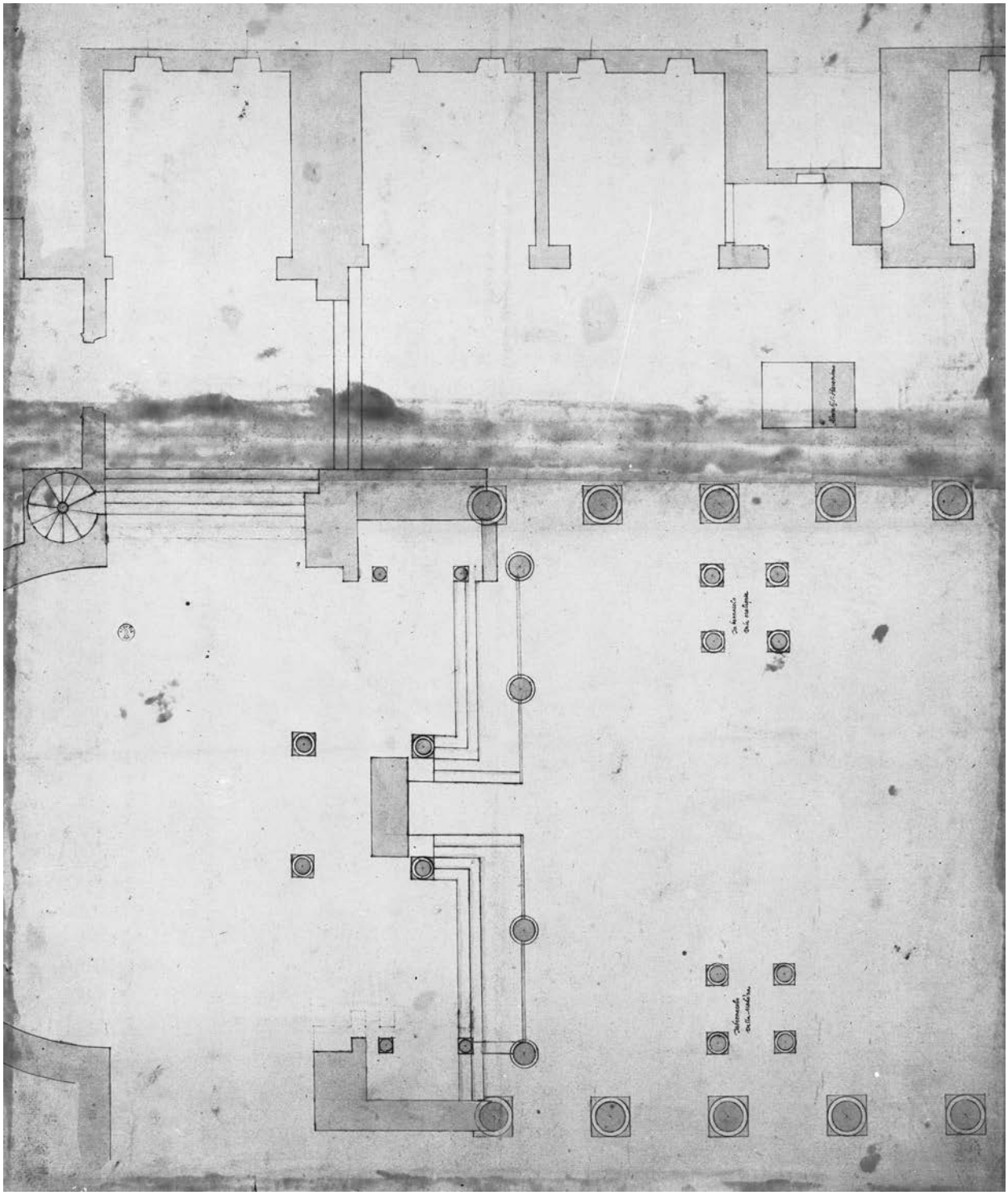


Abb. 320: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss, B. de Rocchi, vor 1573. Florenz, Uffizien, dis. Arch. 4216
(Foto Florenz, Uffizien, Gabinetto dei disegni e delle stampe)

aller Schwierigkeiten der liturgischen Nutzung und der Zugänglichkeit vermutlich über ein Jahrtausend gewahrt blieb, ist Zeichen der Authentizität, die diesem Ort zugebilligt wurde.[657] Biasiotti glaubte, nach dem Vorbild früher Beschreibungen der Geburtsgrotte in Bethlehem auch in dem römischen Heiligtum eine funktionale Zweiteilung zu sehen.[658] In den Pilgerberichten aus dem hl. Land werde nämlich ein kleiner Kapellenraum – *spelunca* – überliefert, getrennt von einer Apsisnische, die *praesepium* genannt wird. Die gleiche Disposition sei im mittelalterlichen Oratorium bei S. Maria Maggiore mit dem gewölbten Längsraum und dem Bereich der östlichen Schmalseite mit der Apsidiole wiederzuerkennen. Zu vermuten ist, dass ein Besuch der Praesepe-Kapelle vielen Rompilgern als Äquivalent einer Pilgerreise nach Bethlehem galt. Im 15. und 16. Jahrhundert glaubte man, durch Stiftung einer Messe an diesem Ort könne man eine Seele aus dem Fegefeuer erlösen.[659]

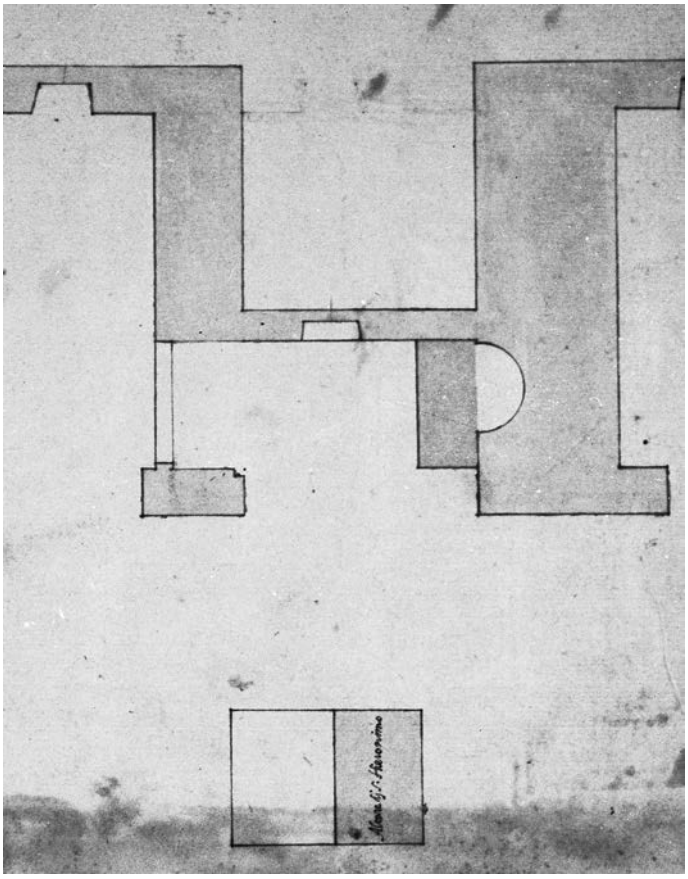


Abb. 321: Rom, S. Maria Maggiore, Grundriss mit Praesepe-Kapelle (Detail), B. de Rocchi, vor 1573. Florenz, Uffizi, dis. Arch. 4216 (Foto Florenz, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe)

Die Gestalt des seit der Zeit Theodors I. (642–649) bezeugten Krippenheiligtums der Marienbasilika ist erst für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts architektonisch einigermaßen zu erschließen. Zwei Grundrisse der Uffizien (Abb. 319, 320), beide von gleicher Hand und Bartolomeo de Rocchi zugeschrieben,[660] verzeichnen einen kleinen, schmalen Längsraum (Abb. 321), der sich an die Nordflanke der Basilika anlehnte, und zwar in der Achse der vierten Säule von Westen aus gezählt. Die Zeichnung Uff. A 4216 gibt den damaligen Zustand wieder mit einer kleinen Apsis im Osten, während der zum Rechteck reduzierte Raum in der Zeichnung Uff. A 4215 (Abb. 319) mit beigefügten Maßen wohl als Änderungsvorschlag anzusehen ist, der eine durchgehende Kapellenreihe im Norden vorsah. Maßgeblich für unseren Zusammenhang ist also die Wiedergabe der Praesepe mit Apsidiole (Abb. 320, 321), die auch noch bestand, als Domenico Fontana 1585 das Kapellchen in die neue Kapelle Sixtus' V. versetzte.[661] Dass dieses Räumchen mit dem Oratorium des Frühmittelalters identisch ist, ist letztlich nicht zu beweisen, aber doch wahrscheinlich: In einem Eintrag des Liber Pontificalis aus dem 9. Jahrhundert wird erwähnt, dass die *camera Praesepii*, vermutlich ein gewölbter Raum, mit dem Baukörper der Basilika verbunden war.[662] Das trifft für die Situation zu, welche die de Rocchi-Pläne (Abb. 319, 320) überliefern.

nahm im römischen Spätmittelalter noch zu, denn nun wurde der Altar im Marienoratorium Johannes' VII. (705–707) in St. Peter *S. Maria ad presepe* genannt. De Blaauw, Cultus 2 (1994), S. 670.

657 Und ein wirksames. Es ist m. E. auffällig, dass ihr Ersatz durch die pompöse Cappella Sistina in der Zeit der Gegenreformation keine Intensivierung des Kultes mit sich brachte, sondern eher ein Abflauen der Bedeutung nach sich zog.

658 Biasiotti (1921), S. 101 f. Kinney, »Praesepia« (2011), S. 787 f., Abb. 6 wertet die in dieser Hinsicht instruktiven Illustrationen aus bei B. Amico, Trattato delle piante ed immagini de sacri edifizi di Terra Santa, Florenz 1620, S. 10–14, Taf. VI, IX.

659 Siehe Anm. 666.

660 Bartolomeo de Rocchi wirkte im Umkreis Michelangelos in den 50er- und 60er-Jahren des 16. Jahrhunderts in Rom. Siehe Schwager (1961), S. 329, Anm. 27.

661 Siehe S. 346 f.

662 LP 2, S. 91, Nr. 491 über Stiftungen Sergius' II.: […] *cameram Praesepii domini nostri Iesu Christi, quod basilicae beatae Dei genitricis dominae nostrae conectitur,* […] *argenteis tabulis ac deauratis, habentes storiam dominicae Incarnationis atque*

Die geringen Binnenmaße des Kapellenraums (ca. 3,85 × 1,90 m, etwa 7,3 m²),[663] in dem ein Altar Platz finden musste und an den Festtagen privilegierte Messen auch des Papstes gelesen wurden (Abb. 321), sprechen dafür, dass man versucht hat, mit dem Kapellchen einen verehrten Ort in der Geburtskirche von Bethlehem zu kopieren und zu transponieren.

Für die Sakraltopografie der Marienbasilika war das Krippenheiligtum von großer Wichtigkeit. Es spielte nicht nur eine große Rolle in der päpstlichen Weihnachtsliturgie, es war auch der Hauptattraktor für die Pilger.[664] Man kann sogar von einer Magnetwirkung auf Grablegen und Altäre sprechen: Vor der Praesepe-Kapelle im nördlichen Seitenschiff drängten sich andere Monumente, so der Altar des heiligen Hieronymus und das Grab Honorius' III. (1216–1227).[665] Ostrow verweist auf die legendäre Rettung der Gebeine des Hieronymus vor den »Sarazenen« aus seinem Grab vor der Geburtsgrotte in Bethlehem. In S. Maria Maggiore habe Hieronymus im Grab vor der Praesepe-Kapelle die gleiche Konstellation »wiedergefunden«.[666] Die Reliquien der Praesepe-Kapelle erscheinen eigentlich nicht sonderlich spektakulär. Es wurden hier vor allem Holzbretter, später auch Einlegestroh der Krippe verehrt.[667] Für das Oratorium der Praesepe hat Papst Gregor III. (731–741) ein metallenes, edelsteingeschmücktes Bild einer Madonna mit Kind gestiftet.[668] Sergius II. (844–847) ließ die Kapelle mit Silberplatten schmücken.[669]

Unklar ist, inwieweit die seit Vasaris Ausgabe der Viten von 1568 mit dem Namen Arnolfo verbundene Neuausstattung des späten 13. Jahrhunderts auch die ältere Architektur der Kapelle modifizierte.[670] In jedem Fall veränderte die damals neu geschaffene skulpturale Ausstattung den Charakter des Heiligtums, indem sie den Erinne-

Nativitatis beatae Dei genitricis Mariae, magnificae atque praecipuae perornavit. Die Neuausstattung hat vielleicht damit zu tun, dass sein Vorgänger, Gregor IV., seine Stiftung eines Praesepiums in S. Maria in Trastevere (Kinney in diesem Band S. 477–479) so überaus reich ausstatten ließ. Der Begriff *camera* deutet auf auch hier wohl auf ein Gewölbe.

663 Zu den Maßen vgl. Anm. 692.

664 Miedema, Kirchen (2001), S. 270–275.

665 Siehe S. 357, 360 f.

666 Ostrow (1996), S. 25. Die Situation in der Geburtskirche in Bethlehem wird von einem Plan verdeutlicht, den Pomarici (2006), Abb. 7 abbildet. Die Krippenkapelle und der Hieronymus-Altar waren auch insofern inhaltlich miteinander verbunden, als man im 16. Jahrhundert (Chacón) der Meinung war, Hieronymus habe in Bethlehem am Krippenaltar der Geburtsgrotte Messe gelesen. Chacón weiß weiterhin zu berichten, dass die Kapelle in Jerusalem nicht von Frauen betreten werden dürfe. Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2008 (1568/70), fol. 173v: *E regione praesepe christi in sacello parvo cum litera: in ista capella est presepe domini nostri iesu christi ubi celebrabat s. hieronymus in bethleem, in quam non intrant mulieres. Et quicumque celebraverit vel celebrare fecerit unam missam in dicta capella liberat unam animam a poenis purgatorii.* Die Beschreibung der Geburtsgrotte findet sich in einem Brief des Hieronymus, in dem er vom Besuch seiner Mutter an diesem Ort schildert. Er ist u. a. abgedruckt bei Pomarici (1988), S. 165 f., Anm. 25. Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts versuchte man in S. Maria Maggiore vermutlich, den Ort vor der Krippenkapelle zu entlasten, indem man das benachbarte Reliquienziborium im Langhaus (siehe Abb. 289, 271) und später das Tabernakel für das Marienbild errichtete. Siehe S. 312–316. Auch das von Nikolaus IV. errichtete Querhaus mag zu einer Entspannung im nördlichen Seitenschiff beigetragen haben. Der Papst und der Colonna-Kardinal wurden jedenfalls in einiger Entfernung von diesem Zentrum der Verehrung begraben. Andere Kardinäle fanden ihr Grab im näher gelegenen nördlichen Flügel des Querhauses. Vgl. S. 324 f.

667 Da im 18. Jahrhundert auf den Holzteilen aufgemalte griechische Inschriften mit den Namen von Engeln und dem des hl. Demetrius zu lesen waren, nimmt Bertelli, Madonna (1961), S. 98, Anm. 22 an, sie bestänen aus zerspaltenen Ikonen. Liverani (1854) mit ausfaltbarem Nachstich; ausführlicher Cozza-Luzi/Lais (1894). Siehe auch Belting, Bild und Kult (1990), S. 82. Verwandte Reliquien wie Windeln und die Wiege des Jesuskindes wurden im Reliquienziborium (Siehe Anm. 461) des Langhauses bewahrt und verehrt, erlangten aber nie die Bedeutung der Krippenreliquien in der Kapelle. Im Barock schließlich wurden die Krippenreliquien zeitweise in dem ehemaligen – nun seines Inhaltes beraubten – Bildziborium aufbewahrt. Siehe S. 315.

668 LP 1, S. 418: *fecit ibidem* [*in ecclesia sanctae Dei Genetricis ad Praesepem*] *in oratorio sancto quod Praesepe dicitur, imaginem auream Dei genetricis amplectentem Salvatorem dominum Deum nostrum in gemmis diversis, pens. lib. V*.

669 Siehe oben Anm. 662.

670 Vasari (1550) erwähnt in der zusammengemischten Vita des Arnolfo di Lapo, deren Glaubwürdigkeit in den meisten Teilen gering ist, die Praesepe-Kapelle noch als Werk des Marchianno Aretino. Vasari, Vite ed. Milanesi 1 (1878), S. 278: »Et in Santa Maria Maggiore, pur di Roma, fece la capella di marmo dove è il presepio di Gesù Cristo.« Es geht dann verwirrend weiter: »In essa fu ritratto da lui papa Onorio terzo di naturale, del quale anco fece la sepoltura con ornamenti alquanto migliori e assai diversi della maniera che allora si usava per tutta Italia comunemente.« Die Zuschreibung an Arnolfo erfolgt erst in einer Anmerkung zur Ausgabe von 1568. Vasari, Vite ed. Milanesi 1 (1878), S. 278, Anm. 2: »E la cappella di marmo, dove è il presepio di Gesù Cristo, fu dell'ultime sculture di marmo che facesse mai Arnolfo, che la fece ad istanza di Pandolfo Ipotecorvo l'anno dodici, come ne fa fede un epitaffio che è nella facciata allato detta capella.« Die heutige

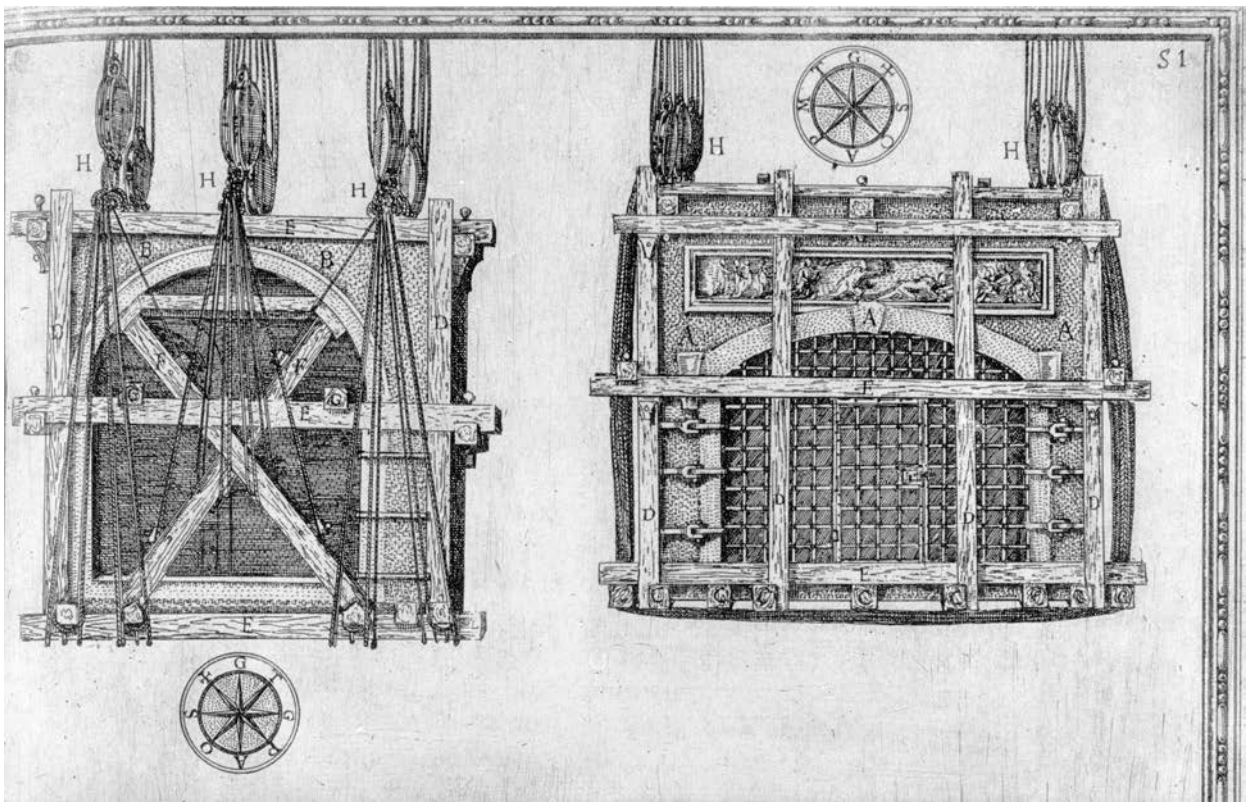


Abb. 322: Transport der einstigen Praesepe-Kapelle durch Domenico Fontana 1586, Kupferstich (nach Fontana 1590)

rungsort an die Geburt Christi als »Krippenspiel« mit der Anbetung der Könige inszenierte (siehe Abb. 327). Sicher ist, dass in diesem Zusammenhang die Südwand der Kapelle zum nördlichen Seitenschiff hin geöffnet wurde, was einen bequemen Einblick in das Innere ermöglichte.

Als Stifter dieser Neuausstattung nennt Panvinio einen Kanoniker Pandulphus, dessen Beinamen (de Postrennio?) in seinen Notaten nicht genau lesbar ist.[671] Ein Grabepitaph, das sich bis zur Demolierung der Kapelle neben dem Eingang befand und offenbar von Vasari gesehen wurde, scheint auf die Stiftung Bezug genommen zu haben, nannte aber einen anderen Familiennamen: Pandolfo Ipotecorvo.[672] Der Name ist ganz ähnlich auch urkundlich überliefert. Der Laurentiusaltar, für dessen Verehrung 1288 Indulgenzen gewährt wurden, ist von dem päpstlichen Schreiber Pandulphus de Pontecorvo gestiftet worden.[673] Ein Kanoniker *magister Pandulphus* erscheint auf einem Dokument aus dem Archiv der Basilika vom 7. Juni 1291.[674] All das zusammen macht die Meinung der Forschung sehr wahrscheinlich, dass ein Kanoniker Pandolfo die Praesepe-Kapelle im Jahr 1291 erneuern ließ.[675] Trotz dieser Unsicherheiten, die entweder auf mehrere Stifter mit Namen Pandolfo oder auf Varianten eines Beinamens deuten, kann man aus den verschiedenen Nachrichten schließen, dass die aufwändige Verschönerung der Praesepe-Kapelle

Zuschreibung beruht allerdings nicht nur auf dem Zeugnis des Vasari. Arnolfos Autorschaft ist bei den meisten Figuren aus stilistischen Gründen gesichert, nur bei den stehenden Königen glauben einige an Werkstattbeteiligung.

671 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 28: […] *Pandulpho de Postrennio (?) canonico huius ecclesie anno 1291.*

672 Vgl. Anm. 670, 671.

673 Gardner, Pope (1973), S. 4, Anm. 34. Es hat in dieser Zeit noch mehr Stifter dieses Namens in S. Maria Maggiore gegeben. Eine Glocke des Campaniles stiftete 1289 ebenfalls ein Pandolfo. Vgl. S. 252.

674 Biasiotti (1921), S. 109.

675 Es bleibt ein Geheimnis um diese Stiftung. Man könnte deshalb auf die Idee kommen, Pandolfo sei als Stifter nur vorgeschoben. Hinter ihm stehe Karl II. von Anjou, der 1291 gekrönt wurde. Dass würde auch den Schwerpunktwechsel in der Ikonografie erklären, ohne dass man in dem jüngsten König unbedingt als Kryptoporträt des Königs erkennen muss. Karl II. als eigentlichen Auftraggeber schlägt Pomarici (2006), S. 113 f. vor.

Abb. 323: Rom, S. Maria Maggiore, linkes Prophetenrelief der Praesepe-Kapelle, Arnolfo di Cambio (nach Pietrangeli 1987)

in der Zeit Nikolaus' IV., der aus dem Franziskanerorden hervorging, stattfand. Es ist mit einigem Recht behauptet worden, in der Verbildlichung der Krippenszene zeige sich ein Element spezifisch franziskanischer Frömmigkeit, gleichsam in geistiger Nachfolge der Verehrung der Krippe in Greccio durch Franziskus.[676] Da in dieser Zeit die Colonna tonangebend in der Basilika waren, liegt es nahe, in ihnen die Geldgeber zu vermuten. Andererseits verwundert, dass für diesen Ort weder Colonna-Gräber noch deren Wappen überliefert sind. So gewinnt Francesca Pomaricis These, Karl II. von Anjou (1285–1309) sei der eigentliche Anreger gewesen, an Gewicht.[677]

Da bei der Neuerrichtung der Cappella Sistina die alte Praesepe-Kapelle und ihre Umgebung geopfert werden mussten, hat der Architekt Domenico Fontana 1585 auf Befehl des Kapitels versucht, die Kapelle als eine Art Baureliquie in ihrer Mauersubstanz zu erhalten und diese in die Confessio der neuen Kapelle zu transplantieren.[678] Fontana hat den Transport als Ingenieurleistung in einem Stichwerk (Abb. 322) für die Nachwelt propagandistisch festgehalten.[679] Wir sehen die von Verschalungen und Armierungen umgebenen Mauern des rechteckigen Räumchens, das sich mit einem Flachbogen an der südlichen Längseite zum nördlichen Seitenschiff hin öffnete. Ein rundbogiges Marmorportal öffnete die linke Schmalseite.[680] Von den erhaltenen Skulpturen ist nichts zu sehen. Rätselhaft ist z. B., wo sich die beiden Zwickelreliefs mit Propheten, die in Fontanas Neufassung den Eingangsbogen zur Kapelle (Abb. 323, 324, 325) schmücken, ursprünglich befanden.[681] Auf Fontanas Stich ist nichts davon zu erkennen. War der am Eingang zur Confessio der Kapelle Sixtus' V. erhaltene inkrustierte Flachbogen

676 Romanini, Occhi (1987), S. 33. Zur Bedeutung der Krippenszenerie im franziskanischen Umkreis vor allem C. Frugoni, Sui vari significati del Natale di Greccio, nei testi e nelle immagini, in: Frate Francesco 70, 2004, H. 2, S. 35–147.

677 Pomarici (2006), S. 113 f.

678 Dem Kapitel kam es bei der heiklen Übertragung vor allem darauf an, dass der Altar erhalten blieb. Siehe Anm. 705. Zu den Quellen ausführlich Schwager (1961), S. 332.

679 Fontana (1590), fol. 51. Ein größerer Stich (fol. 53) zeigt die Absenkung des Praesepe-Kubus in das Untergeschoss der neuen Kapelle.

680 Zu vermuten ist, dass das Oratorium ursprünglich nur durch das Tor im Westen von außerhalb der Basilika zu betreten war. Wann der Durchbruch zum nördlichen Seitenschiff erfolgte, ist unbekannt. Der Flachbogen dürfte erst im Zuge der Erneuerung durch Arnolfo um 1290 eingezogen worden sein.

681 Die beiden Zwickelreliefs, links ein junger Prophet, vermutlich Micha und nicht eine Sibylle, wie Biasiotti (1921), S. 108, Anm. 2 vermutete, rechts ein bärtiger Prophet, sicher Jesajas, halten Spruchbänder, deren ursprüngliche Aufschriften vergangen und durch neuzeitliche Inschriften ersetzt sind.

Abb. 324: Rom, S. Maria Maggiore, rechtes Prophetenrelief der Praesepe-Kapelle, Arnolfo di Cambio (nach Pietrangeli 1987)

mit den Reliefs also an der Innenseite der Öffnung? Die erhaltenen Bogenstücke sind mit insgesamt 2,50 m Länge aber zu schmal für die ca. 3,50 m breite Bogenöffnung.[682] Fontana bildet in beiden Stichen über der Öffnung der Langseite ein längsrechteckiges Relief ab, auf dem (Abb. 322) eine vielfigurige Anbetungsszene zu erkennen ist.[683] Dieses Relief ist bisher nicht identifiziert. Wenn es jemals und in dieser Position existiert hat, muss das Bild wie ein Hinweis, wie eine Beschriftung des heiligen Ortes gewirkt haben. Von der Architektur der alten Praesepe-Kapelle ist trotz des dokumentierten Transportaufwandes im kryptenartigen Untergeschoss der Kapelle Sixtus' V. kaum etwas erhalten (Abb. 325). Nur die Apsisnische ist wohl in den ursprünglichen Maßen über dem Altar mit dem translozierten Paliotto, nun aber nach Norden ausgerichtet und in barocker Rahmung wiederzufinden.[684] Erhalten sind vor allem Arnolfos weit unterlebensgroße Figuren der Anbetungsgruppe (Abb. 326, 327) sowie die in der Renaissance neu angefertigte Madonna mit Kind, die wohl substantiell nichts mit Arnolfos Marienfigur zu tun hat, sondern diese ersetzt.[685]

Erhalten ist auch der reich mit Mosaikinkrustationen geschmückte Altarpaliotto (siehe Abb. 332, 333), der in der neu angelegten Confessio der Kapelle dem ansonsten erneuerten Altar vorgeblendet wurde. In der Nische über

682 Falls es trotzdem auf irgendeine Weise mit dem Flachbogen der Öffnung verbunden gewesen wäre, dann nur an der Innenseite, also den Blicken der Pilger verborgen. Das ist nicht sehr wahrscheinlich.

683 Fontana (1590), fol. 53. Pomarici (2006), S. 105 fühlt sich mit einigem Recht an frühchristliche Reliefs erinnert, kommt dann aber zu dem überraschenden Schluss, die Szene sei dem Stich aus dekorativen Gründen eingefügt worden und habe keinen realen Bezug. Die Sache bleibt rätselhaft. Panvinio wird mit den »signa« der Geburt und der Magier wohl kaum dieses Relief gemeint haben, sondern eher die dem Arnolfo zugeschriebenen Figuren.

684 Nach Fontanas Rechnungen sind Altar und Figuren erst umgesetzt worden, nachdem das Kapellchen in die Krypta der Barockkapelle transloziert worden war. Dazu mit den Quellen Schwager (1961), S. 333, Anm. 41. Der Ort der Aufstellung im retro des Kapellenraums benutzte eine tiefe rechteckige Nische, in der man noch heute den Sockel für die thronende Madonna sieht. Die Nische über dem Altar in der Confessio der Kapelle Sixtus' V. ist 2 m hoch und 1,37 m breit und dürfte damit dem Original entsprechen.

685 Die These von Sante Guido (2005), S. 17–23, die Madonna sei eine radikale Überarbeitung der ursprünglichen Figur Arnolfos hat mich nicht überzeugt, auch wenn schon Venturi (1905), S. 109 den Verdacht geäußert hatte, es könne sich um das veränderte Original handeln. Zwar ist richtig, dass die Falten auf der Rückseite einen anderen Eindruck machen als die der Vorderseite. Wenn nichts angestückt ist, kann man sich aber kaum vorstellen, wie der auffallend große Kopf der Madonna durch Reduktion der Oberfläche aus einem älteren Werk herausgemeißelt worden sein soll. Der Eindruck gleicht jedenfalls ganz dem eines Renaissance-Werkes.

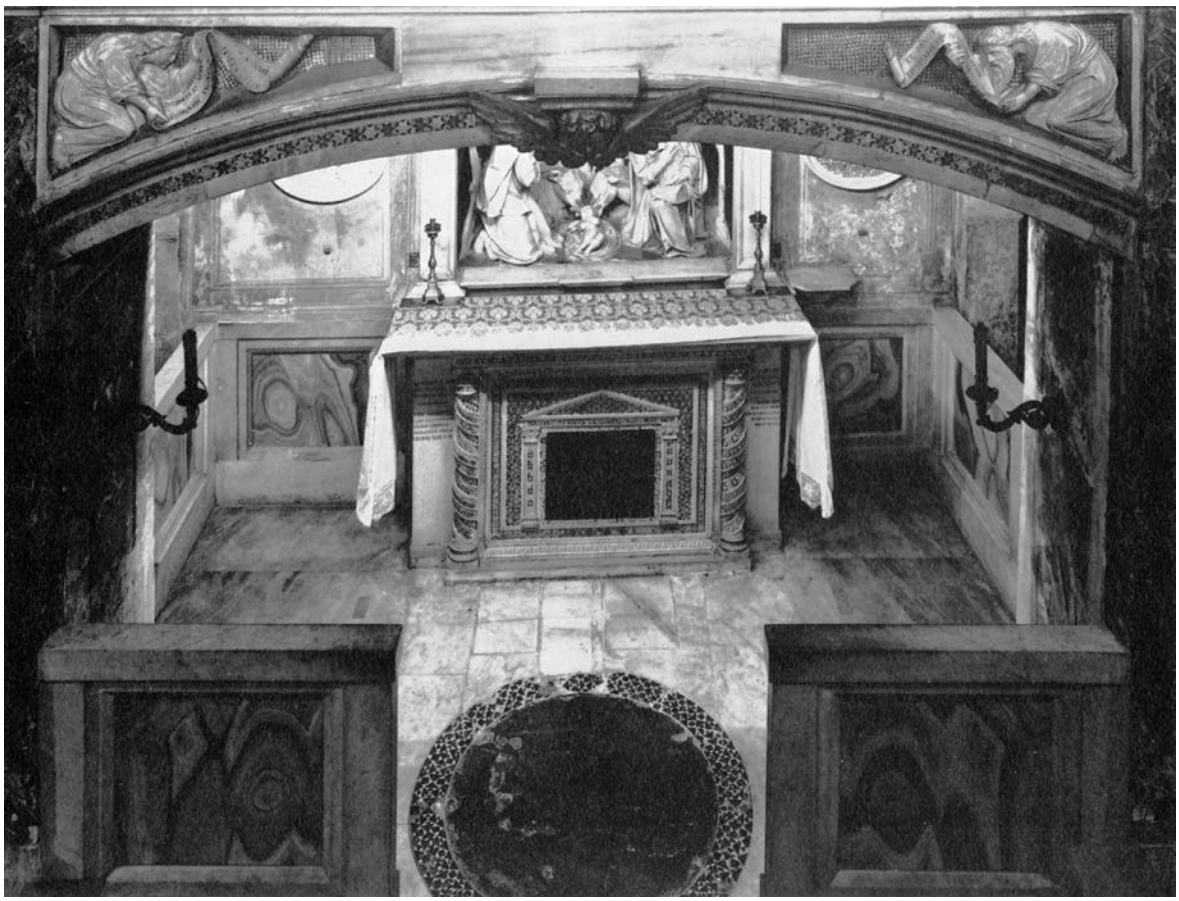


Abb. 325: Rom, S. Maria Maggiore, Einblick in die Confessio der Kapelle Sixtus' V. mit den Bogenreliefs zweier Propheten, dem Praesepe-Altar und der Porphyrscheibe davor (nach Pomarici 1988)

dem Altar soll in der barocken Neuordnung zunächst ein heute verlorenes, kleinfiguriges Relief mit der Geburt Christi platziert gewesen sein. Dieses wurde später durch das heute erhaltene ersetzt, für das Prospero Antico bezahlt wurde.[686] Arnolfos Figuren der Magieranbetung dagegen wurden schließlich im schmalen Korridorraum hinter dem Confessioaltar der neuen Kapelle Sixtus' V. untergebracht.[687] Seit 2005 waren sie, nachdem sie in den Vatikanischen Werkstätten restauriert wurden, im neu eröffneten Museum von S. Maria Maggiore (Abb. 328) ausgestellt.[688]

Die Quellen zur Gestalt und zur Dekoration der Praesepe-Kapelle sind zwar alle nachmittelalterlich, beziehen sich aber auf einen Zustand, der im späten 13. Jahrhundert angelegt wurde.[689] Dale Kinney vermutet eine nirgends

686 Prospero Antico, genannt »il Bresciano«. Die Zuschreibung nach Venturi, Storia 10 (1937), S. 575.

687 Zwischenzeitlich wurden die Skulpturen während der Bauarbeiten vorübergehend im nördlich angrenzenden Hof und in der Vorhalle gelagert. Siehe Biasiotti, (1915), S. 28 nach Bianchini, Bibl. Vallicellana T. 75, fol. 450.

688 Sante Guido (2005). Übrigens in einer Aufstellung (Abb. 328), die wieder anders ist als die bisher vorgeschlagenen Lösungen und der von mir versuchten Rekonstruktion (Abb. 331) nahekommt. Interessant, dass man Arnolfos Figuren, heutigem Krippengeschmack angepasst, im Museum vor die Ruinenlandschaft der angeschnittenen Ausgrabung gestellt hat. 2023/24 stehen sie in einem Glaskasten am Beginn des südlichen Seitenschiffs. Man diskutiert eine Neuaufstellung in der Basilika.

689 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151v, zitiert nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 28 f.: *Post capella Praesepis, parva et tota lapidea intus et foris, cum parvo altare; tota est vermiculata: ibi sunt signa partus Beate Virginis et Magorum facta a Pandulpho de Postrennio (?) canonico (h))uius ecclesiae anno 1291.* Fontana (1589), S. 50–53 über den fragilen Bau der Kapelle: »[…] era di molti pezzi […] molto antica e piena di vani sendo aperta dinanzi nell' entrata, e havendo una porta per fianco e una finestra di rincontro all' entrata, […] con un arco di marmo el la volta di sopra di musaico.«

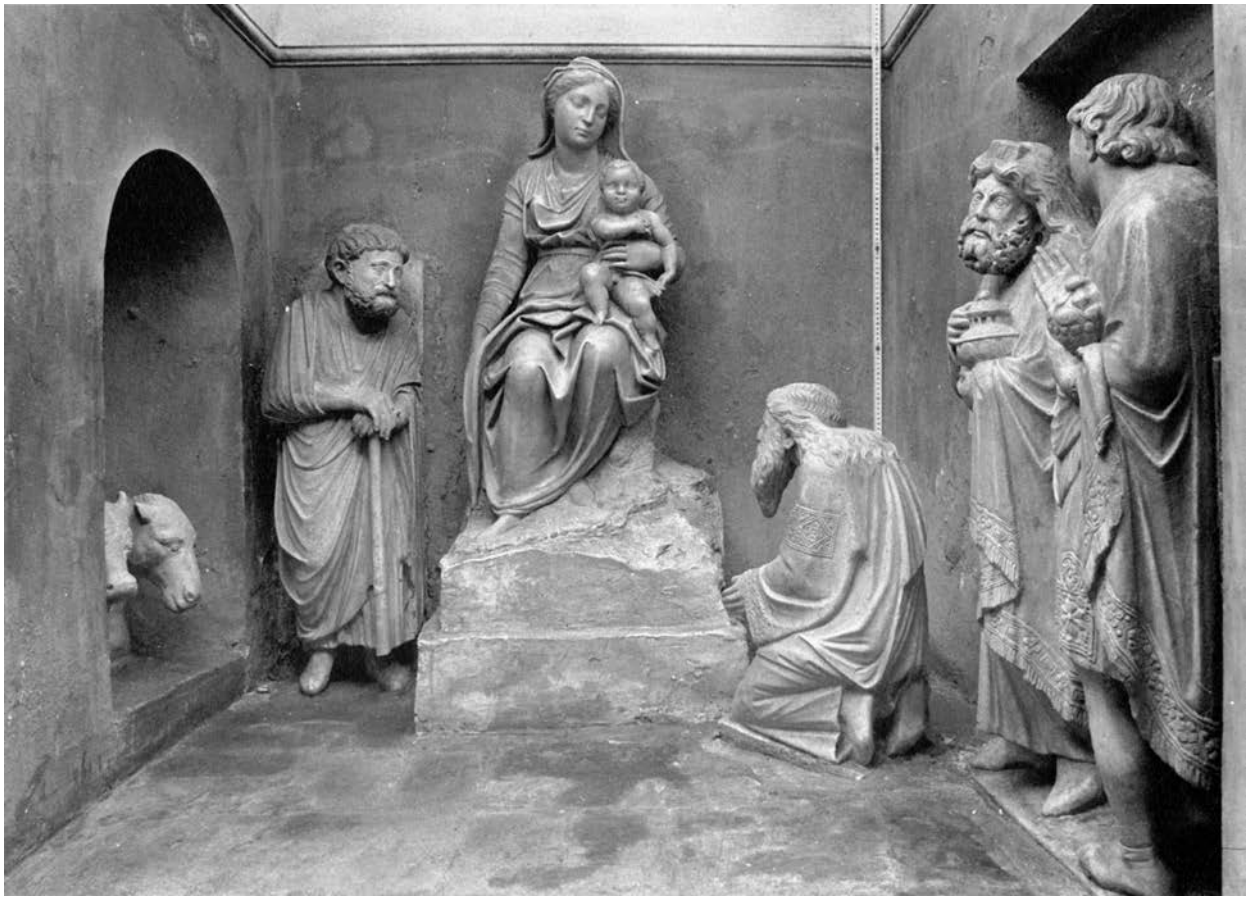


Abb. 326: Rom, S. Maria Maggiore, Anbetungsgruppe Arnolfos, ehem. in der Confessio der Kapelle Sixtus' V. (nach Pomarici 1988)

dokumentierte Erneuerung unter Innocenz III. oder Honorius III. im frühen 13. Jahrhundert.[690] Das erscheint mir unwahrscheinlich. Die Architektur der Kapelle ist sicher erheblich älter. Die Quellen stimmen darin überein, dass die Kapelle klein, aber reich ausgestattet war. Außen und innen war sie mit Marmorplatten verkleidet, das Gewölbe mit Mosaik geschmückt.[691] Der erwähnte Grundriss von de Rocchi (siehe Abb. 321) zeigt einen Längsraum von ca. 4,00 m Länge und 1,90 m Breite,[692] der sich an die nördliche Seitenschiffsmauer lehnt. Die Längsseite zum nördlichen Seitenschiff durchbrach eine etwa 3,50 m breite Öffnung, die mit einem flachen Segmentbogen abgeschlossen und durch ein schweres Eisengitter mit einer relativ kleinen Tür mit Schloss gesichert war. In der westlichen Schmalseite öffnete sich ein ca. 1,70 m breiter Zugang unter einer Rundbogenarkade. In der nördlichen

690 Kinney, »Praesepia« (2011), S. 785. Sie bezieht sich dabei auf die Notizen von Giuseppe Bianchini (Rom, Bibl. Vallicelliana MSS T. 74–95). Bianchini habe seinen Schluss aber vermutlich aus Vasari gezogen, der die Kapelle zunächst dem zur Zeit Innocenz' III. wirkenden Architekten Marchionne d' Arezzo zuschreibt. Wirkliche Anhaltspunkte sind das nicht.

691 Vgl. Anm. 662 (Camera Praesepii).

692 Die Maße, die man anhand des an Uff. 4316 gezeichneten Maßstab ermitteln kann, differieren nur unwesentlich von den palmi Angaben in Uff. 4315. Schwager (1961), S. 322 f., Anm. 41 gibt nach Uff. 4315 palmi 15⅔ in der Länge und palmi 11¼ in der Breite. Umgerechnet entspricht das 3,48 × 2,50 m. Das stimmt überein mit dem Breitenmaß, das Pomarici (2006), S. 158 f. angibt, wobei sie die Länge – wohl einschließlich der Apsidiole im Osten – auf 3,85 m erweitert. Das steht in der Breite im Einklang mit den Maßen, die Fontana nennt: 17¼ × 11 palmi, die etwas größere Länge ergibt sich für ihn, weil er beim Transport natürlich die Stärke der östlichen Abschlussmauer miteinrechnen musste. Misst man in de Rocchis Plänen nach, so ergibt sich eine Breite von 2,50 m nur, wenn man die Stärke der Südwand der Kapelle miteinrechnet. Die palmi-Maße sowohl bei Fontana als auch bei de Rocchi beziehen sich also nicht auf die Binnenmaße, sondern auf die Außenmaße, was für Fontanas Transportlogistik nur logisch ist. Die hier interessierenden Binnenmaße der Kapelle, wie man sie anhand des Maßstabs ermitteln kann, sind mit ca. 1,90 m Breite deutlich enger.

Wand verzeichnet der Plan eine Nische, bzw. ein vermauertes Fenster. In dem de Rocchi-Plan (Abb. 321), der den damaligen Zustand wiedergibt, erweitert sich die Ostseite durch eine etwa 1,30 m breite und 65 cm tiefe Wandapsidiole, die etwas aus der Mittelachse nach Norden gerückt war.[693] Schließlich fällt in diesem Grundriss ein rechteckiges Feld auf, das vor der Apsidiole liegt, an der Stelle, an der man den Altar erwarten sollte. Mit ca. 1,90 m Breite und ca. 90 cm Tiefe ist das Feld deutlich größer als es die erhaltene Altarfront mit 1,37 m Breite (siehe Abb. 332, 333) zulässt.[694]

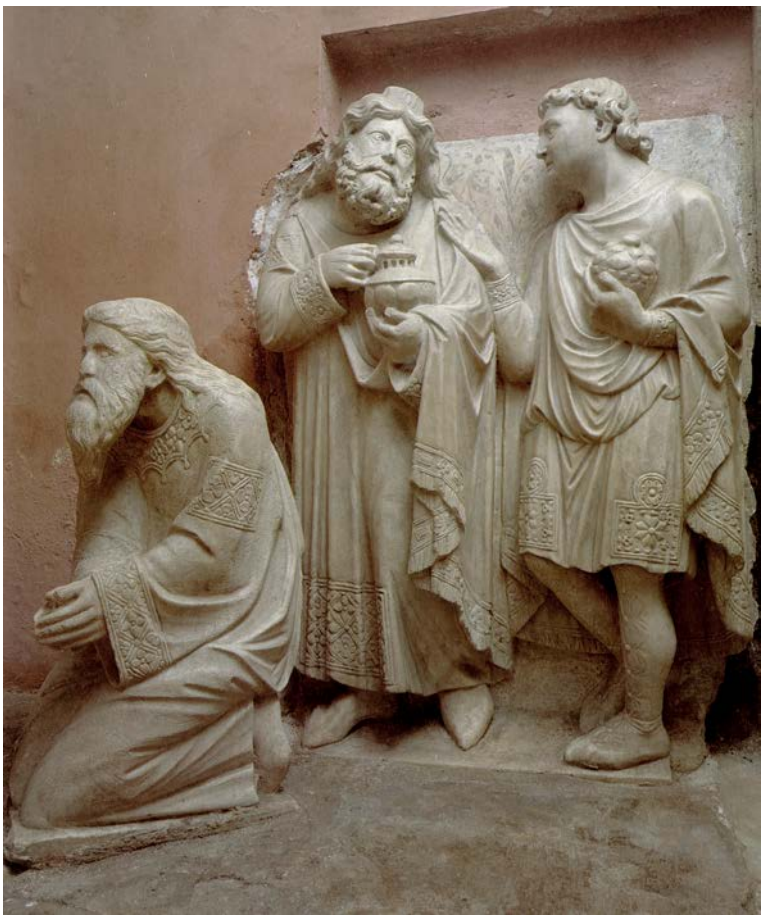


Abb. 327: Rom, S. Maria Maggiore, die drei Könige der Anbetungsgruppe Arnolfos aus der Praesepe-Kapelle (nach Pietrangeli 1987)

Alle Rekonstruktionen der ursprünglichen Aufstellung der Statuetten Arnolfos gehen davon aus, dass die Anbetung szenisch in der Kapelle aufgestellt war.[695] Pomarici nimmt in der Nachfolge von Angiola Maria Romanini an,[696] dass die Gruppe in einem bühnenartigen Raumkasten (Abb. 329) an der nördlichen Längswand untergebracht war, so dass man sie durch die große vergitterte Öffnung vom nördlichen Seitenschiff aus gut sehen konnte. Auch wenn man sich diese Bühne relativ flach vorstellt, muss ihre Tiefe mindestens 70 cm betragen haben, damit die Figuren mit dem davor platzierten knienden König Platz finden konnten. Die erwähnte Aussparung in der Nordwand (Abb. 321) deutet Pomarici als rechteckige Nische. Das widerspricht allerdings den Angaben Fontanas: »aperta dinanzi nell' entrata e havendo una porta per fianco e una finestra di ricontro all' entrata.«[697] In ihrer Rekonstruktion (Abb. 329) platziert sie in der

693 Wie Messerer (1975), S. 31 f., Anm. 36 gesehen hat, erkennt man in Fontanas Stich der Westseite der verpackten Kapelle (Abb. 322) im Dunkel des rundbogigen Eingangs die ebenfalls rundbogige Nische, die – wie in de Rocchis Grundriss – aus der Mittelachse der Kapelle nach Norden gerückt ist. Das schon erwähnte Maß der heutigen Nische (H. 2,00 × B. 2,37 m) entspricht vermutlich dem der originalen Anordnung. Diese 2 m hohe Nische hinterfing in der kleinen Kapelle auch schon vor Arnolfos Verschönerungsmaßnahmen einen Altar. Im Prinzip wäre es möglich, dass die Nische schon seit alter Zeit eine Madonnenfigur umgab. Die erwähnte, kostbare Stiftung eines goldenen, edelsteinbesetzten Madonnenbildes Gregors III. (siehe S. 334) wird sich kaum bis ins Hochmittelalter erehalten haben, doch könnte ein späterer Ersatz sich bis ins 13. Jahrhundert erhalten haben. Denkbar wäre sogar, dass sich Arnolfos Figuren um eine solche bestehende Madonnenfigur gruppiert hätten.

694 Zu den Maßen des erhaltenen Altarpaliotto siehe Anm. 706.

695 Venturi (1905); O. Wulff, Neuerwerbungen, in: Amtliche Berichte aus den Königlich Preußischen Kunstsammlungen 30, 1911/12, S. 237; Romanini (1988). Wichtig vor allem die Rekonstruktionen von Berliner (1951), Pomarici (1988) und (2006) und Kreytenberg, letztere unveröffentlicht und nur in Abb. 4 bei Pomarici (2006) nachprüfbar. Biasiotti (1921) nahm in Analogie zur Geburtsgrotte in Bethlehem an, die Kapelle sei im Boden versenkt gewesen. Berliner (1951) ist ihm gefolgt. Beide irrten sich. Wie Schwager (1961), S. 332 f., Anm. 41 überzeugend nachgewiesen hat, lag die Praesepe-Kapelle auf gleichem Niveau wie der Boden des nördlichen Seitenschiffs.

696 Romanini, Arnolfo (1969), S. 184; Pomarici (2006), S. 109–113.

697 Fontana (1590), S. 50.

Abb. 328: Rom, S. Maria Maggiore, Museo Storico Liberiano, ehemalige Präsentation von Arnolfo di Cambios Anbetungsgruppe (Foto Claussen 2012)

Rechtecknische eine präsumptive liegende Madonna mit Kind. Die Hauptschwierigkeit der Rekonstruktion der Anbetungsgruppe an der Nordwand der Kapelle liegt darin, dass die Benutzbarkeit des schmalen Räumchens in dieser Anordnung zusätzlich eingeschränkt gewesen wäre. Wenn von den 1,90 m Breite ca. 70 cm von den Praesepe-Figuren eingenommen wurde, kann man sich kaum vorstellen, dass sich ein Papst oder Prälat im Ornat mit Gefolge an ihnen vorbeibewegen konnte. Möglicherweise hatte aber im späten 13. Jahrhundert die Visualisierung des heiligen Geschehens über liturgische Erfordernisse gesiegt und nicht nur zu Arnolfos Anbetungsszenerie, sondern auch zu der Öffnung der Kapellensüdwand geführt, die wie ein Schaufenster gewirkt haben muss. Vermutlich wurde ihre Gittertür (Abb. 322) in der Liturgie der Weihnachtsnacht geöffnet, während sich Papst und Würdenträger vor der Kapelle versammelten. Vorraum des Altares wäre dann nicht nur die enge Kapelle, sondern auch das angrenzende nördliche Seitenschiff.

Die älteren Rekonstruktionsvorschläge, zunächst von Bianchini, dann auch von Messerer (Abb. 330) und von Schwager,[698] gehen von einer Rechnungsnotiz Fontanas aus, in der die Kosten für die Anhebung und den Abtransport des Altars, der Figuren und ihrer Apsidiole in einem Atemzug genannt werden. Die genannten Forscher schlossen daraus, dass alle Elemente in engem räumlichem Zusammenhang standen, die Figuren also an der östlichen Schmalseite aufgestellt waren.[699] Messerer drängt in seiner rekonstruierenden Aufstellung (Abb. 330) die Figuren auf 1,54 m zusammen. Schwager hatte ihn nach vorangehenden Vorträgen so verstanden, als sollte alles

698 Biasotti (1921); Schwager (1961), S. 322 f., Anm. 41; Messerer (1975), S. 30–32. Messerer hatte seine Rekonstruktion (Abb. 330) schon in Vorträgen 1956 und 1957 bekannt gemacht. Siehe Messerer (1975), Anm. 13.

699 Messerer und Schwager verweisen auf die Rechnungssnotiz Fontanas: »per haver levato l'altare del s(antissi)mo Presepio di dov'era pr(im)a con la nicchia et sue figure di marmo con altri suoi hornamenti e messi da parte sc. 5.-«; – »per haver rimesso in opera la detta nicchia de s(antissi)mo presepio abasso nel locho dove si vede con tutte le sue figure et hornamenti dove se fatto di nuovo insieme.« (ASR Fontana VI, fol. 92v).

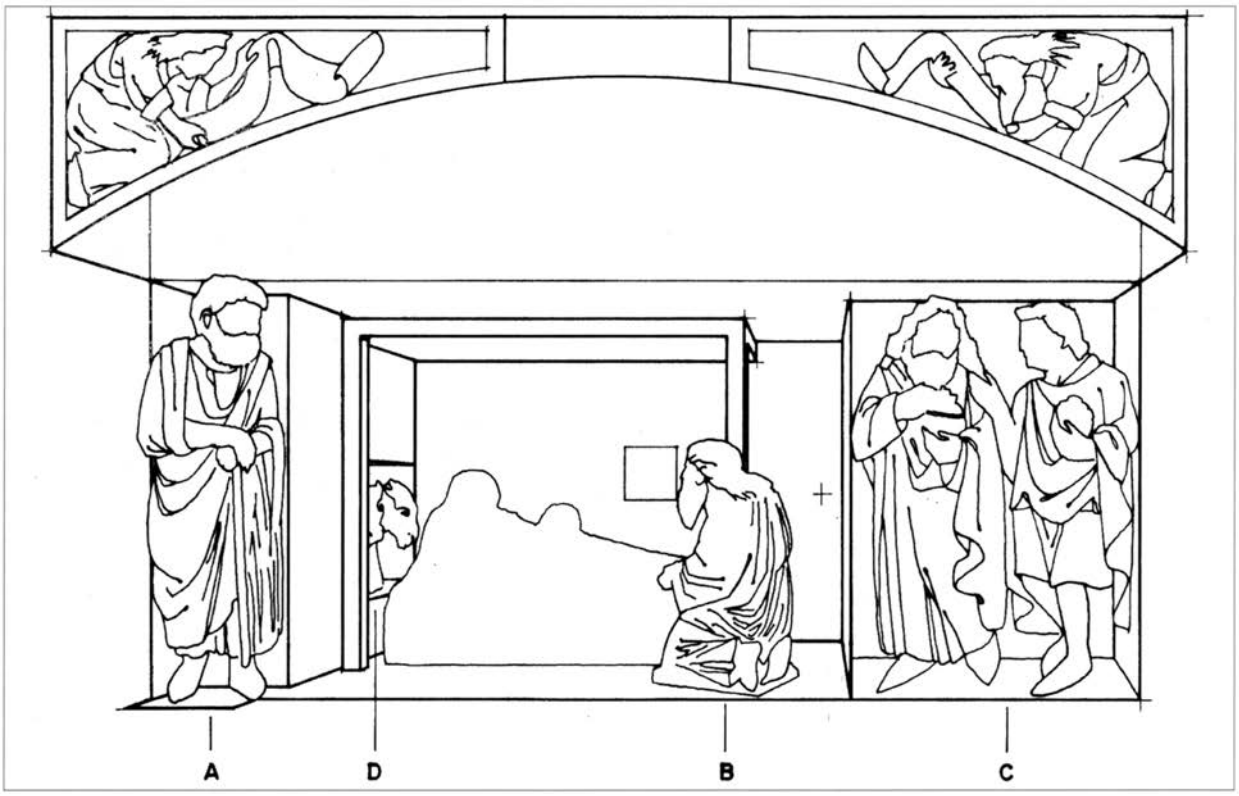


Abb. 329: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktionsvorschlag zur Aufstellung der Anbetungsgruppe in der Praesepe-Kapelle (nach Pomarici 1988)

in die Apsidiole passen, die mit 1,37 m Breite allerdings deutlich zu eng ist.[700] Das Gedränge ist meiner Meinung nach nicht nötig. Tatsächlich böte das im Grundriss bei de Rocchi eingezeichnete Rechteck vor der Nische eine Standfläche von 1,90 × 0,90 m und übertrifft damit die Breite des unter der Nische platzierten Altarblocks von 1,37 m Breite.

Es gibt allerdings ein Argument, das auf den ersten Blick gegen die Aufstellung an der Schmalseite spricht: Wie zuerst von Angiola Maria Romanini bemerkt und von Pomarici im Einzelnen begründet, verraten Arnolfos Figuren, welche Ansicht sie ursprünglich dem Betrachter zukehren sollten.[701] Die abgewandte Seite ist jeweils nur in groben Zügen ausgeführt. Das betrifft besonders die Platzierung von Ochs und Esel. Da die linke Seite des Eselskopfes roh geblieben ist (bes. Hals und Ohren), kann er nicht – wie von Messerer rekonstruiert – aus der Ostwand geschaut haben (Abb. 330). Eine Rekonstruktion der Anbetungsgruppe an der Schmalseite ist folglich nur möglich, wenn die beiden Tiere im rechten Winkel an der anschließenden Nordwand ihren Platz gehabt hätten. Auch die Figur des Josefs ist am besten in dieser Übereckstellung zu denken.

Bei der Untersuchung von Arnolfos Anbetungsfiguren konnte Sante Guido feststellen, dass Ochs und Esel aus dem selben Stück gehauen sind wie der Ansatz einer recht roh gehauenen Futterkrippe darunter.[702] Es ist keine Krippe, in der das Kind gelegen haben könnte, insofern ist der ansprechende Vorschlag Kreytenbergs,[703] das Objekt der Anbetung unterhalb der beiden Stalltiere zu rekonstruieren, obsolet.

700 Der Altar hat genau die Breite der heutigen Nische. Das spricht dafür, dass in diesem Punkt die ursprüngliche Anordnung in der neuen Aufstellung übernommen wurde.
701 Pomarici (1988) und (2006).
702 Sante Guido (2005), S. 13 f.
703 Kreytenberg, Arnolfo, in: Arnolfo alle origini (2005), S. 190–193. Kreytenbergs Rekonstruktion auch bei Pomarici (2006), Abb. 4.

Eine neue, diese Bedingungen berücksichtigende Rekonstruktion (Abb. 331), bei der in der Nische eine Madonna eher thronend als liegend zu denken ist, beanspruchte allerdings einen ca. 20 cm schmalen Streifen an der linken Wandseite der Mensa für die Aufstellung Josefs mit Ochs und Esel. Das ist ungewöhnlich, denn eine Altarplatte sollte nicht verstellt sein. Ich denke aber, dass die eigentliche Funktion des Altars dadurch nicht beeinträchtigt wurde, besonders wenn die Figur des Josefs auf einer Konsole oder nahe der nördlichen Nischenecke gestanden hätte. Alle Figuren wären von der Öffnung zum Seitenschiff aus auch in der Schräge gut sichtbar gewesen. Bei einer Aufstellung der Gruppe an der Ostwand gingen Altarmensa und das weiter nach Süden ausladende Podest vermutlich ineinander über, doch in jedem Fall muss die Fläche direkt vor der Madonnennische als Mensa frei geblieben sein.

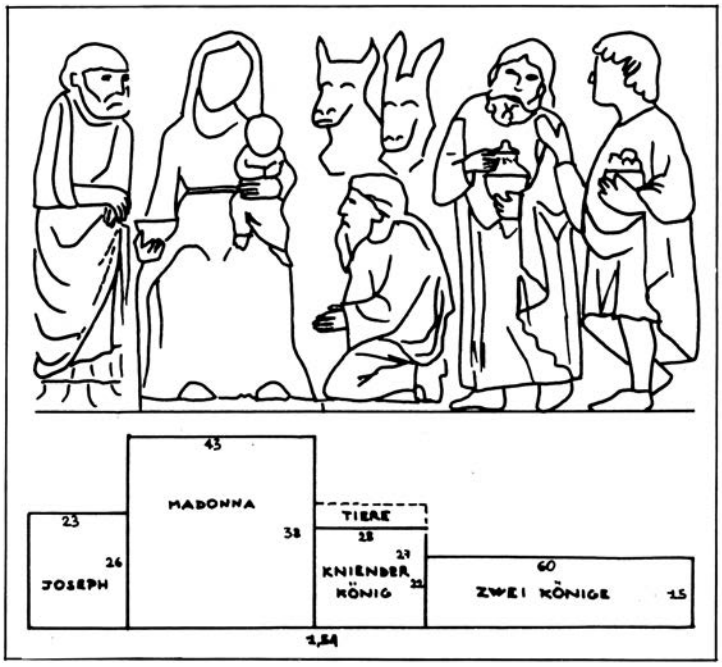


Abb. 330: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktionsvorschlag zur Aufstellung der Anbetungsgruppe in der Praesepe-Kapelle (nach Messerer 1975)

An der Nordwand der Kapelle (Abb. 331) ist die Fensternische angedeutet, deren Form und Höhe aber hypothetisch bleiben müssen. Zu beachten ist, dass die Nordwand der Kapelle auch noch im 16. Jahrhundert, als die Basilika völlig von Kapellen und Anbauten umstellt war, von außen sichtbar war, Pilger also möglicherweise über Treppen an das Heiligtum herantreten und durch eine Öffnung ins Innere blicken konnten.[704] Der übrige Raum der Kapelle, als deren ursprünglicher und normaler Zugang die westliche Öffnung anzusehen ist, wäre bei einer Platzierung der Anbetungsgruppe an der Ostwand für eine liturgische Nutzung besser geeignet gewesen als bei einer Aufreihung der Figurinen an der Nordwand. Welche der Rekonstruktionen man auch bevorzugt, die kleine Kapelle muss hinter der Vergitterung für die im nördlichen Seitenschiff vorbeiströmenden Pilger nicht nur als reich geschmückte Raumspolie des Geburtsortes Jesu, sondern primär als Schaubox der Anbetungsszene bei der Krippe, also ähnlich wie in neuzeitlicher Frömmigkeitspraxis, als »presepe« gewirkt haben.

Erhaltene Ausstattungsstücke

Relativ unbeachtet ist der in der Confessio der Kapelle Sixtus' V. erhaltene Altarpaliotto geblieben (Abb. 332, 333).[705] Mit kleinteiligem Mosaik inkrustiert, zeigt er in einem mehrfachen Rahmenwerk als Scheinöffnung ein mittleres, dunkelgrünes Porphyrrechteck, das von Pilastern flankiert und von einem flachen Dreiecksgiebel

704 Ähnlich war die an das nördliche Seitenschiff angebaute Praesepe-Kapelle in S. Maria in Trastevere angeordnet, die als »Kopie« der Kapelle in S. Maria Maggiore angesehen werden kann. Der winzige Kapellenraum war bis ca. 1725 für Pilger von außen zu erreichen. Siehe Kinney, »Praesepia« (2011), S. 779, Abb. 2 und Kinney in diesem Band S. 477 f., Abb. 447.

705 Das Kapitel legte bei der Genehmigung der neuen Kapelle des Kardinals Felice Peretti (des späteren Sixtus V.) vor allem Wert darauf, dass der privilegierte Altar der Praesepe-Kapelle wieder in alter Form installiert wurde: *»[…] concedunt etiam dicto D(omini) Cardinali stipulati ne praedata interveniente, facultatem in altum elevandi et ornandum dictum Altare Praesepii, et iam ornandi illius Capellam, arbitrio dicti I(llustrissi)mi D(omin)i Cardinalis non mutato tamen eodemet Altari, sed illo in eadem forma et esse relicto, nisi in quantum in altum elevetur et magis ornetur, ut dictum est.*« Schwager (1961), S. 351 f. nach Biasotti, der aus Bianchinis Abschrift der Libri Instructiones, Bd. 17, 1578–1781, fol. 63v–66v (13. und 20. Februar 1581) zitiert. Bianchini (1921), S. 104. Der Altarpaliotto wurde beim Neuversatz restauriert, besonders das Mosaik scheint in bedeutenden Teilen ersetzt zu sein. Neu angefertigt wurde die untere Rahmenleiste. Die abgesenkte Kapelle aus der Zeit Fontanas ist unter Pius IX. stark restauriert worden (Hinweis Sante Guido).

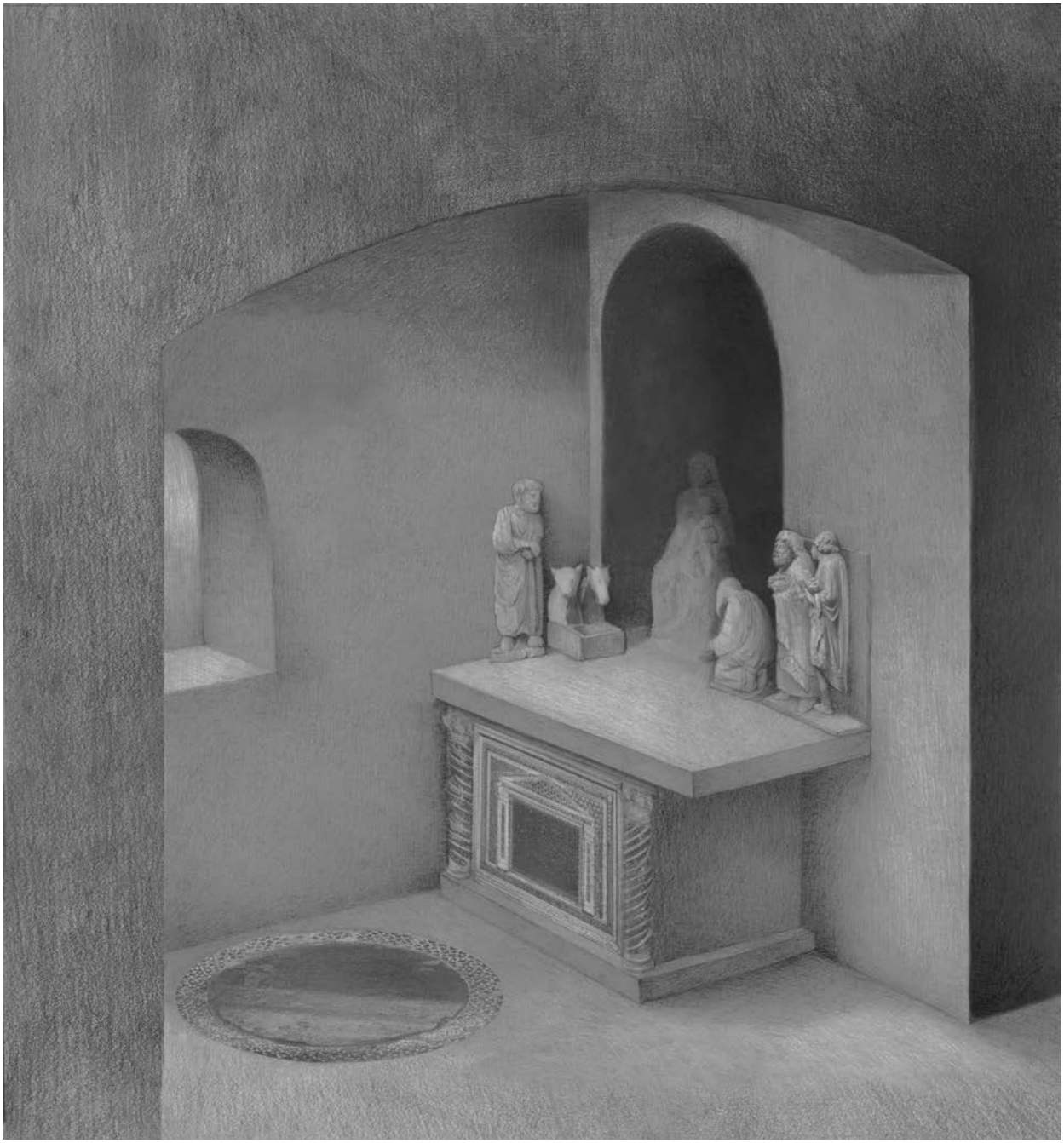


Abb. 331: Rom, S. Maria Maggiore, Neuer Rekonstruktionsvorschlag zur Aufstellung der Anbetungsgruppe Arnolfos in der Praesepe-Kapelle. Das Gitter der Kapelle ist nicht dargestellt (Zeichnung Daniela Hoesli, Zürich)

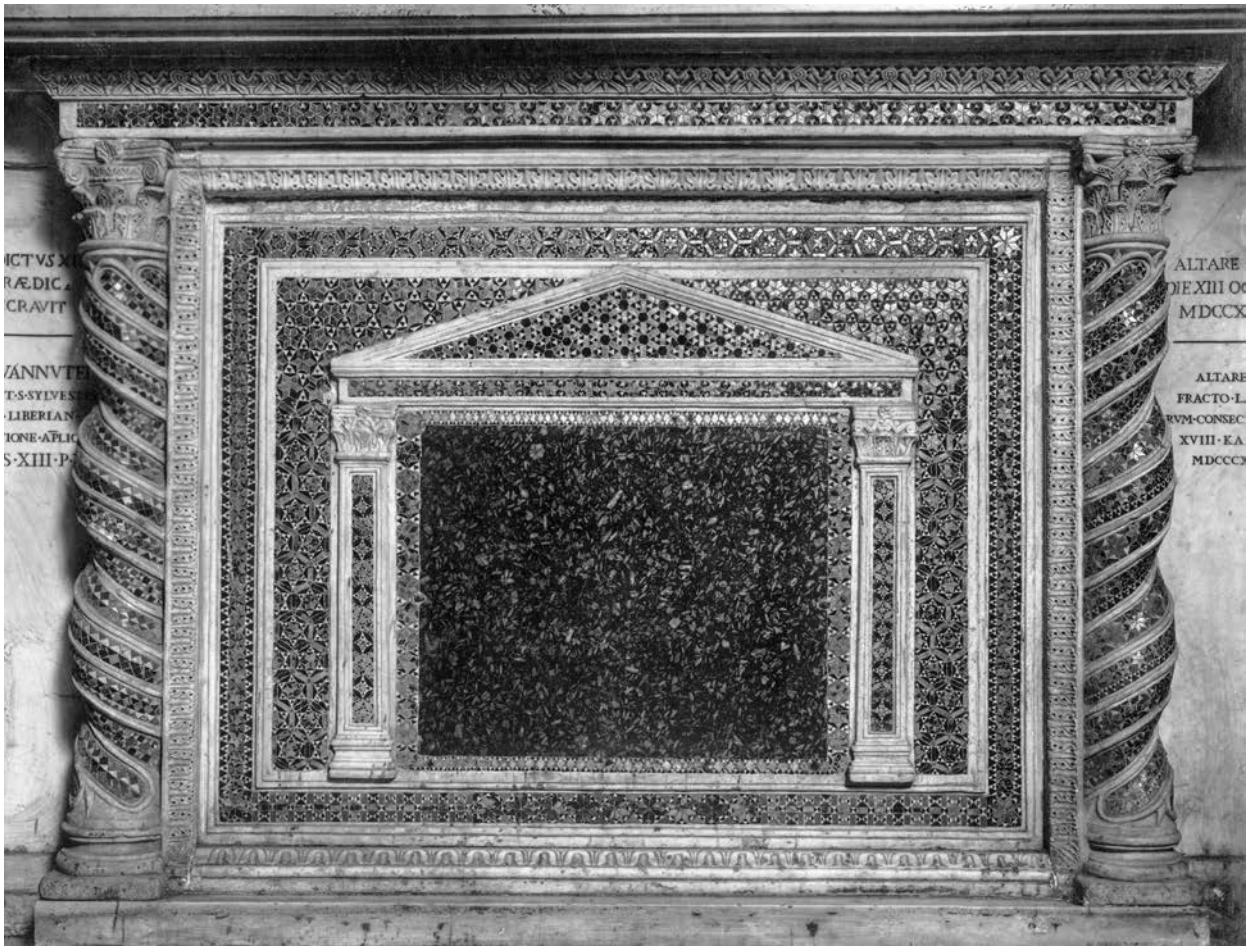


Abb. 332: Rom, S. Maria Maggiore, Front des Praesepe-Altars (Foto Alinari)

bekrönt wird.[706] Die Antikenanspielung – man assoziiert etwa den Pantheongiebel – ist unübersehbar. Pomarici glaubt, eine Äußerung Angiola Maria Romaninis aufgreifend, dieses Werk sei nicht nach dem sechsten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstanden.[707] Dem ist zu widersprechen. Wenig bekannt ist bisher, dass römische Marmorari fast zur gleichen Zeit (ca. 1289–1291) das Grab für den schon 1272 verstorbenen König Heinrich III. in Westminster Abbey in London mit fast dem gleichen »klassizistischen Design« ausgestattet haben (Abb. 334).[708] In Westminster ist allerdings das Feld unter dem Tempelgiebel zu einer Art Confessio geöffnet, in welche vermutlich eine Lampe, vielleicht aber auch Reliquiare gestellt werden konnten.

Der Altarpaliotto der Praesepe-Kapelle wird wie das englische Königsgrab um 1290 und gleichzeitig mit den Bildhauerarbeiten Arnolfos entstanden sein. Da die Arnolfo-Werkstatt in Rom auch sonst in Cosmaten-Formen arbeitete, ist es nur logisch, wenn man die Altardekoration ebenfalls dieser Erneuerung und der Arnolfo-Werkstatt zuschreibt.[709]

706 Die erhaltene Höhe (ohne die hinzugefügte Mensa und den schmalen Sockel) 99 cm, die Gesamtbreite beträgt 1,37 m. Zwischen den Säulen ist der Paliotto 79 cm hoch und 1,10 m breit.

707 Pomarici (1988), S. 160 f., Anm. 16. Krautheimer, CBCR 3 (1967), S. 32 hatte sogar erwogen, ob der Paliotto nicht ins 12. Jahrhundert gehöre, in die Zeit als Eugen III. die Ostvorhalle stiftete.

708 Zu den römischen Cosmaten-Werken in Westminster ausführlicher Claussen, Pietro di Oderisio (1990), S. 182–185. Auch Claussen, Magistri (1987), S. 183.

709 Entsprechend sollte das Grab Heinrichs III. in Westminster Abbey (1291) als Werk der Werkstatt gelten, mit der Arnolfo zusammengearbeitet hat.

Abb. 333: Rom, S. Maria Maggiore, Front des Praesepe-Altars (Foto Senekovic 2020)

Der Altarpaliotto wird flankiert von gedrehten und inkrustierten Säulen, wie ihn die Obergeschosse der Reliquienziborien des späten 13. Jahrhunderts aufweisen.[710] Tatsächlich vereint die Altarfront zugleich die Konnotation »Confessio« und »Reliquientresor«, was hier insofern sinnvoll ist, als die verehrten Krippenreliquien vermutlich hinter dem Paliotto im Altar bewahrt wurden.

Schließlich wurde bei der Übertragung im Untergeschoss der Kapelle Sixtus' V. vor dem Altarpaliotto eine Porphyrscheibe mit einem umgebenden Ring kleinteiligen Mosaiks in den Boden verlegt (Abb. 335).[711] Wie aus Fontanas Rechnungen hervorgeht, ist es ein Rest eines originalen Cosmati-Paviments aus der aufgegebenen Praesepe-Kapelle.[712]

Erhalten sind zudem – wie erwähnt – zwei Segmente einer schmalen Bekrönung eines Flachbogens (Abb. 323, 324) mit den Reliefs zweier Propheten, vermutlich die auf die Geburt Christi deutenden Micha und Jesajas, die sich mit ihren Spruchbändern in die schmalen Zwickelräume ducken. Jedes Relieffeld hat eine Länge von etwa 1,25 m. In der Neufassung Fontanas (Abb. 325) liegen sie auf dem originalen mosaikinkrustierten Flachbogen (der großen Gitteröffnung) und lassen eine Lücke von ca. 1,30 m zwischen sich.[713] Fontanas Stich mit der für den Transport verpackten Kapelle (Abb. 322) zeigt den Bogen der Langhausöffnung ohne Mosaikinkrustation und ohne die Zwickelreliefs. Wenn das zuträfe, müsste alles an der Innenseite des Segmentbogens seinen Platz gehabt

710 Siehe Claussen, Tipo romano (2001).

711 Die Porphyrrota hat einen Durchmesser von 95 cm. Die Breite des Mosaikringes beträgt 11 cm. Der Gesamtdurchmesser des offenbar nicht weiter restaurierten Pavimentrestes ergibt also 117 cm.

712 »Levatura del detto pavimento in detta capella.« Und »mettitura del detto pavimento in detto capella con suo astrigo sotto tagliatto con molti pezzi.« ASR Fontana VI, fol. 92v. Schwager (1961), S. 333, Anm. 41. Biasiotti (1921), S. 106, Anm. 1.

713 Im Museum der Basilika sind jetzt über der Neuaufstellung der Praesepe-Figuren zwei Gipsabgüsse der Prophetenzwickel angebracht.

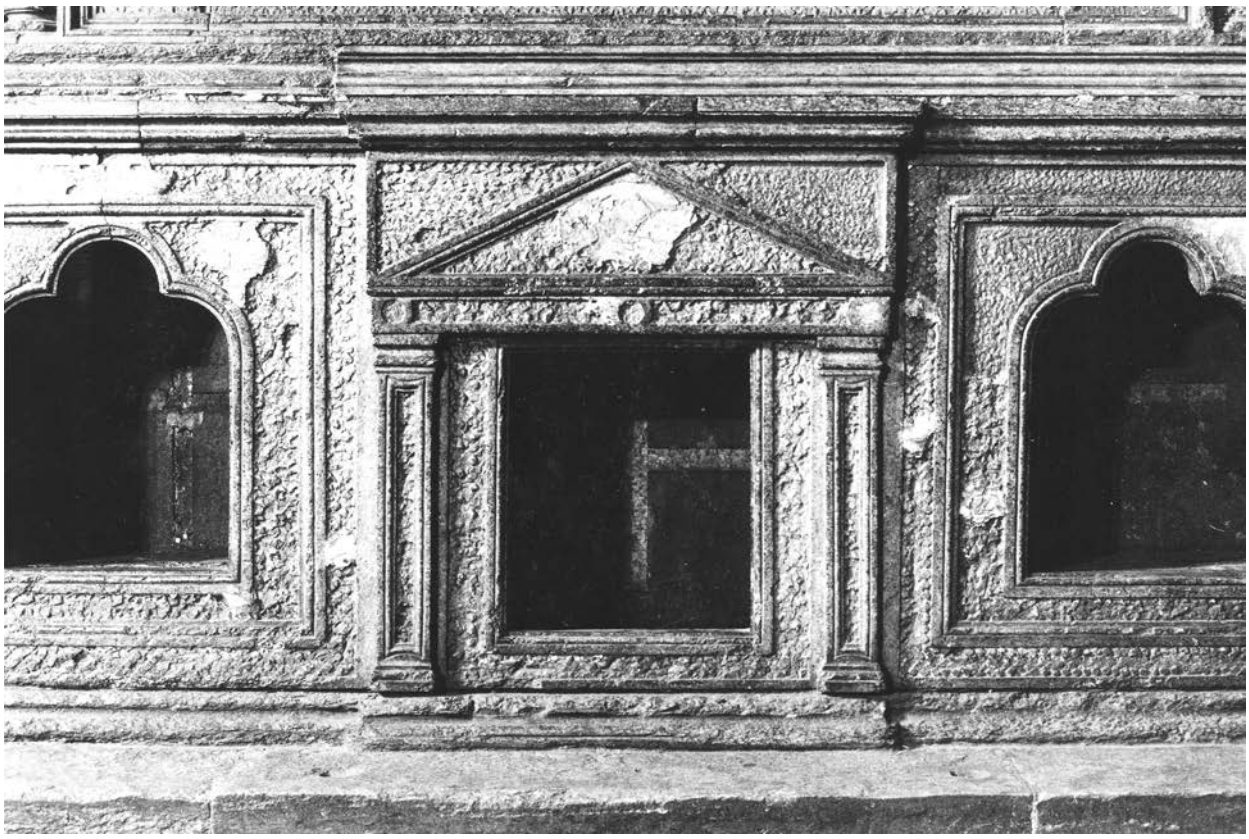


Abb. 334: London, Westminster Abbey, Grab König Heinrichs III., 1289, Detail mit mittlerer Ädikulaöffnung (Foto Claussen 1976)

haben. Die Alternative, dass der Bogen an der östlichen Schmalseite über der hier vermuteten Anbetungsgruppe Arnolfos seinen Platz hatte, ist von den Maßen her knapp möglich, wenn die gemeinsam 2,50 m breiten Bogenstücke in die südliche Mauerdicke miteinbezogen worden wären. Die Hypothese eines Flachbogens an der Ostseite ist nicht nachzuweisen, weshalb die Bogenstücke in die Rekonstruktionszeichnung (Abb. 331) nicht aufgenommen wurden.[714]

Altar des hl. Hieronymus

Der Hieronymus-Altar ist mehrfach im nördlichen Seitenschiff nahe der Praesepe-Kapelle bezeugt und wurde wie ein Heiligengrab verehrt. Nach dem Zeugnis von Panvinio (um 1560) handelte es sich um eine Stiftung des Kardinals d'Estouteville, die von festen Schranken umgeben war.[715] Panvinio überliefert am Grab eine eine bronzene Plastik (wohl eine Grabplatte) mit dem Bild des Kirchenvaters und seines Attributs, des Löwen. Es muss schon im Hochmittelalter ein Grab des Heiligen an dieser Stelle bei der Praesepe-Kapelle gegeben haben, denn darauf weist der Text des Spruchbandes des Heiligen in der Mosaiklunette des um 1300 entstandenen Gonsalves-Grabes

714 In den schon erwähnten Abrechnungen Fontanas über die Anhebung und den Abtransport des Altars, der Nische und ihrer Figuren folgt: »[…] con altri suoi hornamenti.« Diesen weiteren zugehörigen Schmuck könnte man allerdings tatsächlich auf die Prophetenzwickel beziehen. Siehe Anm. 699.

715 Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Transkription von Santi Pesarini nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 20–22: *Post capella Praesepis tota lapidea, vermiculata, ante quam altare cum corpore divi Hieronymi a Guillelmus episcopus Ostiensis cardinalis de Estoutavilla archiepiscopus Rothomagensis. Est tota ara illa firmis cancellis clusa*. Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2008 (1568/70), fol. 173v: *Ibi simulachrum divi Hieronymi aereum cum leone, a cuius planta extrahit spinam*. Es ist gut möglich, dass mit dieser Grabplatte ein bedeutendes Stück früher Renaissanceplastik verloren gegangen ist.

Abb. 335: Rom, S. Maria Maggiore, Porphyrrota im Paviment der Confessio der Kapelle Sixtus' V. (Foto Claussen 2019)

(siehe Abb. 344) ausdrücklich hin.[716] Das Monument für Hieronymus wurde im Zuge der Vorarbeiten für die neue Kapelle Kardinal Perettis unter Domenico Fontana nach 1581 beseitigt.[717] De Rocchis Grundrisse (Abb. 320, 321) halten die ursprüngliche Position fest: der Altar war geostet und stand offenbar auf einem kleinen Podium, das dem zelebrierenden Priester Platz bot.[718] Er lag auf halber Strecke zwischen dem Capocci-Tabernakel mit dem Reliquienschatz und der Praesepe-Kapelle und stand nur 2,70 m vor der Schauöffnung der Krippenkapelle entfernt.

Das erwähnte Bronzebildnis des Kirchenvaters war nach Donatellos erhaltener Grabplatte für Martin V. (1417–1438) in S. Giovanni in Laterano wohl das früheste Denkmal dieser Gattung in Rom. Mir ist nicht bekannt, dass dieses Werk in der Kunstgeschichte der römischen Frührenaissance eine Rolle spielt, was vermutlich damit zusammenhängt, dass kein Künstlername überliefert ist. Über den mittelalterlichen Vorläufer des Grabes und dessen Gestalt ist nichts bekannt. Auch scheint der Glaube an ein Grab für Hieronymus in S. Maria Maggiore mit der Aufhebung seines Altares ein Ende gefunden zu haben.

716 Siehe S. 371. Auch der im frühen 14. Jahrhundert entstandenen Roman »Libro del Cavallero Zifar« erwähnt das Hieronymus Grab im Zusammenhang mit dem nahen Wandgrab des Kardinals Gonsalves. Siehe S. 365.

717 Das in Anm. 371 f. erwähnten Dokument des Kapitels aus dem Jahr 1581 nimmt auch auf den Hieronymusaltar Bezug, der in eine neue Kapelle übertragen werden sollte. Schwager (1961), S. 331: *transferendi Altare Divi Hieronimi situm in dicta ecclesia, in conspectu dictae Cappellae Praesepii ad unam ex dictis Cappellis sicut praemittitur*.

718 Der Altar war nach der Grundrisszeichnung ca. 1,80 m breit, das Podium hatte eine Länge von 2,70 m.

Abb. 336: Rom, S. Maria Maggiore, Giebeltabernakel mit Lamm, heute im Treppenhaus des südlichen Kanonikerpalastes (Foto Claussen 2012)

Giebeltabernakel (Baldachin des Apsisthrones Nikolaus' IV.?)

Aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen ist heute über der Tür zum Pförtnerraum des südlich der Basilika gelegenen Kanonikerpalastes im Süden der Basilika ein Giebeltympanon (Abb. 336) an der Wand des Treppenhauses befestigt. Es ist dort von barocken Voluten flankiert und durch einen neuzeitlichen Sturz mit drei geflügelten Engelköpfen ergänzt.[719] Ursprünglich bildete das Stück die Frontseite eines Baldachins, dessen kleines Format nicht für eine Bestimmung als Grabbedachung spricht.[720]

Im Tympanon steht fast vollplastisch ein Lamm mit Kreuznimbus auf einem als Relief vortretenden Altar, der von einem Tuch bedeckt ist. Der Körper ist nach rechts, der Kopf nach links gewendet. Über dem Kopf des Lammes ist im Zenith des Tympanons ein Stern mit sechs abwechselnd roten und goldenen Spitzen eingelassen. In der Giebelspitze flattert die nimbierte Taube des hl. Geistes mit einem Ölzweig im Schnabel. Der Reichtum und die Kleinteiligkeit der Mosaikornamentik im Fonds des Tympanons und des Giebelprofils sprechen für eine Entstehung in den Jahrzehnten um 1300.[721] Auch die naturalistische Wiedergabe des Lammes passt gut in die

719 Durch das obere Drittel des Giebels zieht sich ein Bruch, der anzeigt, dass die Mosaikinkrustation original ist und niemals repariert wurde.

720 Die Maße sind 157 cm Höhe, bei 125 cm Breite. Die beiden flankierenden Eckpilaster sind 60 cm hoch. Die eingesenkte Tympanonfläche ist 88 cm hoch und 111 cm breit. Das Medaillon mit Taube in der Giebelspitze hat knapp 20 cm im Durchmesser. Die beiden Statuetten auf den Pilastern sind je etwa 70 cm hoch.

721 Da in dieser Zeit vor allem die Colonna durch Stiftungen für S. Maria Maggiore hervorgetreten sind und die Colonna-Kardinäle Jacopo und Pietro auch das Amt des Erzpriesters ausübten, nehme ich an, dass das erratische Tympanon unter ihrer Ägide entstanden ist.

frühe Giotto-Zeit. Schließlich gleichen die Krabbenvoluten auf den Giebelseiten denen an Giottos gemalten Kleinarchitekturen in Assisi, aber auch in der Arenakapelle.[722] Auf den Eckpilastern stehen, in der Sockelbreite größer als diese, zwei Marmorstatuetten. Es handelt sich um Figuren mit offenen Haaren, die die Arme vor der Brust kreuzen. An den Ärmeln erkennt man eine Knopfleiste. Falls hier Trauernde, Verstorbene oder Tugenden gemeint sind, spräche das für einen Grabzusammenhang, in den der Giebel vermutlich nicht gehört. Das präzise und geometrisch zugeschnittene Relief im Tympanon, das eine auf Ordnung bedachte Bildhauerhand verrät, steht im Gegensatz zu den weichen, in breiten Bahnen schwingend verlaufenen Gewandformationen der Figuren.

Krautheimer hielt es für möglich, dass es sich bei dem Giebel um die Vorderseite eines Baldachins für den Apsisthron gehandelt haben könnte.[723] Tatsächlich passen die Maße recht gut zu einer solchen Funktion. Es wäre dann ein hochrangiges Stück, das von der unter Nikolaus IV. und Kardinal Jacopo Colonna im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts entstandenen liturgischen Ausstattung der Apsis erhalten geblieben ist.

Ein sehr ähnliches Tympanon ist in musealer Aufstellung im sog. Portico di Zaccaria unter der Kapelle Sancta Sanctorum am Lateran erhalten, ebenfalls mit einem Lamm auf einem Altar.[724] Auch von diesem Stück weiß man nicht, woher es stammt. Wenn man auch hier an einen Thron denken will, liegt es nahe, beide Baldachine mit den Thronen Papst Nikolaus' IV. in den beiden großen innerstädtischen Basiliken in Verbindung zu bringen.

Gräber

Grab Honorius' III. († 1227)

Das Grabmal für Papst Honorius III. (1216–1227) wurde unter seinem Nachfolger Gregor IX. (1227–1241) in S. Maria Maggiore errichtet.[725] Ein franziskanischer Chronist, der Rom im Jahr 1261 besucht hatte, hebt den roten Porphyr und die Erhöhung des Grabes über vier Pfeilern (*piramides*) hervor.[726] Der Papstkatalog von Viterbo spricht von einer *conca porphiretica*.[727] Die Aufsockelung einer Porphyrmulde oder -wanne über vier Pfeilern ist als Grabmaltypus ungewöhnlich. Nach dem Zeugnis des Panvinio (um 1560) befand sich das Papstgrab im nördlichen Seitenschiff nahe der Praesepe-Kapelle und dem Heiligengrab des Hieronymus.[728] Verwirrend ist die Behauptung Vasaris, Marchionne Aretino – in der Ausgabe von 1568 korrigiert in Arnolfo – habe in S. Maria Maggiore das Grabbild Honorius' III. »al naturale« und in einem Stil geschaffen, der sich positiv von dem unterscheide, was sonst in Italien üblich sei.[729] Gewöhnlich nimmt man an, Vasari habe den dritten Honorius mit dem vierten ver-

722 Die flachen, wie mit der Säge aus einem Brett geschnittenen Krabben treten meines Wissens zuerst am Papstthron und an seinem Baldachin in S. Francesco in Assisi auf. Dort sind die einzelnen Krabben aber durch Mosaik farbig inkrustiert. Wiener, Bauskulptur (1991), S. 162–191, der den Thron und seinen Baldachin einem umbrischen Meister zuschreibt und in das Pontifikat Nikolaus' III. datiert.

723 CBCR 3 (1967), S. 29.

724 Abgebildet in: Il Palazzo Apostolico Lateranense, hg. von C. Pietrangeli, Florenz 1991, S. 30. Die Haltung ist fast identisch, ebenso der tuchbedeckte Altar und der Fonds mit einem Sternmosaik. Was nicht erhalten ist, ist der umgebende Giebel, der aber ursprünglich vorauszusetzen ist. Da das Bogenfeld hoch in der Mauer sitzt, konnte ich keine genauen Maße nehmen. Es scheint noch etwas kleiner zu sein als das Gegenstück bei S. Maria Maggiore.

725 Borgolte, Petrusnachfolge (1989), S. 191–193. Cencius Camerarius, der spätere Honorius III. war u. a. Kanoniker von S. Maria Maggiore und pflegte auch als Papst zu dieser Kirche besondere Beziehungen. Borgolte vermutet, die Kanoniker von S. Maria Maggiore hätten selbst nicht die Mittel gehabt, dem Papst eine würdige Grabstätte zu schaffen. Deshalb habe der Nachfolger das Grab finanzieren müssen.

726 […] *sepultusque est Rome ad Sanctam Mariam ad Presepe super IIIIor piramides in rufa porfiretica. Illam sepulturam huius pape suus successor Gregorius papa fieri fecit.* Chronica minor Erfordensis, in: Monumenta Erphesfurtensia, saec. XII. XIII. XIV., hg. von O. Holder-Egger (MGH SS 42), Hannover/Leipzig 1899, S. 652 f.

727 *Sepultus est in ecclesia sancte Marie maioris in conca porphiretica. Tumulum autem eius reverenter habetur.* Catalogus Pontificum Romanorum Viterbiensis, in: Gotifredi Viterbiensis Opera, hg. von G. Waitz (MGH SS 22), Hannover 1872, S. 352. Vgl. Ladner, Papstbildnisse (1970), S. 80.

728 Siehe im Quellenanhang S. 381: *Post capella Praesepis tota lapidea, vermiculata, ante quam altare cum corpore divi Hieronymi a Guillelmus episcopus Ostiensis cardinalis de Estoutavilla archiepiscopus Rothomagensis. Est tota ara illa firmis cancellis clusa. Inter utrasque iacet Honorius III.*

729 Vasari, Vite ed. Milanesi (1878), S. 278. In der Ausgabe von 1550 hatte Vasari Praesepe-Kapelle und Grabfigur Honorius' III. noch dem Marchionne Aretino zugeschrieben: »In essa (Santa Maria Maggiore) […] fu ritratto da lui papa Onorio terzo di naturale, del quale anco fece la sepoltura con ornamenti alquanto migliori e assai diversi della maniera che allora si usava per tutta Italia comunemente.« Vasaris Korrektur der Zuschreibung verwirrt die Chronologie noch mehr, denn nun soll das von Arnolfo begonnene Grabbild, bzw. dessen »disegno« das Vorbild für das Stifterbild Honorius' III. im Apsismosaik

wechselt und S. Maria Maggiore mit S. Pietro in Vaticano.[730] Merkwürdig, dass sich heute in S. Maria Maggiore keine Erinnerung an das Grab dieses für die römische Kunst des 13. Jahrhunderts bedeutenden Papstes erhalten hat. Es scheint um 1600 schon nicht mehr identifizierbar gewesen zu sein – vielleicht hatte das Grab wegen seines Porphyrs Begehrlichkeiten geweckt.[731] Nicht einmal die Savelli-Kardinäle des späten 16. Jahrhunderts, als deren Verwandter Honorius III. in dieser Zeit (wohl fälschlich) galt, scheinen Interesse gehabt zu haben, ihren mutmaßlichen Ahnen zu ehren.[732] Es wird sich um ein eher zufälliges Vergessen handeln in einer Zeit, die mit sich selbst beschäftigt war.

Grab Nikolaus' IV. († 1292)

Das ursprüngliche Grab des Papstes ist nicht erhalten. Die Inschrift ist von Chacón und De Angelis überliefert:

HIC TVMVLVS TVMVLAT HVMILEM QVI FASCIBVS AVCTVM
SIC MORIENS STATVIT OSSA MANERE SVA
HVNC FRANCISCVS ALIT CARDO VT SIT ALMAQVE PETRI
SEDES MAGNIFICAT GRATIA DEI BEAT
QVARTVS PAPA FVIT NICOLAVS VIRGINIS AEDEM
HANC LAPSAM REFECIT FITQVE VETVSTA NOVA
PETRVS APOSTOLICVS SOCIVM FRANCISCVS ALVMNVM
PROTEGAT OMNIPOTENS MATRE ROGANTE BEET[733]

Der aus dem Franziskanerorden hervorgegangene Papst wünschte – wie die Inschrift überliefert – bescheiden (in einem Bodengrab) in S. Maria Maggiore bestattet zu werden, der Basilika, die er zusammen mit Jacopo Colonna in eine Baustelle verwandelt hatte.[734] Man weiß, dass er in der von Jacopo Colonna gestifteten Kapelle im neu angefügten südlichen Querhausflügel bestattet wurde.[735] Der zugehörige Altar, der vielleicht mit dem Franziskus-Altar zu

von S. Paolo fuori le mura abgegeben haben!! Vasari, Vite ed. Milanesi (1878), S. 278, Anm. 2: »Cominciò il detto Arnolfo in santa Maria maggiore di Roma la sepoltura di papa Onorio III di casa Savella, la quale lasciò imperfetta, con il ritratto di questa papa, il quale con il suo disegno fu posto poi nella cappella maggiore di musaico in San Paolo di Roma […].«

730 Die Liegefigur Honorius' IV., die Arnolfo di Cambio zugeschrieben wird, deckt heute in S. Maria in Aracoeli den Sarkophag seiner Mutter, stammt aber aus St. Peter und wurde unter Paul III. (1534–1549) mit den Gebeinen hierhin überführt. Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), S. 229–239, bes. 233. Siehe Mondini in diesem Band S. 149–156, Abb. 153.

731 Unter den erhaltenen Porphyrmulden oder -wannen ist keine, die mit dem Honorius-Grab in Zusammenhang zu bringen ist. Delbrück, Porphyrwerke (1932), S. 151–159.

732 Honorius III., der so viele römische Kirchen neu ausgestattet hatte, scheint nicht als Wohltäter von S. Maria Maggiore in Erscheinung getreten zu sein.

733 Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 11, Nr. 6 nach Chacón und De Angelis. De Angelis hat seine etwas verbesserte Version nach einer Abschrift Sirletos gewonnen. Chacón und Sirleto haben sie vor 1570 noch lesen können. Die letzten vier Zeilen stimmen mit der Stifterinschrift im Apsisbereich überein. Siehe oben S. 327. Mit philologischem Kommentar und italienischer Übersetzung Guardo, Titulus (2008), S. 108–111. Die Inschriftkonjekturen und die Übersetzung ist Darko Senekovic zu verdanken:
Dies Grab bedeckt einen einfachen Mann, der, durch sein Amt erhöht,
im Sterben beschloss, dass seine Gebeine so ruhen sollen.
Ihn ernährt Franziskus, damit er die Kardinalswürde erlange
und der heilige Stuhl Petri erhebt ihn, die göttliche Gnade macht ihn selig.
Er war Papst Nikolaus IV.: Er stellt dies hinfällig gewordene
Haus der Jungfrau wieder her, und das alte (Haus) wird ein neues.
Petrus, der Papst, beschütze seinen Amtsgenossen, Franziskus seinen Jünger!
Der Allmächtige mache ihn auf Fürbitte der Mutter selig!

734 Borgolte, Petrusnachfolge (1989), S. 191 f.; Gardner, Pope (1973); Gardner, Tomb and Tiara (1992), S. 62 irrt, wenn er schreibt, Nikolaus IV. habe seine letzte Ruhe in der Laterankirche gewünscht und gefunden. Er gibt als Quelle Platina, Historia (1518) in einer mir unbekannten Ausgabe (S. 257) an. Platina schreibt nur über das Grab in S. Maria Maggiore: *Romae apud sanctam Mariam Maiorem pontificatus sui anno quarto mense uno, die octavo moritur, eoque loci sepelitur, ad caput basilicae apud petri columnae cardinalis sepulchrum, ut in pavimento cernitur emblemate et porphyreticis lapidibus notato*. B. Platina, Vitae Pontificum, 1485, fol. 243v (die Ausgabe von 1485 ist nicht paginiert).

735 Dazu auch De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 56. Zitiert in Anm. 560.

identifizieren ist, war als eigene Kapelle separiert und ist, so meine Vermutung, in der Vedute im Salone Sistina der Vatikanischen Bibliothek (siehe Abb. 243) als Anbau am südlichen Querhaus zu erkennen.[736] 1318 wurde die Leiche des Kapellenstifters Jacopo Colonna aus Avignon in die römische Marienkirche überführt und ebenfalls in einem Bodengrab bestattet, aber im erhöhten Paviment des Presbyteriums hinter dem Altar.[737] Seinen Neffe und Nachfolger im Amt des Erzpriesters, Kardinal Pietro Colonna, bestattete man dagegen neben dem Papst, wieder in einem Bodengrab.[738]

Nikolaus IV. war aufs Engste mit Jacopo Colonna verbunden und beide wiederum mit S. Maria Maggiore, wo der Papst auch residierte und starb. Sein schlichtes Bodengrab war allerdings – wie Platina schreibt – *emblemate et porphyreticis lapidibus*, also wohl mosaik- und porphyrgeschmückt. Sachlich übereinstimmend ist die Beschreibung, die Bianchini zitiert und in der von Resten einer eingemeißelten Versbeischrift die Rede ist.[739] Bilddokumente fehlen, nur die ursprüngliche Grabinschrift (siehe oben) ist überliefert. Als der Grabstein 1573 entfernt wurde, fand man darunter einen antiken Sarkophag mit seinem Namen.[740] Kardinal Peretti di Montalto, der spätere Sixtus V., selbst Franziskaner, errichtete Nikolaus IV. 1574 ein repräsentatives Grabmal an der Innenseite der südlichen Chorschranke.[741]

Grab des Kardinals Pietro Capocci († 1259)[742]

Das Grabmal Pietro Capoccis ist nicht erhalten. Der Kardinal hatte in S. Maria Maggiore – nicht weit entfernt von der elterlichen Stiftung (Altar- und Reliquienziborium, siehe S. 302–312) – eine Kapelle der hl. Barbara gestiftet, bei der er auch begraben wurde.[743] Panvinios Beschreibung ist summarisch: Es handele sich um einen Grabkasten mit Baldachin, letzterer mosaikinkrustiert. Die Verse der Ruhmesinschrift des Epitaphs sind überliefert.[744] In ihnen wird der militärische Erfolg des Kardinals gegen Kaiser Friedrich II. hervorgehoben, seine Stiftungen für die Basilika er-

736 Siehe S. 269 f.
737 Siehe oben S. 332 f.
738 Siehe S. 373.
739 Bianchini, Schedario, Bibl. Vallicellana T 78: […] *in humili religiosoque sepulchro sub pavimento, porphyreticis lapidibus strato, rudi et incoccino sculpto carmine*. De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 405.
740 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 405 f. mit Nachweis. ACSM Atti cap. 3, fol. 98v–99r: […] *in quadam antiqua urna cum inscriptione sui nominis et titulo* […].
741 Schwager (1961), S. 328 f.; Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 218. Heute befindet es sich im südlichen Seitenschiff in der Nähe des Eingangs.
742 Paravicini Bagliani, Cardinali (1972), S. 300–303; A. Paravicini Bagliani, Capocci, Pietro, in: DBI, Bd. 18 (1975), S. 604–608, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-capocci_(Dizionario-Biografico)/ [06. 11. 2023]; A. Rehberg, Capocci Pietro, in: Jagosz (2012), S. 33 f.
743 Diese hat sich neben der Praesepe-Kapelle in dem Bereich des nördlichen Seitenschiffes befunden, der dann später durch die Kapelle Montaltos überbaut wurde. Siehe Schwager (1961), S. 332, Anm. 37 (und auch sein Kapellenschema Abb. 242) mit einer vollständigeren Lesung des betreffenden Panvinio-Textes: […] *post sepulchra duorum Capucinorum cardinalium, alterum in terra, alterum capseum cum ciborio vermiculatum; post capella cum altare sancte barbare capucinorum Post Capella Praesepis tota lapidea* […]; Siehe Quellenanhang S. 381. Paravicini Bagliani, Cardinali (1972), S. 300–303.
744 Jetzt mit italienischer Übersetzung Guardo, Titulus (2008), S. 42–49; Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 10, Nr. 4a. 1259 (nach Nomenclator, Toulouse 1614); Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2008, fol. 322v:
Cardine praelatum genitum de stipite claro
Quem rea mors rapuit infima busta tenent.
Cultor iustitiae rigidus servator honesti
Quaeque dari voluit pauca retenta tulit.
Gente Capocinus Petrus datus est sibi duplex
Ensis ab Ecclesia quod tueatur eam.
Praetulit arma togae Fredericum scismate plenum
Belli iure fugat undique clerus ovat.
Donat opes largas largo de pectore fusas
Gratis in hac aede virgo Maria tibi.
Aurum vestit opus sculp[s]it manus arte magistra
Mira columna levat iste ministrat opes.
Condit opus sacra condas animam precor huius
Aedibus aethereis intemerata parens.

wähnt und schließlich auch dem anonym bleibenden Künstler und der Ausführung des Grabmals ein Kunstlob gespendet:

Aurum vestit opus sculp[s]it manus arte magistra
Mira columna levat iste ministrat opes.[745]

Ingo Herklotz hat darauf hingewiesen, dass das Grabmal 1587 unter der Direktion Fontanas sorgfältig abmontiert wurde, um in der von Niccolò Capocci († 1368) finanzierten Laurentius-Kapelle auf der Südseite wieder errichtet zu werden.[746] Diese Kapelle ist aufgelöst worden, als ab 1605 die Cappella Paolina errichtet wurde. Dabei ist das Grabmal dann offenbar verschwunden. Gesicherte Überbleibsel des Grabes existieren nicht.[747]

Eine Liste der einzelnen Teile mit Maßangaben, von Fontana als Transportrechnung ausgefertigt, hat Herklotz ausgewertet.[748] Er rekonstruiert auf der Basis dieser Angaben zeichnerisch ein Grabmal (Abb. 337), das im Typ grundsätzlich dem des Kardinals Fieschi († 1256) in S. Lorenzo fuori le mura entspricht.[749] Abweichend sei nur, dass unterhalb des

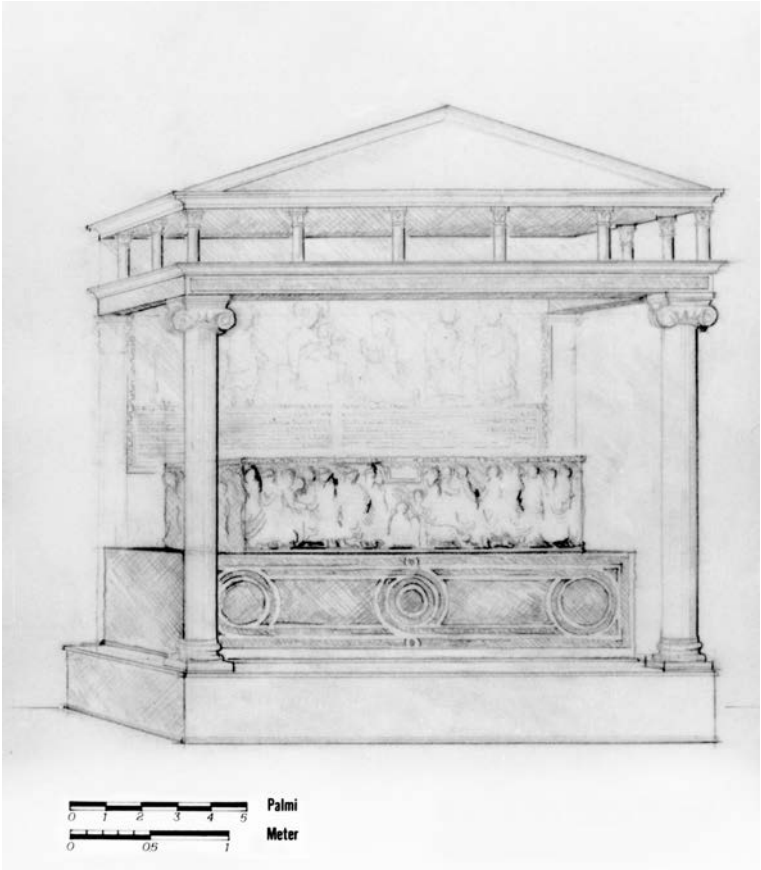


Abb. 337: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktion des Grabmals von Kardinal Pietro Capocci (nach Herklotz 1985)

745 Gold umhüllt das Werk, eine von Kunst geleitete Hand formt es,
Die wunderbare Säule erhebt es, dieser (Pietro Capocci) gibt die Mittel her. (Übersetzung Darko Senekovic)

746 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 9, 18. Es ist unklar, ob die Stiftung des 14. Jahrhunderts sich auf die gleiche Laurentius-Kapelle bezieht, die unter Nikolaus IV. 1288 gestiftet wurde und, wenn ja, ob eine Kontinuität des Ortes bestand. Siehe S. 319–321.

747 Allerdings könnte ein inkrustiertes Fragment wie das in Anm. 455 (Abb. 301) erwähnte, heute in den Scavi aufbewahrte, von einem aufwändigen Wandgrab wie dem des Pietro Capocci stammen.

748 Herklotz, Sepulcra (1985), S. 162, Abb. 59. Ich gebe hier nochmals die Transport- und Reinigungsrechung des Domenico Fontana von 1587 wieder. Rom, Archivio di Stato, Camerale, I, Fabb., 1527, fol. 103r–103v: »Per haver levatto la sepoltura del cardinale Capocia in detta chiesa e rimesa dove si trova al presente scd […]. – Per haver messo e levatto d' opera il zoccolo di detto sepolto. Fatto a musicio longo 12.1/2, alto 3, largo 2.1/2 scd […] 5. – Per haver levato d' opera e remittitura della cassa di marmo ed suo coperchio longo 9.1/2, alto 2.3/4, largo 2.1/4 scd […] 6. – Per la mettitura e levatura d' opera del pitaffio di detta sepultura tangento il muro e murato dentro insieme scd […]2.50. – Per la levatura e portatura e rimesso in opera delle 2 colone con sue base capitelli alti insieme p.10.1/2 murate scd […] 6. – Per la levatura e portatura del architrave sopradetto longo 15 con le rivolte tangento il muro e rimesso in opera diligentamente scd […] 2. – Per la levatura e portatura di 10 colone di detta sepoltura sotto al frontespitio e rimesse in opera con diligentia scd […] 1. – Per la levatura e mettatura in opera e portatura della cornice sopradetta con suo frontespitio longo 15 et accomodatura insieme ogni cosa scd […] 6. – Per la levatura del pitaffio di marmo dove e profilato le figure del Cardinale e portatura tangento il muro per murarlo in opera con adrizarlo in piedi con l' argano murato dentro longo 13.1/3, alto 5.3/4, grosso 1.1/2 scd […] 8.«
Der letzte Punkt der Quelle bezieht sich auf die Grabplatte des Kardinals Niccolò Capocci († 1369). Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 9, Nr. 18. Seine lange Epitaphinschrift, die ihn als Gründer einer Kapelle ausweist, ist überliefert. Siehe Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 17, Nr. 23.

749 Die Rekonstruktionszeichnung von Herklotz hat G. Heise ausgeführt. Zum Fieschi-Grabmal siehe Mondini, S. Lorenzo fuori le mura, in: Claussen, Kirchen G–L (2009), S. 501–509; Mondini, San Lorenzo (2016), S. 155–162.

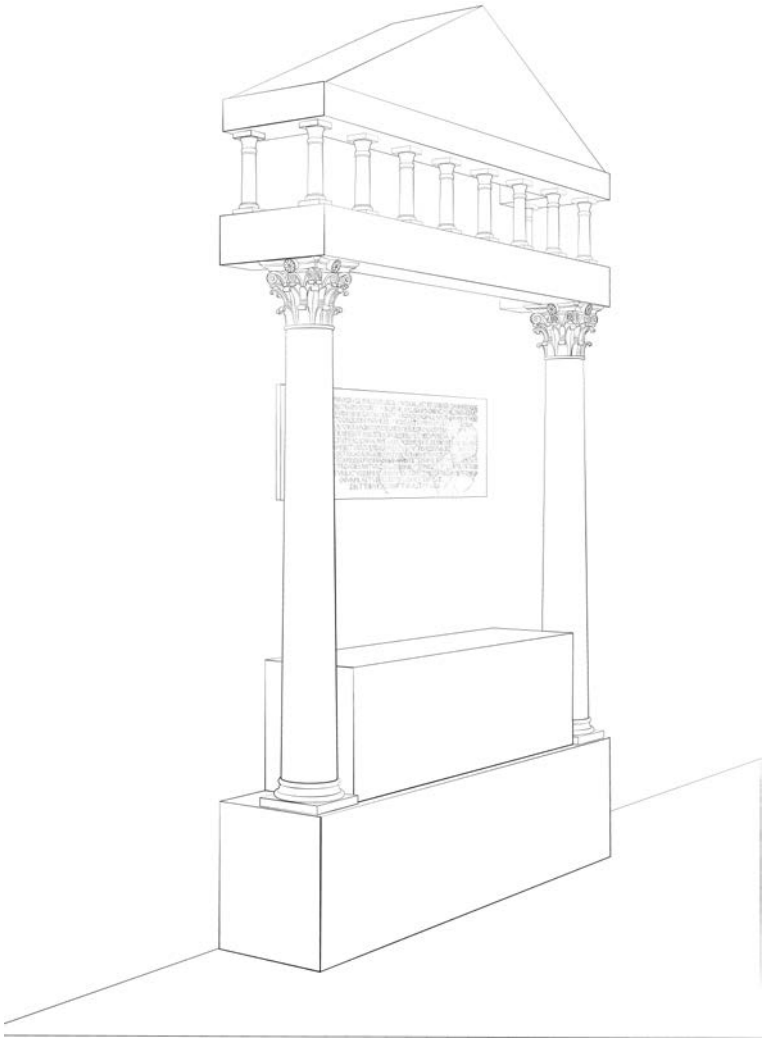


Abb. 338: Rom, S. Maria Maggiore, Rekonstruktion des Grabmals von Kardinal Pietro Capocci. Die Ordnung der Kapitelle (hier fiktiv korinthisch) ist unbekannt. (Zeichnung Daniela Hösli/P. C. Claussen)

Grabes eine mosaizierte Zone eingeschoben worden und dass die Proportionen insgesamt deutlich breiter zu denken seien. Die seltsame Geducktheit der Rekonstruktion streckt sich, wenn man mit den gleichen vorgegeben Maßen die mit 2,35 m (einschließlich Basis und Kapitell) eher niedrigen Säulen des Baldachins nicht wie beim Fieschi-Grabmal vom Boden aufsteigen lässt, sondern erst ab der Oberkante des mosaizierten Unterbaus. Eine neue Rekonstruktionszeichnung soll das veranschaulichen (Abb. 338).[750]

Herklotz hat recht, wenn er die Praxis der Wiederverwendung von antiken Sarkophagen in römischen Adelskreisen als üblich ansieht. Von einem antiken Sarkophag mit Reliefs, wie ihn Herklotz zeichnet (Abb. 337), ist jedoch bei Panvinio nicht die Rede, der in diesem Zusammenhang nur unbestimmt von einem *capseum* spricht. Trotzdem ist mit der Möglichkeit zu rechnen, dass der in der Renaissance hochberühmte bacchische Sarkophag, der von einigen Künstlern der Renaissance in S. Maria Maggiore gezeichnet wurde und sich heute im Britischen Museum befindet, dem Kardinal als letzte Ruhestätte gedient hat.[751] Zwar stimmen die Maße des Sarkophages im Britischen Museum nicht mit den überlieferten des Capocci-Grabes überein, doch sind die Angaben mit Unsicherheiten belastet.[752]

750 Daran waren Daniela Hoesli und Darko Senekovic beteiligt. Es liegt in der Logik dieser Konstruktion (Abb. 338), dass die Frontbreite der Architrave des Baldachins der Breite des Sockels entspricht. Die dann übrigbleibenden Strecken des angegebenen Architravmaßes (Gesamt 3,35 m; Sockelbreite 2,79 m; Rest 56 cm, somit bleiben für jede Schmalseite nur 28 cm) sind allerdings zu kurz. Sie sollten ja wenigstens so tief sein wie der Sarkophag (50 cm). Das ist der einzige Widerspruch zwischen den überlieferten Maßen und der Rekonstruktion.

751 Der bacchische Sarkophag befand sich laut Beischrift der Nachzeichnungen im Codex Wolfegg, fol. 31v–32r in S. Maria Maggiore. Amico Aspertini zeichnete ihn dort um 1500 in Teilstücken, so dass Schweikhart schloss, er sei schon zerbrochen gewesen. Schweikhart, Wolfegg (1986), S. 77–80. Er gelangte in den Besitz Sixtus' V. (1595–1590) und nach manchen Umwegen 1805 in den Besitz des Britischen Museums. Zu weiteren Nachzeichnungen, u. a. von Michele di Giovanni di Bartolo, siehe B. Degenhart, Michele di Giovanni di Bartolo. Disegni dall' Antico e il camino »delle Iole«, in: B. A. 35, 1950, S. 208–215; F. Matz, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 4: Die dionysischen Sarkophage, Teil 2, Berlin 1968, S. 204–207, der auch die Renaissance-Nachzeichnungen auflistet. Ausführlich Bober/Rubinstein, Renaissance (1986), S. 128–131. Ansonsten L. Scalabroni, Il sarcofago bacchico di S. Maria Maggiore, in: Da Pisanello (1988), S. 161–174. Mit Sicherheit diente der Sarkophag in S. Maria Maggiore einer mittelalterlichen Nutzung.

752 Da ein Stück fehlte, wurde er – vermutlich noch unter Sixtus V. – ergänzt und restauriert. Vergleicht man die überlieferten Maße des Capocci-Behälters, so sind sie kürzer und schmaler als die des Dionysischen Sarkophages: Länge 2,12 m zu 2,50 m, Tiefe 0,50 m zu 0,63. Die Höhe ohne Deckel (0,48 m) könnte dagegen mit den in Rom überlieferten 0,62 m mit Deckel zusammengehen. Da Sixtus V. die Laurentius-Kapelle der Capocci mit dem zweiten Standort des Grabes für seine Monumentalkapelle zerstören ließ, liegt der Verdacht nahe, er habe sich den Sarkophag bei dieser Gelegenheit angeeignet.

Zweimal ist in der Rechnung vom Heben und Wiedereinsetzen eines Epitaphs (pitaffio) die Rede. Den Begriff identifiziert Herklotz mit der Bild- und Beschriftungsfläche auf der Rückwand des Grabmals über dem Sarkophag. Die erste Erwähnung nennt weder Maße noch Material, während die zweite Erwähnung den »pitaffio« als teuersten Punkt der Rechnung anführt. Rekonstruierbar ist aus dieser Passage ein mit 33 cm enorm dicker Marmorblock, mit 2,97 × 1,26 m deutlich größer als der Sarkophag (2,72 × 0,61 m) des Wandgrabs, versehen mit der Relieffigur eines Kardinals.[753] Es muss sich um die Grabplatte des erwähnten Kardinals Niccolò Capocci († 1368) gehandelt haben, der in seinem Testament ausführlich festgelegt hat, dass sein Grab im Boden und ohne Aufbau beim Grab des Pietro Capocci (also ursprünglich in der Barbara-Kapelle) seinen Platz finden sollte. Sein Grabbild sollte, wie üblich, in der Gestalt eines Bischofs wiedergegeben werden.[754] Beide Capocci-Kardinäle, einer am Boden, der andere im Sarkophag, sind auch bei Panvinio genannt.[755] Bei der Auflösung der Barbara-Kapelle sind dann – wie erwähnt – beide Gräber in die Laurentius-Kapelle überführt worden und mit dieser untergegangen.

Grabmal des Kardinalbischofs Gonsalves († 1299)[756]

Das Grabmonument ist im Corpus der mittelalterlichen Grabmäler in Rom schon sorgfältig dokumentiert worden. Deshalb kann sich dieser Abschnitt auf die wichtigsten Fakten und auf einige kunsthistorische Erwägungen beschränken. Gonzalo Garcia Gudiel, Erzbischof von Toledo, wurde 1298 von Bonifaz VIII. zum Kardinal kreiert und erhielt das hohe Amt eines Kardinalbischofs von Albano. Schon Ende 1299 starb er in Rom. Glaubt man dem zeitgenössischen Roman »Libro del Cavallero Zifar«, hat Ferrand Martinez, Erzdiakon von Madrid, die Gebeine im Heiligen Jahr 1300 nach Toledo überführt.[757] In dem 1303 vollendeten Text des Romans wird das Grab schon an etwa dem Ort in S. Maria Maggiore beschrieben, an dem es sich bis heute erhalten hat.[758] Durch diesen Text ist das Grabmal sicher in die kurze Spanne zwischen 1300 und 1303 zu datieren. Ein zweites Grab des Prälaten befindet sich im Chor der Kathedrale von Toledo.[759]

Das Grab des Kardinals liegt im Bereich des nördlichen Querhausarms an der Nordwand (Abb. 339).[760] In der unteren Zone des mehrgeschossigen Aufbaus ist die Grabinschrift zu lesen:[761]

+ HIC DEPOSITVS FVIT QVONDA(M) D(OMI)N(V)S GVNSALVVS EP(ISCOPV)S ALBANEN(ENSIS)
ANN(O) D(OMI)NI M CC L XXXX VIIII

753 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 9, Nr. 18. Gardner, Tomb and Tiara (1992) S. 68, Nr. 21 war diese Stelle nicht klar. Er schreibt: »There are some obscure passages in Fontana's account, not least the ›pitaffio dove e profilato le figure del cardinale‹. For these reasons I regard the reconstruction drawing of Herklotz […] as unduly speculative.«

754 Forcella, Iscrizioni 11 (1877), Nr. 23. Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 9, 18. Die Inschrift war von einem pictor Mathaeus signiert. Meines Wissens hat sich von dieser Grabplatte keine Spur erhalten. Zum Testament des Niccolò Capocci: Ciacconio, Vitae 2 (1630), S. 511–514.

755 Zum Panvinio-Text siehe Anm. 743. (663)

756 F. J. Hernandez, P. Linehan, The Mozarabic Cardinal. The Life and Times of Gonzalo Pérez Gudiel, Florenz 2004. In der Literatur kursieren unterschiedliche Varianten des spanischen Namens Gonzalo Garcia Gudiel. Neben Gonsalves (Gunsalvus – wie in der Inschrift) auch Gonzales, auch Gonsalvo Rodriquez (Rodrigues) und Gonzalo Pérez Gudiel. Ich selbst habe die Situation noch zusätzlich verwirrt, indem ich den Familiennamen falsch Guidel geschrieben habe. Claussen, Magistri (1987), S. 229.

757 Wagner, Ziphar (1992): »que si el (Gudiel), seyendo cardenal en la yglesia de Roma, si finase, que este Arçidiano que fuese alla a demandar el cuerpo, e que feziese y toto su poder para traerle a la yglesia de Toledo, do avia escogido su sepultura.« (Libro 2, Zeile 29–32).

758 Gardner, Arnolfo (1973), S. 438. E. Levi, Il Giubileo dem MCCC nel più antico romanzo, in A. S. R. P. 56/57, 1933/34, S. 133–155; Wagner, Ziphar (1992); Romano, Giovanni (1990). S. 167; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 84: »E entonçe el Arçidiano sacolo de la sepultura do yazie enterrado en la çibdat de roma en la iglesia de Santa Maria la Mayor, çerca de la capiella de presepe domini do yaze enterrado sant Geronimo. E aly estava fecha la sepultura del Cardenal muy noblemente obrada en memoria del, e esta en alta en la pared.«

759 Der Streit um die Gebeine wird zumeist so begründet, dass es einen Prestigegewinn für die Kathedrale von Toledo bedeutete, den ersten spanischen Kardinal auf spanischem Boden begraben zu dürfen. Dies soll auch der Wunsch Gonzalos selbst gewesen sein. Umso dringender stellt sich die Frage, wer das vermutlich leere Grab in S. Maria Maggiore veranlasst und finanziert hat und in wessen Interesse.

760 Herklotz, Sepolcro (1984), S. 395 f.; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 83–87; Romano, Giovanni (1990); Claussen, Magistri (1987), S. 229–231.

761 Hier wurde Herr Gonsalvo, vormals Bischof von Albano beigesetzt im Jahr 1299. Forcella, Iscrizioni 10 (1877), S. 12.

Abb. 339: Rom, S. Maria Maggiore, Grabmal des Kardinals Gonsalves († 1299) (nach Pietrangeli 1987)

Darunter die Signatur des Marmormeisters Giovanni di Cosma:[762]

+ HOC OP(VS) FEC(IT) IOH(ANN)ES MAG(IST)RI COSME CIVIS ROMANVS

Bis zu den Umbauten unter Fuga befand sich das Grab gegenüber der heutigen Position an der Rückwand der Orgel, die seit dem Quattrocento den nördlichen Arm des Querhauses abtrennte.[763] Es kann sich also nicht um die ursprüngliche Aufstellung gehandelt haben. Das Grabmal stand über Konsolen hoch über einer Pforte, die Zugang zur Orgel gewährte, in der Nähe des Grabes für Kardinal Landi († 1427).[764] Man muss berücksichtigen, dass bei den Arbeiten unter Kardinal d'Estouteville der Boden im nördlichen Querhausbereich abgesenkt, die Westmauer für ein Portal nach außen durchbrochen und außerdem die Orgel eingerichtet oder erneuert wurde. Dabei wurde das Grab mit Sicherheit tangiert.

Nach Angaben Marangonis war es zunächst unsicher, ob das Grab erhalten bleiben sollte, so dass Kardinal Giovanni Francesco Albani eine Zeichnung davon veranlasste, nach welcher Marangoni 1747 einen Stich (Abb. 340) anfertigen ließ.[765] Der Umzug des Grabes an die Nordwand und die Politur der Skulptur sowie die (unschöne) Anstückung der Nase des Gisant ist durch Rechnungen aus dem Jahre 1746 bezeugt.[766] Mit ihrer Hilfe kann man nachvollziehen, wie sorgfältig das Mosaik mit seinem Träger umgesetzt wurde und dass verschiedene Anpassungen vorgenommen werden mussten. Vor allem lässt sich aus der genauen Aufzählung der Arbeiten schließen, dass der marmorverkleidete Sockel eine Neuerfindung des 18. Jahrhunderts ist. Zuvor trat das Grab über drei Konsolen erhöht vor die Wand, so wie es die Zeichnung in Windsor (Abb. 341) zeigt.[767] Serena Romano sieht in der persönlichen Einflussnahme des Titularkardinals Albani für die Rettung des mittelalterlichen Grabmals, zu dessen Inhaber er in keiner verwandtschaftlichen Beziehung stand, ein Zeichen für das in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und besonders im Pontifikat Benedikts XIV. (1740–1758) spürbar gesteigerte Interesse am römischen Mittelalter.[768]

Das Wandgrab besteht aus einer Aufbahrung in einem vorhanggesäumten Bett-Alkoven (Thalamus) und darüber einem Giebelbaldachin (siehe Abb. 339, 344), dessen Tympanonnische ein Mosaikbild zeigt. Es gleicht im Aufbau und in seinen figürlichen Elementen dem Grab des Bischofs Guillelmus Durandus († 1296) in S. Maria

762 Zu diesem Grabmalspezialist unter den Söhnen des Cosmas ausführlich: Claussen, Magistri (1987), S. 222–232 (Johannes Cosmati); auch Romano, Giovanni (1990), S. 159–172. An der Signatur ist ungewöhnlich, dass der Zusatz *civis Romanus*, der von anderen Cosmaten bei Aufgaben außerhalb Roms verwendet wird, hier an einem römischen Werk auftaucht. Da der Kardinal eigentlich in Toledo begraben zu sein wünschte, bestand vielleicht während der Ausführungszeit Unsicherheit, ob das Grabmal in Rom bleiben oder exportiert werden sollte. Auch Dietl, Sprache 3 (2009), S. 1433–1435.

763 Dafür gibt es eine Reihe von Quellen, deren früheste Panvinio (vor 1568, siehe Quellenanhang S. 381) ist: *altare cum capella sanctorum Petri et Pauli: prope ibi retro organum iacet cardinalis Consalvus*. Die Peter-und-Paulskapelle nahm im 16. Jahrhundert den Raum ein, in den das Gonsalves-Grab im 18. Jahrhundert überführt wurde. Siehe den retrospektiven Grundriss bei De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), Taf. nach S. 56 (Abb. 312). Ausführlicher wenig später Sirleto (Transkription Santi Pesarini) BAV, Vat. lat. 13127, fol. 432v: *Consalvus Hispanus* […] *iacet in marmoreo tumulo superno retro organo*. Ähnlich De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 161; Mellini, BAV, Vat. lat. 11905, fol. 267v: »Sopra la porticella dell'organo è alzato il deposito del Cardinale Gonsalvo di fattura barbara con cassone, statua colca [= corica], due angeli in pedi alle teste dell cassone e nella faccia un musaico della Vergine con Christo in braccia, e dai lati S. Mattia e S. Girolamo […].« Guidobaldi, Mellini (2010), S. 404. Weitere Quellen bei Romano, Giovanni (1990), S. 167 und Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 84. Das Landi-Grab ist angeschnitten zu sehen in De Angelis' Choransicht (Abb. 313).

764 Zum Grab des Francesco Landi vor allem Herklotz (1984).

765 Marangoni, Sancta Sanctorum (1747), S. 331 f.; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), S. 84 f.

766 Diesen Archivfund (ASV, Computisteria 1002, fol. 186–187) hat Serena Romano, Giovanni (1990), S. 169 veröffentlicht.

767 Windsor, Royal Library, Codex, Inv.Nr. 11799. F. Federici, J. Garms, Tombs of Illustrious Italians at Rome. L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor, Florenz 2011 = Bolletino d'arte, Volume speciale 2, 2010. Die Zeichnung zeigt ein deutlich größeres Mamorfeld für die Beschriftung, was mit den Angaben der Steinmetzrechnungen von 1746 übereinstimmt, in denen Kosten für die Redimensionierung dieser Platte aufgeführt sind. Romano, Giovanni (1990), S. 169. Romano ist der Meinung, dass die beiden Konsolen, die im heutigen Zustand den Giebelaufbau tragen, Neuanfertigungen seien. Gleiches nimmt sie auch für die Gräber Matteos di Acquasparta in S. Maria in Aracoeli und Guillelmus' Durandus in S. Maria sopra Minerva an, die ebenfalls aus der Werkstatt des Giovanni di Cosma stammen. Ich halte alle diese Konsolen, die auf unterschiedliche Weise antike Vorbilder verarbeiten, eher für ursprünglich.

768 Romano, Giovanni (1990), S. 170 f.

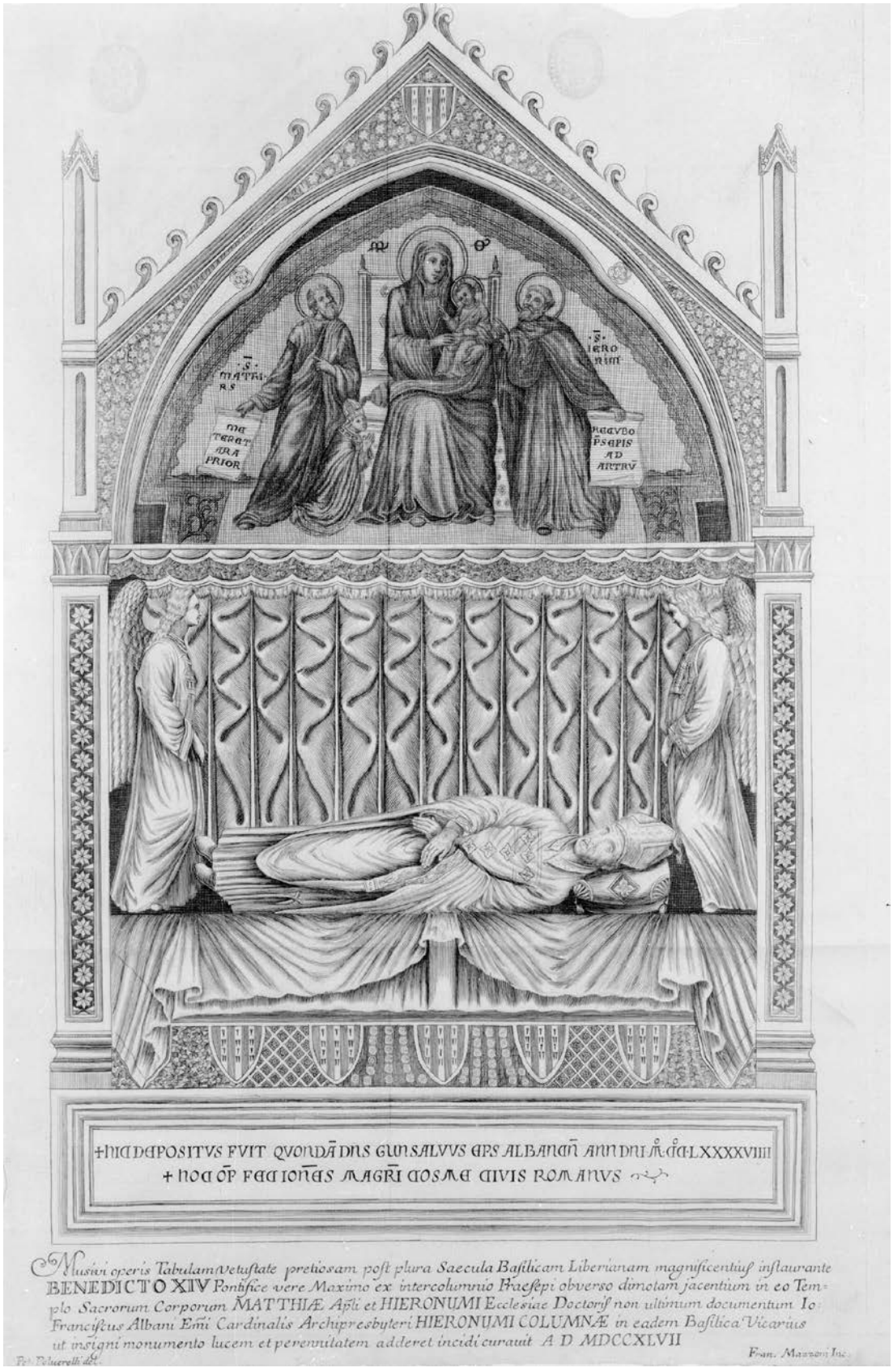


Abb. 340: Rom, S. Maria Maggiore, Stich des Gonsalves-Grabmals aus Marangoni 1747 (BHR Fotothek)

sopra Minerva, das ebenfalls von Giovanni di Cosma signiert wurde.[769] Die Gräber dieses Künstlers verarbeiten deutlich das Beispiel der Aufbahrung im Grabmal Bonifaz' VIII. von Arnolfo, ein Werk, das kurz zuvor, um 1296, ins Werk gesetzt wurde.[770]

Über einem für die barocke Aufstellung neu geschaffenen Unterbau ruht das von einer reichen Profilierung gerahmte Rechteckfeld der Inschriftenzone. Sie bildet den Sockel für das Prunkbett und die seitlich davon aufsteigenden Pilaster, die den Alkoven flankieren (Abb. 339). Unterhalb der reich geschmückten und symmetrisch drapierten Decke des Bettes kommt ein waagerechtes Schmuckfeld zum Vorschein, das ausmosaiziert ist. In ihm wiederholt sich fünffach das Wappenschild des Kardinalbischofs. Der Gisant im Bischofsornat liegt mit dem Haupt im Osten dem Betrachter leicht entgegengekippt.[771] Der Kopf mit der Mitra ruht auf einem doppelten Kissen. Das gelängte, harte Antlitz mit starken Nasolabialfalten erinnert an andere Werke des Giovanni di Cosma, besonders an die Züge des Stefano Surdi in S. Balbina, aber auch an ihm zugeschriebene Werke wie das Grab des Pietro di Piperno in S. Giovanni in Laterano oder an die kniende Papstfigur und die Statuen von Petrus und Paulus, alle im Umfeld der Laterankirche entstanden und bewahrt.[772]

Die Rückwand und die Seitenteile des Alkovens sind mit einem Steinvorhang verkleidet, der an einer umlaufenden Stange aufgehängt zu sein scheint. Gleichförmig und schematisch sind die Hängefalten angegeben. Am oberen Rand begleitet eine ausmosaizierte Borte die Aufhängung.

Abb. 341: Rom, S. Maria Maggiore, Zeichnung des Gonsalves-Grabmals. Windsor, Royal Library, Codex, Inv.Nr. 11799 (Foto Windsor, Royal Library)

Vom Bildhauerischen her sind die begleitenden Engel die größte Überraschung des Grabes (Abb. 342, 343). Sie sind von einer Eleganz und ernsten Schönheit, die von den sonst üblichen Werken der Giovanni di Cosma-Werkstatt absticht. Dabei sind Frisur, Faltengebung und besonders die Schmuckfelder der Gewänder eindeutig dem Zeitstil zuzuordnen, den übrigen Schöpfungen des Giovanni di Cosma, aber auch den Figuren der Arnolfo-Werkstatt, besonders denen der Praesepe -Figuren in S. Maria Maggiore, verwandt. Herausragend ist die Qualität der Köpfe. Auch wenn einiges von der weichen Glätte der Gesichter wohl der Politur von 1746 zuzuschreiben ist, ist eine derartige Souveränität im Umgang mit antiken Vorbildern im Umkreis der römischen Marmorbildhauer des Mittelalters ungewöhnlich. Allenfalls sind die Gesichter der Vorhangengel von Arnolfos Grab Bonifaz' VIII. zu vergleichen.[773] Gegenüber der

769 Claussen, Magistri (1987), S. 226–229. Siehe Almuth Klein im Abschnitt über S. Maria sopra Minerva, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 324–327, Taf. 26.

770 Siehe dazu Claussen, Magistri (1987), S. 226–231.

771 Zuvor »schaute« der Kirchenfürst bei einer Anbringung an der Wand gegenüber nach Osten.

772 Zum Surdi-Grab Claussen, Kirchen (2002), S. 128–131; zu den Skulpturen der Giovanni di Cosma-Werkstatt in der Laterankirche. Claussen, S. Giovanni (2008), S. 240–243, 246–254.

773 Romanini, Arnolfo (1969), S. 92, Abb. 94. Beim Vergleich mit den Engeln des Durandus-Grabes werden die unterschiedlichen Fähigkeiten, in Haltung und Ausdruck Lebendigkeit zu suggerieren, sehr deutlich. Gegenüber den meisten

Abb. 342: Rom, S. Maria Maggiore, linker Engel am Gonsalves-Grabmal (Foto Claussen 1983)

energischen Bewegung des Vorhangschließens der Diakone an Arnolfos de Braye-Grab in Orvieto bleibt die Aktion der Engel des Gonsalves-Grabes im Unbestimmten.

Man muss sich fragen, ob die Engel überhaupt zugehörig sind, da ihre heutige Anbringung prekär ist: Sie stehen fast 30 cm über den Rand des Bettes hinaus.[774] Das tun die Engel des Durandus-Grabes in S. Maria sopra Minerva allerdings fast genauso.[775] Wenn man zudem sieht, dass die Höhe der Engelfiguren am Gonsalves-Grab ganz genau mit der des stoffbespannten Alkovens übereinstimmt, spricht doch sehr viel für eine bereits ursprünglich so geplante Zusammengehörigkeit. Die Windsor-Zeichnung (Abb. 341) aus dem 17. Jahrhundert zeigt die Engel jedenfalls schon in gleicher Position. Die Autorschaft dieser Meisterwerke ist rätselhaft. Ihre Antikennähe ist in dieser Zeit und im römischen Umkreis beispiellos.[776] Die prägnante Stirn- und Augenpartie sowie das muskulös gespannte Inkarnat erinnern am ehesten an 40 Jahre zuvor entstandene Werke des Nicola Pisano, etwa an der Kanzel des Pisaner Baptisteriums. Ich halte es immerhin für möglich, dass Giovanni di Cosma, den wir fast ausschließlich als Schöpfer realistisch wirkender Altmännergesichter kennen, hier auch bei den Nebenfiguren der Engel selbst Hand angelegt hat, deren Herstellung er in anderen Gräbern Gehilfen überlassen hatte. Er hätte dann in der Darstellung jugendlicher, engelhafter Schönheit einen anderen Modus als in den Grabbildern und Statuen erprobt, der sonst um 1300 und im frühen Trecento eher in der Malerei zu finden ist.[777] Eine glaubwürdige Zuschreibung an Giovanni di Cosma lässt sich im Stilvergleich nicht sichern. Die Möglichkeit seiner Autorschaft sollte aber im Auge behalten werden. Wenn nicht der signierende Meister müsste sonst ein rätselhafter Unbekannter, der seinen Meister an Können übertraf, konstruiert werden, von dem dann keine zweite Werkgruppe fassbar ist.

Der Giebelbaldachin (Abb. 344) ruht über weit vortretenden, mit Pflanzenranken und Akanthus in antikennaher Weise geschmückten Konsolen, deren Zugehörigkeit nicht gesichert ist.[778] Die lichte Weite des Spitzbogens wird durch zwei Nasen eingeengt und zum Dreipass geformt. Zwei schmale Fialen flankieren den Aufbau. Die Giebelseiten besiedeln eingerollte Krabben. Alle Fondsflächen sind mosaikinkrustiert, so auch die Giebelspitze mit einem weiteren Wappenschild.

Gesichtern der Arnolfo-Werkstatt fällt auf, dass die Engel des Gonsalves-Grabes keine bildhauerisch markierten Pupillen aufweisen. Vgl. Claussen, Occhi (2006).

774 Gut möglich, dass hier einige Zentimeter beim Neuaufbau geopfert wurden, so dass die Standfläche der Engel noch zusätzlich geschmälert wurde.

775 A. Klein, in: Kirchen Roms 4 (2020), Taf. 26.

776 Das hat auch Romano, Giovanni (1990), S. 164 bemerkt, die zu ähnlichen Ergebnissen kommt.

777 Es ist müßig, jetzt einzelne Parallelen aufzuzählen. Man findet in dieser Zeit jedenfalls eher eine künstlerische Verwandtschaft zu Engelsköpfen in den malerischen Werkkomplexen des Pietro Cavallini, des Iacopo Torriti, aber auch im Œuvre Giottos und Duccios.

778 Siehe dazu oben Anm. 767 und Romano, Giovanni (1990), S. 169.

Abb. 343: Rom, S. Maria Maggiore, rechter Engel am Gonsalves-Grabmal (Foto Claussen 1983)

Wie beim Durandus-Grab ist die Hintergrundnische des Grabbaldachins als Mosaikbild (Abb. 344) angelegt.[779] Thema ist die thronende Mutter Gottes zwischen zwei Heiligen, deren Gebeine man in der Basilika zu hüten glaubte: S(ANCTVS) MATIAS und S(ANCTVS) IERONIM(VS). Als Ranghöherer steht der Apostel Matthias zur Rechten Marias und empfiehlt die kleine, kniende Gestalt des Kardinalbischofs, die sich anbetend dem Christuskind zuwendet.[780] Zur Linken der Madonna steht der hl. Hieronymus. Plakativ und in der Aussage kurios sind die gut lesbaren Texte, die beide Heiligen auf ihren breiten Spruchbändern dem Betrachter entgegenhalten. Matthias verweist in seiner Inschrift darauf, dass er im Hochaltar liegt: ME TENET ARA PRIOR. Hieronymus hingegen tut kund, dass seine Ruhestätte bei der Praesepe-Grotte zu finden ist: RECVBO P(RAE)SEPIS AD ANTRV(M). Es hieße den Sinn verkennen, wenn man im Zweck solcher Hinweise eine Hilfe für Pilger sehen wollte. Vom Interesse des Verstorbenen her sind diese Verweise eher als Versicherung der Grabgemeinschaft mit diesen in unmittelbarer Nähe ruhenden potenten heiligen Helfern beim Seelgericht zu lesen. Falls der Auftrag vom Kapitel ausging, spielt vermutlich der Wunsch eine Rolle, weitere hochrangige Begräbnisse anzuziehen.

Gegenüber der irdischen Aufbahrung in der unteren Zone mit dem Porträt des Toten begegnet der Kardinal in der himmlischen Bildzone in ewiger Devotion dem Christuskind und der Madonna. Die Teilung der Realitäts- und Bildnissphären hat in Rom um 1300 schon eine längere Tradition. Erstaunlich ist die Perspektive des mit Mosaik inkrustierten Thrones, also ein illusionistisches Mittel, das an die Experimente Giottos denken lässt und die ähnlich perspektivische Thronarchitektur Cavallinis am Grab des Kardinals Acquasparta († 1302) um

779 Vgl. Chilosi, Monumento Durand (2010).

780 Giesser (2017), S. 200 f. nach BAV, Barb. lat. 2109, fol. 155r, 171r: »fra la Mad. E s. Matt. […] inginocchiato il Cardinale […] nel fine mosaico […] è questo […] ME CAPIT URNA PATENS TRES TEGO [?] VIRGO PARENS.«

Abb. 344: Rom, S. Maria Maggiore, Madonnenmosaik am Baldachin des Gonsalves-Grabmals (nach Romano, Apogeo 2017)

einige Jahre antizipiert.[781] Bei den restauratorischen Eingriffen von 1746 wurde ein etwa 25 cm hoher Streifen am unteren Rand ersetzt.[782] Wie man der Windsor-Zeichnung (siehe Abb. 341) entnehmen kann, war auch das heute kaum kenntliche Fußpodest der Maria vor der Umsetzung des Grabmals raumschaffend verkürzt. Das Licht kommt von links, wird durch Glanzlichter akzentuiert und schafft Schattenpartien. Die Madonnenfigur wirkt überzeugender als ihre Begleiter und als die Stifterfigur. Stil und Machart unterscheiden sich vom Mosaik am ebenfalls von Giovanni di Cosma signierten und etwas früheren Durandus-Grab in S. Maria sopra Minerva.[783] Der über den Betrachter in die Ferne gerichtete Blick der Madonna gibt ihrem in traditioneller Asymmetrie verlebendigten Antlitz einen versonnenen Ernst. Gut möglich, dass hier ein fähiger Maler aus der Torriti-Werkstatt zu Rate gezogen wurde und eine Vorlage geliefert hat, welche die römische Tradition mit aktuellen Tendenzen weiterdenkt.[784]

Mit dem Grab des Kardinals Gonsalves hat die Werkstatt des Giovanni di Cosma einen künstlerischen Anspruch erfüllt, der von Arnolfo di Cambio gesetzt worden war. Die formale Anlehnung hält aber Abstand und beweist Eigenständigkeit. Ich habe 1987 von einem »Eklektizismus auf hohem künstlerischem Niveau« gesprochen und halte diese Einschätzung, die man durchaus positiv verstehen sollte, noch immer für zutreffend.[785]

781 S. Romano, Pietro Cavallini e aiuti. La lunetta a fresco del monumento Acquasparta in Santa Maria in Aracoeli, in: Romano, Apogeo (2017), S. 214–216. Siehe Mondini in diesem Band S. 156–164, Abb. 155, 156.
782 Siehe Anm. 766.
783 V. Giesser, Il mosaico del monumento funebre di Guillaume Durand in Santa Maria sopra Minerva, in: Romano, Apogeo (2017), S. 198 f.; A. Klein, in: Kirchen Roms 4 (2020), S. 328–330.
784 Gardner dachte dagegen eher an die Werkstatt des Rusuti. Gardner, Tomb and Tiara (1992), S. 83.
785 Claussen, Magistri (1987), S. 231.

Grabplatte des Kardinals Jacopo Colonna († 1318)

Wie schon angesprochen ist der Kardinal und Mitstifter von Apsis und Querhaus – seinem testamentarischen Wunsch folgend – wie Nikolaus IV. in einem Bodengrab bestattet worden.[786] Dieses ist nicht erhalten. Es befand sich nicht in direkter Nähe des Papstgrabes, sondern hierarchisch höher im Presbyteriumspaviment hinter dem Altar auf der Mittelachse zwischen den Altarstufen und denen der Apsis.[787] Die Position lässt den zum Zeitpunkt seines Todes längst in Avignon wirkenden Kirchenfürsten als den Stifter des Presbyteriums von S. Maria Maggiore erscheinen. In Bianchinis Dokumentensammlung gibt es eine Beschreibung, wonach dieses aus einer porphyrnen Platte bestand, die mit der Darstellung einer Säule in etwas rohem Relief auf den Namen des Grabinhabers verwies. Das Kapitell dieser Säule war zum Altar gerichtet und von zwei kleineren Colonna-Wappen flankiert.[788]

Grabmal des Kardinals Pietro Colonna († 1326)

Pietro Colonna, seit 1288 Kardinaldiakon von S. Eustachio, wurde wie sein Onkel Jacopo 1297 von Bonifaz VIII. aller Ämter enthoben. 1305 rehabilitiert, wurde er Kardinaldiakon von S. Angelo in Pescheria und Erzpriester des Laterankapitels. 1318 löste er nach dem Tod von Jacopo Colonna diesen als Erzpriester von S. Maria Maggiore ab. Auf seinen Wunsch wurde er in der Nähe des Grabes Nikolaus' IV. im südlichen Querhaus von S. Maria Maggiore begraben.[789] Sein Grab wurde 1573 bei der Translatio des Papstgrabes aufgedeckt, ist aber bis auf ein kleines Fragment, das 1931/32 bei Grabungen unter dem Chorpaviment gefunden wurde,[790] verschwunden. Es handelte sich ebenfalls um ein Bodengrab.[791]

Grabplatte des Kardinals Agapito Colonna († 1380)

Die Grabplatte des Agapito Colonna ist erhalten (Abb. 345).[792] Der Kardinal, Sohn des Senators Pietro Colonna und Vater des Oddone Colonna, des späteren Martin V., hatte in seinem Testament bestimmt, wenn möglich vor dem Tabernakel mit dem Madonnenbild begraben zu werden, für dessen Altar er zwei Kaplanstellen gestiftet hatte.[793] Das ist dann auch geschehen.[794] Interessanterweise gab er in seinem Testament noch zwei Ausweichstellen an, an denen er begraben werden wollte, wenn die Erfüllung dieses ersten Wunsches nicht möglich sein sollte: entweder in der Kapelle des Kardinals Pietro Colonna oder zu Füßen seines Oheims, Kardinal Jacopo Colonna, westlich des Hauptaltars.

Die völlig glatte, betont schlichte Marmorplatte trägt im oberen Viertel die achtzeilige Grabinschrift.[795] Um eine leere Mitte sind in den Ecken des verbliebenen Raumes vier Colonna-Wappen so angeordnet, dass sie paarweise die Spitzen der Schilde gegeneinander richten. Jedes Wappenschild ist in die Marmorfläche eingetieft und mit rötlichen Mosaiksteinen gefüllt.[796] Im Marmor stehengeblieben ist die namengebende Säule. Über jedem der Wappenschilde schwebt tellerförmig ein ebenfalls mit Mosaik eingelegter Kardinalshut. Dass eine Grabplatte noch

786 Paravicini Bagliani, Cardinali (1972), S. 423–426, bes. 424: *voluit etiam et mandavit ac elegit corpus suum sepeliri in ecclesia Beate Marie Maioris de Urbe, expresse inhibens ne in sepultura sua fiat quomodolibet hedificium aliquod, set sepelliatur in terra plana in pavimento ecclesie prelibate*. Durch das Testament des Agapito Colonna (Siehe oben S. 313) wissen wir, dass das Bodengrab dieses Geldgebers für die Erneuerungsarbeiten in S. Maria Maggiore westlich vor dem Hauptaltar lag und damit vermutlich anzeigte, dass er der Hauptstifter war.

787 Dort lokalisiert es auch das Testament des Agapito Colonna († 1380). Siehe Anm. 490.

788 Biasiotti, Basiliche (1918), S. 251 nach Bibl. Vallicell. T 86, fol. 9. Zitiert in Anm. 607.

789 Siehe De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 406.

790 Schuchert (1939), S. 121 f.

791 Panvinio, Schedario S. 24: *ante portam in solo sepulti sunt Nicolaus IIII et Petrus de Columna.*

792 Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 169 f., Nr. XXXII,3 mit dem Wortlaut der Inschrift. Die Platte ist an der Wand der großen Treppe im Palast der Canonica aufgestellt.

793 Siehe dazu oben S. 313 Anm. 490.

794 Jedenfalls erwähnt Panvinio (siehe Anhang S. 382) das Grab beim Ikonenziborium der Madonna.

795 Deren linkes Drittel ist bis auf die erste Zeile PRECLARVS TENVI REQVIESCIT AGAPITVS VRN(A) unleserlich. Der gesamte Wortlaut in: Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), S. 170, Nr. XXXII,3.

796 Die Mosaiksteine sind nur in den beiden oberen Wappen erhalten.

Abb. 345: Rom, S. Maria Maggiore, Grabplatte des Kardinals Agapito Colonna († 1380) (Foto Claussen 2012)

gegen Ende des 14. Jahrhunderts mit Mosaik inkrustiert wird, darf als bewusste Anknüpfung an eine nahezu abgerissene römische Tradition angesehen werden.

Alle drei in der Basilika begrabenen Colonna-Kardinäle lassen sich wie Papst Nikolaus IV. unter einer Grabplatte im Boden begraben. Dieser Humilitas-Gestus der Kirchenfürsten stellt sich bewusst gegen die Praxis des Erzfeindes Bonifaz VIII., der sich in einem hohen Grabmonument mit Statue und reichem Zierat über andere stellte. Vermutlich soll auf diese Weise nach dem Vorbild Nikolaus' IV. Demut demonstriert werden.[797]

Grab des Patriziers Johannes

Im östlichen Bereich des Langhauses wird im 15. und 16. Jahrhundert mehrfach das Grab des aus der Gründungslegende bekannten Adeligen Johannes beschrieben, dessen Traumvision und dessen Geld, den Anstoß für Papst Liberius gegeben haben soll, die Basilika auf dem durch Schnee im August bezeichneten Gelände zu bauen. Historische Glaubwürdigkeit kann diese in S. Maria Maggiore offenbar zeitweise verehrte Gründerfigur nicht beanspruchen. Die Legende ist nicht vor 1200 nachzuweisen und möglicherweise eine der legendären Aufwertungen römischer Basiliken, wie sie die Kirchenreform seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts begleiten.

Rucellai, Chacón und Panvinio sahen das Grab in der Nähe des Kruzifixes beim Haupteingang rechts.[798] Es wird von Panvinio und in der Nähe des Altares des hl. Andreas als Porphyrwanne *conca porphyretica* beschrieben.[799] De Angelis überliefert in seinem Stich der inneren Ostpartie eine Anordnung,[800] die mit diesen Berichten übereinstimmt. Auf der Nordseite sieht man an der Wand, die an das Turmjoch anschließt, das Wandgrab und darüber ein Kruzifix. Eine sehr alte Inschrift soll den Namen genannt haben: *IOH(ann)IS*

797 Es könnte sein, dass auch das (bronzene) Bodengrab des Colonna-Papstes Martin V. († 1431) in S. Giovanni in Laterano noch in dieser Tradition steht.

798 »Item all' entrare della chiesa a man ritta una bella sepultura di porfido« schrieb Giovanni Rucellai 1449, Biasiotti, La Basilica (1915), S. 19, Anm. 1; Marcotti/Rucellai, Giubileo (1881), S. 568–570. Die bisher nicht veröffentlichte Notiz Chacóns findet sich in: Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2008 (1568/70), fol. 173v: *Apud imaginem crucifixi est sepultus qui condidit hanc ecclesiam mox ut ingrederis templum per portam praecipuam // versus dextram. Iohannes in quam patritius. Lege historiam s. mariae de nivis*. Das Kruzifix befand sich nach Biasiotti ursprünglich über dem Grab und wurde später in die Cappella del Gonfalone gebracht. Biasiotti, La Basilica (1915), S. 24, Anm. 3.

799 *Intra portam maiorem a dextra et aliam, est altare sancti Andree Svecorum cum ciborio et columnellis albis: post sepulchrum Iohannis patricii in conca porphyretica*. Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Siehe S. 381 im Quellenanhang. Es kann sich nicht um das umgewidmete Porphyrgrab Honorius' III. handeln, da dieses ja von Panvinio an ihrem Ort bei der Praesepe gesehen wurde.

800 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 85.

Patritii huius Basilice fundatoris sep(u)lcrum.[801] 1746 wurde das Grab im Zuge von Fugas Restaurierung geöffnet und die Porphyrwanne als Stipes des von Fuga umgestalteten Hochaltares wiederverwendet.[802] In ihr liegen nun die Reliquien der hll. Simplicius, Faustina und Beatrix, die 1746 im Altar des Capocci-Tabernakels bei dessen Abbruch gefunden wurden. Nachdem man lange und vergeblich unter dem Hochaltar nach den Reliquien des Apostels Matthias gesucht hatte, wollte das Kapitel offensichtlich den neuen, aber vakanten Hochaltar mit dem aufgelassenen Porphyrgrab und Reliquien aus dem Reliquienaltar des Langhauses aufwerten. Die Porphyrmulde ist an ihrem alten Ort und in dem ursprünglichen Zustand mehrfach gezeichnet worden, wobei sowohl die unveröffentlichte Zeichnung aus dem Codex Mellon,[803] als auch die aus Palladios Werkstatt mit Maßangaben versehen sind.[804]

Es ist m. E. plausibel, dass das angebliche Grab des Gründers Johannes im Hoch- oder Spätmittelalter neu erfunden wurde, besonders wenn man auf diese Weise einen heiligen Fundator aus römischem Adel kreieren wollte, mit dem sich eine der zeitgenössischen Adelsfamilien identifizieren konnte.[805] Der Zeitpunkt einer solchen Denkmalfiktion bleibt ungewiss. Da die Legende erstmals unter Honorius III. (1216–1227) liturgisch in S. Maria Maggiore erwähnt wird, ist eine Etablierung des Kultes unter diesem Papst denkbar, zumal auch er in S. Maria Maggiore in einem Porphyrgrab bestattet wurde.[806] Falls es aber die römische Adelsfamilie der Patrizii war, die sich mit diesem Vorfahren ein Familiendenkmal setzen wollte, ist eine nachmittelalterliche Schöpfung wahrscheinlicher, was der von De Angelis überlieferten Aufstellung entspräche.

Grab der Familie Normanni aus dem 13. Jahrhundert

Panvinio erwähnt beim Grab des Platina – vermutlich im südlichen Seitenschiff – ein *sepulchrum Platinae et Normandorum*, von dem er den schönen Sarkophag hervorhebt.[807] Es wird sich also um ein antikes Stück gehandelt haben. Bei der Visitation der Basilika durch Clemens VIII. am 6. Juli 1592 ordnete der Papst an, dass der Sarkophag abzutransportieren sei; die darin befindlichen Reste sollten bestattet werden.[808] Vermutlich hatte der Marmorsarkophag sein Interesse als Antiquität und Kunstwerk erregt. Ob er mit dem schon erwähnten aus S. Maria Maggiore stammenden bacchischen Sarkophag des Britischen Museums identisch ist, lässt sich weder beweisen noch widerlegen.[809]

Die Grabinschriften zweier Mitglieder der Familie Normanni sind aus S. Maria Maggiore überliefert und werden sich auf die hier Bestatteten bezogen haben: Zum einen Johannes, zum anderen dessen Sohn Albertus, der 1238 *magister edificiorum* der römischen Kommune war und nach 1254 gestorben ist.[810]

801 Der anonyme Spanier des 17. Jahrhunderts, der die Inschrift abgeschrieben hat, nennt als Material der Mulde Jaspis. Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2833, fol. 38v.

802 Man fand männliche und weibliche Gebeine darin. Buchowiecki, Handbuch 1 (1967), S. 242. Bei der Neuordnung wurden die Träger in ihren unteren Teilen radikal beschnitten und aufwändige Bronzeapplikationen angebracht. Siehe auch Delbrück, Antike Porphyrwerke (1932), S. 162.

803 Ich danke Tatjana Bartsch Rom für den Hinweis auf New York, Pierpont Morgan Library, Dept. of Drawings and Prints, Inv.Nr. PML 1978, 44, fol. 42v–43r. Die Zeichnung ist um 1515 zu datieren.

804 Viterbo, Museo Civico, fol. 8r. Siehe G. Zorzi, I disegni dell'antichità di Andrea Palladio, Venedig 1959, S. 101 f.

805 Vgl. die Erwägungen zur Motivitation des Colonna-Auftrags für das Fassadenmosaik S. 240 f.

806 Siehe im S. 360 f.

807 […] *post, sepulchrum Platinae et Normandorum in pilo pulchro*. Nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 35.

808 […] *pilum de Normannis quod est prope Platinae monumentum amoveatur et ossa humi condantur*. Nach Biasiotti, La Basilica (1915), S. 35.

809 Siehe dazu im Abschnitt über das Capocci-Grab Anm. 751 (670).

810 Thumser, Rom (1995), S. 135 f. Die Johannes-Inschrift bei Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 12, Nr. 11:
NOBILIVM SPECVLVM IVVENVM FLOS FORMA PRIORVM
NORMANDVS GENERE GENITVS STEPHANI IPSE BONORVM
DE NVMERO IACET HIC CVI NOMEN INESSE IOHANNES
INSTITVIT GENITOR SACROS CVM CONTIGIT ANNOS
IVSTVS VERIDICVS MANSVETVS LARGVS AMATVS
CHATOLICVS PIVS ET MISEROS REFOVERE PARATVS
HVNC GENITRIX VXOR PROLES COGNATIO PLORAT
DEFVNCTVM SAT ENIM TIBI VIRGO MVNERA DONAT
ERGO MARIA TVVM NATVM DEPONE REATVS

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Papstkirche und römische Adelsfamilien

Der imperiale Gestus, mit dem ein Papst des 5. Jahrhunderts die Tradition der kaiserlichen Kirchenstiftungen des 4. Jahrhunderts in Rom aufgreift und fortführt, drückt sich im Typus der Architektur, aber auch im Reichtum der Mosaikausstattung aus. Insofern ist S. Maria Maggiore als päpstliche Gründung vermutlich die »kaiserlichste«. Es ist die einzige Großkirche, die an die bewohnten Teile der Stadt grenzte und dem antiken Zentrum – Forum und Kapitol – relativ nahe war.[811]

Über weite Strecken des Mittelalters war die zweite Kirche des Papstes diejenige, die für die Stadt Rom die nächste und damit für die Römer die erste gewesen ist. Dazu trugen das Patrozinium Maria und die Volkstümlichkeit der Krippenverehrung, aber auch ein verehrtes Wunderbild der Maria (Abb. 248) bei.[812] Bei der nächtlichen Prozession zu Mariae Himmelfahrt (Assumptio/Assunta) wurde die Marienkirche zum Zentrum Roms, Maria zur Königin und Herrscherin der Stadt. Feierlich bewegte sich das verehrte Salvatorbild in der Nacht vom 14. auf den 15. August vom Lateran auf der Via Triumphalis über das Forum zur Basilika S. Maria Maggiore, um hier Maria in ihrer Todesnacht, vermutlich in Gestalt der dort aufbewahrten Marienikone, zu huldigen.[813] Dieser Brauch ist seit dem 8. Jahrhundert (Sergius II., 752–757) bezeugt und vermutlich älter als die Legenden, welche die Ikone mit der Autorschaft durch den Evangelisten Lukas und mit dem Wunder der Pestüberwindung durch Gregor den Großen verknüpfen.[814] Zum Reinigungsfest (Mariae Lichtmess), 40 Tage nach Weihnachten, vereinten sich Prozessionszüge aus verschiedenen Stadtteilen mit achtzehn Marienbildern bei S. Adriano und zogen gemeinsam, nach Rang gruppiert, nach S. Maria Maggiore zur hier thronenden Himmelskönigin, womit die Hierarchie der römischen Marienbilder und wohl auch der Kirchen angezeigt ist.[815]

Jede der großen römischen Kirchen lässt sich auch sozialgeschichtlich als gewachsene Struktur und Spiegel der in Rom tonangebenden gesellschaftlichen Kräfte und Adelsfamilien lesen. Was das Hochmittelalter angeht, versammelt S. Maria Maggiore besonders signifikante Zeugnisse. Die übliche Unterscheidung zwischen geistlichen und weltlichen Stiftern scheint gegenüber solchem Denken in Familien- und Klientelverbänden zweitrangig. Gerade die Gründungslegende der ersten Marienkirche, in der ein Papst und ein adeliges Paar gemeinsam von Maria dazu auserwählt werden, die durch das Schneewunder vorbestimmte Marienkirche zu bauen, scheint als propagandistisch wirksames Vorbild aufgegriffen worden zu sein und ein konzertiertes Vorgehen der weltlichen und geistlichen Würdenträger innerhalb der Adelsfamilien befördert zu haben.

Überliefert ist diese Legende in S. Maria Maggiore erst seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Eine Erneuerung der liturgischen Innenausstattung im Langhaus ist in der Zeit Alexanders III. (1159–1181) bezeugt, wobei Präsenz und Macht dieses Papstes in Rom dauerhaft erst gegen Ende seiner Amtszeit erreicht wurden. Eine Inschrift mit dem Namen des Alexanders III. befand sich noch im 16. Jahrhundert am Evangelienanambo, ist aber merkwürdigerweise nirgends wörtlich überliefert.[816] Ob damit der Papst wirklich als Alleinstifter gesichert ist,

VT TOLLAT MANEAT TECVM SVPER ASTRA BEATVS
Die Grabinschrift des Alberto S. 13, Nr. 12:
HIC IACET ALBERTVS NORMANDVS TEGMINE TECTVS
MAGNVS PROSAPIA CLARVS IN HAC PATRIA
FVNDITE SVPPLICITER DEVOTA PRECAMINA CHRISTO
QVOD SIBI DIGNETVR PARCERE FINE CARENS

811 Vgl. dazu Krautheimer, Rome (1980), S. 58–61.

812 Die Madonnenikone ist in ihrer Maloberfläche ein Werk, das vermutlich aus dem 12. Jahrhundert stammt. Amato, Effigie Mariae (1988), S. 52–60 hält das Bild für »non databile« und weist darauf hin, dasses auf grundierte Leinwand gemalt ist, die auf eine Holztafel geleimt wurde. Wolf, Salus (1990), S. 22–28, der die Malerei für Enkaustik hält, geht dagegen davon aus, dass das Bild, »nicht nach dem 6. Jahrhundert« entstanden ist.

813 Über die römischen Bildprozessionen, insbesondere die Assumptio-Prozession ausführlich und mit den Quellen Wolf, Salus (1990), S. 37–59.

814 Wolf, Salus (1990), S. 156–160, auch 97 f., der annimmt, die Pestlegende sei im 12. Jahrhundert aufgekommen.

815 Wolf, Salus (1990), S. 72 auch mit Erwägungen darüber, wie die Geschichte der Prozessionen die politischen Verhältnisse spiegelt. Erst recht wird das für die Hierarchie der kirchlichen Institutionen gelten.

816 Siehe oben S. 294 f.

muss offenbleiben. Auch hier könnte es sich um ein Zusammenspiel des Papstes mit dem römischen Adel gehandelt haben, wenngleich die von Sible de Blaauw vermutete Verwandtschaft des Papstes mit der Familie der Paparoni nicht nachzuweisen ist.[817] Es ist davon auszugehen, dass damals der ganze Papstchor mit Ambonen, Schranken und dem zugehörigen Paviment neugestaltet wurde und einen Vorgänger aus karolingischer Zeit ersetzte. Die Erneuerung des Langhauspaviments wurde dann am Ausgang des 12. Jahrhunderts durch zwei Mitglieder der Familie der Paparoni fortgesetzt, die als Reiter auf einer Platte im Mittelweg des Paviments dargestellt waren. Die Nachkommen ließen den Stein mit den Lanzenreitern und den Familienwappen mehrfach (möglicherweise zusammen mit dem Pavimentabschnitt) restaurieren. Es ist nun bemerkenswert zu sehen, dass mit Rolando Paparone 1193 ein Mitglied dieser Familie als Erzpriester von S. Maria Maggiore bezeugt ist. Vermutlich wurde auf diese Weise der Rang der Familie in S. Maria Maggiore demonstriert.[818]

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts hat diese Vormacht gewechselt und wurde fortan von der Familie Capocci beansprucht. Wieder treffen wir auf einen Erzpriester sowie einen mächtigen Verwandten und seine Frau, die als Ehepaar sogar bildlich als Stifter eines Altars und Reliquienziboriums auftreten.[819] Es handelt sich nicht einfach um eine Privatkapelle, sondern um eine tiefgreifende Veränderung der gewachsenen Reliquienstruktur der Gesamtbasilika, möglicherweise mit Eingriffen in Rechte anderer Altäre, zumindest eine Umwertung der bisherigen Altarhierarchie. So etwas ist nicht denkbar ohne starke Einflussnahme auf das Kapitel und wohl auch nicht ohne die Billigung durch den Papst. Im akustischen Umraum waren die Glockenstiftungen des späten 13. Jahrhunderts von Mitgliedern der Familie Savelli bemerkbar und wirksam.

Der Höhepunkt der Stiftungstätigkeit einer Adelssippe brach um 1290 mit der Ära der Colonna in S. Maria Maggiore an. Schwer zu klären ist, ob das Ursprungsinteresse bei Papst Nikolaus IV. oder bei seinen engsten und mächtigsten Verbündeten – Kardinal Jacopo Colonna, Erzpriester von S. Maria Maggiore, sowie Kardinal Pietro Colonna, der 1318 Jacopo im Amt des Erzpriesters nachfolgen sollte – lag. Gleichzeitig war Jacopos Bruder, der Senator Giovanni Colonna, die wichtigste politische Figur der Kommune.[820] Der Papst und die Colonna-Kardinäle setzen mit ihren Stiftungen den größten nachantiken Umwandlungsprozess der Basilika in Gang. Das betraf nicht nur die neue Apsis mit ihrem Mosaikschmuck innen und außen, Querhaus und Fassade, es betraf in heute kaum noch nachzuvollziehender Weise auch die Kapellen. Inwieweit sich die von De Angelis kolportierte Nachricht, die Colonna hätten in jeder der vier Ecken der Basilika eine Kapelle gestiftet, zutraf, sei dahingestellt.[821] Serena Romano betont, dass die Colonna die Basilika von S. Maria Maggiore in »una sorta di grande cappella palatina« ihrer Familie verwandelt hätten.[822] In jedem Fall wurden die beiden Colonna-Kardinäle in der Basilika an den prestigeträchtigsten Orten begraben und diese Tradition hielt– wie das Beispiel des Agapito Colonna zeigt – bis ins spätere 14. Jahrhundert an.

Jacopo Colonna ist nicht nur mit seinen Wappen im Presbyterium und an der Fassade präsent. Er ist auch bildlich als Stifter zusammen mit Nikolaus IV. in der Himmelszone des Apsismosaiks und mit seinem Bruder Pietro im Mosaik der Fassade verewigt. Wie wichtig es für Jacopo Colonna besonders nach der Entmachtung unter Bonifaz VIII. und der Rehabilitation 1306 war, in den päpstlichen Kirchen Dominanz zu zeigen, zeigt am prägnantesten das Reliquienziborium der Laterankirche. Jacopo Colonna war von Clemens V. (1305–1316) beauftragt worden, den Wiederaufbau von S. Giovanni in Laterano nach dem verheerenden Brand von 1308 zu leiten. Auch das Ziborium des Magdalenenaltars, der zugleich als Altar des Laterankapitels fungierte, war beschädigt worden. Nach der Restaurierung ließ der Kardinal die Wappenfelder in den Giebelspitzen abmeißeln und durch große,

817 De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 358. Siehe zu dieser Frage S. 291 Anm. 385.
818 Siehe dazu oben S. 291.
819 Siehe oben S. 299–312.
820 Devotionsbilder in Mosaik des Senators sind aus S. Maria in Aracoeli überkommen. Siehe Romano, L'Aracoeli (1998), S. 206; Pace, Committenza (1998), S. 186; Mondini in diesem Band S. 43, 171–174, Abb. 168.
821 De Angelis, S. Mariae Maioris (1621), S. 56. *In quatuor Basilicae angulis, quattuor Sacella videbantur a Columnensibus fabricata, ut in manuscripto apparet, cum de sepulchro Nicolai Quarti pertractat: Nicolaus Quartus iacebat in terra prope portam minorem a latere Tribunae: in hoc loco non erat porta, sed Sacellum Dominorum Columnensium sicut in aliis tribus angulis Basilicae.*
822 Romano, Colonna (2006), S. 301.

applizierte Colonna-Wappen ersetzen.[823] Die Dominanz der Colonna war damit auch in der Laterankirche und ihrem Kapitel sichtbar gemacht und das Andenken an den ursprünglichen Stifter, vermutlich Bonifaz VIII. oder einen Verwandten, ausgelöscht.

Zusammenfassung

Zwischen 1100 und dem frühen Trecento ist die liturgische Ausstattung der Marienbasilika auf dem Esquilin in mehreren Schüben aktualisiert und erneuert worden. Offenbar geschah dies so erfolgreich, dass die großen Anstrengungen der Renaissance- und Barockpäpste, S. Maria Maggiore ihren Stempel aufzudrücken, nicht zu einem Radikalneubau wie in St. Peter oder einer tiefgreifenden Erneuerung des Innenraums wie in S. Giovanni in Laterano geführt haben. Die Erneuerungen des 12. Jahrhunderts betrafen das Langhaus mit Schola cantorum, Ambonen und Paviment, außerdem an der Fassade die Portikus. Vermutlich ist es auch im Altarbereich zu Modifikationen gekommen. Nach den tiefgreifenden Erneuerungen des späten 13., 15. und 18. Jahrhunderts in diesem Bereich ist davon allerdings keine Spur mehr vorhanden.

Ähnlich wie in der Lateranbasilika ist in dieser zweiten päpstlichen Basilika innerhalb der Mauern Roms ein prinzipielles Beharrungsvermögen vorauszusetzen, das sich Neuerungen widersetzte. Mit Eugen III. (1145–1153) und seinem Neubau der Vorhalle stand eine päpstliche Initiative am Anfang, die dem Außenbau galt und die Fassade dem damals üblichen Standard römischer Kirchen annäherte. Ihr vorausgegangen war vermutlich um 1100 die Errichtung eines ersten, schon im 14. Jahrhundert baufälligen Turmes, ebenfalls eine Maßnahme mit Wirkung nach außen. Die Welle der Erneuerung liturgischer Ausstattungen, welche die meisten römischen Kirchen im frühen 12. Jahrhundert erfasste, setzte in S. Maria Maggiore spät ein. Vermutlich wurde in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die liturgische Einrichtung im Langhaus erneuert. Indiz dafür ist die überlieferte Inschrift Alexanders III. an einem Ambo. Die Pavimentstiftung am Ende des Jahrhunderts durch die Familie Paparone markiert vermutlich den vorläufigen Abschluss der Arbeiten im Langhaus.

Das 13. Jahrhundert, sonst eine Zeit hoher Aktivität für Marmorari und Mosaizisten in Rom, hat in S. Maria Maggiore bis ca. 1290 keine Spuren hinterlassen. Das muss umso mehr verwundern als Honorius III. (1216–1227), der eifrige Erneuerer römischer Kirchen, in S. Maria Maggiore begraben wurde. Vielleicht sind bedeutende Monumente der Ausstattung dieser Zeit spurlos verschwunden und ebenso vergessen wie das Grab dieses Papstes.

Alles änderte sich mit dem Pontifikat Nikolaus' IV. und dem Einsatz seines mächtigen Protektors aus dem Hause Colonna für die Marienbasilika. Auch wenn ihr Einfluss während des Pontifikats von Bonifaz VIII. (1294–1303) gewaltsam zurückgedrängt war, könnte man in Bezug auf die beiden päpstlichen Basiliken, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore, zwischen 1288 bis 1296 und von etwa 1305 bis 1315 von einer Ära der Colonna sprechen.[824] Wie in der Lateranbasilika wurde auch in S. Maria Maggiore die frühchristliche Apsis mit ihrem Mosaik niedergerissen und weiter westlich hinter einem neu dazwischen geschobenen Querhaus neu errichtet. Zu vermuten ist, dass das Querhaus von S. Maria Maggiore so schmal ausfiel, weil man die durch einen westlichen Umgang markierten Maße der alten Basilika nicht überschreiten wollte. Im neu umbauten Raum wurden die Grabstätten für Papst Nikolaus IV. sowie für die beiden Colonna-Kardinäle angelegt. Folglich darf man als einen der vordringlichen Gründe für die Umbaumaßnahmen, zumindest auf Seiten der Colonna, die Schaffung einer Familien-Memoria bei den Gebeinen »ihres« Papstes vermuten.

823 Die Wappen weiterer Adelsfamilien unten im Giebel blieben mehrheitlich kenntlich. Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), S. 198–208, bes. 204.

824 Siehe dazu im vorigen Abschnitt S. 317–319.

QUELLENANHANG

Abschnitt über S. Maria Maggiore in der *Descriptio Lateranensis Ecclesiae* (Descriptio), in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 360 f.:
14. *Ecclesia Sanctae Mariae Maioris, quam Sixtus papa iunior aedificavit, quam Paschalis papa renovavit, tot columnas habet in sua positione, quot dies sunt in anni unius revolutione. Huius ecclesiae dedicatio nonis augusti celebratur. Habet insuper haec venerabilis ecclesia Sanctae Mariae cardinales septem, qui per suas (h)ebdomadas in ordine vicis suae ad suum sanctum altare missas debent celebrare. In ara vero huius venerabilis ecclesiae reconditae sunt reliquiae de capillis sanctae Mariae matris Domini, de lacte eiusdem Virginis, de winplio sui capitis, de panno sui vestimenti. Cunabulum Domini ibi est, in quo puer iacuit. De praesepio Domini sunt ibi reliquiae. De Mathia apostolo, qui in loco Iudae apostolis aggregatus, Parvus Dei nominatur. Quidam dicunt, quia sub hoc altare Sanctae Mariae Maioris requiescit; alii dicunt quia in altare est reconditum. Credunt quidam, quia sub ingenti lapide marmoreo requiescit in terram, qui lapis est ante altaris fenestram. Fenestra enim haec ita est sub altari, sicut arca sub altari sancti Petri. In cuius ecclesia asseverant plurimi corpus esse praedicti sancti Mathiae apostoli in pariete super maiorem arcum, qui continuus est per medium ecclesiae ab uno pariete usque ad alium. In absida vero Sanctae Mariae est cathedra pontificalis in medio sub vitrea, quae quinque sunt in absida. Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta. Nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus, et bestiae cum avibus, inter chorum et altare.*

Die beiden Tafeln mit Indulgenz- und Reliquieninschrift (Transkription Darko Senekovic):
Auf eine zeilengerechte Wiedergabe und auf die Kennzeichnung der Abkürzungen wurde der besseren Lesbarkeit wegen verzichtet. Siehe auch Severano, Memorie (1630), S. 615–620.

Die rechte Tafel:
Ad hanc sacram basilicam omnibus devote venientibus a felicis recordationis Nicolao papa ·iiii· infrascripte indulgentie sunt concesse et innovate · inprimis singulis diebus ·i· annum et ·ii· quadragenas · Item singulis diebus Lune · Mercurii et Sabbati centum dies · Item in quadragesima sancti Martini singulis diebus ·iii· annos et ·iii· quadragenas · Item in Nativitate Domini et usque ad octavam ·xii· annos et ·xii· quadragenas · Item ab octava Nativitatis usque ad Epiphaniam ·viii· annos et ·viii· quadragenas · Item ab Epiphania et usque ad octavam ·xii· annos et ·xii· quadragenas · Item ab octava Epiphanie et usque ad Purificationem ·v· annos et ·v· quadragenas · Item in Purificatione ·xii· annos et ·xii· quadragenas · Item a Dominica septuagesime usque ad quadragesimam ·ii· annos et ·ii· quadragenas · Item in quadragesima singulis diebus ·iii· annos et ·iii· quadragenas · Item in festo beati Mathie ·x· annos et ·x· quadragenas et in octava ·vi· annos et ·vi· quadragenas · Item in Annuntiatione ·x· annos et ·x· quadragenas · Item in Resurrectione Domini et et usque ad octavam ·xii· annos et ·xii· quadragenas · Item ab octava Resurrectionis usque ad Ascensionem ·ii· annos et ·ii· quadragenas · Item in Ascensione et usque ad octavam ·vi· annos et ·vi· quadragenas · Item ab octava Ascensionis usque ad Pentecosten ·ii· annos et ·ii· quadragenas · Item in Pentecoste usque ad octavam ·vi· annos et ·vi· quadragenas · Item Nivis usque ad octavam ·xiiii· annos et ·xiiii· quadragenas · · · · · Reliqui temporis indulgentias quere ab altera parte ex opposito ·

Die linke Tafel:
Item indulgentie ab octava festi Nivis usque ad Assumptionem Virginis ·viii· annos et ·viii· quadragenas · Item in Assumptione et usque ad octavam ·xii· annos et ·xii· quadragenas · Item ab octava Assumptionis usque ad octavam Nativitatis Virginis ·viii· annos et ·viii· quadragenas · Item in Nativitate Virginis usque ad octavam ·xii· annos et ·xii· quadragenas · Item in festis omnium apostolorum · angelorum · sancti Laurentii et sancti Ieronimi ·ii· annos et ·ii· quadragenas · Item in festis sancte Crucis ·iii· annos et ·iii· quadragenas · Item singulis diebus Sabbati ·i· annum et ·i· quadragenam · Item singulis diebus Lune · Mercurii et Sabbati ad presepe ·i· annum et ·i· quadragenam · Item in singulis stationibus ipsius basilice que sunt omnibus diebus Mercurii ·iiii· Temporum ·i· Dominica de Adventu · vigilia Nativitatis Domini et ·iiii· feria Maioris Edomade ·ix· annos et ·ix· quadragenas · Item quicumque ad reparationem seu conservationem huius basilice et alias prout ei Dominus inspirabit quicumque et quecumque manum porrexit adiutricem ·i· annum et ·i· quadragenam · · · · · · · · · · In hac sacra basilica corpora sanctorum Mathie apostoli · Ieronimi doctoris · Romule et Redempte virginum reconduntur · exterius vero servantur hee sacratissime reliquie fideli populo certis temporibus demonstrande · puerperium · cunabulum Domini · de ligno sancte Crucis · de lacte Virginis · de capillis et vestimentis ipsius · capud beati Mathie · de brachio craneo et cerebro sancti Thome Cantuariensis · de tibiis sanctorum Cosme et Damiani · brachium Epaphre discipuli Domini et multorum aliorum sanctorum quorum nomina scripta sunt in libro vite ·

Briefe Nikolaus' IV. für S. Maria Maggiore, erlassen in Rieti am 11. August und am 27. Sept. 1288

ASV, Registro Vaticano 44, fol. 100r.

Hier nur Abschnitt 4, der die baulichen Vorhaben anspricht, nach A. Tomei (1997) S. 84–86, 90 f.; Tomei, Torriti (1990), S. 153–156.

4. *Universis Christi fidelibus presentes litteras inspecturis.*

Habet hoc et tenet Romana mater Ecclesia, quod summi regi inco(m)prehensibilis altitudo volens in urbe Roma, ubi Romani pontificis vicarii Iesu Christi sedem constituit, structuram basilicae fieri ad honorem gloriose Virginis matris eius per im(m)issionem nivis, dum estivum precipue t(em)pus ingrueret, locum ad hoc mirabiliter indicavit, in quo ecclesia Sancte Mariae Maioris a Christi fidelibus miro scemate postmodum est constructa. Nos autem quibus im(m)ediate predicta ecclesia subiecta dinoscitur, cupientes ecclesiam ipsam in sui decoris plenitudine conservari et, diminuta vel in ea vastata, seu reparanda pro t(em)pore studiosis operibus reparari, ad que fidelium subsidia esse credimus opportuna, universitatem vestram rogamus et hortamur attente, in remissionem vobis peccaminum indulgentes, quatinus de bonis vobis a Deo collatis pias elemosinas et grata caritatis subsidia ad conserva(tio)nem et reparationem tanti operis erogetis, ut per subventionem vestram ecclesia ipsa in se solida perseveret, et vos per hec et alia bona que Domino inspirante feceritis, ad eterne possitis felicitatis gaudia pervenire. Nos enim de omnipotentis Dei misericordia, et beatorum Petri et Pauli apostolorum eius auctoritate confisi omnibus vere penitentibus et confessis, qui ad conserva(tio)nem et reparationem eiusdem ecclesie, et alias prout eis Dominus inspirabit, ipsi ecclesie quandocumque et quotienscumque manum porrexerint adiuditricem, annum unum et quadraginta dies de iniunctis eis penitentiis misericorditer relaxamus. Datum ut supra (Reat[e], V. kl. octobris, anno primo)

Signorili, BAV, Vat. lat. 3536, De Reliquiis ecclesiae Sanctae Mariae Maioris 58r–58v

58r. Hier nach Subiaco, Bibl. Naz. di S. Scolastica, Archivio Colonna, MS II A 50, transkribiert von Bauch, Relics (2016), S. 127 f.

In ecclesia Ste Marie Maioris sunt infrascripte reliquie videlicet sub altari maiori dicte ecclesie reconditur: Corpus beati Matthie apostoli. Item in alio altari suo prope presepium requiscat corpus beati Iheromini doctoris. Unde in certo loco dicte ecclesie sunt dicti duo s. s. Matthias et Ieronibus quilibet eorum scriptam habens in manu et in scripta beati Mathie scribitur. Mathie tenet ara prior et alia beati Ieronimi sic respondit: Recumbo presepis ad andrum [bezieht sich auf das Mosaik des Gonsalves-Grabes]. *Item in ciburio marmoreo sito super altare reliquiarum sunt infrascripte reliquie sanctorum videlicet: Caput beati Matthiae apostoli clausum in uno vase sardoni et calcedonii ornate de argento. Item una cassula de cristallo guarnita argento in qua sunt de reliquiis sanctorum Cosme et Damiani martyrum. Item unum tabernaculum de cristallo ornatum argento et gemmis in quo est de brachio sancti Thome archiepiscopi Cantuariensis et de reliquiis aliorum sanctorum quorum nomina non habent. Item aliud tabernaculum de cristallo ornatum argento in quo est de sanguine, cerebro et coculla eiusdem sancti. Item unum brachium de argento cum manu ornatum gemmis in quo est brachium sancti Cosme martyris. Item unum vas de matreperna ornatum argento in quo est mentum sancti Zachariae patris beati Ioannis baptiste cum modica carne iuncta cum eo. Item una cassula de cristallo in qua sunt de lacte, capillis, cingulo, vestimento, et velo beate Dei genetricis Marie et de feno presepis domini nostri Ihesu Christi. Item quedam tunicella alba quam sanctus Thomas Archiepiscopus Cantuariensis tenebat in dorso in celebratione missarum quando fuit interfectus dum divina misteria celebraret et in ea sunt certe gutte sanguinis dicti sancti. Item una planeta alba cum stola et manipula albis quibus beatus Ieronymus in missarum mysteriis utebatur. Item una tabula argentea in cuius medio est quedam crux vere et salutifere crucis domini nostri Ihesu Christi. Item una tabula argentea longa in qua sunt quinque petia ligni de cunabulo domini nostri Iesu Christi, in quo iacuit in sua pueritia cum figuris sanctorum et grecis litteris in qua est puerperium que dominus noster Ihesus Christus venit involutus tempore nativitatis eius. Item unum vas eboris ad modum tabernacula guarnitum argento in quo sunt reliquie non nullorum sanctorum quorum nomina non habent quas coite dicuntur in sacristia dicate ecclesie invenisse. Item brachium sancti Mathei apostoli.*

Panvinio, BAV, Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Transkription von
Santi Pesarini nach Biasiotti, La Basilica, Mélanges (1915), S. 20–37

Ante basilicam sanctae Mariae Maioris est area, satis ampla circumdata a domibus vicinis canonicorum et aliorum officialium ecclesiae. A dextra basilice posite sunt insignes aedes canonicorum in angulum sic locate [Skizze] *cum claustro interiore arcubus et columnis substentato.*

Ante aulam basilice est porticus quattuor columnis et duobus pilastris et porta tiburtina nova versus portam sanctam substentata: ligneo tecto imbricato, pavimento lateritio, in cuius zophoro sunt hi versus:

Tertius Eugenius Romanus papa benignus obtulit hoc munus Virgo Maria tibi quae mater xpi fieri merito meruisti salva perpetua virginitate tibi. Es via vita salus totius gloria mundi da veniam culpis virgo Maria nostris.

Supra porticum sunt picture de musivo facte a dominis Iacobo et Iohanne de Columna cardinalibus, qui ibidem picti sunt. Superius picti sunt sanctus Hieronymus, sanctus Iacobus, sanctus Paulus, Virgo et Christus: sanctus Ioannes Baptista, sanctus Petrus, sanctus Andreas, sanctus Mathias. Infra sunt quatuor quadri, id est: somnii papae Liberii; secundum, somnium Iohannis patricii; tertium patricii ad Liberium accessus: quartum aedificationis ecclesie nivis. Sub primo; Virgo Maria apparuit papae Libero dicens: Fac mihi ecclesiam in monte Superagius sicut nix indicat: supra secundum; quae eadem nocte apparuit Iohanni patricio idem dicens nonis augusti: tertium; qui Iohannes patricius fuit ad papam Liberium pro visione quam viderat: qui papa et Iohannes patricius clero et populo romano fodere volebat . . . . . vot . . . . . et ipse aperuit.

Insignia variarum, Segnini (?) Cesarini, . . . Thebaldesci. Sub porticus sunt tres portae; media maior, due hinc inde inferiores: a dextera habet (?) . . . . . quae est porta quadripartita e tiburtino a Paulo IIII. Supra quam horologium: ab alio latere campanile cum insignis Gregorii XI; superius cardinalis Rothomagensis. Porticus pavimentum ex lapidibus quadris; tectum ligneum imbricatum.

Basilica habet tres naves; media maior, minores XX, XX hinc inde magnis columnis cum capitulis ionicis substentate. Post est paries variis rebus refertus: pavimentum totum emblemate et vermiculato opere toto, opera Scoti Paparonis et Iohannis filii eius; sic enim scriptum est: Scotus Paparone Iohannes Paparone filius eius.

Tectum maioris navis auratum, opera Calixti III: superius ligneum, imbricatum. Supra columnas peristillum totum e lapide de musivo ornatum: supra peristillum quot intercolumnia tot fenestre, vicissim cluse nunc et aperte: inter fenestras et zophorum, quadra de musivo circumdata stuccis, veteris et novi Testamenti aedes fuit lastricata ut sanctus Hadrianus. In aula interius ubi supra portas ubi desunt tabule lapidee, sunt picture satis elegantes; sunt . . . . . antiquo zophoro diruto hi versus:

Virgo Maria tibi Xystus novat

. . . . . .

In inferiore parte navis maioris est a dextra pulpitus marmoreus cum his versibus, totus emblemate et tessellato opere lapidibus porphyreticis, serpentinis, granitis: Alexander papa III gloriose Virgini Mariae et omnibus Sanctis.
Sunt et duo altaria vacua, habentia supra se duo ciboria marmorea: dextrum quatuor columnis albis substentatum, in quo est figura Beatae Virginis ornatum capsa aurata: alterum ab sex columnis, quator porphyreticis duabus albis, totum vermiculatum: Iacobus Ioannis Capocii et Vinia uxor eius fecerunt fieri hoc opus pro redemptione animarum suarum anno Domini MCCLVI: plenum est reliquiis, elegans et pulcherrimum.
Minores naves restaurate et fornicate a cardinali iamdicto: dextera manet, sinistra refecta a Paulo IIII.
Intra portam maiorem a dextra et aliam, est altare sancti andree Svecorum cum ciborio et columnellis albis: post sepulchrum Iohannis patricii in conca porphyretica. Post in facie ecclesiae altare domus de Columna, totum circumdatum in nave minore lapidibus tessellatis, inter quatuor columnas; est sancti Iohannis Baptiste: intra est tertium altare, omnes vacui. Ultra in pariete quartum altare, vacuum, in aedicula: post capella cardinalis Rothomagensis, fornicata, depicta, emblemate pavimentata, cum choro et claustris lapideis et ferreis: post alia capella Beatae Virginis cum claustris lapideis et ferreis et lapideis emblematizzatis, tecto ligneo: post capella fornicata, pavimentata emblematibus domus de Columna, sanctarum Agnetis et Helene altare . . . post sepulchra duorum Capocinorum cardinalium, alterum in terra, alterum capseum cum ciborio vermiculatum: post capella cum altare sancti . . . .
Post capella Praesepis tota lapidea, vermiculata, ante quam altare cum corpore divi Hieronymi a Guillelmus episcopus Ostiensis cardinalis de Estoutavilla archiepiscopus Rothomagensis. Est tota ara illa firmis cancellis clusa. Inter utrasque iacet Honorius III.
Post in pavimento sunt sepulchra cardinalium Palosii et Archionii ante altare et capella sanctorum Roci et Sebastiani: post altare

cum capella sanctorum Petri et Pauli: prope ibi retro organum iacet cardinalis Consalvus. In fine navis, capella et altare sanctae Lucie: post porta: retro organum (?) sepulchrum cardinalis Landi.
Post capella Praesepis, parva et tota lapidea intus et foris, cum parvo altare; tota est vermiculata: ibi sunt signa partus Beate Virginis et Magorum facta a Pandulpho de Postrennio (?) canonico uius ecclesie anno 1291. Sunt hinc inde duae bullae Pii II muro fixae: altera in qua in festo translationis corporis sancti Hieronymi VII idus mai, concedit indulgentiam plenariam, datum Romae apud sanctam Mariam Maiorem 1458, pontificatus primo, XII kalendas februarii: alia in qua ipsam solemnitatem translationis instituit VII idus mai et eam in vigiliam assumptionis transtulit, anno pontificatus VI, 1464, IV kalendas Iulii, Romae apud sanctum Petrum: quo die aram illam visitantibus, plenariam omnium (?) peccatorum.
Altare sancti Hieronymi marmoreum cum simulachris.
Post est absida superius tota de musivo opere Nicolai IIII et Iacobi de Columna cardinalis 1296. Christus coronat Virginem: sanctus Franciscus, Paulus, Petrus. Iohannes Baptista, Evangelista, Antonius de Padua. Infra zophorum annuntiatio, partus, obitus, magi, purificatio e musivo inter fenestras: reliquum infra, totum tabulis marmoreis et tessellatis incrustatum: ibi est pulcherrima et omnis ex musivo sedes marmorea supra quinque gradus: tota illa absida usque ad altare et arcum ecclesie, supra fornicata, infra tessellata . . . . tota e marmore porphyretico et serpentino: altare maius habet ciborium pulcherrimum marmoreum a cardinale Tutavilla factum supra quatuor columnas porphyreticas. Dextra, altare Corpus Domini ab eodem cardinale factum: sinistra organum a Iulio II vel Xisto IIII supra duas columnas porphyreticas; subtus, altare cardinalis Landi. Ab altare in ecclesiam decensus est per gradus sex porphyreticos, ubi est confessio tota e porphydo sub altare; ante quod peristilus quattuor columnarum e porphydo cum cancellis marmoreis.
Inter absidam et aliam portam retro, est sepulchrum cardinalis Arelatensis: ante portam in solo sepulti sunt Nicolaus IIII et Petrus de Columna: post porta in navi minore altare sancti Francisci emblematizzatum Capisuccorum: post altare Capocinorum, aliud post aliud altare: post, sepulchrum Platinae et Normandorum in pilo pulchro: post sacristia: post altare Gloriosae Mariae semper Virgini Guillelmus de Pereriis auditor obtulit A. D. 1498: marmoreum est altare. Post sacellum cum altare totum marmoreum vermiculatum: post sepulchrum marmoreum tessellatum; ibi in navi in pavimento sepultus est Stephanus de Fossa nova cardinalis: post capella cardinalis Cesii quadrata etc. Post altare cum ciborio mamoreo quatuor columnis porfido, totum emblematizzatum: solum destructum (?) . . . . . .
Ante portam sanctam: post porta aperta minor: inter ipsam et maiorem, altare cum columnellis et ciborio sancti Michaelis: post porta maior.
Cardinales Agapitus et Cassinus in media nave ante Beatam Virginem: sepulchrum cardinalis Mezzavacca in terra, ante altare maius. Tectum incepit Callixtus III, persolvit Alexander VI. Supra fornix ubi sunt picturae ex musivo antique, sic: Xistus eps plebi Dei.

Panvinio, Chiese (1570), S. 299–318,
URL: http://rara.biblhertz.it/Dg450-1701 [02. 11. 2023]

Chacón
Handschrift Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2008 (ca. 1568)
(Transkription und Kommentare Darko Senekovic)
(158v) […] *De eadem basilica divae Mariae Maioris. praeter 40 marmora ingentia, quae excipiunt fornices hinc et inde sunt 4 alia ingentia marmora porphiretica[m]*[825] *ante aram maximam, ubi reconditum est intra aram marmoream* [159r] *corpus sancti Mathiae. Sunt praeter has 22 columnae, duae virides, duae nigrae, micantibus maculis albis, 18 porphireticae; 10 aliae marmoris albi parvae. Supra 40 columnas, quibus excipiuntur fornices templi, est limbus ex mosaico, et supra quenlibet arcum est quadrum ex mosaico. Sunt 40 sicut 40 arcus, excepto quod duae tabulae postremae unius lateris sunt destructae. Subter praecipuam fornicem est chorus. Quae*[826] *ex mosaico est fabrefacta. Continet historiam coronationis Virginis a filio vel Deo patre cum hac inscriptione: »Assumpta est Dei genitrix Virgo ad aethereum thalamum, in quo rex regum stellato sedet solio.« In tabernaculo, ubi est imago Deiparae Virginis, quam s. Lucas depinxit. Ista imago 15 augusti, die qua assumpta est in coelum Virgo, extrahitur et obviam ducitur a confratribus societatis Recomendatorum beate Mariae imagini Salvatoris, quae in processione ducitur a s. Ioanne Laterano usque ad hanc ecclesiam. Et hoc die magis festivitas illius celebratur quam alio quovis. Tum, quia illo die, dum celebraret beatus papa Gregorius in illa ecclesia eodem die, celebraret et diceret: »Pax vobis!«, angelus alta et clara voce respondit: »Et cum spirito tuo!« Haec etiam veneranda imago apparuit domino Petro de Columna cardinali in mari periclitanti, dum Avennionem pergit, et sibi et suis omnibus salutem attulit. Hoc cum aliunde veraciter constet, apparet etiam ex pictura adhuc extante* [159v] *in una de columnis istius ecclesiae ante portam quae appellatur Porta Reginae eapropter, quia eadem imago appellata Regina, quia sic ap-*

825 Richtig wohl: *porphiretica*; auf *marmora* (Säulen des Ziboriums) bezogen.
826 Der relative Anschluss *quae* wahrscheinlich auf *fornix* (femininum!) bezogen, eventuell proleptisch auf »historia«.

pellari [appellare Ms.] *consueverat. Quae porta ad baptisterium ducebat. Propter cuius miraculi rationem dominus cardinalis una cum domino Iacobo de Columna, fratre suo, etiam cardinali, nonnulla praedia et bona sua huic basilicae contulerunt et tandem in ea requiescere voluerunt. Quorum alter, videlicet dominus Petrus, in Avinnione decedens ad eam suum corpus apportari mandavit. In choro, sacello inquam maximo et praecipuo, historia est in fornice superiori assumptionis beatae Virginis, in inferiori loco est annuntiatio Gabrielis, nativitas Christi, adoratio regum, praesentatio Christi in templo, transitus beatae Virginis cum apostolis, supra Deus beatam Virginem coronans sedentem iuxta se in solio. Cum inscriptionibus: »Maria virgo assumpta est ad aethereum thalamum, in qua rex regum stellato sedet solio.« »Exaltata es, sancta Dei genitrix, super choros angelorum ad coelestia regna.« Circumstant chori angelorum, et hinc Nicolaus papa IV. genuflexus, retro Petrus et Paulus et s. Franciscus, illinc dominus Iacobus de Columna cardinalis genuflexus, retro s. Ioannes baptista et evangelista et sanctus Antonius de Padua ordinis minorum. Alibi etiam fit memoria de artifice: »Iacobus Torriti pictor hoc opus mosaicum fecit anno Domini m cc lxxxxvi.« Idem pictor fecit mosaica S. Ioannis Lateranensis.*

[173r] La yglesia de S. Maria la Mayor es de tres naves. Tiene 300 pies de largo, 116 de ancho. Tiene 40 columnas gruessas de mármol do se reciben los arcos destas dos naves. Tiene esta yglesia canónigos a 300 ducados de renta, 18 beneficiados a 50 ducados, 12 clérigos a 25 ducados, diez cantores a 4 y a 5 y a 6 escudos cada uno al mes, conforme a su habilidad y boz. El emmaderado de artesones dorados de la dicha yglesia hizo Alexandro sexto y dexó perpetua renta para la fabrica desta en cada un año. Tiene acipreste esta yglesia al cardenal Borromeo. No tiene renta el acipreste por vía del titulo, sino sola la colación de los beneficios todos de la dicha yglesia quando vacan. A los dos lados de la yglesia están dos tabernáculos el uno sustendado (sustendado Ms.) en seis columnas, las quatro de pórfido y las dos de mármol blanco, en lo alto de qual están guardadas muchas y muy señaladas reliquias. En el otro sustentado en otras quatro columnas está la imagen mas denota y mas principal que pintó sant Lucas, de baxo de la guarda y cuidado de la compañía de los de Confalone. Y en otro, que está sustentado en quatro columnas de pórfido en medio de la yglesia, está el cuerpo del glorioso apóstol s. Mathia. Esto es en la nave principal. En la nave de un lado está un altar de mármol consagrado a sant Hieronymo, [173v] dentro de qual está el cuerpo del glorioso doctor s. Hieronymo con aquesta letra:

»Hanc aram et divi Hieronymi tumulum eo quo cernis opere decoravit anno Domini m cccc lxiii Guilelmus episcopus Ostiensis cardinalis de Estoutevilla, archiepiscopus Rothomagensis.« Ibi simulachrum divi Hieronymi aereum cum leone, a cuius planta extrahit spinam. E regione praesepe Christi in sacello parvo cum litera: »In ista capella est presepe Domini nostri Iesu Christi ubi celebrabat S. Hieronymus in Bethleem, in quam non intrant mulieres. Et quicumque celebraverit vel celebrare fecerit unam missam in dicta capella, liberat unam animam a poenis purgatorii.« Apud imaginem crucifixi est sepultus qui condidit hanc ecclesiam: Mox ut ingrederis templum per portam praecipuam, versus dextram, Iohannes inquam Patritius; lege historiam s. Mariae de Nivis.[827] *Ulterius est sacellum duorum cardinalium de Cesis, senioris et iunioris, quo nihil pulchrius esse poterit, si incoeptum ad integritatem perducatur. Ulterius est imago Deiparae Virginis in tabula depicta cum hac inscriptione: »Imago coram qua orando Leo I. sensit sibi manum restitui.« Ibi adpictus Leo primus orans et Deipara Virgo manum illi restituens, cum hac inscriptione inferius in qua memoria est cardinalis < … … >*[828] *magis quam antea erat: »G(ulielmus) episcopus Hostiensis cardinalis de Estoutevilla huius venerandae basilicae archipresbyter anno Domini m cc<cc … >*[829]« [174r] *In zenobio divae Mariae Maioris apud capellam ubi est praesepium Domini in tabula marmorea* (Folgt Bulle Pius II. vom 21. Januar 1459 und Bulle Pius II. vom 1. Juni 1464).

Ugonio, Stationi (1588), S. 64–71, URL: arachne.dainst.org/entity/16137 [02. 11. 2023]

Rucellai, nach: Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 405:

»Item, in detta chiesa due belissimi tabernaculi in su colonne che metteno in mezo il coro di marmi con tavole di porfido et di serpentino et granito et con musaico, che s' asomigliano molto a quello di nostra donna d' Orto Sanmichele di Firenze, ma sono molte di più begli, chè nell'uno d' essi è una tavola di nostra donna di mano propri di sancto Lucha vangelista, et nell' altro molte reliquie di sancti.«

827 ›Maria de Nivis‹ kommt auch sonst vor, neben häufigen ›de Nive‹, ›de Nivibus‹, ›ad Nives‹. ›Nivis‹ ist vielleicht Genitiv, nach der in der Liturgie vorkommenden Bezeichnung ›(officium etc.) de miraculo nivis‹.

828 Unlesbar.

829 Unlesbar.

LITERATUR

Manuskripte

De ecclesia Sanctae Mariae Maioris, in: Johannes Diaconus, Liber de Ecclesia Lateranensi, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), S. 359 f. und Biasiotti (1935); Marcotti/Rucellai, Giubileo (1881), S. 568 f.; Giovanni Rucellai (1449), in: Biasiotti, La Basilica (1915), S. 19; Muffel, Beschreibung 1452 (1876), S. 31–35; Muffel, Beschreibung 1452 (1999), S. 66–68; Giovanni Colonna da Tivoli, Taccuino, BAV, Vat. lat. 7721, fol. 63; Sirleto, Trattato sopra la chiesa di S. Maria Maggiore, BAV, Barb. lat. 5276, fol. 116–117 (Transkription Pesarini BAV, Vat. lat. 13127, fol. 432); Panvinio, BAV, Vat. lat. 6780, fol. 24; Vat. lat. 6781, fol. 151r–151v. Transkription: Biasiotti, La Basilica (1915), S. 20–37; Chacón, Madrid, Biblioteca Nacional Ms. 2008 (1568/70), fol. 158v–175v; B. Bianchini, Historia basilicae Liberianae S. Mariae maioris quae dicitur ad praesepe auctore Josepho Blanchino Veronensi Presbytero Congregationis Oratorii S. Philippi Nerii de Urbe, MDCCLIV. Manuskript von 1754 im: Archivio Liberiano (Archivio Capitolare di Santa Maria Maggiore); zugehöriger Zettelapparat Bibl. Vallicelliana T 74–T 95. Teilweise ausgewertet von Biasiotti, z. B. Biasiotti (1918), S. 251, Nr. 1; Filippo Strozzi, Briefe, Bibl. Vallicelliana T 86 in den wichtigsten Teilen bei: De Blaauw, Cultus 2 (1994), S. 865–872; Ugonio, BAV, Barb. lat. 1993, fol. 72; 1994, fol. 41; 2160, fol. 98; Nicola Alemanni, BAV, Vat. Barb. 2109, fol. 143, 146v, 182; Antiguedades, inscripciones y epitafios de Roma, Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2833, fol. 201r–22v; Mellini, BAV, Vat. lat. 11905, fol. 219v–296v. Guidobaldi, Mellini (2010), S. 344–440; Lucchesi, München, BSB, Cod. icon. 206, fol. 1r–10r; Cod. icon. 207, fol. 56r–89r; Umkreis Lucchesi, Rom, Bibl. Casanatense MSS 4253, fol. 23–29.

Publikationen

Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931), S. 187–191; Panvinio, Basilicis (1570), S. 234–257; Panvinio, Chiese (1570), URL: http://rara.biblhertz.it/Dg450-1701 [02. 11. 2023]; Cose Maravigliose (1588), S. 10 f.; Ugonio, Stationi (1588), S. 64–71; D. Fontana, Della trasportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V., Rom 1590; De Angelis, S. Mariae Maioris (1621); Panciroli, Tesori (1625), S. 249–264; Severano, Memorie (1630), S. 689–740; A. Fascina, Memorie de' benefattori antichi e moderni della basilica di S. Maria Maggiore di Roma, Rom 1634; Ciampini, Vet. Mon. (1690), S. 195–207; Vaccondio, Notizie (1700); N. Ratti, Dissertazione sulla Basilica Liberiana, Rom 1825; A. Valentini, La patriarcale basilica Liberiana, Rom 1839; F. Liverani, Del nome di Santa Maria ad Praesepe che la Basilica Liberiana porta e delle reliquie della natività ed infanzia del salvatore, Rom 1854; F. Fabi Montani, La confessione della Basilica Liberiana, Rom 1867; Forcella, Iscrizioni 11 (1877), S. 9–15; G. Cozza-Luzi, G. Lais, Le memorie Liberiane dell'infanzia di N.S. Gesù Cristo, Rom 1894; De Rossi, Musaici (1899); O. Iozzi, Storia della Basilica di S. Maria Maggiore, Rom 1904; A. Venturi, Frammenti del Presepe di Arnolfo nella basilica romana di S. Maria Maggiore, in: L'arte 8, 1905, S. 107–112; G. Ferri, Le carte dell'Archivio Liberiano, in: A. S. R. S. P. 27, 1904, S. 147–202, 441–459; 28, 1905, S. 23–39; 30, 1907, S. 119–168; H. Grisar, Archeologia del Presepio, in: Civiltà Cattolica 1908, S. 706; D. Tacconе-Gallucci, Monografia della patriarcale basilica di Santa Maria Maggiore, Rom 1911; G. Biasiotti, La basilica esquilina di S. Maria ed il Palazzo Apostolico »apud S. Mariam Majorem«, Rom 1911; J. Marx, Quatre documents relatifs à Guillaume d'Estouteville, in: Mél. Éc. Franç. 35, 1915, S. 41–55; Biasiotti, La Basilica (1915); G. Biasiotti, La basilica di S. Maria Maggiore a Roma, in: B. A. 9, 1915, S. 20–32, 136–148; G. Biasiotti, L'immagine della Madonna di S. Luca a Santa Maria Maggiore a Roma, in: B. A. 10, 1916, S. 231–236; Wilpert, Mosaiken 1 (1916), S. 412–512; 3, S. 8–28, 53–73; Biasiotti, Basiliche (1918); G. Biasiotti, Di alcune opere scultore conservate in S. Maria Maggiore di Roma, in: Rassegna d'arte antica e moderna 5, 1918, S. 42–57; G. Biasiotti, La riproduzione della Grotta della Natività di Betleem nella basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, in: Diss. Pont. Accad. Ser. 2, 15, 1921, S. 99–110; E. Lavagnino/V. Moschini, S. Maria Maggiore (Le chiese di Roma illustrate 7), Rom 1923; Huelsen, Chiese (1927), S. 342; G. Biasiotti, Una descrizione della basilica di S. Maria Maggiore nel secolo XII, in: Atti del III Congresso Nazionale di Studi Romani 2 (1934), 1935, S. 5–11; G. Biasiotti, La Basilica di Liberio sull'Esquilino erroneamente identificata con la Basilica di Santa Maria Maggiore, Rom 1935; P. L. Oliger OFM, B. Margherita Colonna († 1280). Le due vite scritte dal fratello Giovanni Colonna senatore di Roma e da Stefania monaca di S. Silvestro in Capite. Testi inediti del secolo XIII (Lateranum NS I, 2), Rom 1935; A. Schuchert, Santa Maria Maggiore zu Rom I. Die Gründungsgeschichte der Basilika und die ursprüngliche Apsisanlage, Città di Vaticano 1939; Armellini/Cecchelli, Chiese (1942), 281–294, 1357–1360; G. Matthiae, Un mosaico inedito del Duecento, in: Roma 20, 1942, S. 171–173; Krautheimer, Some Drawings (1949), S. 211–215; A. Prandi, Notizia su una recente scoperta a S. Maria Maggiore (Roma), in: Atti del primo Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana (Siracusa, Sett. 1950), Rom 1952, S. 237–249; R. Berliner, Arnolfo di Cambio's Praesepe, in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, S. 51–56; C. Cecchelli, I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore, Turin 1956; P. Künzle, Zur Basilica Liberiana: basilica Sicinini = basilica Liberii, in: R. Q. Schr. 56, 1961, S. 1–61, 129–166; R. Krautheimer, The Architecture of Sixtus III. A Fifth Century Renaissance? in: De artibus opuscula XV. Essays in Honor of Erwin Panofsky, 2 Bde., hg. von M. Meiss, New York 1961, S. 291–302; K. Schwager, Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an S. Maria Maggiore in Rom, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae. Zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf

Wolff Metternich, Ludwig Schudt (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 16), München 1961, S. 324–354; H. Karpp, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Sta. Maria Maggiore zu Rom, Baden Baden 1966; CBCR 3 (1967), S. 3–60; Buchowiecki, Handbuch 1 (1967), S. 237–276; H. van Os, Schnee in Siena, in: Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 19, 1968, S. 1–50; Gardner, Capocci Tabernacle (1970); H. Henkels, Remarks on the late 13th century apse decoration in S. Maria Maggiore, in: Simiolus 4, 1971, S. 128–148; F. Magi, Il calendario dipinto sotto Santa Maria Maggiore. Con appendice sui graffiti del vano XVI, hg. von P. Castrén (Memorie. Pontificia Accademia Romana di Archeologia 11, 2. 1972), Rom 1972; Gardner, Pope (1973); J. Coste, Il fondo medievale dell' Archivio di Santa Maria Maggiore, in: A. S. R. S. P. 27, 1973, S. 1–4; 29, 1975, S. 5–77; CSA VII 1 (1974); B. Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden 1975; W. Messerer, Zur Rekonstruktion Arnolfo di Cambios Presepe-Gruppe, in: Röm. Jb. f. Kg. 15, 1975, S. 25–35; F. Gandolfo, La cattedra di Pasquale I in Santa Maria Maggiore, in: Roma e l' età carolingia (Atti delle giornate di studio Università di Roma 1976), Roma 1976, S. 55–75; J. Deckers, Der alttestamentliche Zyklus von Santa Maria Maggiore in Rom. Studien zur Bildgeschichte, Bonn 1976; H. Geertman, The Builders of the Basilica Maior in Rome, in: Fetoen. Opgedragen aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta bij haar zeventigste verjaardag, Groningen-Bussum 1976, S. 277–295. Wiederabgedruckt in: Geertman, Basilicam (2004), S. 1–16; Glass, BAR (1980), S. 112–115; M. E. Micheli, Giovanni Colonna da Tivoli 1554, Rom 1982; K. Schwager, Die architektonische Erneuerung von S. Maria Maggiore unter Paul V. Bauprogramm, Baugeschichte, Baugestalt und ihre Voraussetzungen, in: Röm. Jb. f. Kg. 20, 1983, S. 243–312; Harding, Facade (1983); F. Pomarici, Il presepe di Arnolfo di Cambio. Nuova proposta di ricostruzione, in: Arte Medievale, II. ser., 2, 1983, S. 155–175; I. Herklotz, Das Grabmal des Kardinals Francesco Landi († 1427) in S. Maria Maggiore, in: RHM 26, 1984, S. 387–399; De Blaauw, Deambulatori (1986/87); H. Geertman, Forze centrifughe e centripete nella Roma cristiana. Il Laterano, la Basilica Iulia e la Basilica Liberiana, in: Rendic. Pont. Accad. 59, 1986/87 (1987), S. 63–91; Buschow, Kirchenrestaurierungen (1987); Gardner, Bizuti (1987); Claussen, Magistri (1987); Pietrangeli, S. M. M. (1987); F. Mancinelli, La Basilica nel Quattrocento, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 190–213; J. Fernández-Alonso, Storia della Basilica, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 18–41; P. Liverani, L' ambiente dell' Antichità, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 45–53; M. M. Cecchelli, Dalla »Basilica Liberiana« al complesso paleocristiano e altomedievale, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 70–83; M. Righetti Tosti-Croce, La Basilica tra Due e Trecento, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 128–189; A. M. Romanini, Il presepe di Arnolfo di Cambio, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 171–176; L. Barroero, La basilica dal Cinquecento all' Ottocento, in: Pietrangeli, S. M. M. (1987), S. 215–315; Amato, Effigie Mariae (1988), S. 52–60; B. M. Apollonj Ghetti, Nuove considerazioni sulla basilica di S. Maria Maggiore, Rom 1988; Bertelli, Träume (1989); E. Kieven, Ferdinando Fuga e l' architettura romana nel settecento, Rom 1989; Tronzo, Apse Decoration (1989); Franchi, Nicolaus (1990); Romano, Giovanni (1990); Wolf, Salus (1990); Tomei, Torriti (1990); C. Eggenberger, Zur Marienkrönung des Franziskaner-Papstes Nikolaus IV. in Santa Maria Maggiore in Rom, in: Das Denkmal und die Zeit. Alfred A. Schmid zum 70. Geburtstag gewidmet, Luzern 1990, S. 270–282; G. Wolf, Porta Regina, Cappella Ferreri und die Imagines supra portam. Ein Ort und seine Bilder in Santa Maria Maggiore in Rom, in: Arte medievale 5, 1991, S. 117–153; M. G. Ciardi Dupré Dal Pogetto, La committenza e il mecenatismo artistico di Niccolò IV, in: Niccolò IV: un pontificato tra oriente ed occidente (Atti del convegno internazionale di studi in occasione del VII centenario del pontificato di Niccolò IV, Ascoli Piceno 1989), Spoleto 1991, S. 193–222; M. R. Petersen, Jacopo Torriti. Critical Study and Catalogue raisonné. Diss. University of Virginia 1989, Ann Arbor 1991; E. Kieven, Il ruolo del disegno, I. Progetti per la facciata e il restauro di S. Maria Maggiore, in: Urbe architectus. Modelli, disegni, misure: la professione del architetto, Roma 1680–1750, hg. von B. Contardi, G. Curcio, Rom 1991, S. 124–133; G. Wolf, Regina Coeli, Facies Lunae, »Et in terra pax«. Aspekte der Ausstattung der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, in: Röm. Jb. d. B.H. 27/28, 1991/92, S. 283–336; M. J. Gill, A French Maecenas in the Roman Quattrocento. The Patronage of Cardinal Guillaume d'Estouteville (1439–1483), 2 Bde. Diss. Princeton 1992, Ann Arbor 1992; Romano, Eclissi (1992), S. 54–61; De Blaauw, Cultus 1 (1994), S. 333–447; M. Thumser, Die ältesten Statuten des Kapitels von Santa Maria Maggiore in Rom (1262–1271, 1265), in: Quellen und Forschungen 74, 1994, S. 294–334; P.-Y. Le Pogam, Sainte-Marie-Majeure, in: Dictionnaire historique de la Papauté, Paris 1994, S. 1512–1514; U. Nilgen, La »Tunicella« di Tommaso Becket in S. Maria Maggiore a Roma. Culto e arte intorno a un Santo »politico«, in: Arte medievale, II. ser. 9, 1995, S. 105–120; S. Spain, The Program of the Fifth Century Mosaics of Santa Maria Maggiore, Diss. NY 1968, Ann Arbor 1995; F. Bellini, L' interno della basilica liberiana nel rifacimento di Ferdinando Fuga, in: Palladio N. S. 8, 1995, H. 15, S. 49–62; M. V. Marini Clarelli, La controversia nestoriana e i mosaici dell' arco trionfale di S. Maria Maggiore, in: Bisanzio e l' Occidente. Arte, archeologia, storia, hg. von C. Barsanti, Rom 1996, S. 323–344; H. Hubach, Matthias Grünewald. Der Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar. Geschichte, Rekonstruktion, Ikonographie; mit einem Exkurs zur Geschichte der Maria-Schnee-Legende, ihrer Verbreitung und Illustrationen (Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte 77), Mainz 1996; Pace, Torriti (1996); Santa Maria Maggiore e Roma, hg. von R. Luciani, Roma 1996; L. Sperduti, La Basilica paleocristiana, in: Santa Maria Maggiore (1996), S. 49–72; V. Saxer, La Basilica dalla fine dell' Antichità al Medioevo, in: Santa Maria Maggiore (1996), S. 73–114; D. Paolini Sperduti, La Basilica nel basso Medioevo, in: Santa Maria Maggiore (1996), S. 115–146; E. Thunø, The Dating of the Façade Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome, in: Analecta Romana Instituti Danici 23, 1996, S. 61–82; S. F. Ostrow, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996; A. Tomei, Dal

documento al monumento. Le lettere di Niccolò IV per Santa Maria Maggiore, in: Studi medievali e moderni 1, 1997, S. 73–92; F. Caglioti, Su Isaia da Pisa. Due »Angeli reggicandelabro« in Santa Sabina all'Aventino e l'altare eucaristico del Cardinal d'Estouteville per Santa Maria Maggiore, in: Prospettiva 89/90, 1998, S. 125–160; K. Zollikofer, »Bisogna dissegnar' all'occhio …«. Berninis Projekt für die Chorseite von Santa Maria Maggiore in Rom, in: Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, hg. von C. Göttler, Emsdetten 1998, S. 206–237; R. Mairead O'Foghludha, Roma nova. The Santa Maria Maggiore Altarpiece and the Rome of Martin V, Diss. Columbia University NY 1998, Ann Arbor 1998; Wollesen, Pictures (1998), S. 101–132; Pace, Committenza (1998); Rehberg, Kanoniker (1999); Rehberg, Kirche und Macht (1999); Vicchi, Basiliche (1999); G. Steigerwald, Die Darstellung Jesu im Tempel auf dem Triumphbogenmosaik von S. Maria Maggiore in Roma (432–440). Versuch einer Neuinterpretation, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 43, 2000, S. 187–199; Romano, Pittori (2000); V. Saxer, Le informazioni del Liber Pontificalis sugli interventi dei papi nella decorazione tessile delle chiese romane. L'esempio di S. Maria Maggiore (772–844), in: Rendic. Pont. Accad. 69, 1996/97 (2000), S. 219–232; R. Luciani, Santa Maria Maggiore, in: La visita alle sette chiese, hg. von L. Pani Ermini, Rom, 2000, S. 113–135; I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquarelli della collezione Wilpert / Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, hg. von A. Nestori, F. Bisconti, Città del Vaticano 2000; Bauer, Liturgical Arrangement (2001); Claussen, Tipo romano (2001); M.Á. de la Iglesia Santamaría, El orden continuado. Les transformaciones arquitectónicas de la Basílica de Santa María la Mayor en Roma, Valladolid 2001; V. Saxer, Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église (Ve–XIIIe siècle) (Collection de l'École Française de Rome 283), Rom 2001; A. Anselmi, I progetti di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore, in: Bollettino d'arte, 6. Ser. 86, 2001 (2002), S. 27–78; J. Gardner, Torriti's Birds, in: Medioevo. I modelli, hg. von A. C. Quintavalle (Atti del Convegno internazionale di studi 1999), Parma 2002, S. 605–614; S. de Blaauw, Richard Krautheimer e la basilica di Santa Maria Maggiore, in: Ecclesiae Urbis (2002), S. 57–64; R. Warland, Templum Urbis und Sibylla. Die spätantike Romidee in den Triumphbogenmosaiken von S. Maria Maggiore in Rom, in: Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von A. Middeldorf Kosegarten, hg. von B. Klein, Dresden [u. a.] 2002, S. 25–42; Pace, Tradizione (2002); J. E. Barclay Lloyd, The River of Life in the Medieval Mosaics of S Maria Maggiore in Rome, in: Reading Texts and Images. Essays on Medieval and Renaissance Art and Patronage in Honour of M. M. Manion, hg. von B. J. Muir, Exeter 2002, S. 35–55; H. Schlimme, La facciata d'ingresso di Santa Maria Maggiore da Gregorio XIII a Ferdinando Fuga, in: Architettura. Processualità e trasformazione, hg. von M. Caperna, G. Spagnesi (Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura), Rom 2002, S. 483–488; R. Warland, The Concept of Rome in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome, in: Rome AD 300–800: Power and Symbol – Image and Reality = ActaAArtHist N. S. 3=17, 2003, S. 127–141; M. Israëls, Sassetta's Madonna della Neve. An Image of Patronage, Leiden 2003; G. Steigerwald, Noch einmal. Zur Darstellung Jesu im Tempel am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 46, 2003 (2004), S. 74–83; B. Wisch, Keys to Success. Propriety and Promotion of Miraculous Images by Roman Confraternities, in: The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance, hg. von E. Thunø, G. Wolf (Papers from a conference held at the Accademia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana 2003), Rom 2004, S. 161–184; G. Schelbert, Il palazzo papale di Niccolo V presso Santa Maria Maggiore. Indagini su un edificio ritenuto scomparso, in: »Domus et splendida palatia.« Residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo (Atti della giornate di studio Pisa 2002), Pisa 2004, S. 133–156; C. Davis-Weyer, »Cum ipso sunt in hac nativitate congeniti«. Dove, Throne and City in the Arch Mosaics of Sta. Maria Maggiore in Rome (432–440), in: Reading Images and Texts. Medieval Images and Texts as Forms of Communication, hg. von M. Hageman (Utrecht Studies in Medieval Literacy 8), Turnhout 2005, S. 367–394; S. Guido, Il presepio di Arnolfo di Cambio, Città del Vaticano 2005; A. Geyer, Bibelepik und frühchristliche Bildzyklen. Die Mosaiken von Santa Maria Maggiore in Rom, in: Römische Mitteilungen DAI 112, 2005/06 (2006), S. 293–321; N. Piano, I mosaici absidali esterni di Santa Maria Maggiore a Roma e la porta del Presepe alla luce dell'epigrafia e della liturgia di Natale. Introite in atria eius, adorate Dominum in aula sancta eius, in: Arte medievale, N. S. 4. 2005 (2006) 2, S. 59–68; F. Pomarici, Il presepe di Santa Maria Maggiore. Un riesame, in: Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare, hg. von V. Franchetti Pardo (Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze-Colle di Val d'Elsa 2006), Rom 2006, S. 103–116; Valeriani, Kirchendächer (2006); Romano, Colonna (2006); Pace, Santità (2006); Kinney, Rome (2006); G. Steigerwald, Neue Aspekte zum Verständnis der Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom, in: R. Q.Schr. 102, 2007 (2008), S. 161–203; C. Neuman de Vegvar, Gendered Spaces. The Placement of Imagery in Santa Maria Maggiore, in: Roma felix. Formation and Reflections of Medieval Rome, hg. von É. ó Carragáin, C. Neuman de Vegvar, Aldershot 2007, S. 97–112; J. H. Stens, Die Glocken der Patriarchalbasiliken zu Rom 3. Groß St. Marien – Santa Maria Maggiore, in: Jahrbuch für Glockenkunde 19/20, 2007/08, S. 167–180; S. Ciranna, Il colore dell'antico nella confessione di Santa Maria Maggiore a Roma, in: Il Reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso, hg. von J.-F. Bernard, P. Bernardi, D. Esposito (Collection de l'École Française de Rome 418), Rom 2008, S. 451–461; Dressen, Pavimenti (2008); P. O. Folgerø, The Sistine Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome. Christology and Mariology in the Interlude between the Councils of Ephesus and Chalcedon, in: Mater Christi, hg. von S. Sande, L. Hodne (ActaAArtHist N. S. 7, 21, 2008), Rom 2009 S. 33–64; M. Aimone, Magnificus structor parietum: classicism e innovazione nell'architettura Cristiana di Roma al tempo di papa

Sisto III (432–440 d. C.), in: Jahrbuch für Antike und Christentum 52, 2009, S. 81–141; (2009); P. Helas, G. Wolf, »E fece uno granni bene alla città di Roma«. Considerazioni sulle opere di Martino V per la città di Roma, in: Martino V. Genazzano, il Pontefice, le idealità. Studi in honore di Walter Braunmüller, hg. von P. Piatti, R. Ronzani, Rom 2009, S. 219–240; M. Jochen, Der Weg der Ewigkeit führt über Rom. Die Frühgeschichte des Papsttums und die Darstellung der neutestamentlichen Heilsgeschichte im Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore in Rom, Stuttgart 2009; C. C. Sahner, Hierusalem in Laterano. The Translation of Sacred Space in Fifth Century Rome, in: Novye Ierusalimy, hg. von A. M. Lidov, Moskau 2009, S. 103–130; Piazza, Mosaiques (2010); A. Tomei, La committenza artistica di Niccolò IV, primo papa francescano, in: Icon 3, 2010, S. 23–34. B. Brenk, The Apse, the Image and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images, Wiesbaden 2010; A. Cadderi, Beata Margherita Colonna (1255–1280). Le due vite scritte dal fratello Giovanni, senatore di Roma e da Stefania, monaca di S. Silvestro in Capite, Palestrina 2010; E. Bultrini, Scotus Paparonis Romanorum consul, in: A. S. R. S. P. 133, 2010, S. 5–29; Binsky, Reflections (2011); E. Hold, Maria assumpta est – aktive Bilder und stillgestellte Prozession. Performität und Präsenz des Apsismosaiks von Santa Maria Maggiore in Rom (um 1296), in: Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne, Heidelberg 2011, S. 271–290; Kinney, »Praesepia« (2011); »… Humanis Divina Iunguntur …« Un percorso museale della Basilica Liberiana, hg. von M. Jagosz (Studia Liberiana 3), Rom 2011; A. Delle Foglie, F. Manzari, L'inventario dei beni della Basilica conservato nell'Archivio di Santa Maria Maggiore, in: »… Humanis Divina Iunguntur …« (2011), S. 51–72; P. Liverani, La »Preistoria« della Basilica: Dal sacco di Alarico alla chiesa di Sisto III, in: »… Humanis Divina Iunguntur …« (2011), S. 135–142; D'Achille, Cavalieri (2011); A. M. D'Achille, Perduto e ritrovato. Il mosaico pavimentale dei Paparoni a S. Maria Maggiore nella documentazione scritta e visuale, in: Figure, liturgia e culto, arte. Ricerche dall'Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, hg. von M. Jagosz (Studia Liberiana 8), Rom 2013, Bd. 1, S. 233–255. (Fast identisch mit D'Achille, Cavalieri (2011); Arcipreti della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma dalle origini fino al 1800, hg. von M. Jagosz (Studia Liberiana 6), Rom 2012; G. Calò, La facciata di S. Maria Maggiore ad opera di Ferdinando Fuga. Il cantiere e le maestranze, in: Figure, liturgia e culto, arte. Ricerche dall'Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, hg. von M. Jagosz (Studia Liberiana 8), Rom 2013, Bd. 2, S. 237–254; P. Stephan, Das verräumlichte Bild im verbildlichten Raum. Jacopo Rusutis Mosaiken in Ferdinando Fugas Fassade von S. Maria Maggiore, in: Das haptische Bild, hg. von M. Rath, J. Templer, I. Wenderholm (Actus et imago VII), Berlin 2013, S. 113–134; Schmitz, Cavallini (2013); Leone de Castris, Cavallini (2013); C. di Fruscia, Roma come Gerusalemme? Reliquie e memorie di Cristo nell'Urbe, in: Come a Gerusalemme, hg. von A. Benvenuti, P. Piatti, Florenz 2013, S. 611–646; Gardner, Roman Crucible (2013); Bolgia, Icons (2013); L. Creti, L'antico Palazzo papale presso la Basilica di Santa Maria Maggiore. Storia, architettura e trasformazioni, in: B. A. 99, 2014, S. 39–60; Pensabene, Roma (2015), S. 257–262; W. Brückle, Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenographische Kontextproduktion seit 1750, in: Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, hg. von W. Brückle, P. A. Mariaux, D. Mondini, Berlin/München 2015, S. 149–175; F. Aceto, Betlemme a Roma. Spigolature in margine al culto di San Girolamo e al Presepe di Arnolfo di Cambio, in: Medioevo, natura e figura, hg. von A. C. Quintavalle (I convegni di Parma 14), Mailand 2015, S. 547–556; G. Greco, »Nova et vetera«. Il cantiere settecentesco di S. Maria Maggiore nella documentazione vaticana e vallicellana tra conservazione e progetto (Dottorato di ricerca in architettura, Università degli Studi »G. d'Annunzio« Chieti), Chieti 2016; V. Casali, La basilica di Santa Maria Maggiore a Roma e i suoi dintorni, Rom 2016; S. de Blaauw, In the Mirror of Christian Antiquity. Early Papal Identification Portraits in Santa Maria Maggiore, in: Exempla or Alter Ego? Aspects of the Portrait Historié in Western Art from Antiquity to the Present, hg. von M. Gieskes, B. de Klerk u. a. (Nijmegen Art Historical Studies XXII), Turnhout 2016, S. 109–130; Claussen, Nikolaus IV. (2016); P. Liverani, The Memory of the Bishop in the Early Christian Basilica, in: Monuments and Memory (2016), S. 185–197; S. Romano, Wonderful Rusuti. Nemo propheta in patria, in: Convivium 3, 2016, H. 2, S. 106–125; Struck, Bauprojekte (2017); Luchterhandt, Paschalis I. (2017); Romano, Lussi (2017); S. Romano, Il cantiere di Santa Maria Maggiore, in: Romano, Apogeo (2017), S. 116–151; V. Giesser, Jacopo Torriti. L'incoronazione della vergine e le storie mariane nell'abside, in: Romano, Apogeo (2017), S. 116–126; A. Nesselrath, Jacopo Torriti. La Madonna Odigitria con il bambino e angeli sull'esterno dell'abside, in: Romano, Apogeo (2017), S. 127–130; S. Romano, Il frammento di un ciclo del Genesi e i medaglioni con Profeti nel transetto sinistro, in: Romano, Apogeo (2017), S. 131–134; S. Romano, L'Agnus Dei tra girali vegetali nel timpano di contrafacciata, in: Romano, Apogeo (2017), S. 135 f.; S. Romano, Filippo Rusuti. Il Cristo in trono fra Santi e committenti e le storie della fondazione della Basilica sulla facciata, in: Romano, Apogeo (2017), S. 137–151; V. Giesser, Il mosaico del monumento funebre di Gonzalo Pérez Gudiel in Santa Maria Maggiore, in: Romano, Apogeo (2017), S. 200 f.; I. Molteni, Masolino e Masaccio. Il Trittico della Neve in Santa Maria Maggiore, in: Romano, Apogeo (2017), S. 414–417; S. de Blaauw, Richard Krautheimer and the Basilica of Santa Maria Maggiore, in: The Fifth Century in Rome: Art, Liturgy, Patronage, hg. von I. Foletti, M. Gianandrea (Studia Artium Medievalium Brunensia 4), Rom 2017, S. 99–104; Kinney, Communication (2018); Oftestad, Lateran Church (2019); S. Guido, Arnolfo di Cambio a Santa Maria Maggiore. Il presepe del 1291 nel nuovo allestimento, in: About art online, 16. 02. 2020, URL: https://www.aboutartonline.com/arnolfo-di-cambio-a-santa-maria-maggiore-il-presepe-del-1291-nel-nuovo-allestimento-fino-al-22-febbraio/ [16. 11. 2023].

Fig. 346: Rome, S. Maria in Trastevere, piazza and façade (photo Kinney 2009, ed. Hoesli)

Dale Kinney

S. MARIA IN TRASTEVERE

Basilica Iulii [*trans Tiberim*], *titulus sancti Iuli et Calisti*, *titulus sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae quae vocatur Calisti, Sancta Maria Transtiberim quae vocatur titulus Calisti fundens oleum*
Piazza di Santa Maria in Trastevere

INTRODUCTION 389 | HISTORY 390 | The First Basilica 390 | Dedication to Mary and the Madonna della Clemenza 392 | Pope Gregory IV: *Monastery and praesepium / Presbyterium* 394 | Pope Benedict III: apse mosaic 397 | Anastasius Bibliothecarius: *fons olei* and *taberna meritoria* 397 | Pope Alexander II: Reform and consecration 399 | Pope Calixtus II and the *titulus Calisti* 402 | Purported patronage of Cardinal Pierleoni 403 | Pope Innocent II: the Second Basilica 406 | Pope Innocent III: consecration and the *fons olei* 412 | Bertoldo Stefaneschi: mosaics 414 | Façade mosaics 415 | Fifteenth-century renewal: choirs, sacristy, and the *fons olei* 416 | Cardinal ab Altemps, the Council of Trent and the Madonna della Clemenza 418 | New ceilings and windows 423 | Demolition and replacement of the porch 425 | Destruction of the *praesepium* 427 | Oratorio di Maria Santissima Addolorata 429 | Pope Pius IX: Renovation 430 | Don Vincenzo Paglia: Rejuvenation 434 | MATERIAL ANALYSIS 435 | Exterior: *Brickwork and cornices / Apse wall / Façade / Construction sequence / Windows and transept aedicula / East portals / North transept portal / Door inserted in the north aisle* 435 | Porch 464 | Campanile 467 | Interior: *Layout / Fons olei / Praesepium / Nave colonnades / Entablatures / Clerestory and roof / Transept and apse* 472 | Liturgical furnishings: *Altar and ciborium / Throne / Schola cantorum / Paschal candlestand* 505 | Pavements: *Nave / Aisles / Avila Chapel / Transept* 518 | Mosaics: *Apse arch and conch / Façade / Apse window zone* 530 | Disiecta membra 545 | CONCLUSION 549 | BIBLIOGRAPHY 551

INTRODUCTION

S. Maria in Trastevere is the largest and most ornate church erected in twelfth-century Rome. Exceptionally well-planned and carefully constructed, it boasts a profusion of ancient spolia unmatched in any but the largest Roman basilicas, St. Peter's and the Lateran Cathedral. The spectacular apse mosaic contains a portrait of its sponsor, Pope Innocent II (1130–1143), who died shortly after it was made. Additional decoration and much of the liturgical furniture were executed in the century following his death, and perhaps for that reason, Innocent's foundation is curiously poor in the glittering ornament of colored marbles and mosaic popularly considered »Cosmatesque.« The schola cantorum, the cathedra, and the entrance portals all were devoid of it. The work of the *marmorarii* can be found in the spolia, however, which had to be selected and adapted for reuse. S. Maria in Trastevere offers an opportunity to examine this aspect of their activity in some detail.

S. Maria in Trastevere is unusual in the abundance and diversity of its historical documentation. Its archive goes back to the eleventh century. It is well preserved, although a few important items have escaped it, including an eleventh-century martyrology with marginal obits now in the British Library, and a four-volume Lectionary in the Biblioteca Vaticana. These sources provide a view of the twelfth-century basilica that is more detailed and

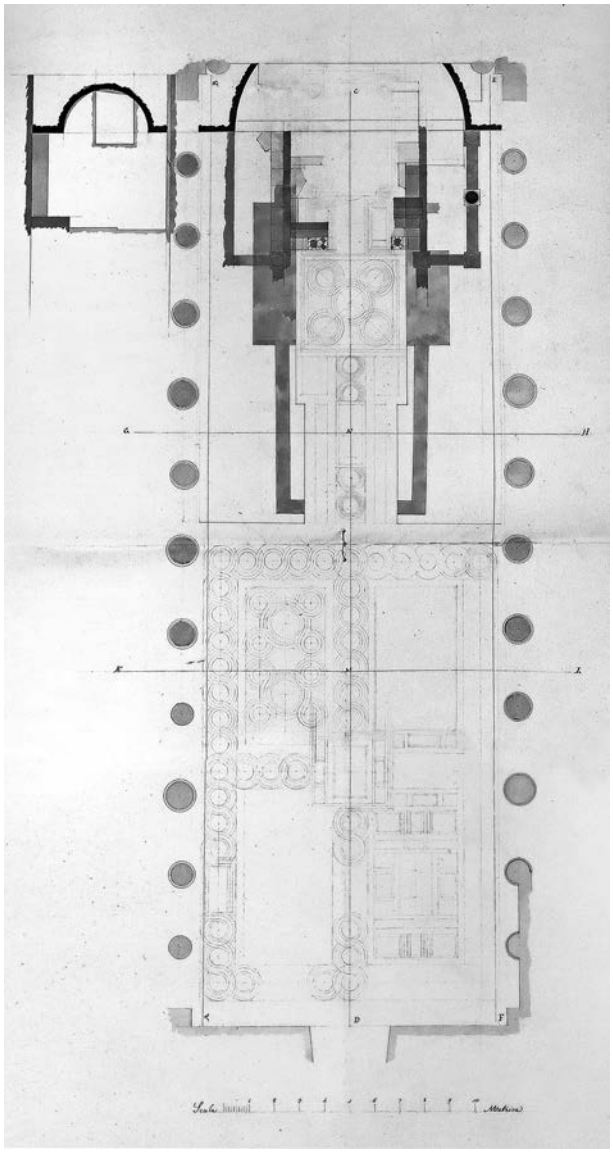


Fig. 347: Rome, S. Maria in Trastevere, plan of excavation 1865–1869, V. Vespignani, Rome, Archivio Storico Diocesano (photo Senekovic 2018)

sometimes more personal than the official documents available for most churches of this era, and they invite an extended consideration of its history. The archive also contains reams of documents pertaining to the renovation of the basilica under Pope Pius IX (1863–1873), which permit an exceptionally precise determination of nineteenth-century alterations.

Its history, real and invented, was the source of the basilica's importance in medieval Rome. Although in the early middle ages S. Maria in Trastevere was signaled to pilgrims because it housed a miraculous icon, by the ninth century it was known as the site of the *fons olei*, a miraculous spring of oil that arose from an inn (the *taberna meritoria*) at the time of Christ's birth. The tavern and the oil well remained central to the basilica's self-presentation into early modern times. A church purportedly established by Pope Calixtus I (217–222) on the site of the *taberna meritoria* could claim to be the first church founded in Rome.

HISTORY

The First Basilica

The church that became S. Maria in Trastevere was founded by Pope Julius I (337–352); it was one of two basilicas that he erected near sites connected with Pope Calixtus I.[1] The *basilica in via Aurelia mil. III ad Callistum* was in the cemetery on the via Aurelia where Calixtus I was buried.[2] The *basilica trans Tiberim regione XIIII iuxta Callistum* was near an otherwise unknown site in Trastevere, possibly the building that housed Calixtus's popular school.[3] Some argue that it was the site of his martyrdom.[4]

Remains of the fourth-century basilica were uncovered in 1865 and were confirmed by a limited excavation in the 1990s (fig. 347).[5] They comprise the springing of an apse on the axis of the present nave and

1 Catalogus Liberianus, in: Kalenderhandbuch 2 (2014), p. 528.

2 Depositio martyrum, in: Valentini/Zucchetti, Codice 2 (1942), p. 27; Kalenderhandbuch 2 (2014), p. 501. Verrando (1985), pp. 1039–1061; G. N. Verrando, Cal(l)isti Coemeterium (Via Aurelia), in: LTUR Suburbium 2, 2004(a), pp. 44–50; Verrando (2004).

3 On the school: Hippolytus, Refutatio omnium haeresium IX.xii.20–26, in: Hippolytus of Rome, Refutatio omnium haeresium, ed. by M. Marcovich, Berlin/New York 1986, pp. 354–356.

4 Pietri (1976), pt. 1, p. 20; Verrando (1984), pp. 1040–1048; C. Lega, Area Callisti, in: LTUR 1, 1993, pp. 113 f.; Bertolino (1994); De Spirito (1995); De Spirito (1999a), p. 10; J. R. Curran, Pagan City and Christian Capital. Rome in the Fourth Century, Oxford 2000, pp. 122–125, esp. 124 f.; Verrando (2004); Bonfiglio (2010), pp. 208–210; B. Green, Christianity in Ancient Rome. The First Three Centuries, London 2010, pp. 97–111.

5 Kinney (1975); Coccia et al. (2000); Coccia et al. (2012).

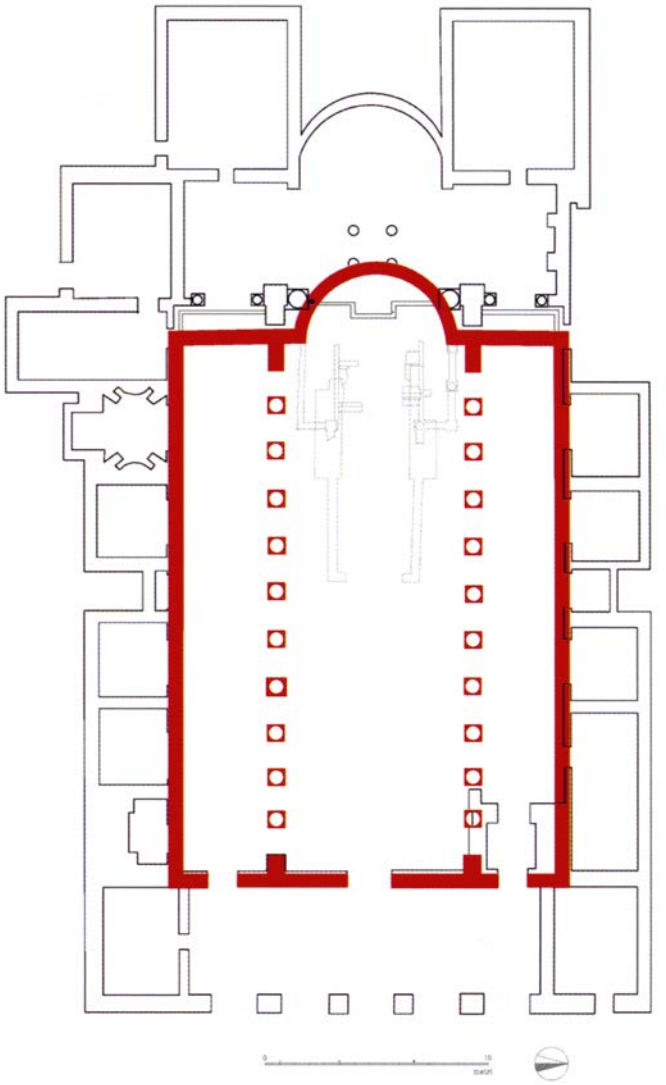


Fig. 348: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of Basilica Iulii, reconstruction Cooperativa Archeologia (after Coccia et al. 2012)

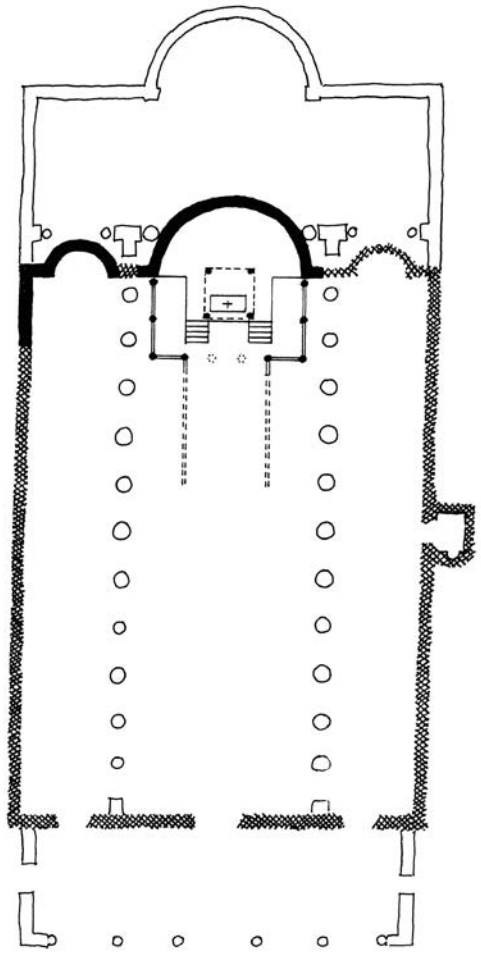


Fig. 349: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of Basilica Iulii with presepe chapel (after Einaudi, L'arredo liturgico, 2000)

another apse at the end of the south aisle, indicating that the twelfth-century basilica stands directly over its predecessor (fig. 348). The main apse extended under the twelfth-century transept, with its apex just east of the present altar. Its masonry of alternating courses of brick and tufa blocks (opus listatum) is consonant with a date in the fourth century. The second apse was a later addition; its masonry is characteristic of the second half of the ninth century.[6] A matching apse at the end of the north aisle is conjectural (fig. 349). Assuming that it had a north aisle, the fourth-century basilica was 25 m wide. If its front wall was on the line of the twelfth-century façade, it would have been 37 m long (42 m including the apse), close to the average size of fourth-century titular basilicas like San Clemente.[7] A ninth-century passage in the Liber pontificalis suggests that it also had a porch.[8] The basilica occupied a prominent site at the intersection of the east-west via Aurelia vetus, which carried traffic

6 Guidobaldi, in: Coccia et al. (2012), p. 52; contra Coccia et al. (2000), p. 168. Cf. Dey (2019), pp. 182–185, 200 f.
7 Kinney, Edilizia (2010), pp. 60 f., 95 n. 24.
8 LP 2, p. 147; quoted below, n. 57.

from the western Porta Aurelia to the Tiber, and the street from the region of St. Peter's that entered Trastevere through the Porta Septimiana.

If not founded initially as a *titulus*, Pope Julius' basilica had acquired that status by the end of the fifth century.[9] Julius was not a martyr and his memory lacked celebrity, while Calixtus's tomb in the cemetery on the via Aurelia attracted a cult. The promulgation of the *Passio sancti Calisti papae* in the later fifth century spread his fame.[10] By 595 the *titulus* was known as *titulus Iulii et Calisti*.[11] The *passio* associates Calixtus with an *urbs Ravennatium* in Trastevere, in which were a *templum*; *quidam coenaculum*, where the pope and his followers met for hymn-singing and rites; and a *domus Pontiani*, where the pope was martyred by drowning in a well.[12] The »city of the Ravennates« became part of the lore of S. Maria in Trastevere, which in the twelfth century was said to be on the site of its temple.[13] The *passio* influenced the biographer of the Liber pontificalis, who (perhaps conflating the *coenaculum* with the *iuxta Callistum* of his official sources) claimed that Calixtus founded a basilica in Trastevere.[14] Thus Pope Calixtus I became known as the first founder of S. Maria in Trastevere, and his name quickly supplanted that of Pope Julius in the basilica's nomenclature.[15]

Dedication to Mary and the Madonna della Clemenza

The *titulus sancti Iulii et Calisti* was the second or third church in Rome, and the only *titulus*, dedicated to the Virgin Mary.[16] The dedication is first attested in a signature dated 587.[17] As its dedicatee, Mary displaced Calixtus in the name of the church. It became known by the formula *Titulus sanctae Mariae quae vocatur Calisti*, with more or less elaborate variations.[18]

A curious Greek text, apparently written in Rome in the late eighth century, offers what seems like a fantastic etiology of the basilica's compound nomenclature. It relates the story of an image not made by human

9 Acta synhodi a. CCCCXCVIIII, in: Acta synhodi (1894), pp. 411 (*Paulinus presbyter tituli Iuli subscripsi*), 412 (*Marcellinus presbyter tituli Iuli subscripsi*), 414 (*Septiminus presbyter tituli Iuli subscripsi*). F. Guidobaldi argued that no tituli were founded before the pontificate of Damasus (366–384) (Titulum romanum constituit. Inquadramento cronologico dell'istituzione dei tituli presbiteriali di Roma, in: Titulum nostrum perlege. Miscellanea in onore di Danilo Mazzoleni, ed. by C. dell'Osso, P. Pergola, Città del Vaticano 2021, pp. 544–557).

10 Verrando (1984) made an extended argument for a date before the composition of the LP; followed by De Spirito (1995); Lapidge (2018), pp. 39, 287–290. Contra: E. dal Covolo, I Severi e il Cristianesimo. Ricerche sull'ambiente storico-istituzionale delle origini cristiane tra il secondo e il terzo secolo, Rome 1989, p. 16. Pietri (1976), pt. 1, pp. 621 f. implied that a cult of Calixtus was present in the *titulus* from the beginning; followed by Bonfiglio (2010), pp. 220 f. For Calixtus's cult see A. Handl, Bishop Callistus I. of Rome (217?–222?). A Martyr or a Confessor?, in: Zeitschrift für antikes Christentum 18, 2014, no. 3, pp. 390–419.

11 Pope Gregory I, Epistola V.57a, in: Pope Gregory I (1891), p. 367: *Petrus presbyter tituli sancti Iulii et Calisti*. »*Sancti*« must refer to Calixtus rather than to Julius, pace Geertman, More Veterum (1975), pp. 147 f. De Spirito (1999b), p. 84 wrongly supposed that there were two *tituli*, one of Julius and another of Calixtus.

12 Moretti (1767), pp. 181–185. Moretti transcribed the *passio* from the twelfth-century Legendary of S. Maria in Trastevere, now in the BAV, Vat. lat. 10999, fols. 78v–79r. See also AASS Octobris VI, pp. 439–441; Mombritius (1910), pp. 268–271. Translation: Lapidge (2018), pp. 290–296.

13 Mirabilia Urbis Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), p. 64: *Trans Tiberim, ubi nunc est Sancta Maria, fuit templum Ravennantium*. For the likely source of the *urbs Ravenna(n)tium* see L. Richardson, Jr., A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, Baltimore/London 1992, p. 79; C. Lega, Castra Ravennatium, in: LTUR 1, 1993, pp. 254 f.

14 LP 1, p. 141: *Hic fecit basilicam trans Tiberim*; cf. Verrando (1984), pp. 1057 f.

15 LP 1, pp. 141 f. n. 6.

16 The others were S. Maria Maggiore (432–440) and possibly S. Maria Antiqua, whose founding has been dated 493 to 526 by G. Bordi, Santa Maria Antiqua. Prima di Maria Regina, in: L'officina dello sguardo 1 (2014), pp. 285–290, esp. 289, and 565 to 578 by M. Andaloro, Le icone a Roma in età preiconoclasta, in: Roma fra oriente e occidente. Settimane di Studio del CISAM 49, Spoleto 2002, vol. 2, pp. 719–753, esp. 745; similarly M. Andaloro, La Vergine e il Bambino, in: Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio, ed. by M. Andaloro, G. Bordi, G. Morganti, Milan 2016, pp. 194–196, esp. 196.

17 Gregorius Diaconus (1890), Donation of 587, pp. 438 f.: *Bonifacius lector tituli Sanctae Mariae […] testis subscripsi*. Russo (1979), pp. 56–58; J. Richards, Consul of God. The Life and Times of Gregory the Great, London/Boston 1980, pp. 32 f.; Pronti (1996), p. 219. Andaloro (1972/73), p. 210 n. 46 erroneously speculated that this *titulus* was not in Rome.

18 LP 1, p. 509: *Titulum sanctae Dei genetricis semperque virginis Mariae quae [sic] vocatur Calisti trans Tiberim […] restauravit*.

hands (ἀχειροποίητος) that was venerated in a church in Trastevere. The church must be S. Maria, where an Acheiropoietos was previously recorded in a pilgrim guide of the seventh or eighth century.[19] This image of Mary with her son on her chest miraculously appeared in a building meant to be that of a martyr and took that building for itself, not by force but as a lord honors a servant.[20] Scholars are nearly unanimous in identifying the icon as the extant »Madonna della Clemenza,« even if it seems odd that an image containing a mortal might be considered of miraculous origin (fig. 350).[21] The Greek text may explain this anomaly by its allusion to a lord honoring a servant. If the pope kneeling at Mary's left foot – identified by some as Pope John VII (705–707) – represents that servant, he would be Calixtus I, whose cult the Virgin displaced and who might be considered her attribute.[22] Alternatively, the extant icon could be a copy, presumably made by the pope in the picture, of a miraculous original in which no donor appeared.[23]

The first clear textual match to the extant icon is a passage in the life of Pope Gregory IV (827–844), who presented an altar cloth with scenes of the Nativity and the Resurrection, »and above, an image of the blessed Mother of God Mary comforting an image of her offerer.«[24] It has been suggested that the unnamed *oblator* was Gregory IV, the donor of the cloth, in which case the image would have been an appropriation of the Acheiropoietos rather than a

Fig. 350: Rome, S. Maria in Trastevere, Madonna della Clemenza, after cleaning in 1953 (photo ICCD)

19 Istae vero ecclesiae intus Romae habentur, in: Valentini/Zucchetti, Codice 2 (1942), p. 122: *Basilica quae appellatur Sancta Maria Transtiberis; ibi est imago sanctae Mariae quae per se facta est* (also in: Corpus Christianorum series latina CLXXV, p. 321). Andaloro (1972/73), pp. 164 f.; Geertman, More veterum (1975), pp. 158–163, 202; Russo (1979), pp. 58–60; Barber (2000), pp. 256–260.

20 Περὶ ἀχειροποιήτων εἰκόνων, p. 349. Wolf (2002), pp. 782 f.; Wolf (2005), pp. 38 f.; Lidova (2009), p. 24. On the date of the text: Περὶ ἀχειροποιήτων εἰκόνων, pp. 106–108, 224–226; Noble (2009), p. 149. I am grateful to Vera von Falkenhausen for translating this difficult text.

21 Especially so because as an *Acheiropoietos*, the icon was also a relic: Barber (2000), pp. 256–260. Wolf (2005), p. 39 claimed that in this case, »Acheiropoietos« denoted not a miraculous image but a »theophanic presence« within it.

22 For a more allegorical interpretation see Wolf (2002), pp. 782 f.; Wolf (2005), pp. 38 f. The identification of the kneeling pope as John VII goes back to Cecchelli (1933?), pp. 123 f., 151–157; followed by Bertelli (1961), pp. 80–86; Beckwith (1962); Mango (1962); Wright (1963); Nilgen (2002), p. 234; Noble (2009), p. 131; V. Pace, Alla ricerca di un' identità. Affreschi, mosaici, tavole dipinte e libri a Roma fra VI e IX secolo, in: Roma e il suo territorio nel medioevo. Le fonti scritte fra tradizione e innovazione. Atti del Convegno internazionale di studio dell' Associazione italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Rome 2012, ed. by C. Carbonetti, S. Lucà, M. Signorini, Spoleto 2015, pp. 471–498, esp. 484 n. 34. It is rejected by those who, following Andaloro (1972/73), date the icon to the sixth century: Russo (1979), pp. 77–80; Leone (2012), p. 58; Lidova (2016); M. Lidova, Monumental Icons and their Bodies in Early Christian Rome and Byzantium, in: Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium, ed. by J. Bogdanović, London/New York 2018, pp. 25–58, esp. 39. Noncommittal are Nilgen, Maria Regina (1981), pp. 5 f.; Wolf (2002), pp. 783–786; Wolf (2005), pp. 37 f.

23 Implied by Barber (2000), p. 259. Favoring this alternative is the fact that the pope evidently had a square nimbus: Bertelli (1961), p. 73. On the basis of several iconographically similar images made in Rome in the late eighth century, Nilgen argued that there were two versions of the Madonna della Clemenza in circulation, with different color schemes: Nilgen (2002), pp. 238–240.

24 LP 2, p. 80: *fecit ibidem vestem crysoclabam cum blatta bizantea, habentem historia* (sic) *Nativitatis et Resurrectionis domini nostri Iesu Christi, et insuper imaginem beatae Dei genetricis Mariae refoventem imaginem oblatoris sui*; Bertelli (1961), p. 21. For the meaning of *vestem* see L. E. Phillips, A Note on the Gifts of Leo III to the Churches of Rome: »Vestes cum storiis,« in: Ephemerides liturgicae 102, 1988, pp. 72–78, esp. 72 f.; Martiniani-Reber (1999), p. 290; de Blaauw, Altare (2001), pp. 987 f.

copy of it.[25] It is also possible that the *oblator* was copied from the icon and the biographer either did not know his name, or thought it unnecessary to mention it.

Pope Gregory IV

The relics of Pope Calixtus I and the presbyter Calepodius were translated to S. Maria in Trastevere sometime after the papacy of Gregory III (731–741).[26] In the late eighth or ninth century they were joined by remains of Pope Cornelius (251–253), exhumed from a tomb near the via Appia in 779/80.[27] When Gregory IV (827–844) acceded to the papacy, all of these relics were in the south aisle.[28] There is no record of relics in the main altar, which was »in a low place, almost in the middle of the nave,« so that Mass was celebrated »with the clergy intermingled with the people in a disorderly way«.[29] Papal Masses must have been celebrated on this altar at least since the pontificate of Gregory II (715–731), who made S. Maria in Trastevere the station church for the second Thursday in Lent.[30] Pope Leo III (795–816) embellished the altar with a 504-pound silver ciborium and a gold crown to hang below it, but these ornaments would not have remedied a lack of relics or the altar's archaic placement in the nave.[31] The basilica itself was »broken down in certain places all around because of great age,« and its site was »full of brambles and filth.«[32] Gregory IV addressed these problems with a thorough-going renovation.

Monastery and praesepium

The renovation began in 835/36 with the foundation of a monastery for *monachos canonicos* who would chant the Divine Office.[33] The pope built »pretty dwellings« or »cells« for them, traces of which were said to be visible in the thirteenth century.[34] He buttressed the church walls and made a *praesepium* »in the likeness of« the *praesepium* at S. Maria Maggiore.[35] The *praesepium* was on the site of the present Cappella del Presepio, opposite the sixth column of the north colonnade (figs. 349, 441). Pope Innocent II is said to have »renovated« it, implying that the ninth-century chapel survived his rebuilding.[36]

25 Martiniani-Reber (1999), p. 301.

26 Presumably the relics were still in the cemetery when Gregory III refurbished the basilica there: LP 1, 419; Verrando (2004), p. 54; M. Minasi, La Tomba di Callisto. Appunti sugli affreschi altomedievali della cripta del papa martire nella catacomba di Calepodio, Città del Vaticano 2009, p. 91. For the translation: Verrando (1985), p. 1061; S. Lorenz, Papst Calixt I. (217–222). Translation und Verbreitung seines Reliquienkultes bis ins 12. Jahrhundert, in: Ex Ipsis Rerum Documentis. Beiträge zur Mediävistik. Festschrift für Harald Zimmermann zum 65. Geburtstag, ed. by K. Herbers, H. H. Kortüm, C. Servatius, Sigmaringen 1991, pp. 213–232, esp. 218–221; D. Mazzoleni et al., Le iscrizioni della catacomba di Calepodio, in: RAC 75, 1999, pp. 597–694, esp. 644–647.

27 LP 1, p. 506; N. Christie, Popes, Pilgrims and Peasants. The Rôle of the Domusculta Capracorum (Santa Cornelia, Rome), in: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bd. 1, Bonn 1991 = Jahrbuch für Antike und Christentum suppl. 20, 1995, vol. 2, pp. 650–657, esp. 651.

28 LP 2, p. 80: *sancta corpora beatorum Calisti et Cornelii et Calepodi in meridiana plaga aecclesiae tumulata postergum populi iacentia*; cf. Bauer, Frammentazione liturgica (1999), pp. 420–425, 437.

29 LP 2, p. 80: *Nam prius altare in humili loco situm fuerat, pene in media testudine […] pontifex cum clero plebi confuse inmixto sacra misteria celebrabat*. See de Blaauw, Altare (2001), pp. 976 f.; Kinney (2019), p. 90.

30 LP 1, p. 402; Andrieu (1929), pp. 345, 354; Chavasse (1982/93); Baldovin, Stational Liturgy (1987), pp. 153 f., 289.

31 LP 2, p. 11: *in titulo beati Calisti ad honorem Dei genetricis semperque virginis Mariae fecit cyburium ex argento, pens. lib. DIIII semis*; p. 16: *in titulo sanctae Dei genetricis quae appellatur Calisti fecit regnum ex auro purissimo, pendentem super altare maiorem, ex gemmis pretiosis ornatum, pens. lib. I.* Guidobaldi, Cyboria (2000), pp. 59 f., 67; Kinney (2019), pp. 91 f.

32 LP 2, p. 78: *vepribus vel inmunditiis plena […] saepedicta ecclesia quibusdam per circuitum locis longo senio erat praerupta*.

33 LP 2, p. 78: *iuxta latus praenominate basilicae monasterium a fundamentis statuit et novis fabricis decoravit. In quo etiam monachos canonicos adgregavit, qui inibi officium facerent et omnipotenti Deo grates et laudes diebus singulis et noctibus prosecutis intimo cordis spiramine decantarent*. On the date: Geertman (1979). On the meaning of *monachos canonicos*: LP 2, p. 78 n. 8; Ferrari, Monasteries (1957), pp. 380–386. On the context: Ferrari, Monasteries (1957), pp. 372–375; Di Carpegna Falconieri (2007), pp. 362–367.

34 LP 2, p. 78: *pulchra sunt habitacula monachorum […] cellulae constructa sunt*. Pani Ermini (1981), pp. 34 f. For the thirteenth century see below, n. 189.

35 LP 2, p. 78: *Eo igitur tempore […] eam [basilicam] firmissimis undique munitionibus restauravit, et in ea sanctum fecit Praesepium, ad similitudinem Praesepii sanctae Dei genetricis quae appellatur Maioris.*

36 Legenda in consecratione, fol. 151v: *renovavit etiam presepium, quod antiquitus in ea fuerat*; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137.

The *praesepium* contained at least two icons: a gold image of the Virgin, crowned and adorned with many jewels, and another image with necklaces.[37] Carlo Bertelli maintained that the gold image was the Madonna della Clemenza.[38] No document from any period locates the Madonna della Clemenza in the *praesepium*, however. The purpose of the chapel seems to have been to elevate the status of *Sancta Maria quae vocatur Calisti* by making an iconographic connection with the site of Christ's birth in Bethlehem, such as already existed at S. Maria Maggiore.[39]

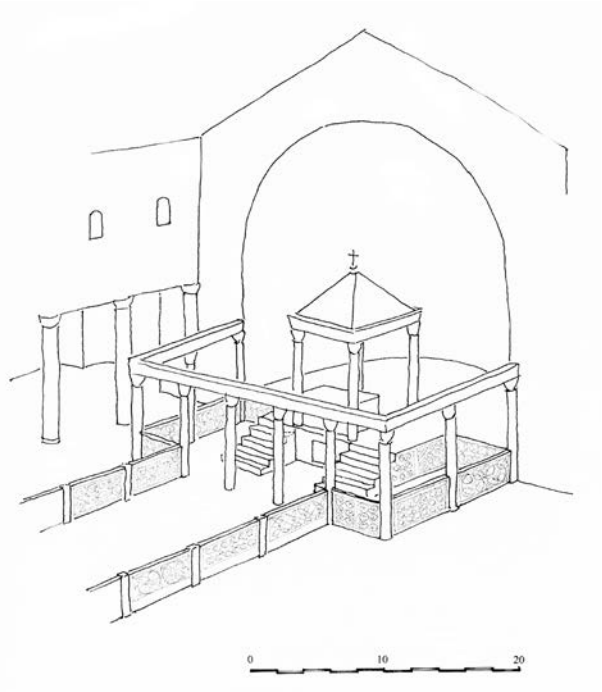


Fig. 351: Rome, S. Maria in Trastevere, reconstruction of the apse and chancel of Pope Gregory IV (after Einaudi, L'arredo liturgico 2000)

Presbyterium

Two years later Gregory IV improved the situation of the altar, again following the model of S. Maria Maggiore, which had been reworked by his near predecessor Pope Paschal I (817–824) to suit the stational liturgy.[40] He excavated a »hidden cavity« in the area of the main apse, in which he deposited the relics of Calixtus, Cornelius, and Calepodius.[41] The bodies were surrounded by a great mass of fill, which created a *tribunal* – i. e., an elevated floor for celebrants in the apse – that was decorated with »wondrous stones« (fig. 351). A window under the altar (confessio) was opened in the east face of the *tribunal* to provide a connection with »the wondrous odor of the hidden ones.« In front of it was a *presbyterium*, with a *matroneum* on the north side.[42] The »wondrous stones« decorating the *tribunal* are the marble chancels that now form a dado in the eighteenth-century porch and also line the vestibule under the campanile (figs. 352, 369).[43] They were reused on the twelfth-century schola cantorum, reused again as paving stones when the schola cantorum was dismantled, and placed in their present locations by Virginio Vespignani, who took them up with the rest of the pavement in 1865.[44]

37 LP 2, p. 78: *In quo obtulit […] imaginem auream, habentem storiam Dominae nostrae, cum diversis et pretiosis gemmis […] habentem in circuitum capite coronae diverse philopares […] item in eodem, imaginem habentem morenas prasinales pretiosissimas II […]*. cf. The Lives (1995), pp. 61 f.

38 Bertelli (1961), p. 19.

39 Kinney, The »Praesepia« (2011), pp. 789 f.; Claussen, in this volume, p. 341–357.

40 De Blaauw, Cultus 1 (1994), pp. 382–394; Bauer, Liturgical Arrangement (2001), pp. 101–105, 117–121; Emerick (2000), pp. 149–151; S. de Blaauw, Liturgical Features of Roman Churches. Manifestations of the Church of Rome? in: Chiese locali e chiese regionali nell'alto medioevo (Settimane di studio del CISAM 61), Spoleto 2014, pp. 321–341, esp. 333–335; Kinney (2019), pp. 91 f.; Claussen, in this volume, p. 215–220.

41 Pace Geertman (1979); Apollonj Ghetti (1984), pp. 209 f.; and de Blaauw, Krypta (1995), pp. 562 f., there is no evidence that the hidden *antrum* was a crypt. No mention is made of Pope Julius. The earliest evidence for his relics in S. Maria in Trastevere is from the eleventh century, and Innocent II »found« them there 80 years later (below, nn. 97, 194). His name appears in the list of relics translated to S. Prassede in 817–824: Riccioni (2021), p. 92; cf. Nilgen (1974); Goodson, Rome (2010), pp. 167, 327–329.

42 LP 2, p. 80: *Nam effosso clandestino antro, summa cum reverentia praefata sancta corpora elevans […] in ambitu abside, honorifice collocando occuluit; circa quae quam maxime molis aggregans aggerem, comptum miris lapidibus tribunal erigens decoravit. Supra que confessionem respicientem ad ortum solis miri odoris celaturarum ornata compagine coaptavit infra consurgentes siquidem bases altaris […] Ante quod presbyterium ampli ambitus operosi operis funditus construxit, cui ex septemtrionali plaga lapidibus circa septum matroneum adposuit*. For the complete text see Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000), pp. 176 f.; Bauer, Liturgical Arrangement (2001), p. 124 n. 2, English translation on pp. 101 f.

43 Kautzsch, Schmuckkunst (1939), pp. 7, 12, 15, 18, 20, 22, 25–27, 39, 47–49.

44 Cressedi (1863–73), pp. 10r–10v: »[18 Febbraio 1865] Si è posto mano al pavimento della nave mag.e togliendo le transenne della antica schola cantorum, le quali al presente formavano parte del pavimento nella porzione prossima alla Tribuna vicino alla colonne.«

Vespignani encountered the foundations of the schola cantorum immediately beneath the pavement. Further excavation revealed remains of Gregory IV's *tribunal* and *presbyterium.* These finds were progressively recorded on a colored plan preserved in the Capitular archive (figs. 347, 508).[45] Black ink denotes rising walls, including the fourth- and ninth(?)-century apses already discussed. Foundations are indicated in two shades of gray. A diary of Vespignani's renovation by Canon Gioacchino Cressedi, also in the archive, helps to determine that dark gray is the stratum of Pope Gregory IV.[46]

Of the several attempts to reconstruct Gregory's work, that by Karin Bull-Simonsen Einaudi is the most complete (figs. 349, 351).[47] The dimensions of the extant chancels enabled her to locate some of them in the intercolumniations of the presbytery colonnade, and she assigned others to a hypothetical (but plausible) *ruga(e)*, a corridor extending from the presbytery into the nave.[48] The ensemble of presbytery enclosed by a trabeated colonnade and *rugae* was the preferred form for Roman liturgical layouts in the ninth century.[49] Only S. Maria in Trastevere was said to have a *matroneum*, described as »an enclosure surrounded by stones« on the north side of the *presbyterium*.[50] Unique to the Liber pontificalis, the word *matroneum* has been interpreted as a place for privileged women (*matronae*). In the apparent absence of such an enclosure on Vespignani's plan, some have supposed that it was in the north aisle, but this would have been a liturgically awkward location.[51] More likely, in my view, the *matroneum* was the place where *matronae* were met by the pope in the rites of Offertory and Communion; it would have been part of the *presbyterium*.[52]

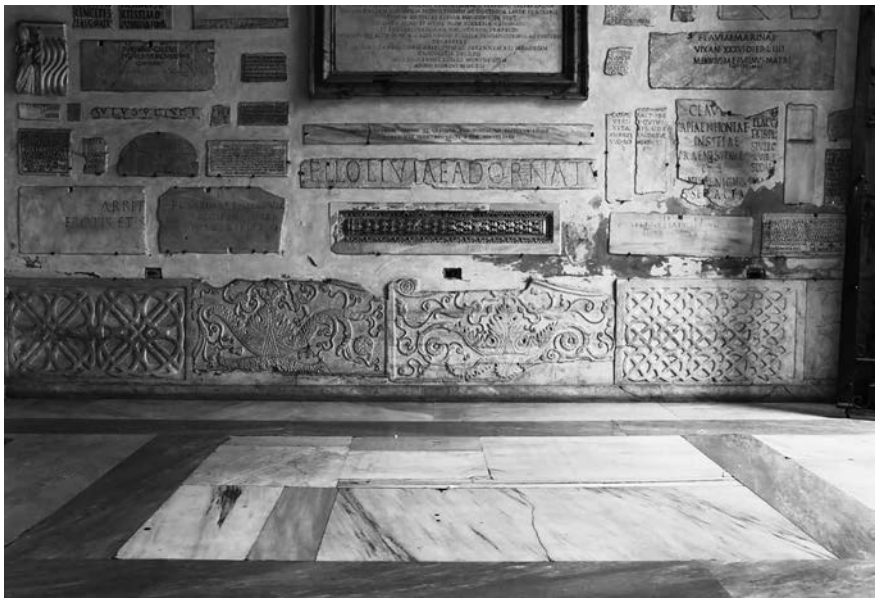


Fig. 352: Rome, S. Maria in Trastevere, chancel screens with flowering acanthus and scrolled top (photo Einaudi 2009)

45 Vespignani (1865–69): pen, ink, and washes on paper, L 76 × W 54 cm. The plan is unfinished. It has multiple section lines, but no sections were found in the archive. My interpretation of the plan has been informed by observations made long ago by Frank Brown, Richard Krautheimer, Judson Emerick, Slobodan Ćurčić, and Ronald Malmstrom. Prof. Brown noted the drawing's peculiar scale, 1.15:1 (i. e., 1 cm = 0.85 m). I am grateful to Darko Senekovic for his excellent photographs of this and other graphic documents in the ACSMT.

46 Cressedi (1863–73), pp. 10 [18 Febbraio 1865], 15r–15v [3 Novembre 1866]. G. Bertelli (1974) published the plan but did not know the diary, and consequently reversed the stratigraphy. See Kinney (1975); Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000), p. 181.

47 F. Gandolfo, La cattedra di Pasquale I in S. Maria Maggiore, in: Roma e l'età carolingia. Atti delle Giornate di Studio, Rome 1976, pp. 55–67, esp. 64 f.; Bauer, Liturgical Arrangement (2001), pp. 102–105; Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000).

48 On the *rugae*: V. Saxer, Recinzioni liturgiche secondo le fonti letterarie, in: Mededelingen 59, 2000, pp. 71–79, esp. 71–73. Cf. Guidobaldi (2000), pp. 92 f., 95 f.

49 Guidobaldi (2000), pp. 92–96; Bauer, Liturgical Arrangement (2001), pp. 107–111; Emerick (2000), pp. 142–148; Goodson, Rome (2010), pp. 122–129.

50 LP 2, p. 80: *cui [presbiterio] ex septemtrionali plaga lapidibus circa septum matroneum adposuit.*

51 Location: De Benedictis (1981), p. 77; Bauer, Liturgical Arrangement (2001), pp. 103 f.; Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000), p. 178. Function: Mathews (1962), pp. 92–94; De Benedictis (1981), pp. 75–85; Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 104, 308 n. 109.

52 The Lives (1995), p. 314; J. F. Romano, Liturgy and Society in Early Medieval Rome, Farnham 2014, pp. 34 f.; Kinney (2019), pp. 91 f.

The ninth-century description of Gregory IV's work does not mention a ciborium, probably because the pope reused the large silver ciborium previously gifted by Pope Leo III.[53] Like most »silver« ciboria of the era, Leo's likely consisted of a silver-covered wooden superstructure borne on four columns of precious stone.[54] Supposing that the columns, like the marble chancels, were preserved and reused in the rebuilding by Pope Innocent II, Einaudi reasoned that they are the same porphyry shafts seen today under the superstructure designed by Vespignani (fig. 492).[55]

Pope Benedict III: apse mosaic

The construction of Gregory IV's tribunal may have destabilized the apse, because his successors found it verging on ruin.[56] Pope Benedict III (855–858) completed its reconstruction, and also renewed the *secretarium* (sacristy), the baptistery, and the *porticus*.[57] He adorned the apse with colored glass windows and a »mosaic picture.« The windows are the latest known example of a Carolingian revival of window glass in Roman churches, following its appearance in the apses of the Lateran Cathedral (Pope Leo III, 807–808) and the new basilica of San Martino ai Monti (Pope Sergius II, 844–847).[58]

The subject of Pope Benedict's mosaic picture is unknown, but given the dedication of the church, it almost certainly represented the Mother of God. If it was still visible when Pope Innocent II decided to replace the old basilica three centuries later, the picture would have been an obvious point of reference for his iconographer. The mosaic may have represented the Assumption, which appeared in Roman ecclesiastical iconography in the late eighth century.[59] Benedict himself presented S. Maria in Trastevere with a gold-woven cloth depicting the Assumption for the main altar.[60] If the Assumption also appeared in his mosaic, its iconography would have seemed archaic in the 1140s.[61] An urge to correct it could have been a factor in the choice of subject for the mosaic that replaced it.

Anastasius Bibliothecarius: *fons olei* and *taberna meritoria*

Benedict III was the titular priest of S. Maria in Trastevere before he was elected pope.[62] He was briefly dethroned by the excommunicate ex-priest Anastasius, who himself was deposed after three days.[63] Anastasius was rehabilitated and in 858 he was given the position of abbot of the monastery of S. Maria in Trastevere. He was named Bibliothecarius Romanae Ecclesiae by Pope Hadrian II (867–872), and served three popes – Nicholas I (858–867), Hadrian II, and John VIII (872–882) – as translator, scholar, diplomat, and archivist, all while

53 Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000), p. 184.
54 Guidobaldi, Cyboria (2000), pp. 57–59; de Blaauw, Altare (2001), p. 986.
55 Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000), p. 186.
56 LP 2, p. 120 [Leo IV, 847–855]: *in ecclesia beatae Dei genitricis semperque virginis Mariae dominae nostrae trans Tiberim, absidam, quae pre nimia vetustate ruitura manebat, tunc praenominatus praesul restauravit*.
57 LP 2, p. 147: *absidam maiorem […], que in ruinis posita, noviter atque fundamentis faciens, ad meliorem erexit statum; fenestras vero vitreis coloribus ornavit et pictura musivo decoravit; necnon et porticum atque baptisterium cum secretario, omnia et in omnibus sarta tecta noviter renovavit*.
58 LP 2, pp. 25, 94; M. Del Nunzio, La produzione di vetri da finestra tra tarda antichità e medioevo. La situazione romana, in: Il colore nel medioevo. Arte, simbolo, tecnica. La vetrata in occidente dal IV all'XI secolo. Atti delle Giornate di Studi Lucca 1999, ed. by F. dell' Acqua, R. Silva, Lucca 2001, pp. 45–65, esp. 52, 55; F. Dell' Acqua, Illuminando colorat. La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'alto medioevo. Le fonti, l'archeologia, Spoleto 2003, pp. 50, 54, 122; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), p. 29.
59 LP 1, p. 500; LP 2, p. 61; Martiniani-Reber (1999), p. 302; Andaloro (2001/02), pp. 58, 68, 95, 99 n. 35.
60 LP 2, p. 145: *fecit veste in altare maiore de chrisoclavo, habentem historiam Adsumptionis eiusdem Dei genitricis*. On the meaning of *chrisoclavo*: Martiniani-Reber (1999), p. 297.
61 On the ninth-century iconography: J. Croquison, L'iconographie chrétienne à Rome d'après le »Liber pontificalis«, in: Byzantion 34, 1964, no. 2, pp. 535–606, esp. 587–593; Andaloro (2001/02), pp. 49, 51 f.
62 LP 2, p. 140: *Calisti eum titulo ingenti presbiterum consecravit honore*. Di Carpegna Falconieri (2007), pp. 362 f.
63 LP 2, pp. 141–144; The Lives (1995) pp. 169–177; Arnaldi (2000).

remaining abbot of the monastery at least through Hadrian's pontificate.[64] Abbot Anastasius seems to have been the first to associate S. Maria in Trastevere with the site of the *fons olei*.[65] The connection is made in the salutation of a letter written during the papacy of Nicholas I: »Anastasius, insignificant abbot of the monastery of the Holy Mother of God Virgin Mary across the Tiber, where once around the time of the Lord's Nativity the fountain of oil flowed.«[66]

The oil well was not originally a Christian omen. The first surviving mention of it is in the third-century *Historia romana* of Cassius Dio, who included a gush of olive oil on the bank of the Tiber in a list of portents occurring around 38 BCE.[67] St. Jerome transformed the omen in his translation of the universal chronicle of Eusebius by giving it a new interpretation (»signifying the grace of Christ coming forth from his people«) and a more specific location (the *taberna meritoria* in Trastevere).[68] Jerome's account was repeated nearly verbatim in the histories of Paulus Orosius (ca. 417) and Paulus Diaconus (766–771).[69] In a second citation of the miracle, Orosius added a layer of political interpretation by correlating the gush of oil with the coming to power of Augustus Caesar and the dawn of the Roman Empire: »at Rome a fountain of oil flowed for a whole day [signifying that] […] for the entire duration of the Roman empire, Christ and from him Christians would issue copiously and incessantly from the *taberna meritoria*, that is from the hospitable and bountiful Church.«[70]

Thanks to Orosius, the *fons olei* was known to other Christian authors by the time of Anastasius Bibliothecarius. Hrabanus Maurus († 856) repeated Orosius's interpretation of the oil well as Christ and the *taberna meritoria* as the Church in his commentary on the Gospel of Matthew.[71] An earlier Irish commentary on Luke, widely circulated in the eighth century, seems to interpret the *taberna meritoria* as Christ.[72] Anastasius could have known such commentaries, but the topographical insight that the miracle occurred on the site of S. Maria in Trastevere appears to have been his own contribution. He may have been inspired by the existence of Pope Gregory IV's *praesepium* (which itself could have been inspired by the legend of the *fons olei*). Bull-Simonsen Einaudi speculated that Anastasius commissioned two unusual marble chancels now in the porch as part of a *memoria* marking the spot where

64 Bull-Simonsen Einaudi (1990), pp. 211–213; Arnaldi (2000). The latest record of Anastasius as »abbas« is a letter dated 871: Anastasii Bibliothecarii Epistolae (1928), p. 403.

65 Bull-Simonsen Einaudi (1990), pp. 213–217. Sansterre (2002), p. 1025 suggested that Anastasius's association of S. Maria in Trastevere with the oil well was deliberately intended to replace the miraculous icon of Mary as the basilica's chief distinction.

66 Anastasii Bibliothecarii Epistolae (1928), p. 399: *Urso […] medico et domestico domini nostri sacratissimi papae Nicolai […] Anastasius exiguus abbas monasterii sanctae Dei genitricis Mariae virginis siti trans Tiberim, ubi olim circa Domini nativitatem fons olei fluxit.*

67 Dio Cassius, Historia romana XLVIII.ix.43, in: Dion Cassius (1994), p. 43: ἐλαιόν τι παρὰ τῷ Τιβέριδι ἀνέβλυσε. Stichel (1990), pp. 50 f. argued for an unknown Christian source for this portent. Osgood (2006), p. 197 speculated that it was the lore of the Jews of Trastevere.

68 Hieronymi Chronicon, ad an. 41 BCE, in: Eusebius (1956), p. 158: *E taberna meritoria trans Tiberim oleum terra erupit fluxitque toto die sine intermissione significans XPi gratiam ex gentibus.*

69 Orosius, Historiarum adversum paganos libri VI.18.33, in: Orose Histoires (1991), p. 222: *His diebus trans Tiberim e taberna meritoria fons olei terra exundauit, ac per totum diem largissimo riuo fluxit.* Paul the Deacon, Historia romana VII.8, in: Pauli Diaconi (1914), p. 100: *his diebus trans Tiberim de taberna meritoria fons olei e terra exundavit ac per totum diem largissimo rivo fluxit, significans ex gentibus gratiam Christi.*

70 Orosius, Historiarum adversum paganos libri VI.20.7, in: Orose Histoires (1991), p. 228: *cum eo tempore quo Caesari perpetua tribunicia potestas decreta est, Romae fons olei per totum diem fluxit: – sub principatu Caesaris Romanoque imperio per totum diem, hoc est per omne Romani tempus imperii, – Christum et ex eo Christianos, id est unctum atque ex eo unctos, – de meritoria taberna, hoc est de hospita largaque Ecclesia, – affluenter atque incessabiliter processuros […].* Engels (1976), pp. 235 f.; transl. Opelt (1961), pp. 48 f.

71 Expositio in Mathaeum I.2.1, in: Hrabani Mauri Expositio in Matthaeum, ed. by B. Löfstedt (Corpus Christianorum, continuatio medievalis 174), Turnhout 2000, p. 53; Engels (1976), p. 241.

72 In evangelium secundum Lucam, in: PL 30, col. 569A: *Ipso tempore fluxit fons oleum a taberna meritoria tota die, usque ad vesperum: ostendit quod nascitur in tempore ejus [Augusti], a quo fluxisset fons olei, id est, spiritalis unctio per totum Evangelium usque in finem mundi. Augustus patrem figurat, Tiberius filium*; similarly PL 114, col. 896B, attributed to Walafrid Strabo; Engels (1976), p. 242. Opelt (1961), p. 53; N. Wibiral, Augustus patrem figurat. Zu den Betrachtungsweisen des Zentralsteins am Lotharkreuz im Domschatz zu Aachen, in: Festschrift für Hermann Fillitz zum 70. Geburtstag, ed. by P. Ludwig = Aachener Kunstblätter 60, 1994, pp. 105–130, esp. 116.

the oil flowed, acknowledging that we cannot know where the ninth-century abbot thought that spot was (fig. 352, center left and right).[73] According to the early thirteenth-century *Legenda in consecratione sancte Marie trans Tiberim*, excavation for the foundations of the new church in the 1140s revealed a bell »next to the place of the oil where the foundations of the *titulus* were laid.«[74] The ground in this place was wet and gave off oil when squeezed, and the squeezed earth was preserved.[75]

While the *fons olei* was clearly amenable to Christian allegorization, the *taberna meritoria* was more ambiguous. *Taberna* could denote an inn, tavern, or shop; *meritoria* pertains to the earning of money, including by prostitution.[76] In a well-known dream recounted by Valerius Maximus, a traveler who stayed in a *taberna meritoria* was murdered by the innkeeper.[77] It seems unlikely that Jerome's use of the term was meant to evoke such sordid connotations, and Rainer Stichel suggested that *taberna meritoria* was just a synonym for the Biblical *diversorium*.[78] The medieval interpretation stems from Isidore of Seville, who observed that soldiers as well as prostitutes were paid for their services, and associated *meritoriae tabernae* with them.[79] Veterans were called *emeriti*.[80] In a sermon composed before ca. 1136, Peter Abelard described the *taberna meritoria* as a house where *emeriti* were cared for.[81] In a similar vein, the contemporary author of the *Mirabilia Urbis Romae* defined the *domus Meritoria* as the place »where the soldiers who served gratis in the senate were paid.«[82] He located it on the site of the *templum Ravennantium*. The connection of the *taberna meritoria* with a toponym from the *passio Calisti* was repeated by antiquarians in the fifteenth century and became a staple of later Roman guidebooks.[83]

Pope Alexander II: Reform and consecration

After Anastasius Bibliothecarius, the only record of S. Maria in Trastevere for 150 years is an emphyteusis contract naming Anastasius's successor Leo, »abbot of the venerable monastery of St. Mary and St. Cornelius which is called of Calixtus in Trastevere.«[84] Dated 878/79, the contract survives in a parchment copy made in the twelfth century,

73 Bull-Simonsen Einaudi (1990), pp. 218–222. She has since reconsidered this suggestion (personal communication 29. 10. 2018).

74 Legenda in consecratione, fols. 151–151v: *sicut ab antiquis audivi: cum fundamenta huius ecclesie cavabantur, iuxta locum olei ubi fundamenta tituli posita sunt, inventa est parva campanella*; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137; Bartoli (2017), p. 107.

75 Legenda in consecratione, fol. 151v: *In eodem quoque loco in fundamento terra madida inventa est, que expressa magis oleum quam aquam emittebat, que usque ad hec tempora, sicut expressa fuit, reservata apparet*; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137; Bartoli (2017), p. 108.

76 So Isidore of Seville, Etymologiarum sive originum libri X.182, in: Isidorus 1 (1911), p. 412: *Meretrix dicta eo quod pretium libidinis mereatur. Inde et meritoriae tabernae*.

77 Facta et dicta memorabilia, I.vii ext. 10, in: Valerius Maximus. Memorable Doings and Sayings, ed. and transl. by D. R. Shackleton Bailey, Cambridge MA/London 2000, vol. 1, p. 98. The writer's source may have been Cicero, who described the same dream but used the word *copona* (*caupona*, a lower-class inn): De divinatione I.27.57, in: C. E. Schultz, A Commentary on Cicero, De Divinatione I, Ann Arbor 2014, pp. 32, 131.

78 Luke 2:7: *reclinavit eum in praesepio, quia non erat eis locus in diversorio*. Stichel (1990), p. 50.

79 Isidore of Seville, Etymologiarum sive originum libri X.182, in: Isidorus 1 (1911), p. 412: *Inde et meritoriae tabernae: nam et milites, cum stipendia accipiunt, mereri dicuntur*.

80 Isidore of Seville, Etymologiarum sive originum libri IX.iii.34, in: Isidorus 1 (1911), p. 366: *Emeriti dicuntur veterani solutique militia, qui iam in usu proelii non sunt, et quia mereri militare dicitur, ab stipendiis scilicet quae merentur.*

81 Sermo IV, In Epiphania Domini, in: P. De Santis, I sermoni di Abelardo per le monache del Paracleto, Leiden 2002, p. 197: *Meritoria autem taberna illa domus estimatur, ubi emeriti milites fouebantur*; similarly Petri Abaelardi sermones, ed. by L. J. Engels, C. Vande Veire, Turnhout 2020, p. 59. Engels (1976) p. 238.

82 Mirabilia Urbis Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), p. 64: *Trans Tiberim, ubi nunc est Sancta Maria, fuit templum Ravennantium, ubi terra manavit oleum tempore Octaviani imperatoris, et fuit ibi domus Meritoria, ubi merebantur milites qui gratis serviebant in senatu*.

83 Flavio Biondo, Roma instaurata I.xxxii, in: Flavio Biondo 1 (2005), p. 49: *Hinc ubi papa Callistus primus ecclesiam Sanctae Mariae transtiberinae, quam nunc insignem cernimus aedificauit, templum Rauennatium et tabernam fuisse legimus Rauennatium meritorium*.

84 ACSMT, Pergamene, 532, XXIV, quoted by Radiciotti (2009), pp. 165 f.; Radiciotti (2010), p. 291: *inter Leonem episcopum missus et apocrisarius sancte summe sedis apostolice et abbatem venerabilis monasterii Sancte Marie et Sancti Cornelii qui appellatur Calixti Transtiberim, vel a cunta congregatione servorum Dei et e diverso Gregorius vir clarissimus comes […]* For Abbot Leo see Di Carpegna Falconieri, Clero (2002), p. 153; Di Carpegna Falconieri (2007), pp. 369, 376.

which is one of more than 120 parchment documents in the capitular archive of S. Maria in Trastevere.[85] The parchments of the eleventh and twelfth centuries were published by the late Paolo Radiciotti.[86]

No more is heard of the monastery after the ninth century. The earliest original parchment in the archive, dated 1 November 1026, is the first in a series of documents that trace the secularization of the monastery and its reform in the eleventh century. This emphyteusis contract is between the bishop of Porto and Iohannes, »insignificant priest« of S. Maria in Trastevere and his heirs.[87] Since Iohannes had heirs, he may have had a concubine, which in turn suggests that the monks of S. Maria in Trastevere had been replaced by secular clergy in the course of the tenth century, as occurred at other Roman churches.[88] Another contract, dated 14 February 1037, names the »religious« archpriest Crescentius and the »religious« second priest, also called Crescentius, who act with the consent of the »entire clergy of priests.«[89] The offices of archpriest and second priest indicate that by this time, the basilica's »clergy of priests« were canons.[90] The term »canons« appears explicitly in a deed of 7 August 1063 in reference to the »religious« archpriest Arnulfus and his clergy, who »living there [at the church] and serving God, will never cease to entreat and pour out prayers to the Lord for the souls of Christians day and night.«[91] The last phrase echoes the ninth-century description of the installation of *monachos canonicos* by Pope Gregory IV.[92] It implies a restoration of that community, except that in 1063 the servants of God were not monks but secular priests who owned property in common.

The deed of 1063 can be correlated with a manuscript codex now in the British Library, Add MS 14801, containing a version of the Hieronymian Martyrology (fols. 5–44) and the rule for canons promulgated at the Council of Aachen in 816 (fols. 45–205). A list of popes and emperors at the end of the manuscript helps to date it, as the list of popes initially ended with Alexander II (1061–1073).[93] Memorial notices in the margins of the Martyrology (= the Necrology) were added by numerous hands from the late eleventh through the fifteenth century, after which the book seems to have fallen out of use. The marginalia were published by Pietro Egidi in 1908 from a transcription made for him by the distinguished historian Count Ugo Balzani.[94] While the transcription seems to have been accurate, lack of clarity or misinterpretations of Balzani's notes led to some errors in Egidi's publication, one of which is especially significant for the history of S. Maria in Trastevere. Internal evidence indicates that the manuscript was made for that church. It seems to have left the basilica's archive sometime before the mid-eighteenth century.[95] The codex was purchased by the British Museum from a bookdealer in 1844.[96]

85 Radiciotti (2010), pp. 281, 284, 285. Until 1973 (or 1975: Hüls [2013], p. 580) the archive was housed in an unheated room over the sacristy, where I consulted it extensively in 1971/72. It is now in the Archivio Storico Diocesano near the Lateran, where the binders have been numbered and occupy shelves 249–269. I am very grateful to Biancamaria Hermanin de Reichenfeld for ascertaining that, for the most part, the binders can still be located by their old signatures, and for providing the ASD numbers for many of them.

86 Radiciotti (2010). Radiciotti's edition was harshly criticized by Hüls (2013). An edition of the same parchments was made in the 1970s by David Whitton, who died before it could be published. Dr. Whitton gave me a copy of his edition in typescript (Whitton 1974[?]), and in what follows I draw upon it and his editorial comments as well as Radiciotti's.

87 Radiciotti (2010), pp. 292–294 (at 293): *uti michi Iohannes exiguus presbiter venerabilis ecclesia Sanctae Dei genitricis semperque virginis Mariae […] quae appellatur Kalixsta Trastiberi, heredibus successoribusque meis […].*

88 T. di Carpegna Falconieri, Il matrimonio e il concubinato presso il clero romano (secoli VIII–XII), in: Studi storici 41, 2000, no. 4, pp. 943–971; G. Barone, Chierici, monaci e frati, in: Roma medievale (Storia di Roma dall'antichità a oggi), ed. by A. Vauchez, Rome/Bari 2001, pp. 187–212, esp. 197–203.

89 Radiciotti (2010), pp. 294–296 (at 295): *peto domno Crescentius, humilis religioso archipresbitero venerabilis tituli sanctae Dei genitricis semperque virginis Mariae […] qui appellatur Calisti Transtiberim, secondo qui voco Crescentius, item religioso presbitero secondo […] consentientiem cunctos cleros presbiterorum Dei suprascripte ecclesiae […].*

90 Ferrari, Monasteries (1957), p. 369.

91 Radiciotti (2010), pp. 296 f. (at 296): *tibi beata genitrix virgo Maria, aelegimus ad ecclesiam tuam quae est sitam in regione Transtiberim in tituli Calisti; in qua degere videtur domno Arnulfo religiosum archipresbiterum et canonicum cum cleros praesbiterorum canonicorum ibi degentium et deo servientium, qui pro Christianorum anime diebus ac noctibus exhorare vel praeces fundere ad Dominum non cessabunt.*

92 Above, n. 33; Radiciotti (2010), p. 296.

93 Necrologi (1908), p. 86.

94 Necrologi (1908), p. 87.

95 Necrologi (1908), p. 86.

96 Catalogue (1845), List of Additions 1844, pp. 7 f.

The internal evidence linking the codex to S. Maria in Trastevere is in the Martyrology. It includes the unusually lengthy notice of Pope Calixtus I on fol. 36v (14 October) and the emphasis on the burial of Pope Julius I *ad SANCTA MARIA trans tiberim* on fol. 15r (12 April).[97] Most important, the entry for 22 May records the dedication of Santa Maria in Trastevere »by the hand of Pope Alexander, with four bishops, two cardinals, and all the Lateran *scholae*.«[98] Egidi mistakenly published this notice as part of the marginal Necrology, which led him to identify the pope as Alexander III (1159–1181).[99] The notice is not a marginal addition but part of the eleventh-century text, which means that the pope was Alexander II. The entry has been partially abraded and crossed out, probably after the consecration was nullified by the demolition of the church in the twelfth century (fig. 353, top). The Martyrology identifies 25 March as the day of the Crucifixion, and 27 March as Easter.[100] The only years in the eleventh century when Easter fell on 27 March were 1065 and 1076.[101] Since Alexander II was dead in 1076, the consecration most likely was performed on 22 May 1065, two years after the reference to the archpriest Arnulfus and his clergy as canons. We can infer that the consecration and the making of the book containing the Aachen rules for canons were consequences of the reform of the community of canons that had developed at S. Maria in Trastevere in the 1030s.

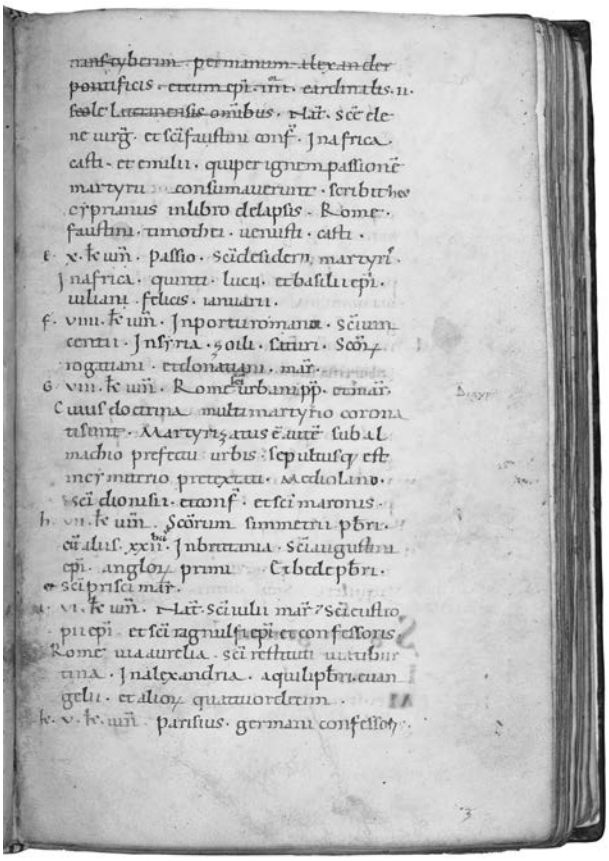


Fig. 353: Notice of the dedication of S. Maria in Trastevere in 1065 (continued). London, British Library, Add. MS 14801, fol. 20r (photo © The British Library Board)

In the 1060s, consecration could be occasioned by the reform or purification of the clergy or by the need to »reconcile« an altar upon which unclean priests had sacrificed.[102] It was not necessarily tied to new construction, and there is no indication of any rebuilding at S. Maria in Trastevere, though it is likely that the basilica was cleaned up and repaired. Roof tiles were acquired through a contract of 1075, in which the cardinal priest Falco and the second priest Urso exchange a house in Trastevere for half the income of an adjoining garden and one hundred *tegulae*.[103]

97 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 15r: *Rome depositio [beati] iulii pape [qui sub constantio augusto arriano] filio constantini ix mensibus tribulationes et exilia perpessus [est]. post eius mortem cum magna gl(ori)a ad sua(m) sedem reuersus e(st). positu(m) ad SCA MARIA trans tiberi(m)*. The words in square brackets are additions and revisions by a twelfth-century hand.

98 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fols. 19v–20: *Dedicatio basilice SCE MARIE trans tyberim per manum alexander pontificis et cum ep(iscop)i IIII. cardinalis II. scole lateranensis om(n)ibus*.

99 Necrologi (1908), p. 94.

100 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 14: *hierosolima. d(omi)nus n(oste)r ihc xpc crucifixus e(st)*; *hierosolima. Resurrectio d(omi)ni n(ost)ri ihu xpi*. I am grateful to the late Thomas Waldman for alerting me to the importance of these entries.

101 A Handbook of Dates for Students of British History, ed. by C. R. Cheney, rev. by M. Jones, Cambridge 2000, repr. 2004, p. 166. My thanks to Brenda Bolton for her advice about dates.

102 L. I. Hamilton, Sexual Purity, »The Faithful,« and Religious Reform in Eleventh-Century Italy. Donatism Revisited, in: Augustine and Politics, ed. by J. Doody, K. L. Hughes, K. Paffenroth, Lanham MD/Boulder CO/New York/Toronto/Oxford 2005, pp. 237–259, esp. 247, 251 f.

103 Radiciotti (2010), p. 302: *Nos quidem Falcus, kardinalis venerabilis ecclesiae sanctae Mariae qui apellatur Calixti Transtiberim, et Iohannes qui vocatur Urso presbitero secondo eiusdem ecclesiae […] damus, donamus et irrevocabiliter tradimus […] domum terrineam, scandoliciam, tegulicia unam […] Pro eo quod recepimus a te ad eam vicem dimidium reditum terre*

Bonseniore, a creature of Pope Gregory VII (1073–1085) and ally of his successor Urban II (1088–1099), was named cardinal priest of S. Maria in Trastevere in or just before 1082.[104] Despite his alliance with the Gregorian party, a bequest of 1089 to the archpriest Bonfilius, acting on behalf of the basilica, is dated »in the time of the Lord Pope Clement III« (Wibert of Ravenna, 1084–1100).[105] The means of dating may reflect only the allegiance of the donor and/or the notary of the document, but it is possible that the canons too, like many Roman clergy, were aligned with Clement III rather than Gregory VII.[106]

Pope Calixtus II and the *titulus Calisti*

S. Maria in Trastevere came to new prominence during the pontificate of Calixtus II (1119–1124). According to Pandulph's biography, Calixtus was elected by a small number of cardinals at Cluny and owed his support in France and in Rome to the efforts of Petrus Petrileonis (Peter Pierleoni), cardinal deacon of SS. Cosma e Damiano, and his father Petrus Leonis.[107] Calixtus rewarded their support by promoting Peter Pierleoni to the title of S. Maria in Trastevere on 12 June 1120.[108] Pierleoni retained the title until his own election to the papacy ten years later. In 1123, Calixtus granted to S. Maria in Trastevere the station on the Octave of the Nativity, which previously had been celebrated at S. Maria ad Martyres.[109] Calixtus celebrated it »with the assent, pleasure, and prayers of all the bishops, cardinals, deacons, and the entire Roman clergy,« and he decreed that future popes should solemnly celebrate the new station every year.[110] He reiterated that mandate on 7 June 1123 in a bull confirming the possessions of S. Maria in Trastevere with effusive professions of friendship for Cardinal Pierleoni.[111] It is unclear whether any of Calixtus's successors followed his injunction to celebrate the station themselves.[112]

Modern scholars have assumed that Calixtus's attention to S. Maria in Trastevere, and even the choice of his papal name, were motivated by his friendship with Pierleoni and by a desire to win support in Trastevere, across the river from the Pierleoni stronghold near the Theater of Marcellus.[113] Other motives may have played a role. The

vacantis cum ortuo suo post se et unum centenarium tegulae. Giustini (2001), p. 10; Montelli, Tecniche costruttive (2011), p. 64 n. 257bis. For Cardinal Falco see Hüls, Kardinäle (1977), p. 188.

104 Volpini (1970), pp. 368–371; Hüls, Kardinäle (1977), pp. 188 f. The last mention of him as cardinal priest is from 1095: Volpini (1970), p. 369.

105 Radiciotti (2010), p. 306: *Anno dominice incarnationis millesimo octuagesimo VIIII, tempore domini Clementis tertii papae et Henrici imperatoris […].*

106 On the clerical resistance to Gregory VII see Di Carpegena Falconieri, Clero (2002), p. 170.

107 LP 2, p. 322: *[…] domnum Petrum Leonis (nam iste nimium laboravit in verbo propter diaconum filium suum [Petrum] P. Leonis qui potissimum Franciae peregerat causam) […].* Stroll, Calixtus 2 (2004), pp. 65 f.

108 Stroll, Jewish Pope (1987), pp. 14 f.; Stroll, Calixtus 2 (2004), p. 147. Pierleoni's signature as cardinal deacon can be seen in Robert 1 (1891), plate following p. c.

109 Kirsch, Stationskirchen (1926), p. 241. S. Maria ad Martyres was given the station of Dominica de Rosa instead, possibly by Pope Innocent II: Liber Censuum 2, p. 157; S. de Blaauw, Das Pantheon als christlicher Tempel, in: Bild- und Formensprache der spätantiken Kunst. Hugo Brandenburg zum 65. Geburtstag, ed. by M. Jordan-Ruwe, U. Real (Boreas 17), Berlin 1994, pp. 13–26, esp. 15; Romano (2010), p. 148; E. Thunø, The Pantheon in the Middle Ages, in: The Pantheon from Antiquity to the Present, ed. by T. Marder, M. Wilson Jones, New York 2015, pp. 231–254, esp. 254.

110 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 6: *Anno d(omi)nice incarn(ationis) mill. c. xxiii Indi(ction)e I data e(st) statio diei octavi natal(is) d(omi)ni eccl(esi)e s. MAR(IA) transtyberi(m) a d(omi)no romane eccl(esi)e pontifice CALIXTO. Et hoc assensu beneplacito p(re)cibusque o(mn)iu(m) ep(iscop)or(um) cardinaliu(m) diaconor(um) totiusque romani cleri. Qua(m) [stationem] ipse p(ri)mu(m) cu(m) p(rae)fatis d(omi)nis o(mn)ibusque lateranensib(us) scolis solle(m)pnit(er) et maxima romani p(opul)i turba circumdatus celebravit. Et ut de cet(er)o a romanis pontificib(us) annuati(m) sole(m)pni(te)r ageret p(r)ecipue mandavit*. Cf. Notae romanae (1866), p. 273; Stroll, Calixtus 2 (2004), p. 448.

111 Robert 2 (1891), p. 210: *dilecto filio PETRO, presbitero cardinali ecclesie Sancte Marie, [que] Callixti tituli nuncupatur […] illis tamen personis, que nostro lateri specialiori familiaritate adherent […] propensiori nos convenit affectionis studio imminere. Tuis igitur, carissime in Christo fili PETRE cardinalis presbiter, justis petitionibus benignitate debita imparcientes assensum […].*

112 The Golden Legend identifies 1 January as the feast of the Circumcision and says that the station was in the Sancta Sanctorum: Iacopo da Varazze 1 (1998), p. 129; cf. Cecchelli (1933?), pp. 27 f. Calixtus's bull was confirmed by Pope Benedict XII in 1340 with only the list of possessions: ASV, Reg. Vat. 128, fols. 218v–219; Kehr (1900), p. 136; Radiciotti (2010), p. 283, n. 19.

113 B.-U. Hergemöller, Die Geschichte der Papstnamen, Münster 1980, pp. 69 f. On the friendship: Stroll, Calixtus 2 (2004), p. 447. The seventeenth-century explanation of Calixtus's papal name, quoted by Stroll (p. 63 n. 25), is manifestly incorrect.

bull of 1123 emphasizes Calixtus's reverence for his namesake.[114] He seems to have had a particular interest in the Madonna della Clemenza, perhaps because in his day, the anonymous pope kneeling at the Virgin's left foot was thought to be Calixtus I.[115] Calixtus II had a copy of the icon painted in the apse of the Chapel of St. Nicholas in the Lateran Palace.[116] He added his own portrait in the favored position on the Virgin's right.[117]

The ancient *titulus Calisti* was arguably the first church in Rome. This must have been a factor in Calixtus II's decision to make it the station church for the Octave of the Nativity. As the site of the portent that announced Christ's birth in Rome even before it happened in Bethlehem, S. Maria in Trastevere might even have claimed the station on Christmas day, but that station had been celebrated for centuries at St. Peter's, with a midnight Mass at S. Maria Maggiore.[118] The station on the Octave was the next best thing.

Purported patronage of Cardinal Pierleoni

Several scholars have speculated that Peter Pierleoni, whether as titular cardinal (1120–1130) or pope (Anacletus II, 1130–1138), initiated the rebuilding of S. Maria in Trastevere. Alison Perchuk took this position to an extreme, claiming that the second basilica is entirely the work of Pierleoni and was appropriated by Innocent II, who only added the apse mosaic.[119] Her argument leans on an observation by Elizabeth Lipsmeyer, that the miniature church held by the pope in the mosaic shows the apse end of the basilica rather than the entrance, contrary to Roman tradition (fig. 354).[120] Lipsmeyer remarked that »the model stresses the large apse for which Innocent II had commissioned his elaborate mosaic«; from this, Perchuk extrapolated her thesis that the mosaic was Innocent's only contribution.[121] She did not take account of the watercolor copy of the mosaic by Antonio Eclissi in Vat. Barb. lat. 4404 (1640), which appears to show a tall door and a round window rather than an apse (fig. 355).[122] In this it differs from the preliminary sketch in the British Royal Collection, which depicts the odd configuration seen today: two sides of a prism with no indication of masonry, and a roof.[123] Both drawings seem to reflect the grotesque restoration of Innocent's portrait, as both show the resulting tilt of his head and what looks like a strangely ruffled amice. The restoration has been tentatively ascribed to the late sixteenth century.[124] It is possible that it affected the model as well as the face, and that Eclissi first sketched the building as he saw it, and changed his final watercolor to show a more plausible view. In any case, he seems to have been skeptical of this feature as he found it.

114 Robert 2 (1891), p. 211: *Ob majorem preterea vestre ecclesie dignitatem et beatissimi CALLIXTI pape et martiris reverentiam, cujus sacro corpore idem locus habetur insignis et cujus nomine nos, licet indigni, ejus successores fungimur, preter illas duas stationes, quarum unum infra quadragesimam et aliam in proxima dominica post festivitatem ipsius beati CALLIXTI habetur, terciam stationem in Dominice nativitatis octavis, a nobis solemniter institutam, vobis deinceps per nostram nostrorumque successorum presentiam celebrandam concedimus.*

115 Bertelli (1961), pp. 23, 101 n. 54; Kinney (2024), pp. 215–217.

116 Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 108–117; Romano, Riforma (2006), pp. 290–293. The icon was also reproduced over the tomb of Calixtus II's *camerarius* Alfanus in the porch of S. Maria in Cosmedin: Romano, Riforma (2006), p. 256.

117 A long-standing theory of Duchesne posits that the kneeling pope on the Virgin's left was not the pope in the icon but Anacletus II, shown as sponsor of the painting in the apse: Duchesne (1889). The argument rests on the author's own emendation of conflicting records of a lost verse inscription; despite the near tautology, it has enjoyed remarkable success; e. g., Nilgen, Maria Regina (1981), pp. 3–7, 24; Bloch, Monte Cassino 2 (1986), pp. 964–966; Herklotz, Beratungsräume (1989), pp. 212–214; Stroll, Symbols (1991), pp. 132–149; Johrendt (2012), pp. 136–142; de Blaauw, Kirchenbau (2014), pp. 132 f., 145 f.; Claussen, in: Kirchen Roms 4 (2020), p. 624 n. 28. I think it is very unlikely that Innocent II would have allowed an image commissioned by Anacletus II to survive with »geringfügigen Retuschen« in the heart of the Lateran Palace; for the full argument see Kinney (2024), pp. 206–209; for the quoted phrase see Johrendt (2012), p. 156.

118 Liber Censuum 2, pp. 145 f.; Romano (2010), pp. 144 f.

119 Locke Perchuk, Schismatic (2016), pp. 204–210; Perchuk (2018), p. 45. Riccioni (2021) p. 69 misunderstood U. Nilgen to have said that the original iconography of the apse was the work of Pierleoni, altered by Innocent II. Nilgen was clear that the mosaic, like the entire building, originated with Innocent II. Nilgen, Maria Regina (1981), pp. 24–30; Nilgen, Texte (1996), pp. 161 f.

120 Lipsmeyer (1981), p. 178.

121 Lipsmeyer (1981), p. 178; Locke Perchuk, Schismatic (2016), pp. 208 f.

122 BAV, Barb. lat. 4404, fol. 18r.

123 Royal Collection Trust, inv.no. RCIN 908946; Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 238 f., fig. 100.

124 Croisier, in: Romano, Riforma (2006), p. 311.

Fig. 354: Rome, S. Maria in Trastevere, apse mosaic, Pope Innocent II offering the basilica (photo Darby 2023)

Fig. 355: Antonio Eclissi, apse mosaic of S. Maria in Trastevere, detail, Pope Innocent II, 1640. BAV, Vat. lat. 4404, fol. 18r (photo BAV).

Perchuk took Lipsmeyer's observation out of context. Lipsmeyer showed that elsewhere in twelfth-century Europe the apse-forward view was common, especially in France.[125] She traced the change of perspective to Byzantine influence on Ottonian art, exemplified by the exquisite ivory plaque showing Emperor Otto I presenting the cathedral of Magdeburg to Christ.[126] In the ivory the Lord acknowledges the gift by touching the apse with his fingers, which suggests that one reason for depicting the apse rather than the entrance side of the model was to make the holiest part of the building visible to its recipient.

In light of Lipsmeyer's study, several alternative explanations for Innocent II's apse-forward model might be proposed. One is that the mosaicist followed a Byzantinizing convention he had learned elsewhere; in this respect it may be significant that the model held by Desiderius of Montecassino in the apse of Sant' Angelo in Formis, though it displays the façade, is held with its apse toward the archangel on the central axis.[127] Another possibility is that the iconographer desired to highlight the model's apse because the real apse of the new basilica is unusual, with a

125 Lipsmeyer (1981), pp. 162–181.
126 https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.100.157/ [02. 20. 2019]. Lipsmeyer (1981), pp. 142–144.
127 O. Morisani, Gli affreschi di Sant' Angelo in Formis, Naples 1962, p. 20 fig. 16. This manner of holding the model previously occurred in Rome in the Cappella di S. Venanzio.

decorative blind pilaster arcade that makes it effectively a western façade (fig. 383), while the eastern façade may not yet have been finished.

Sible de Blaauw's carefully considered review of the evidence for Pierleoni's patronage as pope also found a place for S. Maria in Trastevere.[128] De Blaauw concluded that Innocent II and his publicists (notably Cardinal Boso, his biographer for the Liber pontificalis) appropriated architectural interventions by the Pierleoni pope at St. Paul's basilica, the Lateran Cathedral, and S. Maria in Trastevere as a means of erasing his memory. In the case of S. Maria in Trastevere, de Blaauw found it »more plausible« that the basilica was planned and begun by Pierleoni, and finished and decorated by Innocent II, than that Innocent was its true founder.[129]

Parts of de Blaauw's argument are persuasive. Nicola Camerlenghi argued convincingly that the dividing wall in the transept of S. Paolo, credited to Innocent II by Boso, actually was built by Anacletus II.[130] The repair of the roof of the Lateran Cathedral with beams provided by the »glorious and mighty King Roger of Sicily« is as likely to have been the work of Anacletus, who enjoyed Roger's support throughout his papacy, as of Innocent.[131] Yet Innocent certainly made repairs elsewhere. Lead roof tiles with his stamp were found at St. Peter's in the seventeenth century.[132] In 1908 two bricks with his stamp were discovered in the zone called Prati Fiscali near the via Nomentana, leading Giuseppe Gatti to suggest that Innocent also repaired the roof of Sant' Agnese.[133]

De Blaauw's argument for Anacletus as builder of S. Maria in Trastevere, like Perchuk's, rests primarily on an intuitive sense of what Pierleoni might have done as pope (or cardinal), and on the conviction that official histories written under Innocent II suppressed or dissembled Anacletus's accomplishments.[134] Certainly Boso is a tendentious source, but his attribution of the new basilica to Innocent II is far from the only testimony to his authorship.[135] The Necrology of S. Maria in Trastevere in Add MS 14801 records the deaths of two deacons, Saxo (24 April) and Leo (10 August), »in the year of our Lord's incarnation 1141, in the fourth indiction, when the church was being built« (*quando edificabatur ecclesia*).[136] There is no reason to think that the canon who wrote these notices was a propagandist for Innocent II. On the contrary, the clergy and people of Rome strongly supported Pierleoni.[137] This was notably true in Trastevere, even though Innocent himself was »trasteverino.«[138]

Unquestionably, during the 18 years in which he was either cardinal of S. Maria in Trastevere or pope, Peter Pierleoni may have repaired, improved, or embellished the old basilica. He certainly issued a privilege for its clergy, giving them a portion of the properties taken from S. Stefano Rotondo in the Forum Boarium. The possessions were restored and the privilege rescinded by Innocent II in 1140.[139] Innocent also rebuilt the fourth-century church.

128 De Blaauw, Kirchenbau (2014).

129 De Blaauw, Kirchenbau (2014), p. 148.

130 Camerlenghi, Splitting (2013), pp. 130–133; Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 153–156.

131 Descriptio Lateranensis, pp. 348 f.: *Hic renovavit tectum huius basilicae, propriis expensis, novis trabibus, quas gloriosus et potens Roggerius, Siciliae rex, praecibus suis eidem ecclesiae transmisit*. Kinney, Patronage (2016), pp. 354, 362 f.

132 Gatti (1909), p. 110; Grimaldi, Descrizione (1972), p. 135; De Blaauw, Cultus 2 (1994), p. 635.

133 Notizie degli scavi dell' antichità 5, 1908, pp. 244 f. n. 1; Gatti (1909), pp. 110–112; G. Gatti, Notizie di recenti ritrovamenti di antichità in Roma e nel suburbio, in: Bull. Com. 37, 1909, pp. 113–145, esp. 143.

134 To be fair, I too once suggested on much the same basis that »it is not at all impossible that [Anacletus II] planned to rebuild S. Maria, his old *titulus*, himself, and that he had collected the *spolia* for that project but was prevented […] from carrying it out.« Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), p. 323. See also Krautheimer, Rome (1980), p. 163; followed by Parlato/Romano, Roma (2001), pp. 63 f.

135 On Boso see K. Görich, S. Pongratz, Papstgeschichtsschreibung im Zeichen des Schismas. Die Papstviten des Kardinals Boso, in: Das Buch der Päpste. Liber Pontificalis. Ein Schlüsseldokument europäischer Geschichte, ed. by K. Herbers, M. Simperl, Freiburg/Basel/Vienna 2020, pp. 381–398.

136 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 16: *Ann(o) d(ominicae) incarnationis M. c.xli^{o} Indic(tione) IIII Q(ua)n(do) edificabat(ur) eccl(esi)a Sasso diacon(us) obiit*; fol. 29: *Anno d(ominicae) i(n)carnation(is) MCXLI Indic(tione) IIII^{ta} q(u)a(n)do edificabat(ur) eccl(esia) Leo diaconus obiit*. Necrologi (1908), pp. 92, 96.

137 Johrendt (2012), pp. 134 f., 146 f.; Doran (2016).

138 On the independence of the secular clergy from the papal administration, see Di Carpegna Falconieri, Clero (2002), pp. 109–127.

139 Bull of 27 October 1140: *Sane illud priuilegium quod a Petro Petri Leonis scismatico clerici sancte Marie in Cosmydyn et clerici beatissime dei genitricis uirginis Marie Transtiberim matris nostre de possessionibus iam prephate ecclesie [s. Stephani] dicitur suscepisse, omnino infringimus et euacuamus atque in irritum perpetuo ducimus*. Kehr (1900), pp. 166 f. The S. Stefano in question was the quondam temple of Hercules near S. Maria in Cosmedin; Kinney (2007), pp. 251 f.

The material, documentary, and circumstantial evidence for his authorship of the second basilica, reviewed below, is overwhelming.

The public reason for replacing the church, as stated in the dedicatory inscription in the apse mosaic, was that the 800-year-old building was »about to collapse.«[140] Though a cliché of such inscriptions, the claim could well have been true. No doubt the pope had unstated motives as well. If the old church did contain material traces of the antipope, he would have been glad to obliterate them. There would have been a precedent for this kind of »Spurenbeseitigung« in the demolition and replacement of the ancient basilica of S. Clemente thirty years earlier, if recent scholarship is correct that its rebuilding was intended to efface the work of adherents of the antipope Clement III.[141] Claudia Bolgia proposed another motive: competition with the newly rebuilt church of S. Maria in Capitolio, which stood on the site of Emperor Augustus's vision of the *ara coeli*, a portent that threatened the primacy of the *fons olei*.[142]

Pope Innocent II: the Second Basilica

Cardinal Pierleoni of S. Maria in Trastevere and Cardinal Deacon Gregory of Sant' Angelo were elected pope on the same night, 14 February 1130. Six days later Pierleoni was consecrated as Anacletus II at St. Peter's, and Gregory was consecrated as Innocent II (1130–1143) in the Frangipane stronghold of S. Maria Nova.[143] Anacletus had by far the stronger hand in Rome. Innocent' s attempt to take refuge in his father's house in Trastevere was a failure, and he soon fled Rome for Pisa and points north.[144] His exile lasted for more than half his papacy, while Pierleoni ruled in Rome.

Innocent used his exile to assert his legitimacy throughout Europe. He was immediately accepted by influential French churchmen, including Abbots Suger of St-Denis, Bernard of Clairvaux, Peter the Venerable of Cluny, and numerous powerful archbishops, as well as by King Louis VI.[145] In March 1131 at Liège, the German king Lothar III honored him by holding the reins of his horse (the *officium stratoris*).[146] Innocent re-entered Italy in April 1132, and supported by the army of King Lothar, he entered Rome a year later.[147] Taking up residence in the papal palace at the Lateran, he crowned Lothar emperor of the Romans on 4 June 1133, an event he later commemorated in a wall painting inside the palace.[148] The Romans themselves remained hostile, however, and pope and emperor quickly retreated. From November 1133 through February 1137 Innocent resided in Pisa, where he held a major council in 1135 that established his authority north of Rome.[149] He returned to Rome on 1 November 1137. Anacletus, his power already weakened, died soon afterward on 25 January 1138.[150] His remaining adherents elected the aged Cardinal Gregory of SS. Apostoli as his successor (Pope Victor IV), but Innocent quickly bought off his allies and the antipope relinquished his pontifical regalia to Bernard of Clairvaux.[151] On the Octave of Pentecost (29 May 1138) Victor IV, his clerical followers, and members of the Pierleoni family prostrated themselves at Innocent' s feet and swore loyalty to him, apparently expecting clemency.[152]

140 MOLES RVITVRA VETVS FORET.

141 Pace, Riforma (2007), pp. 57 f.; L. Yawn, Clement's New Clothes. The Destruction of Old S. Clemente in Rome, the Eleventh-Century Frescoes, and the Cult of (Anti)Pope Clement III, in: Reti Medievali Rivista, 13, 2012, no. 1, pp. 175–208, URL: http://rivista.retimedievali.it [06. 06. 2018]; followed by Wickham, Rome (2015), pp. 356 f. »Spurenbeseitigung«: Johrendt (2012), p. 157.

142 Bolgia, Reclaiming (2017), p. 131. Cf. Mondini, p. 25 in this volume.

143 Di Carpegna Falconieri (2004); Doran (2016), pp. 5–7, 13 f.

144 Di Carpegna Falconieri (2004); Doran (2016), pp. 14 f. Tillmann (1972), p. 333 located the family residence in front of the Porta Portese; similarly Vendittelli (2015).

145 Dinzelbacher (1998), pp. 132–138; Di Carpegna Falconieri (2004); Johrendt (2012); P. Montaubin, Innocent II and Capetian France, in: Pope Innocent II (2016), pp. 107–151, esp. 112–115.

146 I. S. Robinson, Innocent II and the Empire, in: Pope Innocent II (2016), pp. 27–68, esp. 54–58.

147 Jaffé, Regesta 1 (1888), pp. 856–859; Di Carpegna Falconieri (2004).

148 Doran (2016), pp. 18–20; Kinney, Patronage (2016), pp. 381–384.

149 Jaffé, Regesta 1 (1888), pp. 861–874; Brett/Somerville (2016), p. 235.

150 Jaffé, Regesta 1 (1888), p. 877 no. 7856; Di Carpegna Falconieri (2004); Doran (2016), pp. 20 f.

151 Vita prima sancti Bernardi Claraevallis abbatis, ed. by P. Verdeyen (Corpus Christianorum, continuatio medievalis 89 B), Turnhout 2011, vol. 2.47, p. 123; Di Carpegna Falconieri (2000).

152 Di Carpegna Falconieri (2000); Doran (2016), p. 21.

The schism was formally concluded by an ecumenical council convened at the Lateran on 3 April 1139, which was attended by hundreds of prelates from all over Europe.[153] Innocent opened the council by excoriating the false pope Anacletus, declaring »whatever he set up we pull down, whomever he promoted we demote, everyone he consecrated we degrade and depose.«[154] He called the bishops who had been loyal to Anacletus to come forward, seized their croziers, ripped off their pallia, and took their rings.[155] This ruthless spectacle was regarded as excessive even by some of the pope's allies.[156] The final canon issued by the council rendered null and void all of Anacletus's ordinances and those of »other schismatics and heretics.«[157] Bishop Geoffrey of Chartres was sent to Aquitaine (where the cardinal legates Gerard of Angoulême and Egidio of Tusculum had been loyal to Anacletus), and there he personally destroyed all the altars consecrated during the schism; »not leaving a stone upon a stone […], he levelled them all the way to the ground, and as reason dictated, took care to rebuild other altars in their place.«[158]

»Several« altars in Rome had been consecrated by Anacletus, according to Baronius, who saw inscriptions recording the consecrations in the seventeenth century. He destroyed all of them except one in the porch of S. Lorenzo in Lucina, which commemorates the consecration of that church and the deposition of relics in its main altar in 1130.[159] Displayed in the porch at least since 1588, when it was noted with disapproval by Ugonio, the inscribed stone is broken into two unequal pieces and its edges are chipped all around, perhaps reflecting an unceremonious removal from its original location.[160] The plaque's whereabouts between 1138 and 1588 is unknown; it could have spent time lying face-down in reuse. In any event, the survival of this or any other inscription stone does not guarantee that the altar itself was spared.

S. Maria in Capitolio is a more complicated case. It was the church of a Benedictine monastery upon which Anacletus II conferred ownership of the entire Capitoline hill.[161] Since the eighth century the church had been associated with a legendary altar established by the emperor Augustus in honor of the son of God.[162] According to the *Mirabilia Urbis Romae*, the twelfth-century church stood on the site of the emperor's vision of such an altar.[163] The Augustan altar authorized the claim, inscribed on the thirteenth-century confessio, that S. Maria in Capitolio was »the first of all [churches] founded in the world« (*cunctarum prima que fuit orbe sita*).[164] Fourteenth-century

153 Estimates of the attendance range from 500 to 1,000: Foreville (1970), p. 99; Brett/Somerville (2016), p. 239. On the Council see Foreville (1970), pp. 98–119; Concilium Lateranense II (2013), pp. 97–101.

154 Chronicle of Morigny, III.3, in: Morigny (1912), p. 74: *Unde quia inordinate persone inordinata sunt decreta, quodcumque ille statuerat destruimus, quoscumque exaltaverat degradamus, et quotquot consecraverat exordinamus et deponimus*; transl. by Cusimano (2003), p. 137; cf. Schoenig (2016), p. 311.

155 Chronicle of Morigny, III.4, in: Morigny (1912), p. 74: *His dictis, singulos quos reos cognoverat, propriis nominibus exprimens, eisque cum indignacione et jurgio exprobans, pastorales baculos de manibus violenter arripuit, et pontificalia pallia, in quibus summa dignitas consistit, de humeris verecondose abstraxit, ipsos quoque anulos, in quibus ad ipsos pertinens ecclesie desponsacio exprimitur, sine respectu misericordie abstulit*; transl. by Cusimano (2003), p. 139. Foreville (1970), p. 105 (»einer peinlichen Szene«); Schoenig (2016), p. 311.

156 Bernard of Clairvaux, Epistola 213, in: PL 182, col. 378; transl. by Foreville (1970), p. 220; Dinzelbacher (1998), pp. 208 f.; Di Carpegna Falconieri (2004).

157 Concilium Lateranense II (2013), p. 113: *Ad haec ordinationes factas a Petro Leonis et aliis schismaticis et haereticis evacuamus et irritas esse censemus.*

158 Chronicle of Morigny, III.4, in: Morigny (1912), pp. 74 f.: *omnem Gallie regionem, ipsius quoque Aquitanie, studiose circumiens, omnia sanctarum ecclesiarum altaria, que vel Girardus ille sedicionis auctor et obtentor, vel Gilo Tusculanensis episcopus, aut eorum conplices xrismalis unctionis benedicione, in illius odiosi scismatis tempore consecraverant, propriis manibus dissipavit, nec relinquens lapidem super lapidem, quem non destrueret, solo funditus adequavit, et racione dictante, alia eorum loco restaurare curavit*; transl. by Cusimano (2003), p. 139.

159 Baronius, Annales ecclesiastici (1607), quoted by Holst Blennow, Inscriptions (2011), pp. 95 f. n. 195. Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 280–282; de Blaauw, Kirchenbau (2014), pp. 146 f.

160 Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 282 n. 83, 294 n. 136. Holst Blennow (2011), p. 92, opined that the right edge of the stone was already damaged when the inscription was carved.

161 Bull of 1130–1134, quoted by Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), p. 269; Stroll, Symbols (1991), p. 150 n. 3; Bolgia, Reclaiming (2017), p. 28 n. 26. For discussion see Malmstrom, pp. 15 f.; Stroll, pp. 150 f.; Bolgia, pp. 28–34; Mondini, in this volume, p. 19.

162 Bolgia, Reclaiming (2017), p. 26; Mondini, in this volume, p. 16–18.

163 Mirabilia Urbis Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), pp. 28 f.; quoted by Bolgia, Reclaiming (2017), p. 35 n. 71.

164 Stroll, Symbols (1991), p. 156; Bolgia, Reclaiming (2017), p. 22. Stroll, pp. 155–157 took the confessio to be the twelfth-century altar; corrected by Bolgia, pp. 132–136.

sources state that the altar was consecrated by Pope Anacletus I.[165] The author of a sixteenth-century *passio* of Sts. Abundius and Abundantius argued that the consecrator could not have been Anacletus I, but must have been Anacletus II.[166] This argument was endorsed in modern times by Mary Stroll.[167] Claudia Bolgia went further, attributing not only the altar but the entire twelfth-century church to Anacletus II.[168]

The altar of S. Maria in Capitolio is not the usual stone or masonry block, but a porphyry trough containing the relics of Sts. Abundius and Abundantius and, in a different container, part of the jaw of St. Helena.[169] Helena's relics were brought to the abbey of Hautvillers near Reims in the 840s, but a Roman source claimed that they were rescued from her sarcophagus on the via Labicana in the time of Pope Innocent II, and brought »into the City.«[170] Bolgia maintained that the sarcophagus and the relics were installed in S. Maria in Capitolio by Anacletus II, although she also stated that the translation was »completed« by Innocent II.[171] Mondini proposes that the sarcophagus was brought to the church by Innocent II, along with the relics of St. Helena.[172] If we accept that Anacletus II was indeed the founder of the twelfth-century church, the scenario most consistent with Innocent's actions elsewhere is this: Anacletus consecrated the altar with relics of Sts. Abundius and Abundantius. Innocent II destroyed that altar (reserving the relics) and replaced it with the sarcophagus, consecrating it with relics of St. Helena. Alternatively, if Innocent found the sarcophagus already in place, he preserved it for the sake of its antiquity and material, and simply reconsecrated it with new relics. Perhaps the monks resisted his actions, as the memory of the original consecration never died out.

At S. Maria in Trastevere, Innocent built an entirely new church. The obits of Saxo and Leo are explicit.[173] The mention of the circumstances of their demise (*quando edificabatur ecclesia*) is unique in the Necrology, and raises a suspicion that their deaths were construction-related. Construction would have been followed by decoration. The contemporary Polyptych of Benedict the Canon confirms that the church was rebuilt »from the foundation with new walls« and the apse was »decorated with gold« in Innocent's lifetime.[174] Still, according to an early thirteenth-century source, the project was unfinished when Innocent II died on 24 September 1143. He left funds for completing it to »a certain brother of his, the bishop of Sabina.«[175]

The identity of the brother/executor is uncertain. Agostino Oldoini claimed that the basilica was finished by Petrus de Papareschis, but he was cardinal bishop of Albano (1143–1146), and Brixius found no evidence that he was the pope's brother.[176] According to Bartoli, the work was left to Guido (de Papa?), but this must be a mistake, as Innocent is not known to have had a brother named Guido, nor was Guido cardinal bishop of Sabina.[177] Schimmelpfennig identified the executor as the basilica's titular cardinal Gregory (1140–1155), who was indeed bishop of Sabina but not until 1154, and was of a different family from Innocent.[178] If, like Schimmelpfennig, we take »brother« metaphorically, the obvious candidate is the actual cardinal bishop of Sabina, Conrad of Suburra (bishop 1126–1153, Pope Anastasius IV 1153–1154). Conrad was Innocent's most faithful supporter, to whom the

165 Bolgia, Reclaiming (2017), p. 129; Mondini, in this volume, p. 99.
166 Quoted by Stroll, Symbols (1991), pp. 159 f. n. 30; cf. Panciroli, Tesori (1625), p. 69.
167 Stroll, Symbols (1991), pp. 150–161.
168 Bolgia, Reclaiming (2017), pp. 61–64; followed by Mondini, in this volume, p. 20.
169 Bolgia, Reclaiming (2017), pp. 127 f.
170 *Quidam religiosi […] caput & grossiora ossa inde leuantes in Vrbem intulerunt*; quoted by Aringhus (1651), p. 39. Cf. Geary (1990), p. 152; Bolgia, Reclaiming (2017), pp. 127 f.
171 Bolgia, Reclaiming (2017), pp. 128–132, 144.
172 Mondini, in this volume, pp. 86 f., 94 f.
173 See above, n. 136.
174 Liber Censuum 2, p. 169: *Innocentius papa II dominus meus […] ecclesiam sancte Marie trans Tiberim novis muris funditus restauravit et absidam ejus aureis metallis decoravit*.
175 Legenda in consecratione, fol. 151v, quoted below, n. 202.
176 Ciacconio, Vitae 1 (1677), col. 1002: *PETRVS de Papareschis Romanus, germanus frater Innocentij Secundi ab eodem electus est Episcopus Cardinalis Albanensis anno nostrae salutis 1142. Is absoluit S. Mariae Transtiberim Basilicam, quam Innocentius restaurare coepit, & eiusdem Pontificis corpus in eadem Basilica intra maiorem portam sepeliuit Inscriptione […]*; followed by Parlato/Romano, Roma (2001), p. 63. See Brixius (1912), pp. 45 no. 36, 93 n. 75.
177 Bartoli (2017), p. 84; cf. Di Carpegna Falconieri (2004); Vendittelli (2015). Guido was a common name among the de Papa after Innocent's papacy; see Tillmann (1975), pp. 389 f.
178 Brixius (1912), p. 42 no. 14; Zenker, Kardinalkollegium (1964), pp. 51, 56; Tillmann (1972), pp. 343 f.; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 138.

Fig. 356: Rome, S. Maria in Trastevere, cinerary chest with heads of Jupiter Ammon, 1st century (photo Kinney 2023)

Fig. 357: Rome, S. Maria in Trastevere, cinerary chest with heads of Jupiter Ammon, rear side with 14th-century inscription (photo Kinney 2023)

pope might well have entrusted the completion of his church.[179] Cardinal Gregory might have assisted him as overseer of the work force.

The use of the pope's own funds (*sumptibus propriis*) is corroborated by the inscription on an ancient cinerary chest that was used to house Innocent's remains after they were transferred to S. Maria in Trastevere from the Lateran Cathedral, where his porphyry sarcophagus was destroyed by fire in 1361.[180] The marble chest is decorated on the front with heads of Jupiter Ammon supporting a garland of fruit, a Gorgon's head above the garland, erotes dancing below it, and eagles in the lower corners (fig. 356). It is a canonical type of funerary altar datable to the last third of the first century CE.[181] The original dedicatory inscription was chiseled away, and the rear was planed smooth to receive a new inscription in Gothic script (fig. 357). At some point the altar was inserted into the wall of the north aisle, leaving only the inscription exposed.[182]

179 Brixius (1912), p. 36 no. 26 and pp. 78 f. no. 24; R. Manselli, Anastasio IV, in: EP, 2000, URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/anastasio-iv_%28Enciclopedia-dei-Papi%29/ [08. 03. 2019].

180 Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), pp. 117–119 no. 35; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), p. 35; Kinney, Patronage (2016), pp. 373 f.

181 Boschung (1987), pp. 22–27; cf. pl. 18 nos. 657, 658b, p. 21 no. 667a, etc. The left side is decorated with a laurel tree and a pitcher; the right side is against the wall and cannot be seen. I am grateful to Ann Kuttner and Brian Rose for their expert advice about this altar.

182 Ugonio, Stationi (1588), pp. 137v–138: »Di questo Papa ne è vna memoria con l'arme sua in vn marmo che è nel muro à man destra nell'entrar della chiesa, con vna inscrittione sotto che malamente si può leggere.« Alveri, Della Roma (1664), vol. 2, pp. 335 f., quoted a transcription of the Gothic script from 1657. Similarly Moretti, Miscellanea. The altar was transferred to the porch by Vespignani. Valorosi (2), no. 348: »posto in opera un'antico modiglione in due pezzi […] e sul medesimo allettato in gesso un cippetto antico […].«

According to the inscription, Innocent II »renewed the present church … from the foundations with his own funds in the year of our Lord 1140 and he died in the year of our Lord 1148.«[183] The reference to »the present church« indicates that the inscription was composed at S. Maria in Trastevere. The date 1140 would refer to the commencement of the work and is consistent with the notices in the Necrology that the basilica »was being built« in 1141. 1148 is likely a mistake (MCXLVIII for MCXLIII), though it has been taken as the year of the basilica's completion.[184]

The fourteenth-century funerary inscription probably reflects its author's knowledge of a history of S. Maria in Trastevere written for the canons a century before, called *Legenda in consecratione sancte Marie trans Tiberim lecta ex diversis ystoriarum libris*. It is known from a ten-page insertion into the fourth of a four-volume Legendary compiled for S. Maria in Trastevere around 1200. All four volumes are now in the Vatican Library (BAV, Vat. lat. 1194, 1193, 1191, 10999).[185] The *Legenda* contains a detailed account of how Pope Innocent III was persuaded to consecrate the basilica in 1215. Its author claims to have heard the story »often« from the basilica's titular cardinal Guido de Papa (1191–1221), who was of the family of Innocent II.[186] Bernhard Schimmelpfennig inferred that the text was written by a canon of S. Maria in Trastevere not long after Cardinal Guido's death.[187] Marco Bartoli argued that it was commissioned by Pope Innocent III himself at the time of the consecration.[188]

The *Legenda in consecratione* must be taken with a grain of salt. It was written 80-plus years after the death of Innocent II by someone who relied on collective memory and the testimony of Cardinal Guido de Papa, whom it shows in a wholly positive light. Doubtless the narrative is slanted to the Papareschi version of events, especially as regards the pope's virtues and personality. Nevertheless, the dates and the broad outlines of the construction of S. Maria in Trastevere are corroborated by other sources. The »Legenda« is history as the canons knew it; it was written to be recited annually on the anniversary of the consecration.

The »Legenda« begins by situating S. Maria in Trastevere in the grand sweep of providential history. It opens with a few Old Testament types of the Virgin Mary and proceeds to the *taberna meritoria*, the portents of the *ara coeli* and the *fons olei*, the birth of Christ in the time of Caesar Octavian, the sufferings of Mary upon Christ's death, the destruction of Jerusalem by Titus and Vespasian, Christ's love of Rome and Rome's preeminence as seat of the popes, Pope Calixtus I's construction of a small church in the *taberna meritoria*, the rebuilding of that church by Pope Gregory III (sic), Gregory IV's foundation of a monastery (»a vestige of which is seen to this day«) and his creation of a *praesepium* in the likeness of that at S. Maria Maggiore.[189]

183 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 338 no. 1036: + HIC REQVIESCV(N)T VENERABILIA OSSA S(AN)C(T)IS(S)IME MEMORIE D(OMI)NI INNOCENTII P(A)P(E) II. DE DOMO PAPARESCORVM QVI PRESE(N)TEM ECC(LESI)AM AD HONORE(M) D(E)I GENITRICIS MARIE SICVT E(ST) A FV(N)DAME(N)T(IS) SV(MP)T(IBVS) P(RO)P(RI)IS RENOVAVIT S(VB) A(NNO) D(OMINI) M°. C°: XL 7 Ø A(NNO) D(OMINI) M: CXL VIII; Riccioni (2021), pp. 43 f. Forcella mistakenly dated the inscription 1148. The inscription was copied by Eclissi: Royal Collection Trust, inv.no. RCIN 909038, a preliminary sketch for BAV, Barb. lat. 4404, fol. 9; see Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 234 f.

184 Cecchelli (1933?), p. 36.

185 Borino (1955), pp. 309–314; Garrison, Studies 4 (1960–62), pp. 277–283; F. Dolbeau, Notes sur deux collections hagiographiques conservées à la Bibliothèque Vaticane, in: Mél. Éc. Franç, Moyen âge, temps modernes 87, 1975, no. 2, pp. 397–417, esp. 398–407; C. Vircillo Franklin, Roman Hagiography and Roman Legendaries, in: Roma nell'alto medioevo, Settimane di Studio del CISAM 48, Spoleto 2001, vol. 2, pp. 857–891, esp. 872–875, 882 f., 886–891; Bartoli (2017), pp. 85 f.

186 Legenda in consecratione, fol. 152v: *sicut ab eodem sepe audivi*. Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 139; Bartoli (2017), p. 109. Di Carpegna Falconieri, Clero (2002), p. 127 n. 92; Bolton (2005), pp. 173 f. On Cardinal Guido: Tillmann (1975), pp. 389 f.; Maleczek, Kardinalskolleg (1984), pp. 64, 99–101. He was promoted to bishop of Palestrina in 1206 but continued to hold the title of S. Maria in Trastevere until his death. He was commemorated in the basilica's Necrology: Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 7 (at 10 January): *†d(omi)n(u)s g(uido) p(re)nestin(us) ep(iscopu)s q(ui) fec(it) co(n)secrari hanc eccl(esi)am et reliq(ui)t […] (red)ditu(m) p(ro) festo annuati(m) faciendo p(ro) cui aniuersario soll […]*; Necrologi (1908), p. 89.

187 Schimmelpfennig (1992), pp. 457, 460.

188 Bartoli (2017), pp. 87–90, the entire text on pp. 91–110; substantial excerpts with commentary by Schimmelpfennig, Jesus (1998).

189 Legenda in consecratione, fol. 150v: *Cuius monasterii vestigium usque in odiernum diem apparet*; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 134; Bartoli (2017), p. 106. On these preliminary chapters see Schimmelpfennig (1999/2000), pp. 40 f.

The lengthy section *De Innocentio papa secundo* begins with a comparison of Innocent II to the Biblical David, who had to contend with Saul for his kingship and was unable to build a temple to the Lord until his enemies had been overcome.[190] Innocent too prevailed over enemies (the schismatics) and obtained spiritual and temporal power in Rome. Securely established, the pope wondered how he could repay God for his favor. It came to him that he should renovate S. Maria in Trastevere, »devoured by age«: »Therefore, in the tenth year of his pontificate [1140] he had it entirely destroyed, and, as was befitting the glorious Virgin Mary Mother of God and becoming the honor of the papacy, he adorned it with a very strong new building and with glorious columns and glorious capitals. He had a pavement of precious stones laid down that is so marvelous and skillful that, as it is seen, there is hardly anything like it of tiny stones. He was moved by such love and desire for the building he had begun that, laying aside all selfishness, he showed himself bountiful in this work beyond what anyone could believe.«[191] The author continues his paean to the building (»the more one looks at it, the more beautiful it appears«), opining that Christ himself could have been the pope's collaborator and artist.[192] He then recounts the discovery of a bell »where the foundations of the *titulus* were laid« and the earth was wet with oil.[193]

The narrative moves on to the finding of the bodies of Calixtus, Cornelius, Julius, and Calepodius and the addition of the body of St. Quirinus, »which at that time they brought from the catacomb.«[194] The translation of St. Quirinus is corroborated by a medieval addition to the saint's late antique *passio*, according to which the remains of the bishop of Siscia (Sisak in Croatia), preserved since the fifth century in the so-called Platonia attached to the basilica of S. Sebastiano, were rediscovered when Innocent II was building S. Maria in Trastevere.[195] The pope ordered that the body be translated to his new church, where »with hymns and prayers they hid it in the main altar.«[196] Perhaps the tomb was found by suppliers of materials for the new basilica, as the many partial funerary inscriptions taken from the pavement by Vespignani suggest that the builders scavenged in the catacombs for marble.[197]

The »Legenda« continues with the renovation of the *praesepium*: »He renovated the *praesepium*, which had been in it of old, and with the greatest honor and reverence and a large crowd of people he consecrated the venerable altar in it on the Feast of the Purification of Blessed Mary, where he granted an indulgence of forty days and absolution for those who come faithfully each year.«[198] The duplication of *in ea* (= in it) creates an ambiguity

190 Legenda in consecratione, fol. 150v; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 136; Schimmelpfennig (1999/2000), p. 41; Bartoli (2017), p. 106.

191 Legenda in consecratione, fol. 151: *Cum itaque gloriosus presul et spirituali et temporali esse preditus potestate et utrumque regimen in pace possideret […] cepit cogitare in corde suo, quid retribuerit domino pro omnibus, que ipse retribuerat ei. Incidit bonum in corde suo consilium, videlicet ut construeret templum domino. Erat tunc temporis beate Marie virginis fabrica tota vetustate consumpta. Intellexit enim venerandus presul hanc ecclesiam sibi dominum renovandam reservasse. Igitur decimo anno sui pontificatus eam ex toto dirui fecit et, sicut conveniebat gloriose virgini Marie dei genitrici et decebat honorem papalem, eam gloriosis columpnis et capitellis gloriosis et firmissimis fabricis decoravit. Pavimentum etiam tam mirificum et artificiosum ex pretiosis lapidibus sterni fecit, quod, sicut cernitur, vix ei simile de minutis lapidibus invenitur. Tanto enim amore ac desiderio erga opus quod ceperat movebatur, quod, deposita omni avaritia, se largum ultra quam credi potest, in hoc opere exiberet*. Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 136; Bartoli (2017), p. 107.

192 Legenda in consecratione, fol. 151: *quod opus, quanto plus inspicitur, tanto amplius pulcrius apparet […] Credendum sane est, quod […] Christus filius dei vivi cohoperator et artifex huius extiterit domus*. Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 136; Bartoli (2017), p. 107.

193 Quoted above, nn. 74, 75.

194 Legenda in consecratione, fol. 151v: *quibus [Calixtus et al.] corpus beati Quirini episcopi et martiris additum est, quod tunc temporis de catacumba adduxerunt*; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137; Bartoli (2017), p. 108.

195 On the site: Bertolino (1994), pp. 185 f.; Nieddu (2009), pp. 249–254, 406–411.

196 AASS Iunii, I, die 4, p. 383: *tempore Innocentii II Papae S. Mariae trans Tiberim fundentis olei fundatoris, quando eadem Ecclesia fabricabatur, eodem Spiritu Sancto inspirante, consilio & mandato ejusdem Pontificis ac totius Romanae Ecclesiae Clerici S. Mariae cum magna reverentia levaverunt pretiosissimum Corpus gloriosissimi Quirini Episcopi & Martyris, de eodem loco: quod cum timore Dei detulerunt in praedictam Ecclesiam S. Mariae trans Tiberim, ac cum hymnis, & orationibus, in majori altari ejusdem ecclesiae recondiderunt*. Boldetti (1720), pp. 97 f.; Nieddu (2009), pp. 254–256. The translation is also mentioned in the Lectionary of S. Maria in Trastevere: Garrison, Studies 4 (1960–62), p. 281.

197 Cf. below, n. 827.

198 Legenda in consecratione, fol. 151v: *Renovavit etiam presepium, quod antiquitus in ea fuerat, et cum maximo honore et reverentia et magna populorum caterva venerandum altare in ea collocatum in festo purificationis beate Marie consecravit, ubi quadraginta dierum indulgentiam et remissionem annuatim devote venientibus concessit*; Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137; Bartoli (2017), p. 108.

regarding the identity of this altar. In its first use the phrase clearly refers to the basilica (the *praesepium* was »in it«); in the second it should refer to the *praesepium* (the altar »in it«), but *ea* is the wrong gender. Schimmelpfennig solved the problem by breaking the passage into two sentences after »crowd of people.«[199] At the price of creating an incomplete sentence, his emendation implies that the altar *in ea* was in the basilica, i. e., it was the main altar. Canon Pietro Moretti, who transcribed the text in the eighteenth century, interpreted the passage differently. Noting that Innocent III consecrated the main altar, he reasoned that Innocent II must have consecrated the altar of the *praesepium*.[200] It would have been contrary to canon law to consecrate the main altar a second time.[201]

After an enumeration of the pope's gifts to the altar, the *Legenda* concludes with the notice that the pope died before his work was finished: »Like the prophet David, to whom it was said, as he was eager to build the temple and was preparing the materials, »You will not build my temple,« so [Innocent], though he began it, was not permitted to see this church completed. And just as [David] left the funds for making the temple to his son, so [Innocent] left the means to complete the church to a certain brother of his, the bishop of Sabina, who completed the church as it stands.«[202]

To sum up, according to the *Legenda in consecratione*, S. Maria in Trastevere was built almost entirely in the years 1140 to 1143. The pope did not live to consecrate the building, but he consecrated an altar on 2 February, the Feast of the Purification of Mary, presumably in 1143. The text is ambiguous about which altar this was, but Moretti's caution about assuming that it was the main altar is valid. The independent account of a deposition of relics of St. Quirinus in the main altar does not necessarily imply a consecration. Earlier in the century at S. Lorenzo in Lucina, the altar was opened repeatedly for the insertion of new relics before its consecration occurred.[203]

Pope Innocent III: consecration and the *fons olei*

After concluding the section on Innocent II, the author of the *Legenda in consecratione* provided a first-hand account of how Pope Innocent III (1198–1216) came to consecrate S. Maria in Trastevere on the first Sunday of the Fourth Lateran Council, 15 November 1215. The impetus for the consecration is attributed to Cardinal Guido.[204] Unable to find any evidence that Innocent II's church had been consecrated, Guido was told by a voice that the time for the consecration had come. He proposed the idea to the canons on the vigil of the Feast of St. Calixtus (13 October), and the canons in turn convened the whole *populus* of Trastevere on the following Sunday to discuss it. The people consented, and the clergy, the cavalry, and the foot soldiers went to see the pope that afternoon.[205]

199 Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137, followed by Bartoli (2017), p. 108.

200 Moretti, in: BAV, Vat. lat. 8429, fol. 164v: *obserua Innocentium II Basilicae Restauratorem uoluisse consecrare aliquod Altare absque Ecclesiae dedicatione, sed elegisse Altare Praesepij, non uero Maius*; fol. 165: *Vide non disiunge consecrationem Maioris Altaris ab Ecclesiae totius consecratione*.

201 Decretum Gratiani, III.i.19, in: Corpus (1879), col. 1299: *Si motum fuerit altare, denuo consecretur ecclesia; si parietes mutantur, et non altare, salibus tantum exorcizetur*. III.i. 20: *Ecclesiis semel Deo consecratis non debet iterum consecratio adhiberi […]*. Kuttner/García y García (1964), p. 144; dismissed by Schimmelpfennig (1992), p. 464, and implicitly by Ladner, Papstbildnisse 3 (1984), p. 118.

202 Legenda in consecratione, fol. 151v: *Ob reverentiam enim beate virginis Marie optulit dona, calicem videlicet aureum pensantem libras duas cum pretiosis gemmis et duas vestes super altare, quatuor planetas, tres pluviales et duas dalmaticas et unam tunicam et tapeta tria. Cum autem ad consummationem operis sanctissimus presul omnino intenderet et hanc ecclesiam proponeret magnis honoribus et muneribus ditare et honorifice consecrare, quarto decimo presulatus sui anno feliciter migravit ad dominum securus de dei misericordia, qui beatam Mariam virginem merito apud dominum habet adiutatricem. Qui sicut David propheta, cum anelaret ad faciendum templum et inpensas pararet, dictum est ei, »non edificabis michi templum,« sic et, cum incepisset, completam videre hanc ecclesiam non est permissus. Et sicut ille pro templo faciendo reliquit expensas filio suo, sic iste pro ecclesia complenda impensas cuidam suo fratri Sabinensi episcopo reliquit qui, sicut stat, ecclesiam complevit*. Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 137; Bartoli (2017), p. 108.

203 Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 278–280, 291–295.

204 Legenda in consecratione, fol. 152: *Eo itaque tempore curam et administrationem huius venerande ecclesie reverendus gerebat Guido Penestrinus episcopus […] qui hanc ecclesiam fere per triginta annos rexit*. Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 139; Bartoli (2017), p. 109; Di Carpegna Falconieri, Clero (2002), p. 124 n. 83.

205 Legenda in consecratione, fol. 152v: *Congregatis itaque omnibus clericis, militibus, peditibus, cum maxima exultatione papam adierunt*. Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 140; Bartoli (2017), p. 110. On the meaning of *milites* and *pedites* see Wickham, Rome (2015), pp. 260–266.

Brenda Bolton remarked that they may not have had to go very far, as there was a station at S. Maria in Trastevere on the Sunday following the feast of St. Calixtus.[206] The »eloquentissimus« Iacobus Iohannis Crassi pled their case *ornate*, and the pope made the memorable reply, »It is the work of the Lord that you have requested the consecration of this church, and it is wondrous in our eyes, that Innocent [II] made the body, Innocent [III] will instill the soul.«[207] He added, »it is proper that the place in which the Lord deigned to show the sign of the oil at the time of his birth should be honored by all men.«[208] The *Legenda* breaks off at this point, due to the loss of at least a page when the Legendary was rebound in the eighteenth century.[209] Moretti published an abridged version of the conclusion before it was lost. It states that the pope duly performed the consecration with a great crowd of people and the illustrious attendees of the council, and he consecrated the main altar in honor of the Virgin Mary.[210]

While the anecdotes of the *Legenda* may seem frivolous, Schimmelpfennig showed that they conform to canon law. The consultation of Cardinal Guido with the canons, of the canons with the people, and of the canons and people with the pope illustrates the principle that bishops should not consecrate churches without the consent of their clerical community.[211] The narrative also complies with what we know about how and why consecrations were performed. Consecrations could be long delayed and opportunistic. In this case, the pope desired a spectacle that would impress the many hundreds of prelates at his council.[212] Guido de Papa, as a member of the curia, would have been privy to the planning for the council and could have proposed the consecration of S. Maria in Trastevere as just such an event.[213] Innocent III's embrace of the idea is not surprising. Schimmelpfennig argued that the pope must have been »horrified« that the basilica remained unconsecrated after half a century.[214] Another consideration was the presence of the *fons olei*. In an age of dawning skepticism, Innocent III accepted the oil well as an authentic miracle; he had cited it in a sermon on the Nativity as one of the »new signs« marking the birth of Christ.[215]

Innocent's sermon influenced the Golden Legend of Jacobus da Varagine (ca. 1260): »At Rome, as attested by Orosius and Pope Innocent III, a fountain of water was changed to a flow of oil and bursting forth it ran to the Tiber and gushed out abundantly for that entire day, and in that place now is S. Maria in Trastevere. For the Sibyl had prophesied that when a fountain of oil erupted the savior would be born.«[216] This is a new version

206 Bolton (2005), p. 175; contra Schimmelpfennig (1999/2000), p. 43. I do not know the source of Bolton's claim that the station was established before 587. To my knowledge, the first notice of it is in a late eleventh-/early twelfth-century Gospel book from S. Maria in Trastevere, now BL, Add MS 6156: Alexander (1985), p. 193; see also the Bull of Calixtus II quoted in n. 114. It is not known that this station was celebrated in the thirteenth century.

207 Legenda in consecratione, fol. 152v: *Quo audiens sanctissimus papa tale fertur primo dedisse responsum, »A domino factum est istud, quod vos illius ecclesie consecrationem petistis, et est mirabile in oculis nostris, quia Innocentius fecit corpus, Innocentius immittet animam.«* Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 140; Bolton (2005), pp. 175 f.; Bartoli (2017), p. 110. The death of the canon Iohannes Crassus, presumably the orator's father, is recorded in the basilica's Necrology: Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 37 (at 20 October): *Joh(anne)s crassus f(rate)r n(oste)r obiit*. Necrologi (1908), pp. 100 f.; Schimmelpfennig (1992), p. 466.

208 Legenda in consecratione, fol. 152v: *Dignum est, ut ille locus ab omnibus hominibus honoretur, in quo dominus signum olei tempore sue nativitatis dignatus est demonstrare.* Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 140; Bartoli (2017), p. 110.

209 Schimmelpfennig (1992), p. 456; Schimmelpfennig (1999/2000), pp. 39 f.

210 Moretti (1741), p. 382: *Tandem rebus omnibus ad consecrationem studiose, diligenterque praeparatis, idem gloriosus Pontifex in magna populi, illustriumque virorum, qui ad Concilium ex universi Orbis christiani partibus confluxerant, praesentia basilicam hanc decimaquinta die mensis Novembris maxima cum solemnitate consecravit […] Altare quoque majus, sub quo Sanctorum Calixti, Cornelii, Julii, Calepodii, & Quirini corpora requiescunt, consecravit in honorem B. Mariae Virginis Genitricis Domini nostri Jesu Christi, qui vivit, & regnat &c.* Schimmelpfennig, Jesus (1998), p. 140; Bartoli (2017), p. 110.

211 Schimmelpfennig (1992), p. 467. Schimmelpfennig (1999/2000), p. 42 notes that the participation of the people was unique.

212 Bolton (1991), pp. 61 f.

213 On the planning: Bolton (1991).

214 Schimmelpfennig (1999/2000), p. 43.

215 Innocentius III, Sermo II in Nativitate, PL 217, col. 457; Bolton (2005), pp. 157–160, 169–177; Bolgia, Reclaiming (2017), p. 34.

216 Iacopo da Varazze 1 (1998), pp. 68 f.: *Nam in ipsa nocte obscuritas aeris in claritatem diei uersa est. Rome etiam, ut testatur Orosius et Innocentius papa tertius, fons aque in liquorem olei uersus est et erumpens usque in Tyberim profluxit et tota die illa largissime emanauit et ibi est modo Sancta Maria trans Tyberim. Prophetauerat enim Sibylla quod quando erumperet fons olei nasceretur saluator.*

Fig. 358: Rome, S. Maria in Trastevere, Nativity mosaic, Pietro Cavallini, ca. 1295–1300 (photo Scala/Art Resource, New York)

of the story. The Sibyl is a contamination from the legend of the *ara coeli*, which was mentioned together with the *fons olei* in Pope Innocent III's Nativity sermon and in the *Legenda in consecratione*.[217] The oil well begins as a fountain of water, and the sign occurs on the day of Christ's birth, not years before it as in Orosius. There is no mention of the *taberna meritoria*.

The Fourth Lateran Council has been called »the largest and most comprehensive assembly of the ecclesiastical hierarchy ever held in the Middle Ages.«[218] The consecration of S. Maria in Trastevere is concomitantly the most renowned and probably the best-attended event in its history. A first-hand account of the procession to the church is preserved in a manuscript now in Giessen. It describes the rich garments, the music, and the decoration of the streets and alleys of Trastevere, but nothing is said about the consecration itself except that it lasted almost all day and the author could not recount it all in order.[219] Perhaps he did not see all of it, as the throng of prelates and delegates that nearly filled the Lateran Cathedral could not have fit into S. Maria in Trastevere, which is only about one-quarter as large.[220] Many of those who processed to the church must have had to remain outside.

Bertoldo Stefaneschi: mosaics

At the end of the thirteenth century, Bertoldo Stefaneschi (fl. 1277–1280) commissioned a suite of six scenes from the Life of Mary to go under the conch mosaic in the apse (fig. 488). His iconographer incorporated the new version of the story of the *fons olei* into the scene of the Nativity, where the oil well appears directly below the Virgin lying on her pallet (fig. 358). The oil runs into a river – the Tiber – from which the shepherds' flock is drinking, visually conflating Bethlehem with Rome. The source of the well is a little building labeled TABERNA MERITORIA. Below the image, the last line of a three-line metric inscription states that the oil well came »from here.«[221] »Here« refers both to the building depicted in the mosaic and to S. Maria in Trastevere, as according to Bertoldo's brother Cardinal Giacomo Gaetani Stefaneschi, S. Maria in Trastevere and the *taberna meritoria* were the same.[222]

217 The coupling probably grew out of Orosius' pairing of the *fons olei* with a »circle of light like a rainbow« around the sun: Opelt (1961), p. 48.

218 J. M. Powell, Innocent III and the Crusade, in: Innocent III. Vicar of Christ or Lord of the World?, ed. by J. M. Powell, 2nd ed., Washington, D. C. 1994, pp. 121–134, esp. 128; cf. Moore (2003), p. 229: »the largest peaceful invasion that Christian Rome had ever seen.«

219 Universitätsbibliothek Gießen, Hs 1105, fols. 59–59v; URL: http://digisam.ub.uni-giessen.de/ubg-ihd-hm/content/pageview/576919 [19. 03. 2019]. Kuttner/García y García (1964), pp. 125, 143–146; Eyewitness Account of the Fourth Lateran Council (1215), transl. by C. Fasolt, in: Medieval Europe, ed. by J. Kirshner, K. F. Morrison (University of Chicago Readings in Western Civilization 4), Chicago/London 1986, pp. 369–376, esp. 371 f.; Bolton (2005), pp. 169 f.

220 For the Lateran, a rough calculation of floor space based on the dimensions given by Krautheimer, CBCR 5 (1977), p. 73, is over 4100 m² in the nave and aisles, compared with 950 m² at S. Maria in Trastevere.

221 HINCQ(VE) CLEI [sic] SCATVRIRE LIQVAMINA TYBRIM.

222 Iacopo Stefaneschi (2001), pp. 8–10.

The donor appears in a seventh panel below the narratives (fig. 359).[223] Identified by his family coat of arms and the inscription BERTOLDO FILIVS PET(RI), Bertoldo is dressed as a layman in a long blue robe under a mauve coat, with a white cap. One of eight children born to Pietro Stefaneschi and Perna Orsini, Bertoldo was a chamberlain (*domicellus*) of Pope Nicholas III (1277–1280), also an Orsini.[224] His mother was the pope's niece. The pope himself took an interest in S. Maria in Trastevere and its clergy, bequeathing them ivory and silver images *ad figuras* and 50 florins to observe the anniversary of his death.[225] The *dominus M[atheus] Rubeus* who left a generous bequest of over one thousand florins (»not yet paid«) and four gold-woven vestments was probably another Orsini, Perna's brother Cardinal Matteo Rosso Orsini († 1305), who had S. Maria in Trastevere *in commendam* in the 1270s.[226] Bertoldo himself left a more modest sum for his own commemoration.[227] He was buried in the basilica under an engraved marble slab that is now in the pavement of the transept, but was once in the north aisle near the Cappella del Presepio.[228] Scholars have speculated that the mosaic containing his portrait was added to the frieze of Marian panels after his death.[229] The year of his death is unknown.

Fig. 359: Rome, S. Maria in Trastevere, portrait of Bertoldo Stefaneschi, Pietro Cavallini, ca. 1295–1300 (photo Kinney 2017)

Façade mosaics

Around the time of Bertoldo's contribution to the mosaic decoration in the apse, the canons completed a lengthy campaign to add mosaic to the façade. Their work seems to have been confined to the cavetto, as there is no evidence of mosaic elsewhere. The earliest view of the façade, by Girolamo Franzini, confirms this (fig. 360). Modern research has shown that the canons' mosaic was executed in three phases: (A) the central image comprising the Virgo lactans, two devotees, and four female saints; (B) three additional females on the right (north) side of this

223 Romano, Apogeo (2017), pp. 171–182.

224 Navone (1878), pp. 231–237; Ragionieri (1981), pp. 452 f.; Carocci, Baroni (1993), pp. 426 f., 430.

225 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 30v (at 22 August): *Ob. d(omi)n(u)s Nicolaus pp. iij de domo ursinor(um) q(ui) rel(iquit) flor. L. et duas imagines una(m) de ebhor(e) et alia(m) de ar(g)ento ad figuras q(uae) nu(n)c su(n)t i(n) sacristia n(ost)ra pro ei(us) aniuersario*. Necrologi (1908), p. 97.

226 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 32 (at 4 September): *Ob. d(omi)n(u)s M(atheus) rubeus q(ui) rel(iquit) M. et V^c flor. qui no(n)du(m) soluti su(n)t et param(en)ta p(re)tiosa que nu(n)c (su)nt i(n) sac(ri)st(i)a n(ost)ra et I dossale I talmatica(m) I tunicella(m) I pluuiale o(mn)ia co(n)testa de auro p(er) totu(m) p(ro) ei(us) aniu(er)sario*. Necrologi (1908), p. 99; Menichella (1980), pp. 53 f.

227 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 39v (at 6 November): *Ob. B(ertoldus) d(omi)ni p(e)tri steph(an)i q(ui) fec(it) fier(i) totum opus musaycu(m) de b(ea)ta vi(r)g(ine) i(n) tribuna n(ost)ra. p(ro) ei(us) aniuersar(io) soll*. Necrologi (1908), p. 101.

228 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 338 no. 1038: HIC IACET BE(R)TOLDVS FILIVS DNI PETRI STEPHANI D(E) FILIIS STEPHANI. Alveri, Della Roma 2 (1664), p. 340; De Benedictis (1976), pp. 964 f.

229 See below, n. 941.

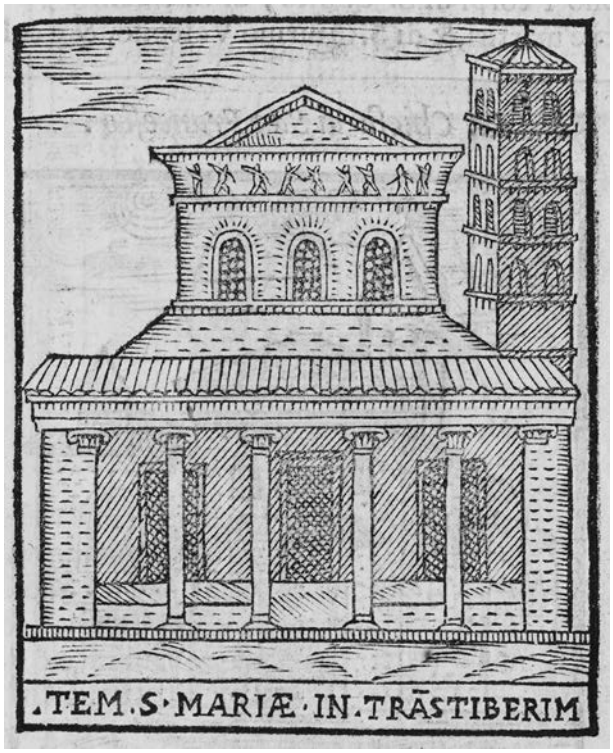


Fig. 360: Rome, S. Maria in Trastevere, view of façade, Girolamo Franzini, 1588 (photo BHR)

image; and (C) three more females on the left (south) (figs. 533–535, 538).[230] Stylistic differences indicate that the phases may have spanned several decades. Only the latest one, C, can be tied to a written document, an obit in the basilica's Necrology naming the priest B. de Malpiliis, »our canon, who sponsored three mosaic images of virgins above the doors.«[231] The handwriting of the notice is attributable to the fourteenth century.

Fifteenth-century renewal: choirs, sacristy, and the *fons olei*

The return of the papacy to Rome after the Council of Constance was followed by a long campaign of repair and reform of Roman churches. At S. Maria in Trastevere the campaign was begun by Cardinal Gabriele Condulmer (1426–1431; Pope Eugenius IV, 1431–1447), whose brother Leonardo was buried in the basilica in 1429.[232] Condulmer refurbished a palace adjoining the church and resided there even after his elevation to the papacy.[233]

According to Giannozzo Manetti's biography of Pope Nicholas V (1447–1455), the pope's vast plan to renovate Rome included restoring the 40 station churches »with repairs and construction.«[234] S. Maria in Trastevere is named among the churches restored. Vasari attributed the restorations of all 40 churches to the pope's architect Bernardo Rossellino (1409–1464) and the attribution has been perpetuated in modern histories of S. Maria in Trastevere.[235] Specialists have shown repeatedly that it is false; Rossellino can be credited only with the restorations of S. Stefano Rotondo and S. Teodoro.[236]

230 Oakeshott, Mosaics (1967), pp. 245 f.; confirmed by Cantone (1992).

231 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 26 (at 15 July): *Ob. p(res)b(yte)r B. de malpiliis can(onicus) n(oste)r q(ui) fec(it) fieri tres ymagines musaycas ui(r)ginu(m) sup(ra) portas. Et rel(iquit) Bacile de a(r)ge(n)to p(ro) ei(us) aniu(er)sario soll.* Necrologi (1908), p. 95. Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), pp. 75 f. The Malpili family is documented from the late twelfth through the mid-fourteenth century: M. Vendittelli, La Famiglia Curtabraca. Contributo alla storia della nobiltà romana del Duecento, in: Mél. Éc. Franç., Moyen Âge 101, 1989, no. 1, pp. 177–272, esp. 208, 230 f.; Schmitz, Cavallini (2013), p. 59 n. 162. They were clients of the Orsini: Rehberg, Kirche und Macht (1999), p. 314.

232 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 342 no. 1049; Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981), p. 225 no. XLI,7. Almost wholly abraded, the tomb stone is in the pavement in front of the door in the south wall of the porch.

233 Chartularium, BAV, Vat. lat. 8051, pt. 1, fol. 98: *palatium nostre residentie videlicet sancte Marie Transtiberim*. Tomei (1977), p. 35. The palace existed at least by 1398: A. Esch, Tre sante ed il loro ambiente sociale a Roma. S. Francesca Romana, S. Brigida di Svezia e S. Caterina da Siena, in: Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano, Siena 1980, ed. by D. Maffei, P. Nardi, Siena 1982, pp. 89–120, esp. 105.

234 Smith/O' Connor (2006), p. 388: *Cunctas sanctarum stationum edes carie ac vetustate pene consumptas pontifex […] egregie reparare ac reformare decreverat atque hoc ipsum reformandi et reparandi officium in plurimis minoribus sanctae Mariae trans Tiberim […] plurimumque aliarum huiusmodi basilicarum […] reparationibus constructionibusque incoavit*. Translation on p. 389.

235 Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 3 (1971), p. 394: »Così restaurò S. Maria in Trastevere, S. Prassedia, S. Teodoro, S. Piero in Vincula, e molte altre delle minori […].«

236 Tomei (1977), pp. 103–105; C. R. Mack, Nicholas the Fifth and the Rebuilding of Rome. Reality and Legacy, in: Light on the Eternal City. Observations and Discoveries in the Art and Architecture of Rome, ed. by H. Hager, S. S. Munshower (Papers in Art History from The Pennsylvania State University 2), University Park PA 1987, pp. 29–56, esp. 32–34; F. Caglioti, Bernardo Rossellino a Roma, vol. 2: Tra Giannozzo Manetti e Giorgio Vasari, in: Prospettiva 65, 1992, pp. 31–44, esp. 34; O. Brunetti, R. Pagliaro, Bernardo Rossellino tra Roma e Firenze, in: Architettura in Toscana tra '400 e '500 = QUA.S.A.R. 13–14, 1995, pp. 5–35, esp. 21, 33–35.

There is no evidence that he worked at S. Maria in Trastevere. This is not to say that Nicholas V did not sponsor any more or less significant repairs to the basilica; he may well have completed a campaign begun by Eugene IV, who donated 100 ducats to repair the porch and the campanile.[237] One of these two popes may have been responsible for the groin vaults said by some to have covered the aisles.[238]

Condulmer's successor in the title of S. Maria in Trastevere, Cardinal Gerardo Landriani Capitani (1440–1445), issued rules for the canons in 1441.[239] The rules mention a choir, which canons were forbidden to leave during Mass.[240] Documents from the 1460s and 1470s mention two choirs, an upper and a lower one.[241] In 1477 a new wooden choir near the main altar was commissioned by Cardinal Stefano Nardini (1476–1484); it was to have inlaid and carved decoration on the model of the choir in S. Maria Maggiore, but »better and more beautiful.«[242] From contracts for the repair of a broken lead roof dated 1467 and 1474, Mariafilomena Martucci inferred that Nardini's choir replaced a previous one that had been ruined by leaking water.[243] The wooden choir would have been the »upper« one, while the lower choir presumably was the twelfth-century schola cantorum in the nave. The last mention of the *chorus inferioris* is in a contract of 1478, when Nardini's new choir was half complete.[244] The term *chorus superioris* continued to be used until 1484.[245] Subsequent documents refer simply to the *chorus*, as if there was only one.[246] If the disappearance of the schola cantorum from the written record indicates that it had been dismantled, its removal was not connected with the Council of Trent, as has been assumed. It was part of a fifteenth-century movement, traced by de Blaauw, to create a »navata libera« with no visual obstructions of the altar.[247]

Cardinal Nardini also built a sacristy, which probably contributed to the obsolescence of the schola cantorum. It replaced an earlier sacristy where the »curia of the Capitol« and many other witnesses attended the discovery of the head of St. Anastasius in 1408.[248] Nardini's sacristy stands against the south wall of the transept (fig. 440). It is a roughly rectangular room entered from the east through a door with a marble frame inscribed with Nardini's name and bearing his coat of arms.[249] A rectangular plaque above the door dates its construction to 1484.[250] The plaque clearly is not in its original position; nor is the door, which was moved from its previous place in the north wall of the sacristy in the sixteenth century.[251] Opening directly into the transept, the original doorway gave easy access to the choir behind the altar. The previous sacristy probably stood farther east, off the south aisle, to facilitate

237 Müntz, Les arts 1 (1878), pp. 38, 50.

238 Friedel (1978), p. 94 n. 37 claimed to see the springers of a groin vault under the sixteenth-century barrel vault in the south aisle. Perhaps the same traces were seen by Luigi Rossini in the 1840s (fig. 521).

239 The rules presumably were part of Eugenius IV's program of reform, for which see L. von Pastor, The History of the Popes from the Close of the Middle Ages, ed. by F. I. Antrobus, 2nd ed., vol. 1, London 1899, pp. 356–358.

240 Chartularium, BAV, Vat. lat. 8051, pt. 2, fol. 8: *dum divina officia celebrantur nullus confabulare cum altero debeat aut de choro exire […].*

241 Liber II Instrumentorum, fol. 6: a contract of 1467 *Actum in choro inferiori*, quoted by Martucci (2003), p. 50 n. 7; fol. 20: an agreement of 1477 *Actum in choro superiori*, Martuccci, p. 51 n. 13. Further mentions of the *chorus superioris*: Liber II Instrumentorum, fols. 34 (1481), 47, 49, 50, 52v (1483), 56 (1484).

242 Martucci (2003), p. 50 n. 11, quoting Liber II Instrumentorum, fol. 19: *facere edificare et componere in suo […] loco […] et cum altare maius dicta ecclesia Sancta Maria unum chorum ligneum cum apporatorio, oratorio ad se traforatum tarsiatum relevatum et figuratum ut exemplo apparet in ecclesia Sancta Maria Maioris […] dictus chorus melioris et pulcrioris laboreris fabricit vel compositionis quam chorus situs in Sancte Marie Maioris*. Nardini's choir was in turn replaced by Cardinal Santorio di Santa Severina; below, n. 294.

243 Martucci (2003), pp. 45 f. and 50 nn. 7, 9, quoting Liber II Instrumentorum, fols. 6, 7v.

244 Liber II Instrumentorum, fol. 26, quoted by Martucci (2003), p. 51 n. 14.

245 Liber II Instrumentorum, fol. 56.

246 Liber II Instrumentorum, fol. 66v (1488): *Actu(m) in choro dict(a)e eccl(esia)e.*

247 De Blaauw (2006), pp. 43–46.

248 Diario (1917), p. 32: *invenimus ibi [Sancte Marie Transtiberim] totam curiam Capidolii […] isti domini Capidolii cum dicto populo iverunt ad sacristiam supradicte ecclesie, et ibi franserunt unam cassam, et in dicta cassa invenerunt pulcerrimum tabernachulum […] in quo tabernachulo stabat caput sancti Anastaxii martiris […].*

249 STE(PHANVS) NARDINVS CAR(DINALIS) MEDIOL(ANENSIS). Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 343 no. 1055. The sacristy was nearly demolished after 1891, when it was damaged by the explosion of the Monteverde gunpowder magazine. Arch. Aristide Leonori's request to replace it was denied by the Ministero della Istruzione Pubblica, which mandated that it be strengthened and repaired: ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, Armadio XI, Busta no. 3, Sagrestia Nardini e suoi restauri e locali annessi.

250 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 343 no. 1054.

251 Martucci (2003), p. 47.

the liturgical processions through the nave for which the schola cantorum was designed. A move away from such processions may have occurred before the time of Cardinal Nardini, if Martucci is correct that his wooden upper choir replaced a pre-existing one.

The first recorded visits to the *fons olei* occurred around the same time as the likely removal of the schola cantorum. The coincidence is significant because the *fons olei* and the schola cantorum seem to have occupied the same space. Beginning with a German manuscript of 1448, pilgrim guides consistently describe the oil well as »on the ground,« at or near the main altar.[252] Since the pavement in front of the altar was occupied by the schola cantorum, early pilgrims would have had to obtain entrance to the choir to visit it (fig. 441). Eliminating the schola cantorum also gave freer access to the altar. In 1510 Pope Julius II granted a plenary indulgence to those who would recite the Lord's prayer in front of the altar seven times on the feast day of Pope Julius I.[253] The promulgation of the indulgence followed the discovery of the relics of Julius I in the altar by Cardinal Marco Vigerio della Rovere (1505–1511) and Julius II's subsequent celebration of Mass on the altar *magna populi frequentia*.[254]

Cardinal ab Altemps, the Council of Trent and the Madonna della Clemenza

Sources pertaining to the second basilica of S. Maria in Trastevere have almost nothing to say about the Madonna della Clemenza before the sixteenth century. This might be explained by Alessandro Zuccari's proposal that the icon was housed outside the basilica, in what later became the Oratorio di Maria Santissima Addolorata, an independent structure perpendicular to the north aisle (fig. 372).[255] In 1375, however, an image that »replied to the Romans that they would be safe because of the penance they had made,« which sounds like the Madonna della Clemenza, was inside the basilica »high above the door.«[256] Either the icon had left its external abode, or this was a temporary installation.

In the sixteenth century the icon was in a chapel of St. Stephen off the south aisle. Small (L ca. 3.4 × W 1.6 m) and »closed by iron grates,« the chapel went back at least to the fourteenth century.[257] It was inherited in 1545 by Pompeo Ruggieri, who held it until his death in 1591.[258] The icon, which may or may not have been in the chapel when Ruggieri inherited it, was known for performing miracles and for being »wont to hear the prayers of supplicants mildly (*clementer*) and to succor them.«[259] In 1578 Pope Gregory XIII assigned the image and its chapel to the confraternity of the Santissimo Sacramento, of which Ruggieri was a member.[260] In 1584 the canons approved

252 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 16.1 Aug. quart, fol. 22r, and Mirabilia Romae vel potius Historia et descriptio urbis Romae, fol. 33v, quoted by Miedema, Rompilgerführer (2003), pp. 104, 260.

253 Chartularium, BAV, Vat. lat. 8051, pt. 2, fols. 47–48 (transcribed from Ughelli's Aggiunte to Ciacconius's Vitae et res gestae pontificum): *cupientes quod dictum altare in quo ossa eiusdem sancti [Julii] requiescunt congruis honoribus frequentetur […] omnibus et singulis utriusque sexus Xpi fidelibus vere penitentibus et confessis qui in festo eiusdem sancti Julii […] devote visitaverint ac coram Altari maiori septies orationem dominicam recitaverint […] plenarium omnium peccatorum suorum remissionem […] concedimus*.

254 Chartularium, BAV, Vat. lat. 8051, pt. 2, fols. 46–47.

255 Maroni Lumbroso/Martini, Confraternite (1963), pp. 230 f.; Zuccari (2014).

256 Mirabilia Romae (1869), p. 60: *Jn sancta Maria Transtyberim […] ymago beate Virginis in alto supra hostium, que respondit Romanis, quod essent securi […] propter penitentiam quam egerunt*. Quoted from Vat. lat. 4265. Belting, Bild und Kult (1990), p. 599; Bolgia, Icons (2013), p. 122.

257 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 22 (at 11 June): *Ob. p(res)b(yte)r a. palomelle can(onicus) n(oste)r q(ui) rel(iquit) t(er)ras s(an)c(t)i steph(an)i et fec(it) fieri capellam p(ro) ei(us) aniu(er)sario soll*. Necrologi (1908), p. 95. Moretti, De S. Callisto, p. 265, quoting Avila (1581): *Sacellum clausum clatris ferreis, quod alias dicebatur S. Stephani, et nunc B.mae Virginis Mariae de Clementia*; Mallerini (1870), p. 64v: »È questo luogo ristretto a palmi 15 romani di latitudine con lo sfondo di palmi 7 […].«

258 S. Hoppe, Der Buon Governo des Pompeio Ruggieri. Die Fresken von Cherubino Alberti im Palazzo Ruggieri in Rom, Diss. Saarbrücken 2015, pp. 15 f., URL: https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/handle/20.500.11880/23698 [29. 08. 2019]; Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 355 no. 1098.

259 Friedel (1978), p. 122, quoting a Breve of Pope Clement VIII (1593): *Cum(que) in dicta Basilica in medio illius sinistrae navis in quadam parva Capella non satis decenter asservaretur mirae devotionis antiquissima Imago gloriosissimae virginis Mariae de Clementia, quae supplicantibus preces clementer audire, illisq(ue) opitulari solet, et quamplura miracula Populo Romano ostendere dignata est […].* Two miracles are described by Ugonio, Stationi (1588), p. 139.

260 Moretti, De S. Callisto, pp. 270v–271v, quoting Avila (1581); C. Fanucci, Trattato di tutte l' opere pie dell' alma città di Roma, Rome 1601, p. 285; Miscellanea monumentorum, Bibl. Vallicelliana P.199, fols. 235 f.; Jurkowlaniec (2009), p. 70; Noreen (2016), p. 891.

Ruggieri's petition to rebuild the chapel on another site, unless the titular cardinal should wish to make a chapel of the Virgin for his own tomb.[261] Cardinal Marco Sittico ab Altemps (1580–1595) did wish to erect such a chapel. It was completed in 1589, and the icon was translated to it in 1593.[262] The chapel of St. Stephen remained where it was until it was suppressed by Vespignani, who put a new wall tomb for Pope Innocent II in its place.[263]

The decoration of the spectacular new chapel commemorates the Council of Trent, which Cardinal Altemps attended as a legate of Pope Pius IV in 1562.[264] Its construction was accompanied by a thorough overhaul of the plan and furnishings of the basilica informed by the »Instructions« of Carlo Borromeo (1577), especially concerning the placement and regularity of chapels.[265] Designed by Martino Longhi, the renovation is a turning point in the architectural history of S. Maria in Trastevere.[266] It eliminated many medieval features and altered others, and it inaugurated a series of further modernizations that progressively obscured the building's medieval appearance.

The Altemps renovation is well documented in the Altemps family archive.[267] Information about the state of the basilica before the renovation is contained in the report of an apostolic visit by Girolamo d' Avila in 1581.[268] Innovations are reflected on a ground plan in the Chapter archive, signed and labeled by Orazio Torriani (fig. 361).[269] The Altemps chapel appears on the south side of the apse. A matching chapel on the north side had yet to be built; this dates the plan before 1625, when the north chapel was begun.[270] Other features seem to represent an idealized projection of Longhi's design. In addition to the proposed chapel mirroring that of Cardinal Altemps, the plan shows four large chapels along the north aisle, when only the western two existed.[271] It includes some pre-Altemps elements, like the pairs of free-standing columns at the ends of each aisle, and features that never existed, including the doubled columns of the porch. It fails to show any difference in floor level between the aisles and the transept, although there were steps between them. Despite these discrepancies, Torriani's plan can serve as a rough illustration of how the medieval basilica was transformed by Longhi and Cardinal Altemps.

Avila described eleven altars.[272] Two were in the transept: an altar of Sts. James and Philip on the south side, erected by Cardinal Philippe d' Alençon (1378–1397) with his tomb above it; and an altar of Sts. Lawrence and Francis in the tomb of Cardinal Francesco Armellini (1523–1527) against the north wall. Five altars were in the south aisle, including the altar of the chapel of St. Stephen and one with a wooden image of the Crucifix between two columns of the south colonnade. The altar of the Archangel stood against the end wall of the aisle near the font. Four altars were in the north aisle: the altar of St. Peter »next to the minor entrance« at the west end; the altar of the adjoining chapel of St. Ursula, dark, humid, »more like a hole than a chapel«; the altar of the *praesepium* between the chapel of St. Ursula and the cemetery; and the altar of the cemetery in a chapel thought to have been constructed

261 Moretti, De S. Callisto, pp. 39v–40, quoting vol. 2 of the Atti capitolari: *13 Aprilis (d° 1584). Ad petitionem nobilis v(iri) Pompeji Ruggieri fuit concessa capella, seu locus pro fabricanda illa, in qua reponi deberet imago B(eatissi)mae Virginis, modo illam sufficienter ornet et dotet. Vbi ille resolutionem fecerit, recurrendum erit ad Ill(ustrissi)mum Cardinalem, qui si voluerit fabricare ejusmodi Capellam B(eatissi)mae Virginis pro loco sepulturae suae, potius gratificandum esse Ill(ustrissi)mo Cardinali hac in parte ut Benefactori Ecclesiae, quam cuiquam alteri.* On the cardinal's interest in the icon: Jurkowlaniec (2009), pp. 72–74.

262 Friedel (1978), p. 122 no. 181 (Breve of Pope Clement VIII), no. 182, no. 183 (Diary of Master of Ceremonies Giovanni Paolo Mucante); Noreen (2016), p. 894.

263 Mallerini (1870), p. 64v.

264 B. Ulianich, Altemps, Marco Sittico, in: DBI, vol. 2 (1960), URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-sittico-altemps_(Dizionario-Biografico)/ [20. 10. 2020]. On the decoration: Friedel (1978), pp. 107–114.

265 Franceschini (2020), p. 11.

266 Martino Longhi the Elder died in 1591; he was succeeded as architect of the project by his son Onorio. Friedel (1978), p. 92.

267 Most of the documentation was published by Friedel (1978), pp. 115–122.

268 Avila (1581); Moretti, De S. Callisto, p. 263. Moretti transcribed the entire report.

269 Diagrammata, 2b, *Horatio Torriani Architetto*. Pen and blue wash on paper, L 96 × W 47 cm.

270 Diagrammata, 2b: *Capella da farsi nel modo del' altra*. Spear (1982), p. 278; R. Cantone, La Cappella della Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere, in: Domenichino 1581–1641, ed. by R. E. Spear, Milan 1996(a), pp. 278–283, esp. 278. The plan may have been made around 1618, when Torriani was authorized to build the adjacent Palazzo di S. Callisto: H. Hibbard, Di alcune licenze rilasciate dai Mastri di Strade per opere di edificazione a Roma (1586–'89, 1602–'34), in: Bollettino d' arte s. 5, 52, 1967, pp. 99–116, esp. 109.

271 The easternmost chapel was never built; the chapel next to it was constructed in 1721–1727: Mallerini (1870), p. 61.

272 Moretti, De S. Callisto, pp. 263–267v.

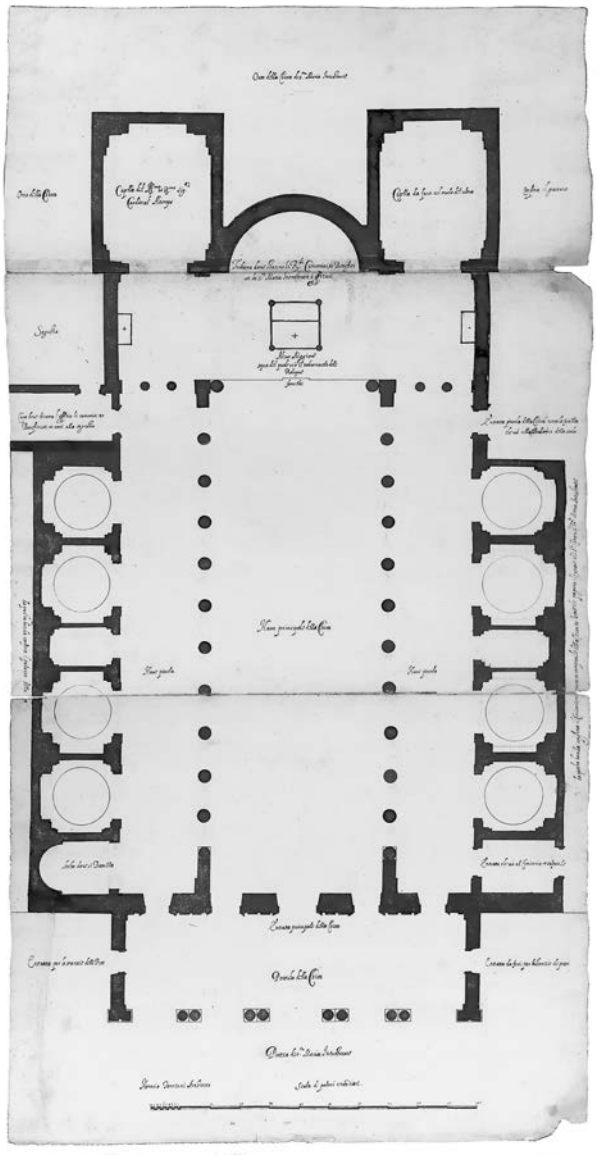


Fig. 361: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan, Orazio Torriani, ca. 1618. Rome, Archivio Storico Diocesano (photo Senekovic 2018)

by the Velli family, whose coat of arms was represented on the ciborium.[273]

The tomb of Cardinal d'Alençon was disassembled to make way for the monumental entrance to the Altemps chapel in the transept's southwest wall. Its altar was moved to the center of the south wall, symmetrically opposite the Armellini altar to the north. The move required blocking the door from Cardinal Nardini's sacristy and opening the new door previously discussed.[274] The new door opens into the sacristy from a rectangular vestibule that is entered from the aisle. The vestibule was built by Cardinal Altemps, and temporarily served as a choir.[275] Pieces of the d'Alençon tomb were affixed to the transept wall over and to the left of its altar, and to make a symmetrical composition, the tomb of Pietro Stefaneschi was removed from the north aisle and installed on the right.[276]

The south aisle was re-envisioned as a pathway to the Altemps chapel. A sightline was created by opening a door from the porch into the east end of the aisle, where the chapel of the Archangel had been, and separating the two columns at the west end, shown still in their original place by Torriani.[277] In their new position the columns carry an arch rather than the previous trabeation, and so frame a view of the chapel's entrance (fig. 476). The arch echoes the curve of a new vault over the aisle. In order to build the vault the architect demolished some rooms that had been constructed over the aisle by Cardinal Juan de Torquemada (1446–1460), which blocked the windows of the nave.[278] The wooden

273 Moretti, De S. Callisto, pp. 267–267v: *Altare S. Petri juxta minorem portam*; *Capella S. Ursulae juxta altare p[raefa]tum muro occlusa est, obscura, et humida […] potius caula, quam capella appareat*. The Velli family was established in Trastevere at least since the fifteenth century; their palace survives just north of the church, in the Piazza di S. Egidio: Gigli, Trastevere 2 (1979), pp. 68–70. See also below, n. 322.

274 Above, n. 251. Friedel (1978), pp. 94, 117 no. 159bis.

275 Diagrammata, 2b: »Coro doue dicono l'offitio li canonici et Benefitiati inanti alla sagrestia.« Moretti, De S. Callisto, p. 41v, quoting the Atti capitolari for 11 November 1585.

276 Kinney (2016), pp. 337–340. The Stefaneschi tomb was originally next to the altar of St. Peter: Moretti, De S. Callisto, p. 269v, quoting Avila (1581): *Juxta altare s. Petri in muro est sepulchrum marmoreum q(uonda)m Card.lis de Stephaneschis Romani, qui obiit anno D(omi)ni 1417*.

277 Friedel (1978), pp. 94, 118 no. 162, 119 nos. 163bis, 165. Friedel's publication of his document no. 162 does not include: »p(er) auer leuatj le due colonne de le scale rinco(n)tro la capella de sua Sr^{ia} Ill^{ma} della nauata sinistra(?) et remesse in opera et fattj sopra le colo(n)ne il suo architraue di mattoni co(n) sei me(m)brette dalle ba(n)de re(n)co(n)tro dette colo(n)ne co(n) suo soprarco et agetto de mattoni.« Transcribed in 1978 by kind permission of the late Don Luigi Maria Hardouin di Gallese.

278 Friedel (1978), pp. 94, 118 no. 161. Avila (1581), quoted by Moretti, De S. Callisto, pp. 289v–290: *Fenestrae, quae occupantur a mansionibus Palatii supra Eccl(esi)am, sunt aperiendae, et mansiones illae demoliendae, adeo ut amplius supra Eccl(esi)am aliquo modo no(n) possit habitari, et Eccl(esi)a in pristinum statum restituatur*; see also pp. 314–315v. Mallerini (1870), p. 47v: »fece demolire le fabbriche, che il card. Torre cremata aveva costruito sopra la navatella che riguarda il sud ed in tal guisa restituì la luce alla chiesa.«

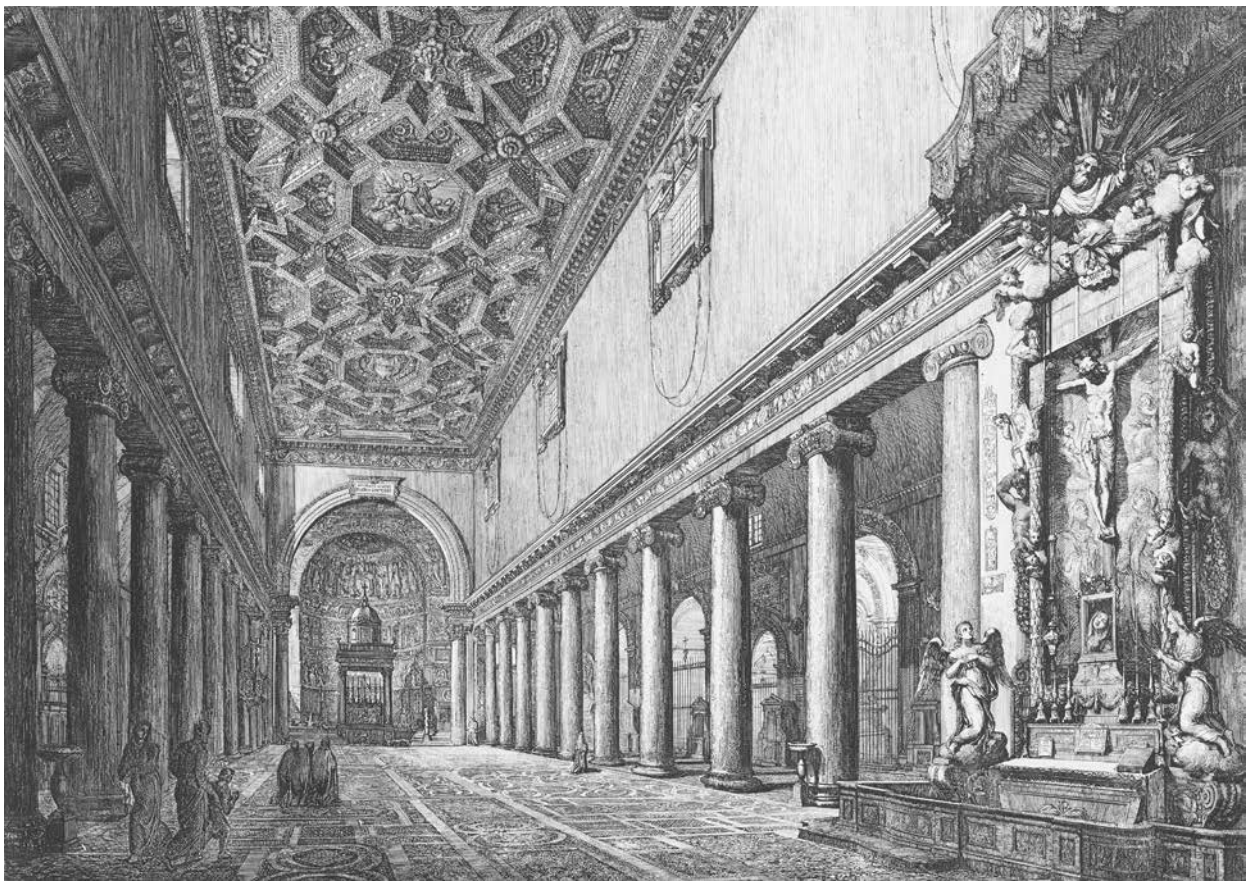


Fig. 362: Rome, S. Maria in Trastevere, interior view to west, Antonio Sarti, 1825 (Istituzione Biblioteche Centri Culturali di Roma – Biblioteca A. Sarti)

Crucifix was relocated to a new altar against the wall of the campanile in the northeast corner of the nave (fig. 362). The font was replaced by a chapel off the aisle (»Locho doue si Battezza«) built by Onorio Longhi.[279] Only the Ruggieri chapel remained intact. Torriani showed it as an elongated rectangle projecting from the aisle at its midpoint, symmetrically opposite the *praesepium* on the north (the locations are accurate, but not the shapes). Four large new chapels were laid out, two on each side of the Ruggieri chapel, to be ceded to local families as they came forward. The westernmost chapel was taken by Girolamo d' Avila in 1584. According to Mallerini, it had a mosaic pavement from the time of Pope Innocent II, evidence that there was previously a medieval structure on the site.[280]

The renovation extended to other parts of the basilica. The north aisle was remodeled to match the south one.[281] An organ was erected over the Armellini tomb against the north wall of the transept, blocking the original windows in that wall (fig. 391).[282] A wooden »ciborium in the form of a small temple« was created over the main altar to house relics, with a balcony from which to display them.[283] The wooden ciborium and its medieval predecessor appear

279 Friedel (1978), p. 118 n. 165; L. Pascoli, Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, Rome 1736, p. 515.

280 Mallerini (1870), p. 66: »Il pavimento di mosaico costruito nel tempo d' Innocenzo II sendochè probabilmente in allora in questo luogo vi era il fonte battesimale con l' ingresso dalla parte ove si vede mancante il pavimento.« Its remains are described below (figs. 523, 524).

281 Friedel (1978), pp. 94 f. The *praesepium* chapel was preserved, and the chapel of St. Ursula survived until 1652; see below, n. 572.

282 Friedel (1978), p. 94.

283 Mallerini (1870), pp. 47v–48: »sopra dell' altare nella confessione fece un ciborio a forma di piccolo tempio ricco di pittura e marmo e dorature […] per conservare le sacre Reliquie, con un loggiato d' attorno per farne la mostra al popolo.« The ciborium was removed in 1871, Cressedi (1863–73), p. 22: »[23 Decembre 1871] È stato tolto il cupolino di legno sovraposto

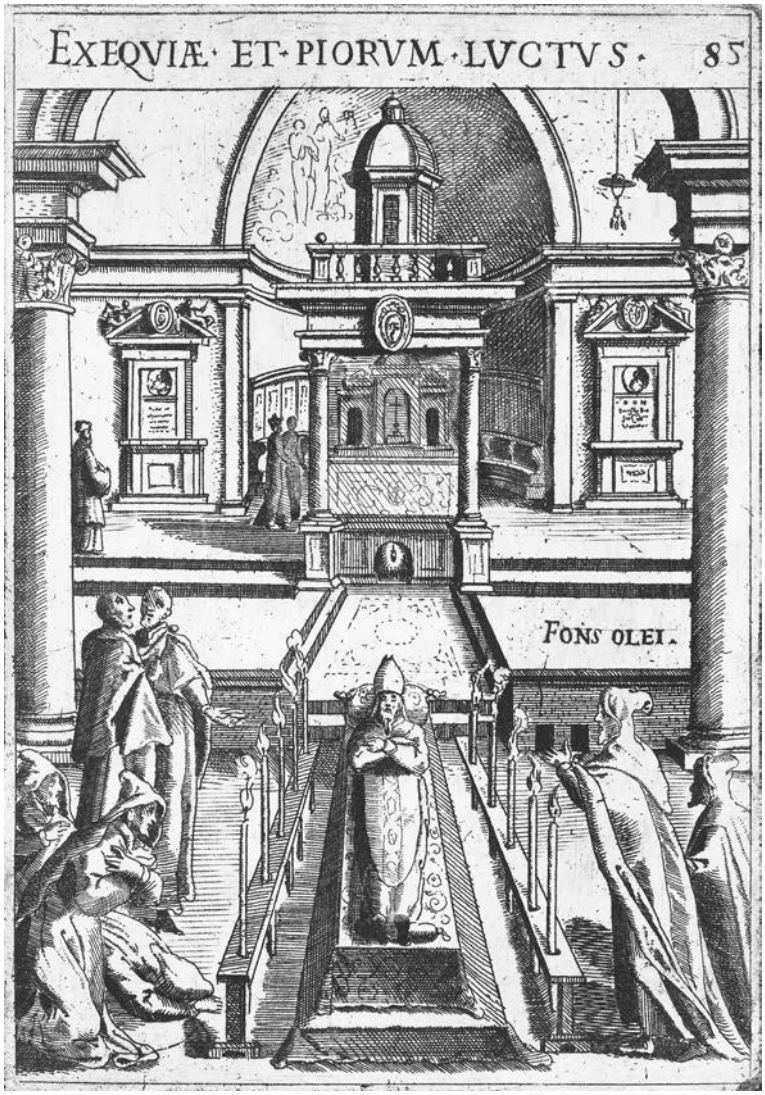


Fig. 363: Tomasz Treter, Theatrum virtutum Stanislai Hosii cardinalis, Rome 1588. Kraków, National Museum, the Princes Czartoryski Museum, Rkps 2921 IV, p. 171 (Photo Laboratory stock National Museum Kraków)

in two renditions of the funeral of Cardinal Stanisław Hozjusz (Stanislaus Hosius, †1579) by the canon Tomasz Treter. The earlier image shows a rectangular base on four columns supporting a polygonal canopy on colonnettes (fig. 495).[284] The engraving after the drawing shows the rectangular base supporting the Altemps tempietto instead (fig. 363).[285]

Both versions of the funeral depict the cardinal's body laid on a bier, flanked by rows of burning candles, in front of the altar in what had been the place of the schola cantorum. In the drawing, a tabernacle labeled FONS OLEI appears at the foot of the bier, issuing liquid that cascades over three steps (fig. 495). This is plainly emblematic. In the engraving, FONS OLEI is written on the floor of the transept above two dark rectangles at the bottom of the transept's vertical face. This matches a contemporary guidebook description of »little windows in front of the main altar« that looked into the *fons olei*.[286] Earlier guides refer to these windows as »presso al choro.«[287]

Torriani's ground plan shows six entrances into the basilica, five in the east wall and one at the west end of the north aisle, as well as a door in the northeast corner leading to the cemetery and an external stair of the campanile.[288] The door at the west end of the aisle, mentioned by Avila, was given an interior frame matching that of the new door into the vestibule of the sacristy directly opposite; both bear Cardinal Altemps's name on the lintel.[289] The five doors in the façade wall are a conflation of the pre- and post-Altemps state of the basilica. Originally, three doors opened into the nave, and none into the aisles.[290] In the Altemps

alla Tribuna, ove erano custodite le SS. Reliquie […] unitamente alla balaustra in legno che poggiava sulle colonne della Tribuna […].«

284 Treter (ca. 1582), p. 99v, no. 91. On Treter see Bertelli (1977), pp. 97–105; Jurkowlaniec (2009). On the funeral: Schraven (2014), pp. 160 f. I am grateful to Grażyna Jurkowlaniec for telling me about this drawing and for her generous help in obtaining photographs. The ciborium is discussed below.

285 Treter (1588), no. 85; Jurkowlaniec (2006), p. 232.

286 Cose Maravigliose (1588), p. 44v: »liquore d' oglio […] come potrete vedere in quelle finestrelle auanti l' Altar maggiore.«

287 Cose Marauigliose (1540), p. E ii: »in quello loco doui sono q(ue)lle due fenestrelle cancellate di ferro presso al choro«; similarly Del Sodo, BAV, Vat. lat. 11911, p. 176: »(uicino al coro)«.

288 Diagrammata, 2b: »Entrata piccola della Chiesa uerso la piazza che uá alla Madon' a della scala; Entrata che uá al Cimiterio et ca'panile.«

289 M. S. CAR.AB ALTAEMPS. The outer frame of the door is an assemblage of medieval reliefs discussed below (fig. 417).

290 Ugonio, Stationi (1588), p. 138: »L' entrata di cui è per tre porte, che rispondono tutte nella naue di mezzo«.

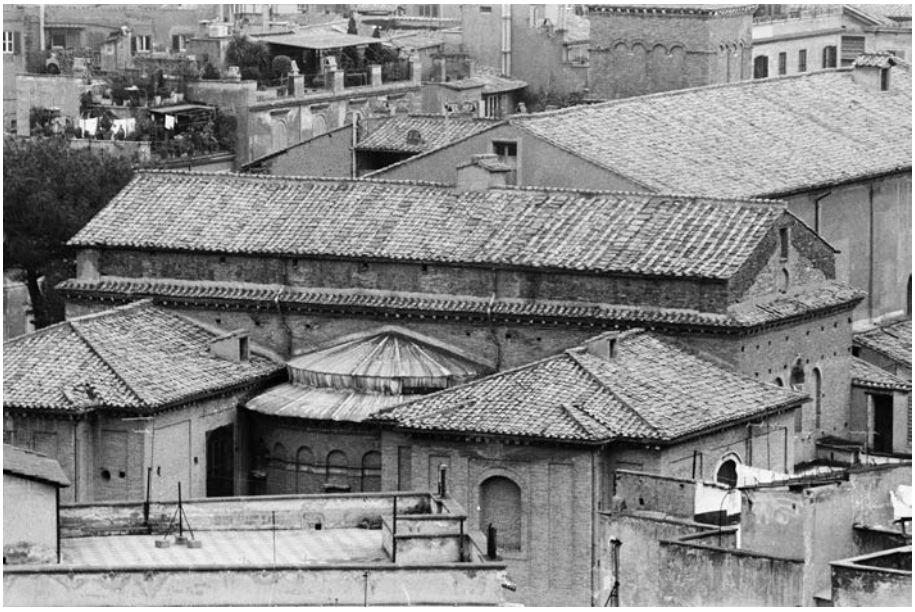


Fig. 364: Rome, S. Maria in Trastevere, transept from Janiculum Hill (photo Mathews ca. 1970)

remodeling the marble frame of the southern door was moved to the new opening at the end of the south aisle.[291] Subsequently the frame of the north door was likewise moved to a new portal at the end of the north aisle, which opens into the base of the campanile.[292] Perhaps the outlines of the original doors were still visible when Torriani made his ground plan two or three decades later, but they were not open at the time of his plan.

New ceilings and windows

The successor of Cardinal Altemps, Giulio Antonio Santorio di Santa Severina (1595–1597), completed the renovation of the transept with a »bellissimo« gilded ceiling.[293] He also replaced the fifteenth-century choir (figs. 374, 445).[294] The ceiling survives, but it was reworked and appropriated by Pope Pius IX, whose arms appear in the south lateral compartment.[295] Cardinal Santorio's work was eclipsed when Cardinal Pietro Aldobrandini (1612–1620)

291 Friedel (1978), pp. 118 f. no. 163: »Per haver levato dopera la porta di marmo che entrava dal porticale alla nave grande et rotto il muro e mesola in opera sotto il porticale alla nave […] rincontro la capella […].«

292 Friedel (1978), p. 94.

293 Moretti, De S. Callisto, pp. 52v–53: *17 Septembris [1597] […] il Card.e di Santa Severina […] licet dimiserit titulum n[ost]rae Bas[ilic]ae, laqueare tamen non solum perficere ex Tignis vellet, sed auro totum delinire […].* Cose maravigliose (1615), p. 61: »vn bellissimo solaro sopra l'altar maggiore.« Following the insertion of the ceiling, Cardinal Alessandro de' Medici (1600) commissioned Agostino Ciampelli to paint the apse wall below the medieval mosaics: S. Prosperi Valenti Rodinò, Baronio e il protoclassicismo dei pittori fiorentini a Roma, in: Baronio e l'arte. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Sora 1984, ed. by R. de Maio, Sora 1985, pp. 511–526, esp. 519–521

294 Cressedi (1863–73), p. 25 »[15 Gennajo 1873]: Il Card. Mertel … decise di togliere l'antico Coro fatto nell'Abside dal Card. Santorio di S. Severina (vi erano gli stemmi gentilizi del med.°) perchè ridotto in pessimo stato per l'antichità[…].« Pius IX sponsored a new one, still there today.

295 Giustificazioni 1872, Filze nos. 3, 9: the ceiling was restored by the wood-cutter Raffaele Vespignani, who inserted the inscription PIVS.IX.PONT.MAX. INSTAVRAVIT PONT.ANNO.XXVI. Cf. Cressedi (1863–73), p. 23v: »[24 Giugno 1872] Si è compiuto il restauro del soffitto, nel quale per le grandi riparazioni eseguite, fù collocato anche lo stemma di Pio IX.« The original iconography is described in the transcription of a contract with the painters: ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria Basilica e Canonica, Busta no. 2, Instrumentum. »Conuentionum, pactorum et capitulorum i^{nitiorum} inter Ill^{mum} et Rev^{mum} D(omi)num Julium Antonium cardinalem S. Seuerine & Magistros […] pictoris super Inauratione laquearis Nauis transverse […] Rogatum […] Die V. Septimbris, 1597 […] Item che la figura dell'Assuntione della S.^{ma} Vergine, che và nel quadro grande et le altre figure et Angioli et Serafini che vanno negli altri quadri debbano esseri di colori fini et oro, velati, secondo ordinarà il P. Giuseppe Cesare d'Arpino Pittore […].« The *Assunta* was repainted by Silverio Capparoni: Giustificazioni 1872, Filza no. 38. Further on the renovation: Ciccarelli (2019), pp. 221 f.

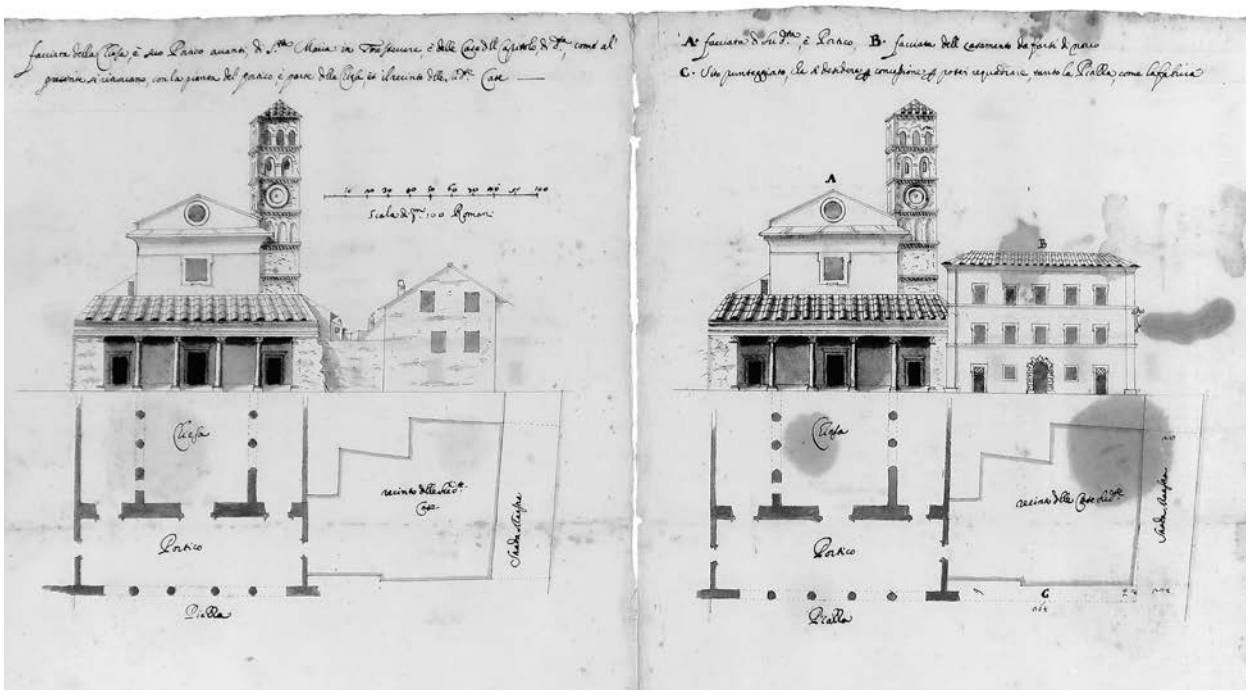


Fig. 365: Rome, S. Maria in Trastevere, façade with design for canons' residence, anonymous (Sebastiano Giannini?), ca. 1659–1663. Rome, Archivio Storico Diocesano (photo Senekovic 2018)

commissioned a far more spectacular ceiling over the nave. Designed by Domenichino, it is still one of the principal glories of the basilica, albeit also somewhat altered by nineteenth-century restorers.[296]

The insertion of the ceilings entailed the destruction of the original truss roofs and the gables at the ends of the transept and nave. The walls were raised to carry new roofs from which the ceilings were suspended (fig. 364).[297] Cardinal Aldobrandini also increased the light in the nave by opening »well proportioned« windows, which can be seen in views of the interior made before the nineteenth-century renovation (fig. 362).[298] The windows were square in shape and seven in number: three in each lateral wall and one in the façade.

The single window in the façade replaced the three round-headed ones that appear in Girolamo Franzini's view of 1588 (fig. 360).[299] The new window is shown in two mid-seventeenth-century drawings in the Chapter archive, which render the basilica twice, first with its adjoining houses and again with a proposal for transforming the houses into a single residence for the canons (fig. 365). At the insistence of Pope Alexander VII, a modified version of the proposed design was erected in 1660/63 by the architect of the Chapter, Sebastiano Giannini, who may be the author of the drawings.[300] The new residence appears in Falda's view of the piazza published in 1665

296 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 351 no. 1084: PETRVS.CARD.ALDOBRANDINVS.S.R.E.CAMER.DD.ANNO MDCXVII. BAV, Urbin. lat. 1085, p. 484: »1617 dicembre 9. Giovedì in S. Maria in Trastevere si scoprì la soffitta nuova fatta fare dal signor cardinale Aldobrandino con spesa di 17 mila scudi et con solenne cerimonia […],« quoted by J. A. F. Orbaan, Documenti sul barocco in Roma, Rome 1920, p. 252. Spear (1982), pp. 87 f., 189–191 no. 50, 328 f. no. 6; Cantone (1996), pp. 253–255; Ciccarelli (2019), pp. 219–221.

297 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 351 no. 1085: BASILICAE.HVIVS.PARIETES.VETVSTATE.COLLABENTES | RESTITVIT | TECTVM.ALTIVS.SVSTVLIT | LAQVEARI.COELATO.AVRATO.EXORNAVIT.

298 Panciroli, Tesori (1625), p. 589: »sotto dello stesso soffitto dall'vna, e l'altra parte con debita proportione aperse finestre, che danno à tutta la chiesa maggior lume.«

299 Cose maravigliose (1588), p. 20r. On Franzini: F. Cantatore, Girolamo Franzini e Le Cose Maravigliose dell'Alma Città di Roma (1588). Roma antica e moderna in una guida per Sisto V, in: Scritture per Massimo Miglio, Roma nel Rinascimento 2006, Rome 2007, pp. 133–141.

300 Diagrammata, 13, ink with fuchsia and yellow wash, L 55.5 × W 43 cm; attribution by Pasquali (2014), p. 470. An invoice from Giannini for drawings associated with the building, dated June 1664, is in ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, Busta N° 5. On Giannini: In Urbe Architectus (1991), p. 380.

Fig. 366: Rome, S. Maria in Trastevere, view of piazza and façade, G. B. Falda, 1665 (photo BHR Fotothek)

(fig. 366).[301] In addition to the square window below the cavetto, both Giannini (?) and Falda recorded a pediment with a large round window, a rectangular window in the end wall of the south aisle, and the clock that was installed on the east face of the campanile sometime after 1602.[302] The round window lighted the new roof space created by Cardinal Aldobrandini, and the rectangular one similarly lighted the space over the aisle vault constructed under Cardinal Altemps. Unchanged from Franzini's view is the trabeated porch on four columns with a sloping tiled roof.

Demolition and replacement of the porch

Beginning in 1625, when the central portal was made a Holy Door by Pope Urban VIII, S. Maria in Trastevere substituted for S. Paolo fuori le mura in Jubilee years when S. Paolo was inaccessible due to pestilence or flood.[303] This was the case in December 1700, when Pope Clement XI visited S. Maria in Trastevere and granted an indulgence to all who followed him.[304] A few months later the pope commissioned Carlo Fontana to replace the decrepit porch, which, according to Piazza, had become »a den of the dissolute, depraved crowd of people« who abounded in Trastevere.[305] Fontana described the porch as »very deformed,« with crude capitals, an entablature composed of spolia, and a shabby roof.[306] He would have preferred to redesign the entire façade, but the pope insisted on a

301 Falda (1665), p. 33: »Habitatione delli Canon(ic)i fatta dal N(ostro) S(ignore);« cf. R. Krautheimer, The Rome of Alexander VII 1655–1667, Princeton 1985, p. 179. Pasquali (2014), pp. 470–472, wrote that the residence was not completed until the eighteenth century, but Falda showed it already in the form it has today. The canons had to borrow money from the nuns of S. Cecilia to build it: ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, folder Armad. XI, Busta N° 5, item: »Copia di certa Instrutione datta à Mons. Fagniani 1663 […] li 15. Xbre 1663.«

302 Moretti, De S. Callisto, p. 55v: »7, et 14 Gennaro 1602 […] si discorre delle offerte […] incominciate a farsi dagli abitanti del Rione di Trastevere ad effetto di fabricarsi per comodo del Rione L'Orologio nel n(ost)ro campanile […].«

303 Moroni, Dizionario 2 (1840), pp. 102, 126.

304 Moroni, Dizionario 2 (1840), pp. 132 f.

305 Piazza, Gerarchia (1703), p. 370: »un covile, nido, e ricetto della turba scostumata de' viziosi, di cui abbonda […] quella parte della Città […].«

306 Fontana, Windsor (1701), quoted below n. 505. Johns (1993), pp. 147–152. The views by Giannini (?) and Falda, as well as Fontana's own drawing, show that the porch was not without a roof, pace Johns, p. 147.

minimal intervention that would cost little and leave the medieval mosaics undisturbed.[307] The old porch was torn down on 27 June 1701, after Fontana had recorded its plan and elevation (figs. 428, 429).[308] Its replacement was completed in a matter of months.[309]

Fontana's designs for the new porch and its wrought-iron gates are preserved in sketchbooks now in the British Royal Collection at Windsor Castle and the Museum der bildenden Künste in Leipzig.[310] The final design, dated August 1701, shows a simple row of five equal arches framed by shallow pilasters, with the granite columns of the old porch flanking the central three bays.[311] Over the columns the entablature is topped by a balustrade, which is continued by solid parapets above the arches at the north and south ends. The balustrade eventually was adorned with four travertine statues usually identified as Popes Calixtus I, Julius I, Cornelius, and the presbyter Calepodius (figs. 367, 368).[312] The surviving designs for the iron gates all were rejected, even though one was judged probably »the best.«[313] The gates currently in situ are very similar to those Fontana later designed for S. Maria Maggiore, which were made by Pietro Monti.[314]

Following his successful proposal for the porch, Fontana was permitted to make cosmetic additions to the façade (figs. 367, 368).[315] He reframed the square window and added complementary stucco panels to either side of it; added a classicizing entablature over the cavetto that masked the heightened walls of the nave; reframed the window in the gable; and replaced the triangular wall at the end of the south aisle with one that curved elliptically upward to the height of the gable (the effect was simulated on the north side by stucco applied to the campanile). The mosaics on the cavetto were restored under the direction of Pietro Paolo Cristofari.[316] The apse mosaic, which was »falling to pieces,« was also »remade and restored.«[317]

The new gated porch immediately became a »museo sacro« of early Christian inscriptions and funerary objects initiated by the pope's librarian, Giovanni Cristoforo Batelli, with the assistance of Marcantonio Boldetti, longtime canon of S. Maria in Trastevere (1691–1749) and the official Custodian of the Sacred Relics and Cemeteries.[318] Bol-

307 Fontana, Windsor (1701); Braham/Hager (1977), pp. 77, 79; Vitiello (2017), p. 301. An anonymous proposal for a full redesign survives in the British Library (Fig. 430): Pasquali (2014), pp. 472 f.

308 Valesio, Diario 1 (1977), p. 410: »Lunedì 27 Si è in questa mattina dato principio alla fabrica del portico di S. Maria in Trastevere con la demolizione del Vecchio […].«

309 Fontana, Windsor (1701): »fù terminato nell' ano 1702. con Spesa di Sc. 6800 in circa […].« Transcribed by Braham/Hager (1977), p. 79. Valesio, Diario 1 (1977), p. 463, scorned the masonry: »[Domenica 14 Agosto] il portico che hora si va formando […] di poca magnificenza, essendo composti gli pilastri di materia.«

310 Fontana, Leipzig (1701), pp. 69–76, 78–83; Coudenhove-Erthal (1930), pp. 107–109; U. V. Fischer Pace, A. Stolzenburg, Zur Provenienz der römischen Barockzeichnungen im Museum der bildenden Künste Leipzig, in: Salvator Rosa. Genie der Zeichnung. Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem, ed. by H. Guratzsch, Cologne 1999, pp. 37–79, esp. 62 no. 7458. Fontana, Windsor (1701), inv.nos. RCIN 909353, 909416, 909537, 909537A; Braham/Hager (1977), pp. 78 f. nos. 136–138. Vitiello (2003) analyzed and plausibly reconstructed the sequence of the surviving designs. I am grateful to Patricia Waddy for a helpful discussion of the Leipzig drawings, and to Jeannette Stoschek for her kind assistance in the Graphische Sammlung, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

311 Leipzig (1701), p. 78; Vitiello (2003), pp. 93 f.; Vitiello (2017), pp. 301 f. The inscription in the upper left corner of the drawing, mutilated by trimming, includes the words »[…] Lanno 1701 […] di Agosto.«

312 Le statue (1987), pp. 211, 214, 224, 226, 248 f. figs. 83–86; Johns (1993), p. 150. The statues are attributed to Vincenzo Felici, Michel Maille, Lorenzo Ottoni, and Jean Baptiste Théodon. The identification of Felici's statue as Calepodius is questionable, as all four figures wear papal tiaras. Posterla (1707), p. 113 called them »quattro Santi Pontefici«; similarly Titi, Studio (1721), p. 48.

313 Leipzig (1701), p. 83: »questo e que(llo) dirimpetto(?) par(e) sia il megli(o).« I did not find the inscription »Questo f.« said to be on p. 80 by Coudenhove-Erthal (1930), p. 126.

314 C. M. S. Johns, Clement XI and Santa Maria Maggiore in the Early 18th Century, in: Journal of the Society of Architectural Historians 45, 1986, no. 3, pp. 286–293, esp. 288–290; Johns (1993), pp. 151–153, fig. 88.

315 Fontana, Windsor (1701), inv.no. RCIN 909353; Braham/Hager (1977), pp. 78 f. no. 137; Vitiello (2003), p. 94.

316 Furietti (1752), p. 108; Cantone (1992), pp. 229–232, 236 f.; Johns (1993), p. 53.

317 ACSMT, Fabbriceria, Basilica e Canonica, Armadio XI, Busta 2, Documenti estratti dall' Archivio di S. Maria in Trastevere riguardanti le spese fatte della S. M. di Clemente XI nella detta basilica: »Nel Lib. X degli Atti Capit.li […] si legge […] [a] pag. 175 […] N. S. Clemente XI […] benignamente si è compiaciuto ordinare che si rifaccia e risarcisca a tutte sue spese il Mosaico della nostra Tribuna che stava cadendo in pezzi.«

318 Boldetti (1720), p. 330: »Alcune [iscrizioni] […] sono state da me conservate a solo oggetto di collocarle nell' anticha Basilica di S. Maria in Trastevere a pubblica soddisfazione de gli Eruditi […]«. Marangoni, Cose gentilesche (1744), p. IX; Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 369 no. 1143; Curcio (2000), p. 151; Yasin (2000), pp. 46–57. On Boldetti: N. Parise, Boldetti, Marcantonio, in: DBI, vol. 11 (1969), URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/marcantonio-boldetti_(Dizionario-

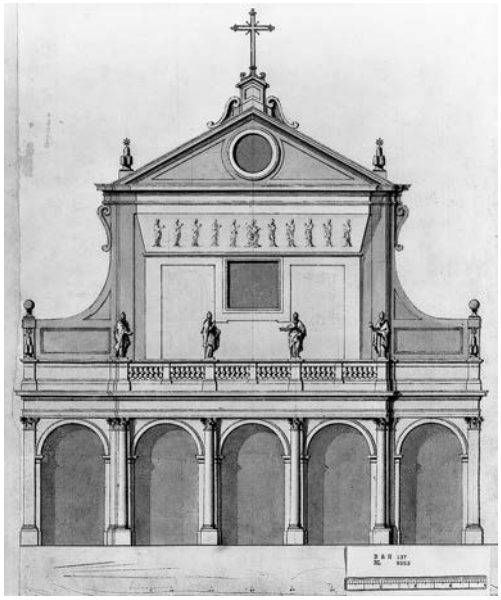


Fig. 367: Rome, S. Maria in Trastevere, proposal for remodeling the façade, C. Fontana, 1701 (photo Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018)

Fig. 368: Rome, S. Maria in Trastevere, façade ca. 1855 (photo ICCD)

detti's collection was dismantled by Vespignani, who used the porch to display items that he uncovered in the nave and aisles, including many, like the chancels of the schola cantorum, found during the disassembly of the pavements (fig. 369).[319]

Destruction of the *praesepium*

In 1709 Giacomo Onorato Recalcati, newly appointed architect of the Chapter, made a survey of the medieval *praesepium* and its surroundings in preparation for erecting a new chapel (fig. 370).[320] The plan is color-coded. According to the key, a yellow line traces the site proposed for the new chapel, and violet (»pauonazo«) represents »the walls covered with various ancient paintings that enclosed the ancient church of S. Maria in Trastevere founded by St. Calixtus I pope and martyr, presently the cemetery of the church.«[321] The dotted yellow line extends from the roofed space (»sito coperto con tetto«) on the right side of the drawing to a point above the »praesepium« (E), where it turns 90° toward the basilica. The »pauonazo« walls surround the roofed »sito« and the adjoining Velli chapel aligned with

Biografico)/ [31. 10. 2023]; P.-A. Fabre, J.-M. Ticchi, Marcantonio Boldetti ou l'apologétique souterraine, in: Reliques romaines. Invention et circulation des corps saints des catacombes à l'époque moderne, ed. by S. Baciocchi, C. Duhamelle, Rome 2016, pp. 131–146.

319 Valorosi (2), nos. 331–336, including 126 pieces of marble coming from the pavement. Many of Boldetti's inscriptions were transferred to the Lateran, e. g. De Rossi, Inscriptiones 1 (1857), nos. 436, 484, 879, pp. 189 f., 208, 391.

320 Diagrammata, 20, ink with pale yellow, pink, and gray washes, L 40.5 × W 27 cm. Inscribed on the verso: »Essendo io Infrascritto Architetto richiesto dall' Ill.^{mi} Sig. Cano.^{i} della Basilica di S.^{a} Maria in Trasteuere ad effetto di misurare e stimare il sito di una capella posta nella Loro Basilica detta del santiss.^{mo} Presepio, con altro sito accanto, conforme dalla quì sotto delineata pianta con la linea gialla, che La recinge, hò trouato essere in quantità di Ca(nne) 19 p(al)mi 19 […] In fede questo di 4. Maggio 1709. Giacomo Recalcati Architetto.« On Recalcati: Fasolo (1949), pp. 128–135; In Urbe architectus (1991), pp. 431 f.; M. Villani, Un' architettura ritrovata di Giacomo Onorato Recalcati, in: Studi romani 44, 1996, pp. 336–343.

321 Diagrammata, 20: »Il colorito di pauonazo sono li muri coperti di uarie pitture antiche che recingeuono la chiesa antica di S. M.^{a} in Trasteuere fondata da s. Calisto p.^{mo} Papa e Martire al pre(se)nte Cimitero della Chiesa […] La linea di colore giallo è il sito che si concederà p(er) fare la Cappella si come si concederà anco la sudetta antica Immagine del SS.^{mo} Presepio p[er] situarla nella medema con suoi priuilegi.«

Fig. 369: Rome, S. Maria in Trastevere, interior view of porch to south (Photo James Anderson, ca. 1890, Alinari 6505/Art Resource)

the present via della Paglia, containing an altar marked A.[322] The roofed space communicates with the Velli chapel to the north and with the basilica to the south through a door labeled C, known as the »Porta del Cemeterio.«[323] Recalcati' s plan and its key indicate that the roofed space and the chapel, joined on an axis nearly perpendicular to the basilica, were the remains of the third-century church of Pope Calixtus I. Although the canons knew that the altar of the Velli chapel dated only to the sixteenth century, features like the »ancient paintings« on the walls must have convinced Recalcati, at least, that its enclosure was much older, and even predated the basilica.[324]

The »praesepium« (E), deformed by the construction of the adjoining chapel of Cardinal Federico Cornaro (1646–1652) on its west side, was described as »extremely narrow, crude, misshapen, irregular, and venerable only for its age.«[325] It was nevertheless very busy. Its altar had been privileged for the dead by Pope Gregory XIII in 1578, and it was still »endowed with many daily Masses« in 1709.[326] It received a new altar in 1715, when it was discovered that the underside of the old mensa bore a funerary inscription from the time of Pope Benedict VIII (1012–1024).[327] The chapel was »removed and destroyed« for aesthetic reasons by Cardinal Francesco Antonio Finy (1738–1740, 1743),

322 Diagrammata, 20: »A. Capella con Imagine antica di un SS.^{mo} Crocefisso pre(se)nte in essere [sic] […] Moretti, De S. Callisto, p. 268: *Altaris cemeterii, quod appellant altare S(anctissi)mi Crucifixi […] creditur, fuisse constructum a nobili familia de Vellis, qui ibidem habent sepulturam, et insignia ejusdem familiae in ciborio d(ic)tae capellae depicta existunt*.

323 Diagrammata, 20: »C. Porta grande della mede(si)ma Chiesa antica hora detta Porta del Cemeterio.«

324 Cappelle e Giuspatronati, G. 8. Busta 8, no. 1, Nota delle Cappelle et Altari della Ven.^{le} Basilica di S. Maria in Trastevere, s. v. Cimiterio: »L' antica cappella del Crocifisso esistente nel Cimiterio interiore era dei Signori Velli […] questa famiglia s' estinse cola morte del Caualier Adriano Velli.« See also above, n. 273; Zuccari (2014), pp. 140–142.

325 Cappelle e Giuspatronati, H. 9. Busta 9, no. 3, Cappella del Presepio. Notice of rebuilding by Cardinal Finy: *vetustam cappellam SS^{mi} Praesepis nuncupatam […] angustissimam, rudem, informem, irregularem, et non nisi à vetustate venerandam*.

326 Pope Gregory XIII, quoted in: Chartularium, BAV, Vat. lat. 8051, pt. II, fol. 84: *altare Presepis domini […] concedimus ut quoties missa ad predictum altare celebrabitur pro anima cuiuscumque fidelis que […] ab hac luce migraverit […] indulgentiam consequatur […] a Purgatorii poenis liberetur. Datum Rome […] Anno Incarnationis Dominice Millesimo quingentesimo septuagesimo octavo Nonis Februarii […]*. Diagrammata, 20: »E. Capella antica del SS.^{mo} Presepio l' Altare della quale è priuilegiato per li uiui, e per li morti dotato di molte messe guotidiane senza le messe auentitie di Requie che alla giornata uengono si basse come cantate.«

327 Cappelle e Giuspatronati, H. 9. Busta 9, no. 3, Cappella del Presepio.

who commissioned the Neapolitan architect Filippo Raguzzini to design its successor.[328] Raguzzini's chapel occupies the roughly square space between the Cornaro chapel and a new chapel of S. Francesca Romana (dedicated in 1727) to the east (fig. 440).[329] Cardinal Finy later asked Raguzzini to remake the baptistery as well.[330]

Oratorio di Maria Santissima Addolorata

The ex-Velli chapel was remodeled in 1710/12.[331] In 1787 it became the oratory of the Pia Unione di Maria Santissima Addolorata e delle Anime Sante del Purgatorio, which constructed a new oratory in 1819.[332] Restored by Pope Pius IX in 1877, the oratory stands along the via della Paglia on the north side of the basilica.[333] During repairs to its façade in 1991, Alessandro Zuccari noticed two fragments of marble door jambs rising from below street level, evidently the remains of an old portal that had been suppressed and covered with plaster.[334] In size, material, and decoration, the fragments match the outer jambs of the door into the north aisle of the basilica (figs. 418, 420–422). Zuccari reasoned that the oratory door was closed during the Altemps remodeling, and its jambs – except for the lowest portions – were taken to decorate the aisle door farther along the same street. The aisle door had been opened probably in the 1520s, when the north transept portal was closed to accommodate the installation of the Armellini tomb, but Cardinal Altemps may have enlarged it.

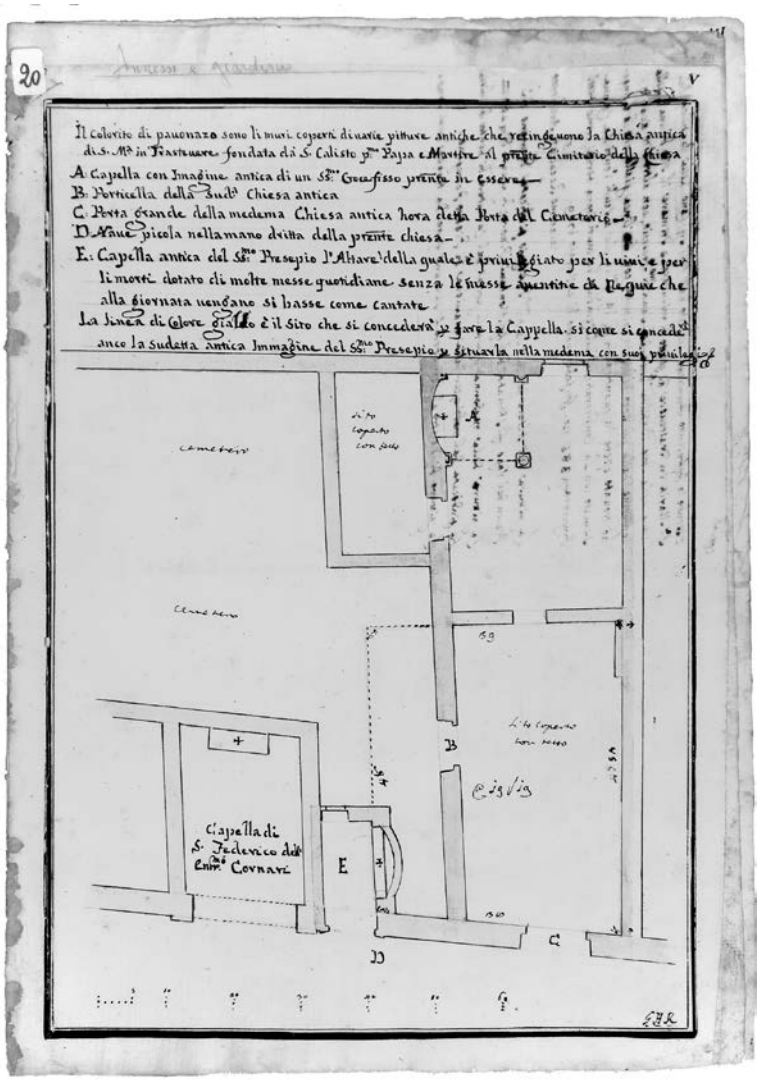


Fig. 370: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of chapels adjoining the north aisle, Giacomo Onorato Recalcati, 1709. Rome, Archivio Storico Diocesano (photo Senekovic 2018)

328 Cappelle e Giuspatronati, H. 9. Busta 9, no. 3, Cappella del Presepio. Notice of rebuilding by Cardinal Finy: *vetustam cappellam SS^mi^ Praesepis nuncupatam […] amovit, et destruxit, novamque ex integro, et fere à fundamentis exstruxit, et tam in latitudine, quam in longitudine ad instar, ut potuit aliarum cappellarum, ampliavit;* notice of expenses incurred by Raguzzini dated 25 June 1739; similarly Busta 9, no. 9. Moretti, De S. Callisto, pp. 105v, 108; Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 367 no. 1137. On Raguzzini: In Urbe architectus (1991), pp. 427–429; Curcio (2000), pp. 175–179.

329 Cappelle e Giuspatronati, H. 9. Busta 9, no. 6, Cappella di S. Francesca e legati pii Muti-Bussi.

330 Cappelle e Giuspatronati, H. 9. Busta 9, no. 9, Battistero. Notice of payment to Raguzzini dated 12 September 1740; Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 368 no. 1138, p. 369 no. 1141. Raguzzini's baptistery was demolished and rebuilt in 1919–1922: Cappelle e Giuspatronati, H. 9. Busta 9, no. 9, passim.

331 Cappelle e Giuspatronati, G. 8. Busta 8, no. 1, Nota delle Cappelle et Altari della Ven.^le^ Basilica di S. Maria in Trastevere, s. v. Cimiterio.

332 A. Bevignani, Le rappresentazioni sacre per l'ottavario dei morti in Roma e suoi dintorni, Rome 1912, pp. 206–209; Gigli, Trastevere 2 (1979), pp. 74–76; Zuccari (2014), p. 138.

333 Gigli, Trastevere 2 (1979), pp. 78–80.

334 Zuccari (2014), pp. 131–136.

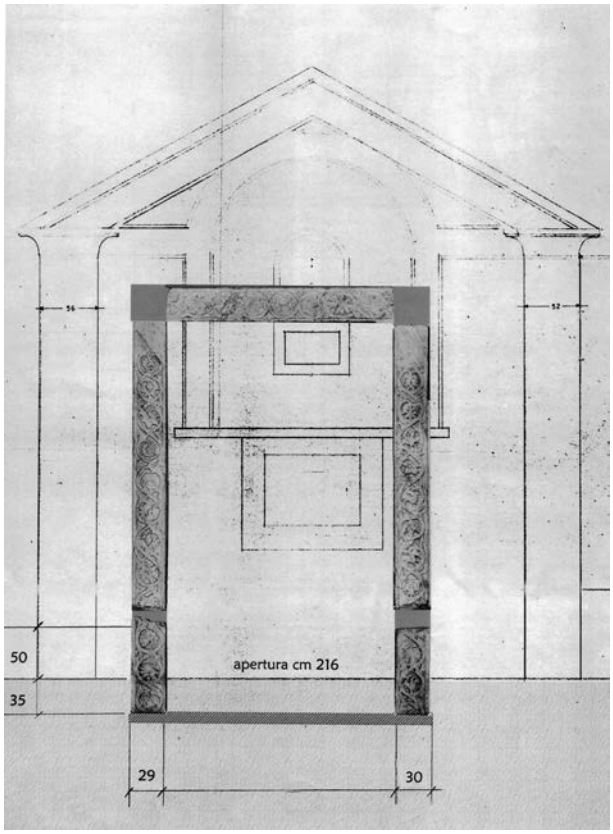


Fig. 371: Rome, S. Maria in Trastevere, elevation of façade of the Oratorio di Maria Santissima Addolorata with reconstruction of its medieval portal (diagram: A. Zuccari)

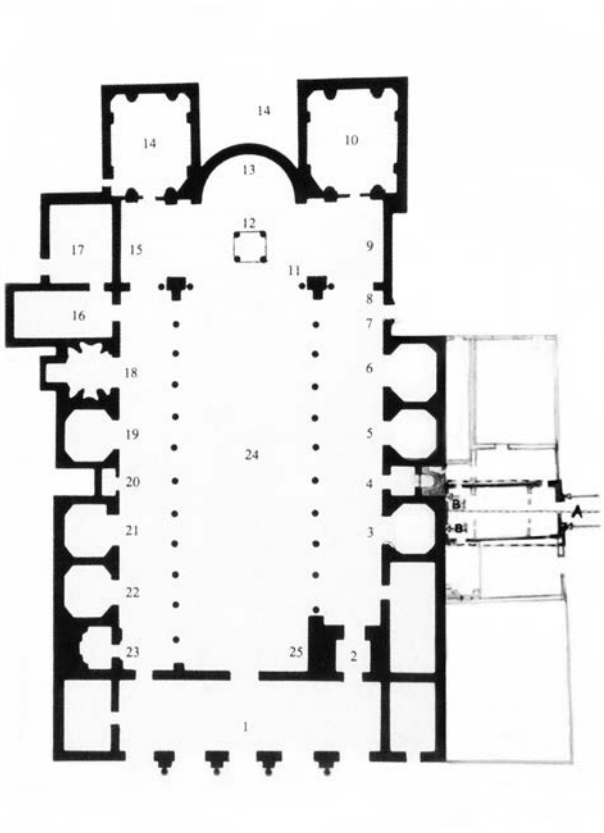


Fig. 372: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan with the Oratorio di Maria Santissima Addolorata (in: Zuccari 2014)

The oratory door was in the western part of its two-part façade, decentered to the east (fig. 371). It must have led into the building that preceded the oratory, that is, the chapel identified by Recalcati as part of the original church.[335] Zuccari plotted the position of the portal in relation to the present basilica and its chapels (fig. 372, A). The opening was wide and tall (W 2.15/16 × H 3.45 m), and the lintel, preserved over the north aisle door, is decorated with a roundel containing Maria Regina (fig. 424).[336] Since the Madonna della Clemenza is a Maria Regina, Zuccari reasoned that the »church« entered through the door frame housed the icon. Adjacent to the basilica but not part of it, the building had a door large enough to allow the icon to be processed through it.[337]

Pope Pius IX: Renovation

After an unexpected visit to the basilica in August 1863, Pope Pius IX (1846–1878) was convinced that urgent repairs were needed, especially to the mosaic pavement and the »squalid« walls.[338] He named a commission to oversee the renovation, and the commission selected Virginio Vespignani to design it. The project was completed ten years later at a cost of 463,424 lire.[339] The diary of the work kept by Canon Gioacchino Cressedi, though sketchy in places, is an invaluable guide to its progress. The renovation proceeded in two parts. In May 1864 the nave was partitioned from

335 Above, n. 321.
336 Zuccari (2014), p. 136.
337 Zuccari (2014), pp. 143–146.
338 Cressedi (1863–73), p. 2v: »[20 Agosto 1863] Il S. Padre venne improvvisamente alla nostra Basilica […] vide […] coi propri occhi il bisogno urgente di restauro specialmente del pavimento di mosaico in pietre, e lo squallore delle pareti.«
339 Cressedi (1863–73), p. 29v: »[15 Decembre 1873] Le spese […] risultano dal Rendiconto in Lire 463,423,93.« A final accounting in 1879 produced the figure 454,123,93 (p. 30).

Fig. 373: Rome, S. Maria in Trastevere, interior view to west (photo Ignazio Cugnoni, ca. 1875, ICCD)

the transept, leaving the transept accessible from the sacristy and from the door at the end of the north aisle. Work on the nave, aisles, porch, façade, and campanile was completed seven years later, by August 1871.[340] The restorers then moved to the transept for an additional two years. The partition was removed on 21 April 1873, and the newly resplendent basilica was unveiled on 25 April.[341]

Vespignani's plan for the nave and aisles included the addition of pilasters over the columns of the nave colonnade; enlarging the nave windows and making them round-headed; and opening lanterns in the vaults to bring more light into the aisles.[342] Scraping the nave walls revealed some original windows. Two in the north wall were round-headed, »of nice shape, small in the ancient manner, wider on the inside«; others differed in size and were irregularly spaced.[343] Rather than reopen these windows, the commission decided to continue with Vespignani's plan to enlarge the existing seventeenth-century ones. Standing saints were painted in the remaining spaces between the pilasters (fig. 373, cf. fig. 374).[344] Two more old windows were discovered in the east wall on either side of the

340 Cressedi (1863–73), p. 21v: »[14 Agosto 1871] In questo giorno nel Vespero dell'Assunzione di Maria SS.ma fù riaperta al culto la Basilica nella parte restaurata.«

341 Cressedi (1863–73), p. 27v: »[25 Aprile 1873] Si riaprì in questo giorno al culto l'intiera Basilica.«

342 Cressedi (1863–73), pp. 4–4v.

343 Cressedi (1863–73), p. 6v: »[4 luglio 1864] riapparvero le antiche fenestre nelle pareti […] esse sono situate negli intercolunii […] di dimensioni non grandi, la parte superiore è formata ad arco, la inferiore ad angoli retti […] Nei giorni seguenti si riconobbe che le d(ett)e finestre non rispondevano a ciascuno intercolunnio, e che esse erano di dimensioni ineguali.«

344 Cressedi (1863–73), pp. 10v–11 [Marzo 1865].

Fig. 374: Rome, S. Maria in Trastevere, interior view to west, P. Letarouilly (in: Les édifices III 1857, pl. 327, detail)

square one.[345] All three were replaced with new round-headed windows filled with colored glass representing Sts. Calixtus, Julius, and Cornelius.[346] Fontana's moldings were stripped off the façade. The wall around the new windows as well as the pediment were painted in »finto mosaico« by Silverio Capparoni (fig. 375). The real mosaics were restored by craftsmen from the Fabbrica Vaticana.[347]

The Crucifix altar in the northeast corner of the nave was dismantled (fig. 362).[348] The marble architrave behind it was found to be broken, and the wall of the campanile above it had a sizeable crack.[349] Vespignani proposed demolishing the campanile and replacing it with a freestanding one in the area of the cemetery, but the commission rejected this idea and advised reinforcing the tower as needed.[350] Relieving arches were built into the wall above the architrave. A wall filling the first two intercolumniations was removed in the hope that the first intercolumniation could be left open, but this proved unrealistic (fig. 440).[351] The rest of the tower, rising above the basilica, was restored in 1869.[352]

345 Cressedi (1863–73), p. 6v [4 luglio 1864].
346 Cressedi (1863–73), p. 8v [21 Settembre 1864].
347 Cressedi (1863–73), p. 18v [20 Giugno 1869].
348 The Crucifix is now in the chapel on the west side of the Cappella del Presepio: Cecchelli (1933?), pp. 106 f., plan no. 5.
349 Cressedi (1863–73), p. 6: »[10 Maggio 1864] Nel lato del campanile che risponde alla nave mag.e si manifesta nel muro una non piccola spaccatura, ed inoltre è spezzato l'architrave di pietra, che poggia sulle colonne, tra la penultima ed ultima di esse.«
350 Cressedi (1863–73), p. 7v: »[August–September 1864] Riguardo al campanile propone il Vespignani di demolirlo, per le lesioni e per poter togliere il muro alzato tra i due ultimi intercolunii, e così ancora aprire la rispettiva finestra nella nave mag.e, proponendo di costruirne uno nuovo dalle fondamenta nell'area dell'attuale cemetero.« Mertel (1864/65), report of Luigi Grifi dated 21 settembre 1864.
351 Cressedi (1863–73), p. 12 [Luglio 1865], pp. 14–14v: »[26 Gennaio 1866] È stato demolito il muro addossato sotto l'architrave dei due primi intercolunii a destra per sostegno del Campanile, e si spera di poter liberare del tutto dal muro il primo intercolunnio facendo un arco a tutto sesto.«
352 Cressedi (1863–73), p. 19: »[20 Giugno 1869] finalmente si sta eseguendo qualche restauro più necessario nel Campanile«, p. 19v: »[31 Decembre 1869] si è compiut(o) […] il restauro del Campanile rafforzato con archi, e scoperta parte delle colonne.«

Work on the pavement of the nave began in 1865 with the lifting of the chancels of the schola cantorum.[353] The chancels covered the width of the floor to the colonnades, and their removal revealed the varied column bases »more or less buried« by the pavement.[354] A debate ensued whether to lower the level of the entire floor in order to expose all the bases, or only its western portion, which was higher.[355] In 1866 the pope approved a proposal to make a completely new pavement according to the old design. The execution was assigned to the Ministero dei Lavori Pubblici under Vespignani's direction.[356] The old pavement was removed in September/October, revealing the remains of the *presbyterium* of Pope Gregory IV.[357] The laying of the new floor was still underway in June 1869 when excavators encountered what must have been the *agger maxime molis* with which Gregory IV had filled the fourth-century apse, and the apse wall behind it.[358] Still unfinished on the »fatal day« in September 1870 when the troops of King Vittorio Emanuele II conquered Rome, the mosaic pavement presumably was completed in time for the reopening of the nave the following April.[359] The repaving of the aisles in white marble and bardiglio had been finished in 1869.[360]

With the pope imprisoned in the Vatican and funds diminishing, the restoration of the transept proceeded »alacramente.«[361] The ceiling and the apse mosaics were restored between February and June 1872.[362] Two square windows (»fenestroni«) in the walls over the aisles were »made round like the others.«[363] The Altemps wooden »tempietto« over the ciborium columns was dismantled and replaced by a marble canopy designed by Vespignani.[364] The porphyry columns were cleaned and their capitals gilded.[365] The mosaic pavement behind and in front of the altar was repaired.[366] Elsewhere the pavement of white marble was relaid, except for the part toward the nave, where new mosaic was inserted into marble »lastroni.«[367] The paschal candlestand was raised one palmo

353 See above, n. 44.

354 Cressedi (1863–73), p. 10v: »[18 Febbraio 1865] sono state scoperte le basi intiere di varie forme delle colonne, le quali basi erano più o meno coperte dal piano del pavimento.«

355 Cressedi (1863–73), pp. 11–11v: »[6 Aprile 1865] Non si è presa ancora una risoluzione se abbassare il piano del pavimento, livellandolo, anche perchè appariscano le intiere basi delle colonne […] forse si potrà conciliare la cosa in modo che basti abbassare la porzione […] più prossima alla tribuna, la quale è molto più alta della altra porzione del pavimento; così si livellerebbe l' intiero piano, si eviterebbe molta spesa, e alcune almeno delle basi si potrebbero intieramente scoprire.«

356 Cressedi (1863–73), pp. 14v–15: »[29 Agosto 1866] Si è stabilito coll' approvazione del S. Padre di rifare il pavimento nella Nave maggiore a musaico in pietra, detto all' Alessandrina secondo l' antico disegno, incassato però sopra tante lastre di marmo, ciò che renderà il lavoro più preciso, e assai più durevole. Il Ministero dei Lavori Publici […] dal S. Padre è stato commesso di far eseguire il lavoro, sotto la direzione però dell' Architetto Vespignani.« In 1869 the Ministero sent 1254 square, triangular, and hexagonal pieces of marble salvaged from the pavement of S. Paolo fuori le mura to S. Maria in Trastevere; M. Docci, San Paolo fuori le mura. Dalle origini alla basilica delle ›origini.‹ Rome 2006, p. 208. Thanks to Daniela Mondini for this notice.

357 Cressedi (1863–73), p. 15 [3 Novembre 1866].

358 Cressedi (1863–73), p. 19: »[20 Giugno 1869] Nello sterrare la Nave mag.e furono rinvenuti i fondamenti della [lacuna]. Era un grande rettangolo, che si stendeva innanzi l' antica Tribuna situata anche essa presso a poco allo stesso livello, dietro la quale girava il muro dell' abside antico.« For Gregory IV's *agger*: above, n. 42.

359 Cressedi (1863–73), p. 20: »[20 Aprile 1871] Dall' infausto giorno 20 Settembre 1870 in cui Roma assalita sagrilegamente dalle armi del rè sabaudo Vittorio Emmanuele II caddè in suo potere, i lavori progredirono assai lentamente.«

360 Cressedi (1863–73), pp. 15v [3 Febbraio 1867], 16 [18 Febbraio and 16 Agosto 1867], 18v [20 Giugno 1869].

361 Cressedi (1863–73), p. 23 [22 Febbraio 1872]. ACSMT, Armadio XI. Restauri di Pio IX, Relazione pell'udienza di Sua Santità 29 Agosto (?) 1871 [draft]: »ove si ponesse mano al ristauro della nave traversa nel modo che fù fatta pella nave i(n)feriore, la spesa sarebbe il doppio d' quella annunciata nel preventivo, quando anchi si omettesse per ora ogni restauro al lacunare. Si restringe ora il lavoro al necessario, in modo che in appresso possa eseguirsi il resto, senza molto olterare quello che sarà fatto.«

362 Cressedi (1863–73), pp. 23 [22 Febbraio 1872], 23v [24 Giugno 1872].

363 Cressedi (1863–73), p. 23v: »[22 Febbraio 1872] I due fenestroni rispondenti sulle navi minori sono stati ridotti al sesto degli altri«; cf. Moretti, Miscellanea, Descrizione materiale: »Questa nave traversa piglia il lume ad oriente da due finestroni quadri […]«; and below, n. 405.

364 Cressedi (1863–73), pp. 22–22v [23 Decembre 1871], 24v [31 Decembre 1872].

365 Cressedi (1863–73), pp. 24v [31 Decembre 1872], 26 [15 Gennajo 1873].

366 Cressedi (1863–73), p. 23v: »[24 Giugno 1872] Si è posto mano a riparare il mosaico all' alessandrina già esistente nel pavimento della nave traversa avanti e dietro la Tribuna.«

367 Cressedi (1863–73), pp. 25 [31 Decembre 1872], 26: »[23 Marzo 1873] Nella parte corrispondente alla nave mag.e, dove non era l' antico mosaico sono stati collocati i lastroni in marmo bianco per incassarvi il nuovo mosaico.«

Fig. 375: Rome, S. Maria in Trastevere, façade ca. 1875, anonymous albumen print (photo Kinney archive)

(22.3 cm) and restored.[368] At the last minute, the head of the oversight commission approved the canons' request to replace Cardinal Santorio's wooden choir stalls (fig. 374). Removing the vertical panels revealed some old frescoes, including a relatively well-preserved half-length image of St. Peter Martyr (canonized in 1253) »di bella forma.« The masons destroyed it.[369] The tall central panel of Santorio's choir covered the round back of the medieval cathedra; it was replaced with a panel that curves around the marble disk and bears the arms of Pope Pius IX.[370]

Don Vincenzo Paglia: Rejuvenation

By the 1960s S. Maria in Trastevere was again dingy and covered with grime. The porch was disfigured by graffiti (fig. 376). The situation was not without advantages for an architectural historian, who might see old masonry where Vespignani's plaster had fallen off the walls (figs. 394, 395), but the basilica was vulnerable to vandalism and decay. This direction was dramatically reversed when Don Vincenzo Paglia (1981–2000) took over the parish in 1981.[371] In his 19 years as »parroco,« he managed to recruit and coordinate the various responsible Soprintendenze

368 Cressedi (1863–73), p. 25 [31 Decembre 1872].
369 Cressedi (1863–73), pp. 25 f. [15 Gennajo 1873].
370 Cressedi (1863–73), p. 29 [15 Decembre 1873].
371 Vincenzo Paglia is now an archbishop and Grand Chancellor of the John Paul II Pontifical Theological Institute for Marriage and Family Sciences.

(Antichità, Monumenti, Belle arti) to clean and repair the components of this complex building and bring it back to life.

In 1979 I began collaborating with Architect Marzio Fulloni on a survey of the basilica. Fulloni's meticulous measurements and structural analysis were amply facilitated by Don Vincenzo, allowing him to make an exact 1:100 plan and numerous sections. The drawings were virtually complete in 1985 but were not finally inked until 2016, in connection with the present publication. The following discussion relies heavily on observations made by and with Fulloni, and on the kind cooperation of Vincenzo Paglia and his successors, Matteo Zuppi and Don Marco Gnavi.[372]

Fig. 376: Rome, S. Maria in Trastevere, porch (photo Kinney 1983)

MATERIAL ANALYSIS

Exterior

Brickwork and cornices

The masonry envelope of Innocent II's basilica is well preserved. Original wall surfaces can be examined outside the apse and the transept, at the west end of the north aisle, and within and without the campanile. Typical of the mid-twelfth century, the walls comprise a rubble core faced with reused bricks.[373] The core is visible inside the scaffolding holes in the wall of the apse and on the south wall of the transept, where the frame of an aedicula has been robbed out (fig. 392). The scaffolding holes are characteristic of the well-organized construction sites of the twelfth century: large, square, and regularly spaced in horizontal and vertical alignments (fig. 383).[374] The reused bricks differ in length, height, and color, but they were laid in fairly regular courses in abundant grey mortar.[375] The modulus of 5 brick courses and 5 mortar beds ranges from 26.5 cm to 31 cm, with a mode of 28.5 cm on the apse and 28 cm on the transept.[376] Moduli of 28.3–30 cm were measured in the campanile.[377] Stilatura can be seen around the voussoirs of some arches in the blind arcade on the wall of the apse and inside the tower (figs. 377, 389).[378]

Cornices marking rooflines survive on the wall of the north aisle and around the transept (figs. 378, 391). Similar cornices divide the upper walls of the campanile into four stories with windows (fig. 379). The nave cornices were destroyed when the walls were raised by Cardinal Aldobrandini, and any traces of them are obscured by

372 Matteo Zuppi is now a Cardinal and president of the Conference of Italian Bishops. I also profited from multiple visits to the building with Joan Barclay Lloyd, Judson Emerick, Karin Einaudi, and Ronald Malmstrom (†).

373 On the technique see Avagnina et al., Strutture (1976/77), pp. 242–247; Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), pp. 226–239; Brunori (2001), pp. 226 f.

374 Montelli, Tecniche costruttive (2011), pp. 200–203.

375 Lengths vary from 6 cm to 25 cm, heights from 3 to 4.6 cm: Avagnina et al., Strutture (1976/77), p. 208; Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), p. 260. Somewhat different figures are given by Montelli, Tecniche costruttive (2011), pp. 250 f. no. 13/10a.

376 Avagnina et al., Strutture (1976/77), p. 208; Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), p. 260; Montelli, Tecniche costruttive (2011), pp. 250 f. no. 13/10a.

377 Priester, Belltowers (1990), p. 225; Montelli, Tecniche costruttive (2011), pp. 254 f. no. 30/10b.

378 Montelli, Tecniche costruttive (2011), p. 171. On stilatura: Venanzi (1953), pp. 35–37; Brunori (2001), p. 223.

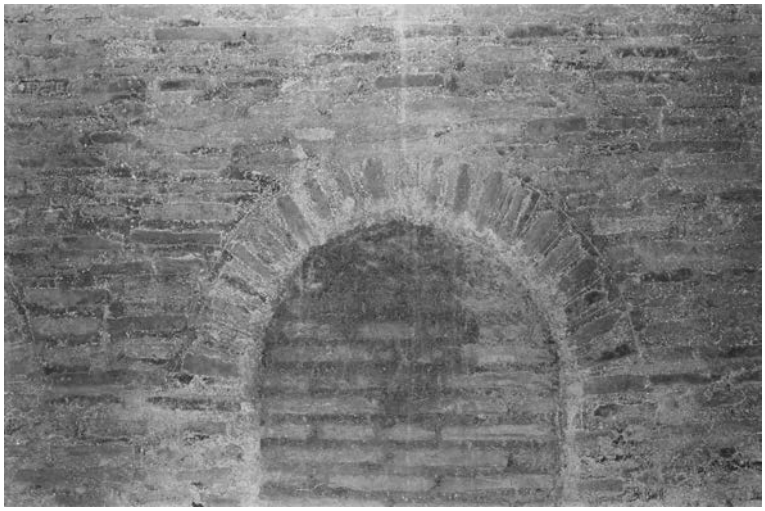


Fig. 377: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile interior, first register of north side, masonry with stilatura (photo Kinney 1981)

Fig. 378: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle wall and juncture with transept (photo Kinney 2009)

modern plaster (figs. 390, 393). Post-medieval masonry appears above the cornices of the aisles and transept, dating from the insertion of the aisle vaults by Cardinal Altemps and the transept ceiling by Cardinal Santorio. The raised walls of the transept are set back from the plane of the cornice and are mostly of unfaced rubble (fig. 364). The wall above the aisle cornice is brick-faced (fig. 378).

The cornices topping the transept and aisle walls are identical. They are of a type classified by Montelli as »complex,« with marble modillions and decorative brick patterns between two rows of sawtooth bricks.[379] The bricks between the modillions are set in the form of two lambdas separated by a vertical (iota) (figs. 378, 387, 391). The »teeth« of the sawtooth friezes point to the right in the lower row and to the left above. The modillions often show the quarter-round profile characteristic of the twelfth century.[380]

The cornices of the campanile are more varied. On the lower levels the left-right orientation of the teeth in the sawtooth friezes is reversed (leftward at the bottom, rightward above). A number of modillions show vestiges of early medieval carving that was not planed off (fig. 380). The upright brick between the double lambdas occurs only in the two uppermost cornices and in the western section of the cornice below them. Otherwise the iota is omitted in the three lowest cornices (figs. 380, 437).[381] Priester observed the »zigzag« ornament of double lambdas, with or without the iota, in the cornices of six other Roman bell towers.[382]

The cornice of the apse is much more sumptuous than the others (figs. 381, 382). Instead of simple modillions recut from ancient marble in the twelfth century, its brackets are segments of ancient cornices with their ornament intact. Because of the cornices' greater height, the intermediate brick pattern is doubled vertically, with one double lambda + iota over the other. Of the 21 visible brackets, eleven were cut from the same source.[383] They have

379 Montelli, Tecniche costruttive (2011), p. 118. Including the horizontal bricks that separate the main components, Priester described the cornice as having seven parts: brick course, sawtooth frieze, brick course, bracket frieze, brick course, sawtooth frieze, brick course. Priester, Belltowers (1990), p. 219; Priester, Buildings (1993), p. 206.

380 Montelli, Tecniche costruttive (2011), p. 332 pl. 9b.

381 The two lowest cornices can be seen only on the east and west faces of the tower.

382 Priester, Buildings (1993), pp. 205 tab. 1 and 2, 211–213.

383 Montelli, Tecniche costruttive (2011), pp. 121 f. n. 467.

Fig. 379: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, west side (photo Kinney 2009)

Fig. 380: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, first register of east face, cornice (photo Kinney 1983)

Fig. 381: Rome, S. Maria in Trastevere, apse wall and cornice (photo Kinney 2009)

a five-part profile decorated with Lesbian leaf, bead-and-reel, water leaf, dentils, and egg-and-dart (fig. 382). These pieces alternate with two other types: a simple cyma recta decorated with bead-and-reel, upright acanthus leaves, and guilloche (eight pieces), and a cavetto decorated with bead-and-reel and anthemion (two pieces). Evidently the builders took care to collect as many similar spolia as possible and to distribute them in an A-B-A rhythm.

Apse wall

The wall below the lavish cornice is articulated with a colossal pilaster blind arcade. Eight pilasters are visible; four others are covered by the large chapels that abut the transept north and south (fig. 383). The stilted arches spring from a continuous marble band with classicizing components: fillet and ovolo, frieze, cavetto and cyma recta (fig. 381).[384] The cavetto and cyma recta are repeated in a

Fig. 382: Rome, S. Maria in Trastevere, apse wall, cornice and remains of painting (photo Klein 2016)

384 Montelli, Tecniche costruttive (2011), p. 171 suggested that this simple band was a placeholder for something more decorative.

Fig. 383: Rome, S. Maria in Trastevere, exterior view of apse (photo Kinney 2010)

smaller molding lower on the wall. This pilaster arcade has no true parallel in Rome. The only other blind arcading, on the eleventh- or twelfth-century clerestory of S. Lorenzo in Lucina, has different proportions; its arches are broad and somewhat irregular.[385] Krautheimer suggested that the arcade at S. Lorenzo might have been inspired by contemporary churches in Ravenna; Mondini argued that it might rather follow the outlines of the early Christian windows previously in the wall.[386] A Ravennate source might also be claimed for S. Maria in Trastevere (evoking its origin in the *templum Ravennantium*) in such buildings as the so-called Mausoleum of Galla Placidia. Other early Christian sources like the Basilica at Trier, which would have been known to some members of the curia, are also possible. In my opinion, it is more likely that the designer of S. Maria in Trastevere was thinking of the tall, slender, marble pilaster arcades popular on churches in Pisa, where Innocent II spent so much time. It may not be irrelevant that the church's first Innocentian cardinal, Baldwin, was from Pisa.[387]

The apse also was painted. Traces of color are visible at the top of the wall, where it has been protected by the cornice (fig. 382). The bricks were covered in red and the mortar beds in white, making them look brighter and more regular. Red paint can also be seen between the sawtooth bricks in the cornice. This decorative treatment (»falsa cortina dipinta«) is otherwise known only in examples of the thirteenth century.[388] It may be a later embellishment, but considering the elaborate design of the apse overall, I am inclined to think that it is original. No paint has been detected on the adjoining walls of the transept.

Façade

The eastern façade is much less well preserved than the apse and transept; its wall has been modified or rebuilt from top to bottom (fig. 375). The earliest view of the basilica, in Franzini's *Cose maravigliose* (1588), shows three round-headed windows above the trabeated porch, the cavetto with its mosaic decoration, and a windowless gable (fig. 360).[389] The trapezoidal apron between the porch roof and the wall is hard to construe; otherwise the engraving is a plausible rendition of the medieval state.[390] It resembles Franzini's view of S. Crisogono, which also shows a trabeated porch, three windows (though the outer two are rectangular), and a cavetto.[391]

385 Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 266 f., figs. 216–217.
386 CBCR 2 (1959), p. 184; Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 266 n. 23.
387 Brixius (1912), pp. 41 no. 5, 85 f. no. 46; Zenker, Kardinalkollegium (1964), pp. 55 f. Poeschke called the arcade »toskanisch-lombardisch«; Poeschke, Kirchenbau (1988), p. 10.
388 Barelli, in: Carbonara/Barelli (2014), pp. 45–48. The other examples are in S. Lorenzo fuori le mura, S. Pietro in Vincoli, and the Sala delle Pentafore at SS. Quattro Coronati; cf. Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 361.
389 Cose maravigliose (1588), p. 20r.
390 The porch roof should abut the façade wall immediately below the windows, as at S. Lorenzo fuori le mura.
391 Cose maravigliose (1588), p. 19v.

Fig. 384: Rome, S. Maria in Trastevere, juncture of cavetto and end wall of south aisle (photo Kinney 1981)

Fig. 385: Rome, S. Maria in Trastevere, juncture of cavetto and campanile (photo Kinney 1972)

Fig. 386: Rome, S. Maria in Trastevere, juncture of campanile and north nave wall (photo Kinney 1972)

Fig. 387: Rome, S. Maria in Trastevere, juncture of transept and south nave wall (photo Kinney 1972)

Fig. 388: Rome, S. Maria in Trastevere, juncture of south nave trabeation and impost of triumphal arch (photo Kinney 2016)

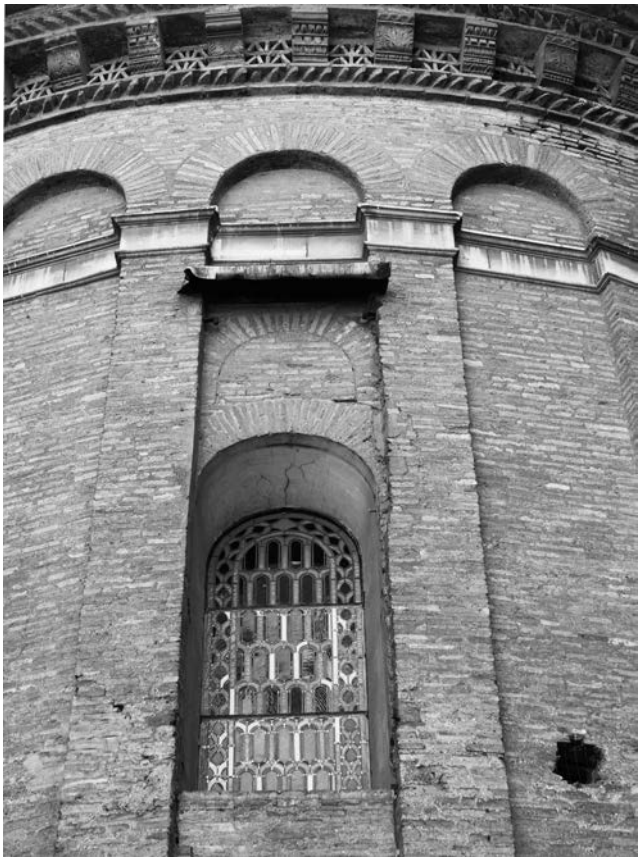


Fig. 389: Rome, S. Maria in Trastevere, exterior of apse, central window (photo Kinney 2009)

The date of the cavetto at S. Maria in Trastevere cannot be determined by visual analysis, because its juncture with the vertical wall is covered by mosaic and nineteenth-century plaster (figs. 384, 385). Most cavetti are from the thirteenth century, when they were attached to pre-existing walls to receive mosaic or painted decoration.[392] Claussen argued that the cavetto of S. Crisogono (1123–1129), destroyed in a restoration of the 1620s, was an exception.[393] He reasoned that because the east front of S. Crisogono presents at least one significant innovation – the trabeated porch, which is the first dated example of its type – the cavetto, another novelty, would be in keeping with the twelfth-century design.[394] S. Maria in Trastevere follows the design of S. Crisogono in many other respects, so it cannot be ruled out that its cavetto, too, is part of the twelfth-century façade. Favoring the opposite conclusion is the date of the mosaic surface, discussed below, close to the middle of the thirteenth century.

The roof line above the cavetto was treated differently in the two basilicas. Franzini' s depiction of S. Crisogono does not show a gable.[395] If this is accurate, the cavetto of S. Crisogono created a false façade (»Schaufassade«) that obscured the roof ridge of the nave, as at S. Maria in Aracoeli.[396] At S. Maria in Trastevere the roof line was exposed.

392 Bolgia, Reclaiming (2017), pp. 198 f.
393 On the restoration: L. Bartolini Salimbeni, Giovan Battista Soria e il Cardinal Borghese. Restauri a Roma 1618–1633, in: Quad. Ist. St. Arch. N.S. 1–10, 1983–1987, pp. 399–406, esp. 402; M. Hill, The Patronage of a Disenfranchised Nephew. Cardinal Scipione Borghese and the Restoration of San Crisogono in Rome, 1618–1628, in: Journal of the Society of Architectural Historians 60, 2001, no. 4, pp. 432–449, esp. 439 f.
394 Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 394–396.
395 Cose maravigliose (1588), p. 19v; Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 386 fig. 309.
396 Kleefisch-Jobst, Dominikanerkirche (1991), p. 67.

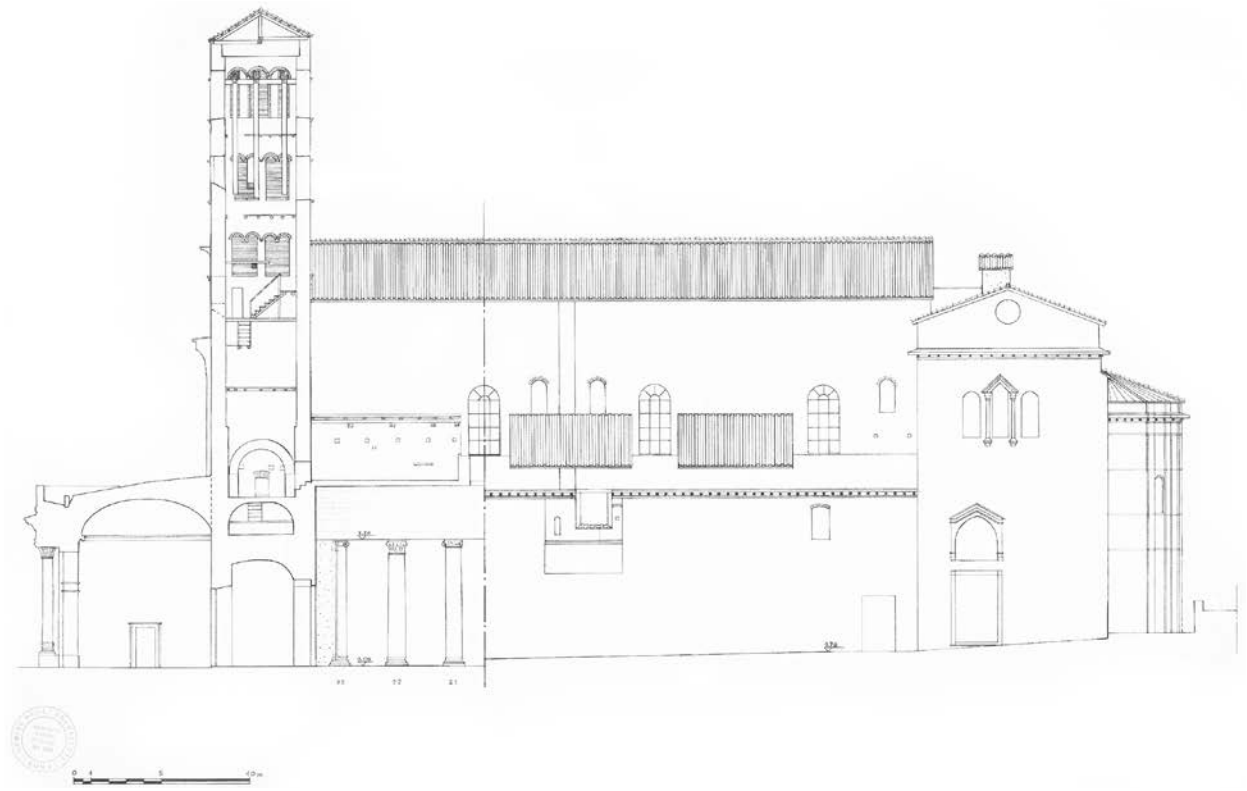


Fig. 390: Rome, S. Maria in Trastevere, elevation of north side with partial section through aisle (Fulloni 1985/2016)

Fig. 391: Rome, S. Maria in Trastevere, north wall of transept, windows and niche (photo Kinney 1998)

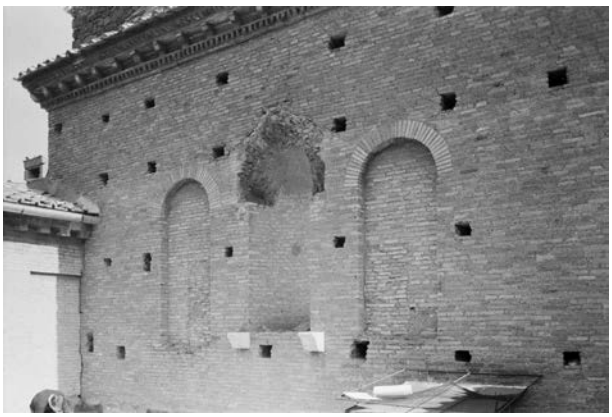


Fig. 392: Rome, S. Maria in Trastevere, south wall of transept, windows and niche (photo Kinney 1972)

Fig. 393: Rome, S. Maria in Trastevere, view of north nave wall from east (photo Kinney 1972)

Fig. 394: Rome, S. Maria in Trastevere, arch of original nave window, north wall adjoining transept (photo Kinney 1972)

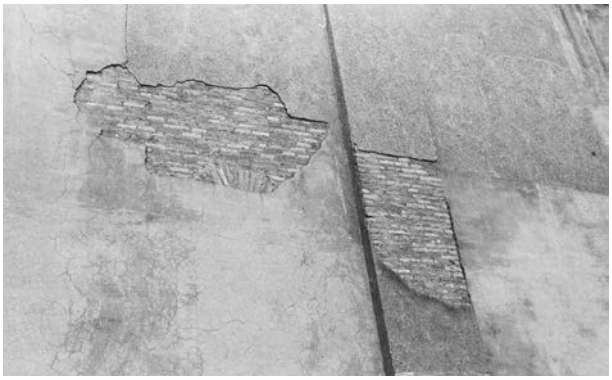


Fig. 395: Rome, S. Maria in Trastevere, arch of original nave window and aura of a second window, north wall (photo Kinney 1972)

The façade reflected the interior elevation as in early Christian basilicas, and the cavetto was situated between the top of the windows and the base of the roof.

Construction sequence

The cavetto overlaps the east side of the campanile (fig. 385). On the west side, the tower is abutted by the wall of the north clerestory, indicating that this part of the tower was standing before the nave wall was built (fig. 386).[397] The nave wall continues the south wall of the campanile; below this wall, the tower rests on the north colonnade (fig. 433). Structurally, the tower and the north nave elevation are interdependent. The clerestory wall between the tower and the transept must have been constructed after the tower had been completed to the level of its second cornice. Both the north and south clerestory walls overlap the transept cornices, just as, inside the basilica, the nave colonnades abut the entablatures of the columns of the triumphal arch (figs. 387, 388); the transept must have been completed before the nave. This accords with Avagnina's assumption that construction began with the apse and transept and moved eastward, but the structural role of the campanile demands a more complicated chronology.[398] The juncture of the transept wall and the wall of the north aisle shows an irregular fissure, but not a clear break like that with the sixteenth-century masonry above the cornice (fig. 378).[399] This suggests that the transept wall was not cleanly finished before its extension along the aisle was begun.

The construction sequence could have been as follows: (1) the old basilica was levelled. (2) The second basilica was laid out over the foundations of the fourth-century east-west walls and colonnades and possibly of the façade (fig. 348). New foundations were made for the apse and transept. (3) The apse and transept were completed to the level of the transept roof, and their decoration begun. The lower part of the aisle walls may have been erected at the same time, in order to enclose the construction site.[400] (4) Simultaneously, construction began in the northeast corner of the nave, including the façade wall, the beginning of the colonnade and the lower zones of the campanile. (5) The aisle walls were completed to the level of the cornice (fig. 390). (6) Construction of the remaining colonnades, clerestory and façade walls, nave and aisle roofs, porch, and window zones of the campanile came last. The erection of the campanile in two phases may explain why its lower sawtooth cornices are not identical to the upper ones; the design of the crowning cornices may not have been finalized when the campanile was begun in phase 4. Given the homogeneity of the masonry, the phases must have followed one another rapidly. The documentary evidence suggests completion before September 1143. With a sufficient workforce and decent weather, 1140 to 1143 seems a viable time span.

Windows and transept aedicula

The only original windows still open are in the wall of the apse, in the fourth, seventh, and tenth bays of the blind arcade (fig. 383). Their openings are 2.2 m high at the apex and 0.7 m wide. They were manhandled in the nineteenth century, when the restorers cut through the masonry in order to remove the old window frames and insert new iron ones filled with colored glass.[401] The original arches were destroyed and rebuilt, possibly with the same bricks (fig. 389). Above each of these arches is another one, protected by a little modern roof. They cannot be relieving arches, because they are smaller than the arches below them and land on their arcs. As the brickwork of both the upper arches and the wall below them is twelfth-century, they are best explained as pentimenti, the results of a miscalculation of the position of the windows in relation to the interior decoration. As finally built, the windows

397 The notion that the campanile dates to the time of Pope Innocent III cannot be correct: Avagnina et al., Strutture (1976/77), p. 206.

398 Avagnina et al., Strutture (1976/77), pp. 206 f.

399 This part of the aisle wall can only be seen above the vestibule of the Altemps door; it is impossible to examine the juncture at lower levels.

400 This seems to have been the sequence at S. Maria sopra Minerva: Klein, in: Kirchen Roms 4 (2020), p. 318.

401 Valorosi (1): »In uno dei finestroni dell' Abside per levare il telaro vecchio non potendosi smurare dalla parte interna per non offendere il mosaico nelle spalle si è dovuto tagliare il muro delle spalle ed arco nella parte esterna, e levarlo da opera […] Portato in alto il telaro di ferro con lastre colorate e messo in opera con diligenza […] Costruito il nuovo arco a tutto sesto […] Negli altri due finestroni eseguito il lavoro tutto simile al descritto.«

crest just under the marble cornice marking the bottom of the apse mosaic; had they been higher, they would have interrupted the frieze of lambs (figs. 476, 477). Since it seems unlikely that the frieze was an afterthought, there must have been a miscommunication between the designers of the mosaic and the masons about where the mosaic would begin.

The transept had at least six windows. Two »rather large« ones were in each end wall, 2.6 m high and 1 m wide, flanking framed niches that probably sheltered paintings (figs. 390, 391, 392).[402] The windows are topped by semicircular arches of small radially laid bricks, without springers or covers. Those in the north wall were closed when Cardinal Altemps built an organ against the inner side of the wall in the 1580s. The windows in the south wall may have remained open, but they were closed long before the 1780s, when a wooden »coretto« attached to the wall (visible in fig. 445) was old enough to threaten collapse.[403]

One round-headed window in each half of the west wall is partially outlined by the border of the twelfth-century mosaic (fig. 488). The southern one was closed by Martino Longhi to make a new window looking into the Altemps chapel, and the northern one may have been blocked at the same time. This leaves the east walls over the aisles, site of the only open windows now in the transept (fig. 393).[404] These windows are enlargements of earlier ones, which had sills above the aisle roofs.[405] The roofs were erected under Cardinal Altemps, and it is likely that the windows were made in the same renovation, to compensate for the loss of light from the windows that were closed. It is possible that the sixteeenth-century windows replaced smaller twelfth-century ones.

Traces of the nave windows survive under the plaster of the clerestory walls, and they could be seen in the north wall in the 1970s where the plaster was in disrepair (figs. 390, 394, 395). Parts of the arches of two windows were exposed, and the outline of a third was indicated by differential discoloration of the plaster (fig. 395, right). The two visible arches displayed radially laid bricks with stilatura marking the upper contour of the arc. Their openings were smaller than the transept windows, about 1.9 m high and 0.9 m wide, and they are higher in the wall, close to the cornice of the transept (figs. 390, 394). They are placed over the sixth and seventh intercolumniations in the center of the nave and over the twelfth intercolumniation at the west end (figs. 390, 472).[406] The central pair must be the windows described by Cressedi, who stated that windows were not found over every intercolumniation, and that other windows were not of the same size and shape.[407] The spacing of the three known windows in the north wall favors a reconstruction of others over every intercolumniation in the west half of the nave. Windows over alternate intercolumniations are possible in the east half, over the fourth and sixth intercolumniations in the north wall (where the second intercolumniation is blocked by the bell tower), and over the second, fourth, and sixth intercolumniations on the south.

An aisle window is visible from the roof of the Presepe chapel (fig. 396). Small and narrow (H 1.08 × W 0.23 m), it was set high in the wall (1.05 m below the roof cornice) near the sixth column of the interior colonnade, but not in vertical alignment with the clerestory window (fig. 390).[408] Part of another window can be made out above the roof of the vestibule of the door into the north aisle. This window is near the eleventh column of the colonnade, but again, it is not necessarily aligned with the nave window. The pattern, if any, in the placement of these windows is obscure.

402 Montelli, Tecniche costruttive (2011), p. 189 (»piuttosto ampie«).

403 ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria, Basilica e Canonica, Busta no. 2–1°, item: »Essendomi io infras(cri)tto Architetto […] portato à riconoscere il coretto esistente nella chiesa […] e precisamente nella crociata, ed incontro all' Organo; qual visita si è fatta stante il dubbio di sua poca sicurezza […] 14 Aprile 1789 (signed) Francesco Rust Perito Arch.« The choir was removed by Vespignani: Valorosi (1), at 5868.08.

404 The door to the right of the window in fig. 393 leads to the organ.

405 Valorosi (1), at 4213.11: »Finestrone corrispondente sopra il Tetto della Navatella destra verso il cemetero. Per ampliare ed abbassare la luce di questo finestrone disfatta la parte di tetto della Navatella […] Dal nominato finestrone si è smurato e tolto da opera il telaro di ferro […] Eseguito il taglio a piccoli tratti del tenace muro delle spalle ed arco lungo M. 3.50 alto M. 4.85 grosso M. 1.00 […] defalco del vano largo M. 1.75 × 3.00 × 1.00.« Similar work for the south window is described at 4835.99.

406 The window over the twelfth intercolumniation was inadvertently omitted from fig. 472.

407 See above, n. 343.

408 The measurements were made by Ronald Malmstrom.

Fig. 396: Rome, S. Maria in Trastevere, aisle window over chapel of the Presepio (photo Kinney 1972)

Fig. 397: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept façade, aedicula (photo Kinney 1988)

The windows in the north wall of the transept are separated by a shallow rectangular niche framed by a marble aedicula (figs. 391, 397). The aedicula comprises two reused columns and an open pediment. The spiral-grooved shafts are broken at the bottom and rest on puffy square bases that in turn are supported by brackets (fig. 398). The brackets and the imposts over the columns were set into the wall at the time of construction; the pediment abuts the wall. The pillow-like base is fatter on the west side than on the east, to compensate for a slight difference in height between the brackets (fig. 397). The brackets have seven-part moldings and seem to be reused.[409] The imposts have the same profile, minus the lowest fascia (fig. 399). The pediment is constructed from trapezoidal sections of old cornices. Although they have the same moldings (cavetto, fillet, torus, fillet, torus, fascia), the two segments have slightly different proportions and do not join smoothly at the apex.

The column shafts invite comparison with spiral-fluted shafts from the fifth and sixth centuries, but they could be several centuries older.[410] The capitals are in tertiary use. Over the eastern shaft is a late antique schematic Composite capital, to which articulation of the leaves, echinus, and volutes was added in the Middle Ages (fig. 399).[411] It resembles a similarly recarved capital in S. Prassede dated by Cattaneo to the papacy of Paschal I (817–824), which was made originally in the late fourth or early fifth century.[412] The carving at S. Maria in Trastevere is not as fine, but that capital too probably was reworked in the ninth century. The western capital is based on an unusual schematic Corinthian type found in S. Vitale (401–417), in which the leaves of the second ring rise to meld with or become the volutes.[413] When the capital was recarved, again probably in the ninth century, the uncut leaves were given lobes, the middle leaves in the lower ring were framed with reversed helices, and a rosette with a ribbon was added below the abacus. Because the capital was too large for the column shaft of the aedicula, the twelfth-century marmorarius decreased its diameter by planing off the bottoms of the leaves of the lower ring.[414] All such adjustments of the spolia are invisible to a spectator on the ground. It is only through a telephoto lens that one sees how hard the marmorarius had to work to make his assemblage of premade parts seem homogeneous.

On the south wall of the transept the niche between the windows is semi-circular, and the marble frame has been robbed

409 Fascia, torus, fascia, torus, fascia, cavetto, fillet.

410 Fifth/sixth century: CSA VII 4 (1976), pp. 61 f. nos. 9–10; CSA VII 5 (1981), pp. 167–170 nos. 122–123. John Herrmann finds the workmanship too precise to be late antique, and suggests a Roman Imperial date (personal communication 18. 05. 2020).

411 I am grateful to John Herrmann for identifying the original date of these capitals.

412 Cattaneo (1888), p. 153 (»piccolo e non brutto capitello del secolo IX«), followed by Pani Ermini in CSA VII 1 (1974), p. 131 no. 77; Herrmann (1973), p. 216 no. 162.

413 Herrmann (1973), p. 229 no. 209.

414 This was observed by Peter Cornelius Claussen (personal communication 27. 02. 2020), whom I thank for his perceptive parsing of the capital's details.

Fig. 398: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept façade, aedicula, detail, bases (photo Kinney 2017)

Fig. 399: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept façade, aedicula, detail, capitals and pediment (photo Kinney 2017)

out (fig. 392). If the two marble brackets at its base are original, this aedicula was much plainer than its counterpart on the north, probably because unlike the north wall, which faced a major intersection, the south wall was not exposed to public view.

A fragmentary painting in the north niche, identified as Christ, was recorded by Eclissi (fig. 400).[415] The ogee arch framing the figure indicates that the painting was not twelfth-century; it may have been contemporary with the much later painting under the canopy at the base of the same wall (fig. 409).[416] The only painting visible today is the classicizing rinceaux on the soffit of the niche behind the pediment, which also may postdate the twelfth century (fig. 399). Despite the later date of the remains, the north niche, and perhaps also the south one, probably housed some kind of painting from the outset.

East portals

The basilica presently has four entrances, three in the east wall and one at the end of the north aisle (fig. 440). Only one of these portals – the central one in the east wall – is original. Traces of a fifth door, long closed, are visible in the north transept wall under a cantilevered canopy.

The central portal has a spoliate marble frame surrounding an aperture 5.15 m high by 2.9 m wide (fig. 401). The frame is 0.75 m wide, ornamented with an astragal (bead-and-reel) and anthemion (standing palmettes and inverted calyces) (fig. 402).[417] The jambs and lintel each consisted of a single

Fig. 400: Antonio Eclissi, fresco of Christ in the north transept aedicula, 1640. BAV, Vat. lat. 4404, fol. 33 (photo © Biblioteca Apostolica Vaticana)

415 BAV, Barb. lat. 4404, fol. 33r; Royal Collection Trust, inv.no. RCIN 908947; Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 262 f.
416 See below, n. 444.
417 Pensabene, Roma (2015), p. 599: additional elements below the anthemion and astragal have been trimmed off. For a full description: Di Fazio/Guidone (2014), pp. 241–243, 249.

Fig. 401: Rome, S. Maria in Trastevere, central portal (photo Kinney 2016)

Fig. 403: Rome, S. Maria in Trastevere, frame of central portal, upper south corner (photo Kinney 2023)

Fig. 402: Rome, S. Maria in Trastevere, central portal, north jamb (photo Kinney 2016)

block.[418] The jambs make a return at pavement level, indicating to Pensabene that they were inverted in reuse.[419] Crude attempts to make new corners are visible at the top (fig. 403). The lintel has the same profile and decoration as the jambs, but it is not continuous with them. Attributing the jambs to the late Antonine or early Severan era, Pensabene proposed that the lintel is a copy made in the Middle Ages.[420] While there do appear to be some differences in execution, the fleshy foliage and rhythm of the pattern on the lintel have no parallels in twelfth-century Rome. Even if pieced together, the entire frame is likely to be antique.[421]

A more complete version of the same frame is found around the central door of S. Sabina (422–432), where the spoliate jambs and lintel preserve two additional fasciae separated by a Lesbian leaf and another bead-and-reel.[422] From a slightly earlier source than the frame at S. Maria in Trastevere, the lintel at S. Sabina is topped by an elaborately decorated cornice.[423] Since cornices or tympana above the lintel were not the norm in medieval Rome, the absence of such a feature at S. Maria in Trastevere would not be surprising.[424] Falda's view, however, shows an entablature and a lunette above the central portal (fig. 366). If they existed, these features must have disappeared in Carlo Fontana's remaking of the porch.

Fig. 404: Rome, S. Maria in Trastevere, south lateral portal, James Anderson, ca. 1890 (Alinari 6487/Art Resource)

The two lateral doorways, with openings 4.25 m high and 2.05/2.10 m wide, are elaborately framed with proportionately wide jambs, entablatures inscribed MARCVS SYTICVS CARD(INALIS) AB ALTAEMPS HVIVS BASIL(ICAE) TIT(ULARIS), and pediments (fig. 404).[425] The jambs are spolia, comprising marble blocks decorated with a frieze of scrolling acanthus vine bordered on the side towards the door by a cyma reversa (hanging

418 The blocks are no longer intact; there is a break in the lintel and several in the north jamb. Parts of the anthemion are missing at the bottom left.
419 Pensabene, Roma (2015), p. 600.
420 Pensabene, Roma (2015), p. 600.
421 Neu (1972), p. 174 no. 21.
422 Pensabene, Roma (2015), p. 255 no. 2, proposing an Antonine date.
423 Pensabene, Roma (2015), p. 255 no. 1, Antonine.
424 Barral i Altet, Incorniciare (2014), pp. 25, 28–30.
425 The dimensions and ornament correspond to the invoice from the mason who made the south door in 1591: »Adi 7 Marzo […] Per haver levato dopera la porta di marmo che entrava dal porticale alla nave grande et rotto il muro, et mesola in opera sotto il porticale alla nave [sinistra] rincontro la capella [Altemps] lar(ga) p(almi) 9¼ [2.06 m] alt(a) p(almi) 19

Fig. 405: Rome, S. Maria in Trastevere, north lateral portal, south jamb (photo Kinney 2016)

Fig. 406: Rome, S. Maria in Trastevere, south lateral portal, north jamb (photo Kinney 2016)

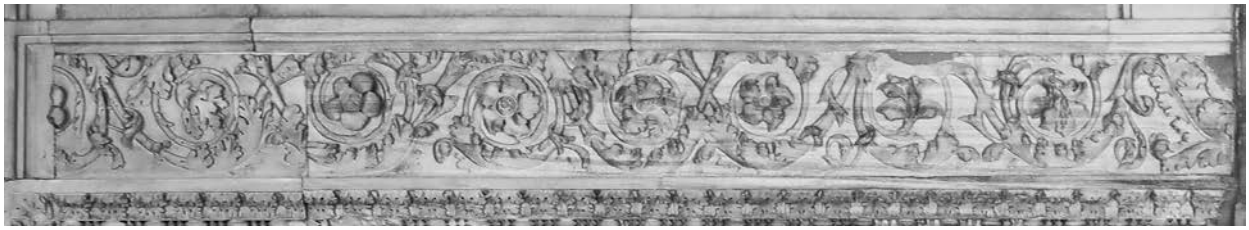


Fig. 407: Rome, S. Maria in Trastevere, north lateral portal, north jamb rotated (photo Kinney 2016)

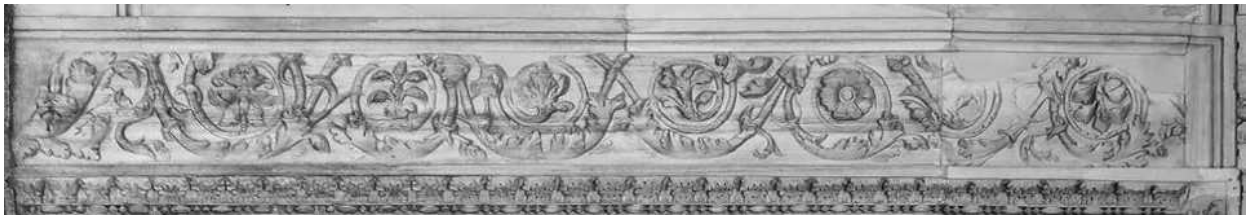


Fig. 408: Rome, S. Maria in Trastevere, north lateral portal, south jamb rotated (photo Kinney 2016)

acanthus) and astragal (bead-and-reel) (fig. 405).[426] Moldings on the outer side of the blocks were roughly sawn off, eliminating the tops of the vine scrolls and reducing the width of the blocks to 0.58–0.59 m. In some places the cut edge is jagged or broken. Each jamb comprises two pieces: a long block rising to a height of 3.40–3.44 m, and a much shorter one above it (figs. 405, 406). An attempt has been made to fit the pieces together so that the acanthus rinceau looks continuous, but the discontinuity is clear. The sixteenth-century mason regularized the appearance of these assemblages by enclosing them in straight vertical and horizontal frames. The frames extend the height of the jambs to meet the new entablature, which includes an imitation of the ancient cyma reversa and astragal directly over the door.[427]

Made for an entablature, the carved blocks were turned on their sides to make the jambs. The original pattern was symmetrical, with coils of foliate vines emerging from a central leaf basket. Each jamb contains one side of such a symmetrical unit, with half a basket at its base (left half on the right jamb, right half on the left), so the vines appear to scroll upward (figs. 407, 408). After three coils the vine crosses another one coming from the opposite direction, which suggests that originally, the leaf baskets occurred six coils apart.[428] Every coil envelops a floral or foliate blossom. The blossoms vary in type and orientation as if at the will of the sculptor.

The date and source of the eight reused blocks are uncertain. Schörner considered them Antonine (third quarter of the second century); Pensabene dated them almost 50 years later.[429] They may have come from the same site as the frieze blocks under the triumphal arch, but this is disputed.[430] Whatever the source, it must have contained substantial tracts of rising wall with its ornament still in situ. A very similar vine-scroll entablature was reused for the jambs of the portal of S. Giorgio in Velabro, but despite the resemblance, archaeologists generally doubt that they were taken from the same ruin as the blocks at S. Maria in Trastevere.[431]

The lateral portals originally were in the wall of the nave, one on the south »where the baptism was« and the other »near the Crucifix« (figs. 361, 362).[432] The openings, as measured by the mason who walled them up, were about the same as the sixteenth-century doors in width (2.23 m) but they were lower (3.79 m). With an average length of 3.42 m, the large blocks in the current jambs would have sufficed for the height of the twelfth-century doors with the addition of 0.37-m plinths. The shorter blocks (ca. 0.8 m long) must have been taken from elsewhere in the basilica in the sixteenth century. Nothing can be said about the frames of the original doors above the jambs.

In sum, the basilica originally was entered from the piazza through three doors 2.2, 2.9, and 2.2 m wide, all in the end wall of the nave. In a wall 12.3 m long, the doors would have been only about 1.25 m apart.[433] All three were framed with spolia. The central portal, surrounded by an authentic late antique door frame, had a sober early Christian appearance. The lateral doors were more exuberant, with jambs created by repurposing a late-second- or third-century entablature to make vertical vine scrolls. By using spolia, the marmorarius retranslated the antique-inspired vine-scroll jambs popular in Rome in the eleventh century into a genuinely classical art form.[434]

[4.24 m] il vano li stipiti lar(ghi) in faccia p(almi) 3½ [0.78 m] in testa p(almi) 1½ [0.34 m] con l'agetto, soglia architrave fregio cornice timpano frontespitio levatura rompitura metitura et muratura nella facia […].« Friedel (1978), pp. 118 f.

426 Di Fazio/Guidone (2014), pp. 237–241, 249; Pensabene, Roma (2015), pp. 600–603.

427 Contra Pensabene, Roma (2015), p. 602, where the cyma reversa is attributed to the middle ages.

428 Pensabene, Roma (2015), p. 603.

429 Schörner (1995), pp. 94, 173 nos. 238b–i; Pensabene, Roma (2015), pp. 599, 603. Di Fazio/Guidone (2014), p. 241 seem to argue for a date in between.

430 In favor: Schörner (1995), pp. 94, 173 no. 238a–i; Pensabene, Roma (2015), p. 603. Against: Di Fazio/Guidone (2014), pp. 240 f.

431 Against: Schörner (1995), pp. 94, 173 nos. 233a–b; Pensabene, Roma (2015), pp. 444, 599; implicitly Claussen, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 25. Neu (1972), p. 58 posited a close workshop connection but not explicitly the same source.

432 Invoice of 28 November 1593: »Muro de una porta remurata nella facciata della Chiesa lar(ga) p(almi) 10 [2.23 m] alta p(almi) 17 [3.79 m] vicino al d(etto) crucefisso. Muro dell sfondato dell'altra porta dove stava il battesimo alto p(almi) 17 larga p(almi) 10«; Friedel (1978), p. 119. The »battesimo« was moved to an »apse« on the site of the present baptistery: Friedel (1978), p. 119.

433 12.3 m is the internal dimension between the spur walls at the ends of the colonnades.

434 On the medieval vine-scroll jambs see Cecchelli, Incorniciature (1965), pp. 23–25; Gandolfo, Programmi (1985), pp. 529–535; Claussen, Renovatio (1992), pp. 90 f.; Sartori, Gradino (1999), pp. 290–292; Claussen, Römische Skulptur (2004), pp. 73–77.

Fig. 409: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept façade (photo Mathews ca. 1970)

Fig. 410: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept door and canopy (photo Kinney 2009)

He was not the first to do this, if Claussen is correct that the portal of S. Giorgio in Velabro was made in the eleventh century.[435] But S. Giorgio had only one portal, as did S. Crisogono, which did not have a spoliate frame.[436] The abundance and density of the spolia around the portals of S. Maria in Trastevere, as everywhere else in the church, were unprecedented.[437]

North transept portal

Vestiges of a large portal are visible in the north wall of the transept, under a canopy supported by stone brackets (fig. 409). Its eccentric position is explained by the original two-level layout of the transept, described below, but the outline visible today must be later. The

Fig. 411: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept door, lintel and wreathed head (photo Kinney 1998)

435 Claussen, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 25 n. 66.
436 Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 397 f.
437 Pace, Nihil innovetur (1994), pp. 590 f., rept. in: Pace, Arte a Roma (2000), pp. 32–35.

Fig. 412: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept door, soffit of canopy (photo Kinney 2017)

Fig. 413: Antonio Eclissi, fresco of John the Baptist in the soffit of the canopy, 1640. BAV, Vat. lat. 4404, fol. 30r (photo © Biblioteca Apostolica Vaticana)

large opening (W 2.35 × H 3.7 m) is blocked by crude rubble masonry. The ornament of the jambs and lintel has been planed off, leaving only a curious figured bracket below the east end of the lintel and an unadorned cornice above it (figs. 410, 411).[438] There are clearly visible discontinuities in the brickwork surrounding the jambs, and the masonry around the brackets of the canopy also is disturbed. Where it is visible behind the impressions of the centering, the brickwork in the soffit of the canopy appears rougher than that of the twelfth century, with thicker, more fragmentary bricks (fig. 412). The cornice of the pediment is out of character with the twelfth-century decoration, as it has nearly uniform modillions, no interstitial brick patterns, and only one sawtooth frieze (fig. 410). Like the similar canopy at S. Maria della Luce, this one seems to have been added to the twelfth-century wall.[439]

The lintel stone was an inscribed block from the Macellum of Livia ([C]ELLO LIVIAE AD ORNATV[M]). The only record of the inscription's presence in the door frame is the nineteenth-century marble worker's invoice for removing it. Vespignani had it sawn off the lintel and installed in the north wall of the porch (fig. 352).[440] The

438 Cecchelli (1933?), p. 68 recorded two heads, but today the west bracket exhibits only a fragment of relief.

439 Claussen, in: Kirchen Roms 4 (2020), p. 304 dated the canopy at S. Maria della Luce to the fourteenth century.

440 Viti: »Nella porta antica murata impiegati 2/3 di giornata […] per levare da opera l'architrave di marmo dove era la iscrizione monumentale del macello di Livia […] Tagliata una lastra al detto architrave per mezzo di sega onde conservare quell'epigrafe.« The inscribed block is 2.5 m long, almost exactly the width of the door. R. Lanciani, The Destruction of

inscription was transcribed while still complete by the anonymous author of the Itinerary of Einsiedeln, who saw it somewhere in the eastern part of the city, possibly still in situ.[441] Poggio Bracciolini copied the Einsiedeln transcription, and other syllogists followed Poggio.[442] Presumably, in Poggio's day the block was at S. Maria in Trastevere under a layer of plaster, as it was in the nineteenth century. This suggests that its reuse was adventitious rather than programmatic (it was the right size). Otherwise one might be tempted to see it as an attempt to appropriate the history of S. Maria Maggiore, *iuxta macellum Libiae*.[443]

Until sometime after the mid-twentieth century, when the paintings were detached and moved to the sacristy, the canopy sheltered images of the Virgin and child enthroned with a kneeling donor in the lunette, and standing figures of St. Michael and John the Baptist below a roundel with Christ blessing in the soffit.[444] The copies of the frescoes by Eclissi include the coats of arms of a cardinal on the inner faces of the brackets (fig. 413).[445] Eclissi identified the cardinal as Rinaldo Brancaccio, who had the basilica *in commendam* between 1406 and 1427.[446] Accepting his identification, Serena Romano attributed the frescoes to Taddeo di Bartolo.[447] They may not have been the first paintings under the canopy, because Cardinal Brancaccio almost certainly did not make the door. The mysterious garlanded head at the east end of the lintel cannot be reconciled with a date in the early Quattrocento.

The head bears some similarity to a Green Man (»Blattmaske«), a common antique decorative motif found as spolia in several early medieval Roman churches, but it differs in conception in that it does produce any foliage (fig. 414). The stylized leaves are worn rather than sprouted; they cling to the head like a modern swim cap. Parlato and Romano judged the head to be a product of »the mature ambient of the Vasselletti,« presumably in the second quarter of the thirteenth century.[448] In fact, the closest comparison to the expressionless face appears in a photograph of miscellaneous fragments from the church in Lanuvio, at least one of which came from a ciborium commissioned from Vassallettus in 1240 (fig. 415).[449] The photo was published in 1909, and the pieces have since disappeared.[450] The head of a female with splayed hair on the underside of a bracket at the far right of the photo is physiognomically similar to the Trastevere »Blattmaske.« There is little to compare with it in Rome. The close-set eyes, triangular nose, and thin closed lips have some resemblance to the faces of the busts in the architrave over the entrance to S. Pudenziana, but if the architrave was made in the eleventh century, as is now generally believed, the resemblance only accentuates the archaic quality of the head (fig. 416).[451] Circumstances favor a date after 1215, when the canons may have enlarged a twelfth-century portal to accommodate or attract the crowds of pilgrims expected after the basilica's spectacular consecration. This is speculation; only the discovery of written documentation or better formal comparanda will make it possible to date the head more precisely.

Ancient Rome, New York 1903, p. 152 thought that it came from the pavement. Jordan correctly described it as found »in the plaster«: Jordan 1 (1907), pt. 3, p. 344 n. 3: »Das grossgedruckte Stück ist 1871 im Pflaster von S. Maria in Trastevere wieder aufgefunden.«

441 CIL, VI pt. I, p. 245 no. 1178 (*Refertur sine loco post inscriptiones portae Praenestinae ab EINSIEDLENSI*); Einsiedler Inschriftensammlung (1987), p. 27 no. 20: *Valens et gratianus pii felices ac triu(m)phatores semp(er) augg(usti) porticus areasq(ue) cello liviae ad ornatu(m) urbis suae addi dedicariq(ue) iusserunt*; cf. p. 79.

442 CIL, VI pt. I, p. 245 no. 1178.

443 LP 2, p. 208: *Hic [Liberius] fecit basilicam nomini suo iuxta macellum Libiae*.

444 Romano, Eclissi (1992), pp. 404–408; Solberg (2015), pp. 51–54; Romano, Apogeo (2017), pp. 362–365.

445 Royal Collection Trust, inv.nos. RCIN 908948, 909216; BAV, Barb. lat. 4404, fols. 30–32, 34. Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 260–262, nos. 114–115.

446 BAV, Barb. lat. 4404, fol. 30: »Pittura nel lato destro, del tabernacolo della Madonna: forsi fatta fare […] dal Sig.r Rainaldo Brancaccio, Cardinale iui ritratto.« On the date of his accession: Solberg (2015), p. 54; she dated the frescoes after 1419.

447 S. Romano, Taddeo di Bartolo a Roma?, in: Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale, ed. by F. Elsig, N. Etienne, G. Extermann, Milan 2009, pp. 15–19; followed by Solberg (2015); Romano, Apogeo (2017), pp. 362–365.

448 Parlato/Romano, Roma (2001), p. 64. I am grateful to several colleagues for sharing their thoughts about this head, including Cornelia Berger-Dittscheid, Dorothy Glass, Jacqueline Jung, and especially Peter Cornelius Claussen.

449 Galieti, Memorie (1909), p. 353 fig. 3; Claussen, Magistri (1987), pp. 119–121 and fig. 137. The fragments were in the collection of the Ispettore onorevole alle antichità Lanuvine, Vincenzo Seratrice.

450 Claussen, Magistri (1987), p. 120 n. 675.

451 For the eleventh-century date see below, n. 475.

Fig. 414: Rome, S. Maria in Trastevere, north transept portal, wreathed head (photo Darby 2023)

Fig. 416: Rome, S. Pudenziana, doorframe reused on prothyron, detail (photo Kinney 2023)

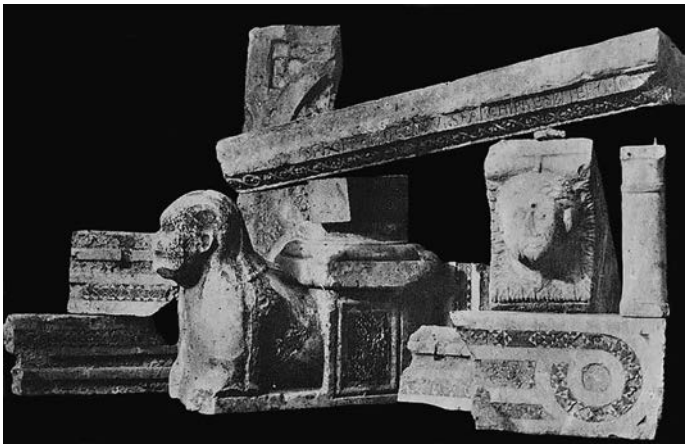


Fig. 415: Lanuvio, S. Maria Maggiore, Cosmati decorations in Seratrice collection (photo F. Frediani 1909)

Door inserted in the north aisle

When the transept portal was closed in the 1520s, a smaller entrance was created at the west end of the north aisle. Now enclosed in a nineteenth-century vestibule (fig. 409, left edge), the door is framed by medieval reliefs appropriated from the façade of the Oratory of the Addolorata just down the street (figs. 371, 417).[452] The opening is narrow in proportions: W 1.69 × H 3.35 m.[453] The jambs and lintel comprise seven marble blocks, all 0.29 m wide. Each jamb contains one block carved with an inhabited vine scroll that rises to a height of 2.55 m, and a shorter (0.8 m) block that has been planed smooth. The lintel comprises one block nearly 2 m long, again carved with vines, and one smooth block at each end to bring it to the outer edges of the jambs. The assemblage is architecturally incoherent and obviously does not display the decorated components as they were made to be seen. Zuccari' s discovery of additional pieces of the jambs still in the oratory façade allowed him to reconstruct the original door frame, 2.47 m wide and 3.76 m high without the filler blocks (fig. 371).[454]

Cleaning and conservation of the door frame in 1995 revealed that the medieval jambs were made from ancient blocks originally carved as piers, which had Corinthian capitals and fluting (fig. 418).[455] The presence of the capitals explains the curious fact that on each jamb, the ornament ends 2.26 m (on the east) and 2.18 m (west) before the top of the 2.55 m-long block. On the west side, the final 0.37 m coincides with the capital and the astragal at the top of the ancient pier. The capital

452 Valorosi (1): »Nuovo Portichetto esterno alla porta d' ingresso verso il Cemetero.« For the oratory: above, nn. 332–334.
453 Alessandro Zuccari kindly supplied all of the dimensions cited in this paragraph.
454 Zuccari (2014), p. 136. The width is given as 2.74 m, but this must be a typo.
455 For information about the cleaning I am indebted to Karin Einaudi.

Fig. 417: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, photomontage (photo Senekovich 2018)

Fig. 418: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, west jamb (photo Klein 2016)

must have continued onto what is now the front side of the block. It likely was planed off by the »scalpellino« who pieced together the current frame in the sixteenth century. The medieval marmorarius had preserved the capital (perhaps recarving it) and planed off the fluting below it in order to carve his vines in sunken relief.

The vines grow from top to bottom. The fragment of the east jamb discovered in the Oratory of the Addolorata, now in a room off the sacristy, shows the lower terminus of one vine, marked by two symmetrical curlicues in the corners like those at top of the west jamb (figs. 419, 420). The lower edge of the west jamb is broken, showing less than half a scroll. When intact, each jamb displayed 12 vine scrolls. Each scroll contains a floral, foliate, or figural motif in its center, while small birds and animals perch in the interstices between the vine and the frame (figs. 419–422). Some of the central motifs are unremarkable; others are whimsical (fig. 421); still others are mythological, like the centaur on the west jamb (fig. 422). Although the carving is flat, keeping within the plane of the block, it is competent. The vine is well controlled, with scrolls of uniform size ending comfortably in upright motifs.

The lintel has the same conception and vocabulary, but it is organized differently. Currently it has three central roundels containing bust-length figures and two vine scrolls on either side (figs. 423–425). The east end has been sheared off in the middle of a third scroll, and the west end is severed just after a third scroll begins; originally there must have been three scrolls to left and right. The vines move outward from the two lateral roundels, which are

actually closed scrolls. The frame of the central roundel is a wreath. It encloses a bust-length orant female wearing a crown, pendilia, jeweled collar, and a high-waisted belt, very like the mosaic image of Maria Regina in the Oratory of Pope John VII in St. Peter's.[456] Because it is a Maria Regina, the bust has long been considered a reference to the Madonna della Clemenza.[457] The roundels to either side contain angels with staffs acclaiming her. The motifs inside the vine scrolls are less imaginative than they are on the jambs, and the carving seems slightly more flaccid, but the resemblance is close.

The date of the reliefs is unsettled. Toesca put them in the eleventh century.[458] Believing that they were made for the door into the transept, Cecchelli dated them to the time of Innocent II.[459] Rejecting the connection with the transept door, Gioia Bertelli argued for different chronologies for the lintel and the jambs.[460] She compared the lintel to reliefs generally ascribed to the late tenth or eleventh centuries and dated it to that era.[461] The jambs were judged »Romanesque,« similar to the vine scroll jambs on the central door of the cathedral of Salerno, and thus of the late eleventh or early twelfth century (fig. 426).[462] Bertelli's dating of the lintel and the jambs a century apart failed to convince, but her comparison with Salerno found favor.[463] Still, scholars vacillate between the extremes of the date range she proposed, even within their own work.[464] To some extent, the uncertainty is due to the unstable chronology of the comparanda, which collectively have been dated as early as the sixth and as late as the twelfth century.[465]

The most obvious comparanda for the jambs and lintel are other Roman door frames: in situ at S. Maria in Cosmedin and S. Stefano degli Abissini; reused as a step in the sanctuary of S. Giovanni a Porta Latina; reused on the prothyron at S. Pudenziana; and salvaged from the door of S. Apollinare in the Campus Martius, now in the Grotte Vaticane.[466] The frame of the »glorious portal« of the abbey church of Grottaferrata also is relevant (fig. 427).[467] Two of these comparisons can be dispatched quickly. The vine on the frame at S. Maria in Cosmedin is not a scroll, but a sine curve with animal and vegetal forms on either side.[468] Schmitz made a good case for dating it to the tenth century.[469] At the other extreme, the jambs of S. Stefano degli Abissini feature sculptural vines with well-disciplined scrolls all containing the same small rosette.[470] Their almost academic regularity permits none

456 M. Lidova, The Earliest Images of Maria Regina in Rome and Byzantine Imperial Iconography, in: Niš and Byzantium. The Collection of Scientific Works VIII, Niš 2010, pp. 231–243, esp. 241 fig. 10; Pogliani, in: Ballardini/Pogliani, A Reconstruction (2013), figs. 10.10, 10.13.

457 Cecchelli (1933?), p. 68; Bertelli, Precisazioni (1976), p. 73.

458 Toesca, Il Medioevo (1927), pp. 859 f.

459 Cecchelli (1933?), p. 68; similarly Hermanin, L'arte (1945), p. 140 (»con influenze meridionali«); Cecchelli (1963), p. 25; the same in: Cecchelli, Incorniciature (1965), p. 25; Melucco Vaccaro, in: CSA VII 3 (1974), pp. 83, 100 n. 6.

460 Bertelli, Precisazioni (1976). I am grateful to Gioia Bertelli for giving me the photographs taken at the time of her study.

461 Comparisons: the »gradino« in S. Giovanni a Porta Latina, Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 182–184; the central door frame at S. Maria in Cosmedin, Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 178–193; the altar in S. Maria del Priorato, Pollio, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 409–415.

462 Bertelli, Precisazioni (1976), pp. 72 f. The Salerno comparison was suggested by Valentino Pace: p. 74 n. 7.

463 The split dating was endorsed by Sartori, Gradino (1999), p. 292 n. 8, but rejected by E. Russo, Integrazioni al »Corpus,« VII,3 della scultura altomedievale di Roma. S. Giovanni a Porta Latina e S. Giovanni in Laterano, in: RAC 56, 1980, pp. 95–102, esp. 96 n. 3; Pace, Nihil innovetur (1994), p. 599 n. 27, rept. in Pace, Arte a Roma (2000), p. 36 n. 27; and implicitly by others who have since studied the door frame.

464 E. g., Claussen, Renovatio (1992), p. 90 (later 11th c.); Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 184 (10th/early 11th c.). Cf. Pace, Grottaferrata (1987), pp. 51 f. (ca. 1100), followed by Silvestro, L'incorniciatura (1994), p. 119; Poeschke, Kirchenbau (1988), p. 12 n. 33 (first quarter 12th c.); Fratini, Considerazioni (1996), p. 56 (first decades 11th c.).

465 Fratini, Considerazioni (1996), p. 51; Parlato/Romano, Roma (2001), p. 75.

466 Fragments excavated in the 1980s/90s at S. Lorenzo in Damaso may be from a door frame that was also part of this group. John Mitchell dated them to the pontificate of John XIX (1024–1032), Mitchell, Giudizio (2011), pp. 170–174. A less likely member is the interior door frame in S. Giorgio in Velabro, which was compared to the jambs at S. Maria in Trastevere by Fratini, Considerazioni (1996), p. 56. Melucco Vaccaro, CSA VII 3 (1974), p. 83, also found the relationship »strettissimo«, but I cannot see any resemblance. Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 16, called the relief in S. Giorgio »early medieval.«

467 S. Parenti, Il monastero di Grottaferrata nel medioevo (1004–1462). Segni e percorsi di una identità, Rome 2005, pp. 209 f., 238 f. My thanks to Valentino Pace for the photo in fig. 427.

468 Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 180–184, figs. 149–158.

469 Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 191–193.

470 http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/fotografia/141353/ [10. 12. 2020].

Fig. 419: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, fragment of east jamb now in sacristy corridor (photo Klein 2016)

Fig. 420: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, west jamb, detail (photo Kinney 2016)

Fig. 421: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, east jamb, detail (photo Kinney 2015)

of the Romanesque whimsy seen at S. Maria in Trastevere. The dates proposed for this portal range from the 1080s to the early twelfth century.[471]

The frames of S. Apollinare and S. Pudenziana are related. Both have elegantly stylized scrolls combined with clipeate busts and lengthy inscriptions.[472] The jambs of S. Apollinare display slender but lush vines, inhabited by realistically rendered animals and birds, scrolling in complicated patterns on either side of a continuous vertical stem. The stem on each jamb is interrupted by an inscribed roundel containing the bust of a saint, while a bust of the Pantokrator appears in the lintel.[473] The door frame of S. Pudenziana must have been of similar design.[474] The lintel is adorned with three *clipei* of St. Pudentiana (fig. 416), St. Praxedis, and the Lamb of God, separated by symmetrical vine scrolls on either side of a vertical stalk. Finding it »advanced and perfect in craftmanship,« Claussen initially dated this frame to the early thirteenth century, but he was later persuaded by Corrado Fratini's argument for dating it and the door frame of S. Apollinare much earlier, »in the age of Hildebrand« (Pope Gregory VII).[475]

That leaves the fragments of a portal now installed as a stair riser in the bema of S. Giovanni a Porta Latina (the »gradino«) and the portal in situ at Grottaferrata. The vines on the »gradino« behave similarly to those in S. Maria in Trastevere, continuously dividing so that one part curls backward to enclose a vegetal or figural motif, and the

471 Gandolfo, Programmi (1985), p. 531 (»non oltre i primi due decenni del XII secolo«); Fratini, Considerazioni (1996), p. 59 (»non troppo lontana nel tempo« from ca. 1080); Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 106 (late 11th c.); Claussen, Römische Skulptur (2004), p. 76 (second half 11th c.).

472 S. Apollinare: Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 96–109; S. Pudenziana: Petrignani (1934), pp. 10 f., 14 f., 62–67 (suggesting an eighth-century date); R. U. Montini, Santa Pudenziana (Le chiese di Roma illustrate, 50), Rome 1958, pp. 36–39, 53 f.

473 The saints are Apollinaris (left) and Peter (right).

474 See the diagram in Petrignani (1934), p. 66 fig. 48; Claussen, Magistri (1987), pl. 66 fig. 132.

475 Claussen, Magistri (1987), pp. 118 f.; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 107 f. (quotation on p. 107). Fratini, Considerazioni (1996), pp. 57–64 (quotation on p. 63).

Fig. 422: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, west jamb, detail (photo Kinney 2016)

other moves forward to make the next scroll.[476] The figural motifs are likewise varied and partly fantastic, and there is a comparable use of incision to delineate internal details. At Grottaferrata, vine scrolls of the same type grow upward from the bottom of the right jamb, across the lintel and down the left jamb (fig. 427).[477] The scrolls are filled with a variety of animals and birds, human and animal heads, a naked man, leaves, blossoms, and fruits. The relief is much more accomplished than the »gradino«; it is sculptural rather than graphic, with more naturalistically rendered, graceful forms. The vine is accompanied by both classical and Cosmati-style ornament, and there are recesses for colored inlay. Small holes in the vine and the motifs within it may indicate that the frieze was dotted with gold or spots of color.[478] Similar holes appear in the jambs at S. Maria in Trastevere, but with less regularity (fig. 419).

The existence of a sub-group comprising the »gradino« and the portals in Trastevere and Grottaferrata was recognized by Valentino Pace, who associated them with the jambs of Salerno Cathedral.[479] Silvia Silvestro rejected the comparison with Salerno but affirmed the resemblance between the Grottaferrata portal and the gradino.[480] Sartori acknowledged »affinities« among the gradino and the three portals, but argued that the gradino is a unicum because of its direct reliance on classical precedents like the Severan pilasters reused in the Oratory of Pope John VII.[481] Claussen endorsed the comparison with Salerno, but denied a relationship between the gradino and the »Byzantinizing« portal in Trastevere.[482] He attributed the latter to the late tenth or eleventh century, which would make it contemporary with Schmitz's date for the jambs at S. Maria in Cosmedin.

In sorting out the competing opinions, it is helpful to distinguish typology (design) from craftsmanship (quality) and what might be called the sculptor's interpretation (style). The type or general conception of the scrolling vine in the gradino-Trastevere-Grottaferrata examples is the same, and different from the vine types of S. Maria in Cosmedin and S. Apollinare-S. Pudenziana. It is an ancient, pan-Mediterranean type that was utilized by artists in multiple cultures and media during the eastern and western middle ages.[483] There was no need for an eleventh- or twelfth-century sculptor to return to classical sources to discover it. The type was part of his inheritance, but the interpretation of it was his own. Claussen aptly compared the metamorphosing vine on the gradino, where the tendrils turn into animal heads and even a human hand, to the marginalia of illuminated manuscripts.[484] This kind of interpretation might be called Romanesque.[485] At Grottaferrata and Salerno the interpretation is classicizing, or more precisely re-classicizing, as the sculptors seem to have self-consciously reinvested a contemporary type with

476 The upper third of each block was trimmed off when the blocks were installed in the stair, making the vines hard to read. The diagrams of Sartori, Gradino (1999), pl. XXXVIII are helpful.
477 I am grateful to Valentino Pace for sharing his informative photos of this portal and for discussion of its style.
478 Silvestro, L'incorniciatura (1994), figs. 6–8, 16.
479 Pace, Grottaferrata (1987), pp. 51 f.
480 Silvestro, L'incorniciatura (1994), pp. 126 f.
481 B. Nobiloni, I pilastri marmorei dell' oratorio di Giovanni VII nella vecchia basilica di San Pietro, in: Xenia antiqua 8, 1999, pp. 69–128; Kinney, Spolia/St. Peter's (2005), p. 30; Ballardini, in: Ballardini/Pogliani, A Reconstruction (2013), pp. 193–196.
482 Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 183 f.
483 See the wide-ranging comparisons cited by Silvestro, L'incorniciatura (1994), pp. 123–128; Pace (1997), figs. 19–20, 23, 29–31.
484 Claussen, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 184.
485 Obviously, fantasy and grotesquerie comprise only one aspect of the various styles that fall under the rubric »Romanesque.« The focus on this facet here is heuristic.

Fig. 423: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, east end of lintel (photo Bertelli ca. 1975)

Fig. 424: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, center of lintel (photo Bertelli ca. 1975)

characteristics of its ancient exemplars: volume, lifelike appearance, graceful movement. The uninhabited vine at S. Stefano degli Abissini also exhibits re-classicization.

The classicizing mode of interpretation demanded considerable skill, and there is a marked difference in quality between the Grottaferrata-Salerno door frames and those at S. Giovanni a Porta Latina and S. Maria in Trastevere. The door frames of S. Apollinare and S. Pudenziana also evince a high level of craftsmanship. The gradino and the inhabited vine at S. Maria in Trastevere are less adept. We might describe them as examples of a Romanesque interpretation executed with middling competency. These qualities signal a relationship, but not a date.[486]

Dates have been advanced on the basis of contextual considerations and models of stylistic development. Sartori's examination of the personnel history of S. Giovanni a Porta Latina led her to conclude that the patron of the gradino must have been the archpriest John Gratian in the 1040s.[487] Her argument was rejected on developmental grounds by Claussen, who maintained that the reliefs must have been made after mid-century.[488] Fratini determined that the S. Apollinare-S. Pudenziana frames have qualities generally held to be characteristic of the Gregorian Reform: »a learned and erudite language,« classicism, naturalism, a pro-papal political message; consequently he dated both door frames to the early 1080s.[489] Accepting his date, Claussen pointed out that this was also the age of the antipope Clement III (Wibert of Ravenna, 1080–1100), and the reliefs might equally be »Wibertine.«[490] Pace argued for Campanian influence at Grottaferrata; this entailed a date for its portal ca. 1100, after the jambs of Salerno Cathedral, which are thought to have been installed before its consecration in 1084.[491]

A contextual/developmental approach to the reliefs in S. Maria in Trastevere yields a probable date in the third quarter of the eleventh century. The carving most closely resembles that of the gradino, especially in the treatment of human heads and bodies. Although the archangels in the medallions on the lintel show life and movement, the carving is graphic and flat. The treatment of the vines is more confident than on the gradino, and the animal forms on the jambs are more rounded. A date near that of the gradino coincides with the judgement of Karin Einaudi on the basis of her careful study of the portal after its cleaning in 1995; she proposed 1050 to 1075.[492] This period presents an obvious context: the reform of the clergy of S. Maria in Trastevere in the 1060s, marked by the consecration of the old church in 1065.[493]

486 Cf. Claussen, Nuovo campo (2007), p. 63, noting the possibility that workshops with different »Anspruchniveaus« co-existed.
487 Sartori, Gradino (1999), pp. 298–306.
488 Claussen, Nuovo campo (2007), pp. 68 f.
489 Fratini, Considerazioni (1996), pp. 55–57.
490 Claussen, Römische Skulptur (2004), pp. 76 f., 80.
491 Pace, Grottaferrata (1987), pp. 50–52. On the date of the Salerno jambs: Pace (1997), p. 214. The bronze valves were installed later, in 1099.
492 Einaudi, personal communication (08. 12. 2016).
493 See above, n. 98.

Fig. 425: Rome, S. Maria in Trastevere, north aisle portal, west end of lintel (photo Bertelli ca. 1975)

Fig. 426: Salerno, Cathedral, main portal, south jamb, detail (photo Kinney 2015)

An association of the portal with the eleventh-century consecration conflicts with Zuccari's suggestion that the door frame was made under Pope Innocent II or a twelfth-century predecessor, and possibly with his theory that it was made for the cemetery building later replaced by the Oratory of the Addolorata (fig. 371).[494] A door of this size and ambition would have been appropriate to the basilica itself.[495] The figured frame would have been anomalous after 1100, in the age of the Cosmati, when sculpture became aniconic.[496] The Romanesque style and modest craftsmanship of the reliefs are hard to reconcile with the antique spolia lavished on the basilica of Innocent II.[497] If an eleventh-century date for the door frame is better suited to style and circumstance, we can conclude that the building it adorned was also of the eleventh century or earlier. Perhaps the frame is now in tertiary use: made for the old basilica in the 1060s; moved to the cemetery building when the old basilica was demolished; moved again in the sixteenth century. On the other hand, if Zuccari is correct that the door frame was made not for the basilica but for a separate building housing the Madonna della Clemenza, a date in the 1060s suggests that the icon itself may have had some association with the eleventh-century Reform. This would explain its celebrity in the early twelfth century and its importance to Pope Calixtus II.

Fig. 427: Grottaferrata, Abbey Church, main portal, south jamb, detail (photo Pace 2006)

494 Zuccari (2014), p. 144.
495 Cf. Fratini, Considerazioni (1996), p. 55.
496 Claussen, Nuovo campo (2007), pp. 63 f.; Claussen, Scultura e splendori (2008), pp. 212 f.
497 Parlato/Romano, Roma (2001), p. 75.

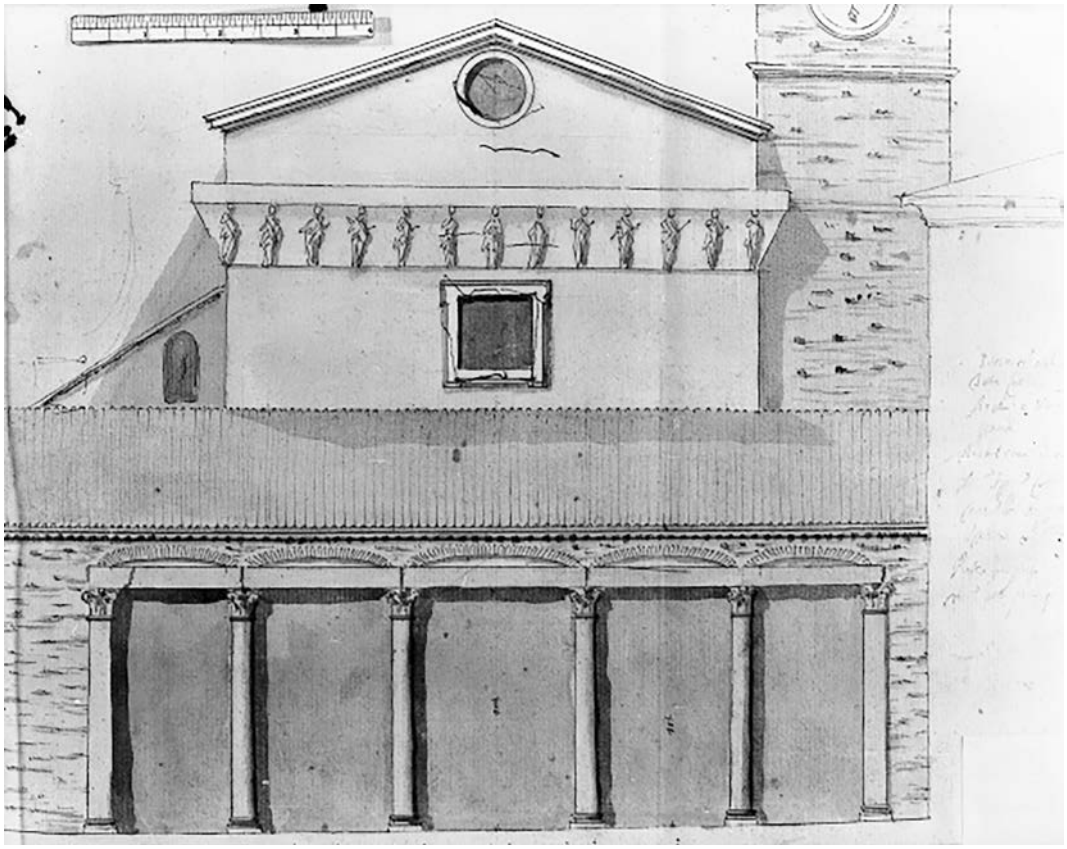


Fig. 428: Carlo Fontana, elevation of the façade, 1701. Royal Library, Windsor (photo Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018)

Porch

Carlo Fontana made drawings of the façade and the twelfth-century porch before he demolished the porch in 1701. A measured elevation in the British Royal Collection shows cracks in the masonry, in the mosaic, and in the frame around the square window (fig. 428).[498] A ground plan, annotated with dimensions in palmi romani, indicates that the interior of the porch was trapezoidal, measuring 30.29 m north-south at the west versus 24.89 m north-south at the east, with short sides 7.38 m and 7.67 m long (fig. 429).[499] According to a note in the lower left of the sheet and a section in the right margin, the height of the columns with their bases was 6.37 m, and the height from the floor to the horizontal roof beams was 7.93 m. A second section shows Fontana's idea for the new porch, with a vaulted interior 40 palmi (8.92 m) high.[500] The porch he constructed is somewhat higher, 9.5 m from the pavement to the apex of the elliptical vault (figs. 369, 390). Its plan is a regular rectangle, 24.5 m long and 7.2/7.4 m deep (fig. 440).

The ground plan shows a door in each of the short walls. Fontana must have closed the southern door, because it was reopened in the nineteenth century to give access to a corridor leading to the sacristy (figs. 369, 440).[501] The north door also was suppressed. Although Torriani labeled it »to be made,« a door must have existed here in the

498 Fontana, Windsor (1701), inv.no. RCIN 909418; Braham/Hager (1977), p. 78 no. 135. Contrast Leipzig (1701), p. 77, which is an idealized copy, not a »rough sketch« for RCIN 909418 as per Braham/Hager.

499 Fontana, Windsor (1701), inv.no. RCIN 909417; Braham/Hager (1977), p. 78 no. 134.

500 For the final drawing: Vitiello (2003), p. 95.

501 Giustificazioni 1874, »Conto dei lavori di Arte Muraria eseguiti per formare il passaggio dal portico […] alla Sagrestia […] Nella testata sinistra del portico si è aperto il vano di porta con taglio del grosso e tenace muro larg. ragg. M. 2.15 alto M. 3.05 grosso M. 1.30.« Cf. ACSMT, Armadio XI, Restauri di Pio IX, Giustificazioni 1864, draft of a letter to Pope Pius IX requesting his intercession with the monks who occupied the adjoining palace.

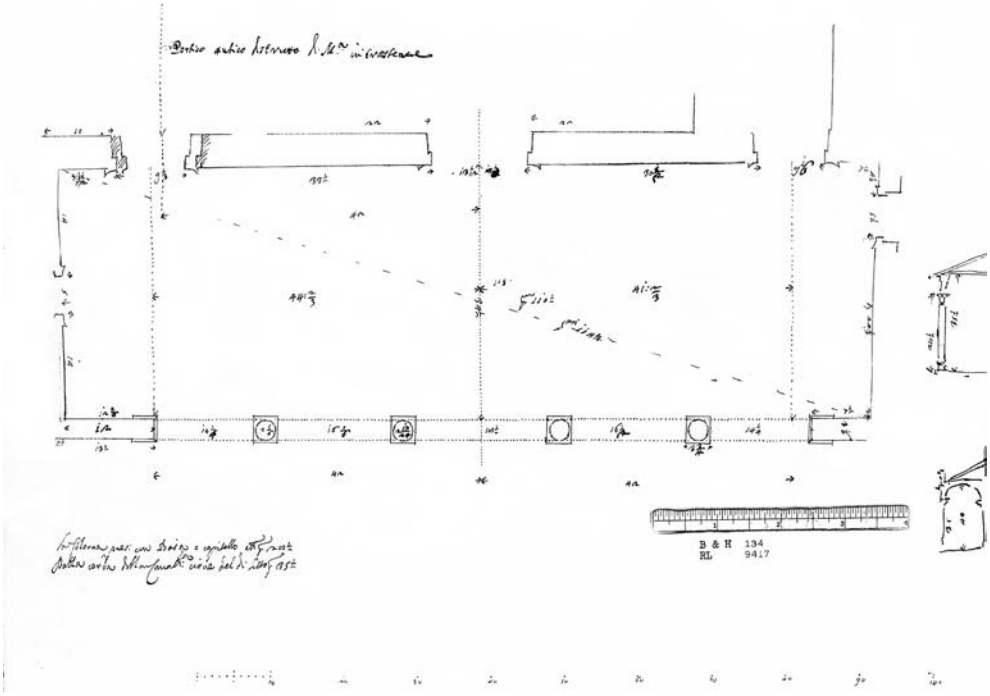


Fig. 429: Carlo Fontana, ground plan of porch, 1701. Royal Library, Windsor (photo Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2018)

twelfth century, to give access to a space behind an extension of the porch wall seen in the drawing attributed to Giannini and in an anonymous view in the British Library (figs. 361, 365, 430).[502] The wall breaks off raggedly in both drawings; evidently the space it enclosed had been destroyed. On his plan, Giannini (?) showed another wall labeled »enclosure of the aforesaid houses,« that is, the houses belonging to the Chapter shown in elevation above the plan (fig. 365).[503] The porch wall stood slightly east of this wall of the enclosure, which may have been a post-medieval intrusion. By the time of Fontana's plan the houses had been replaced by the extant palace, and the door he drew may have been an entrance into it.[504]

The drawings by Fontana in the Royal Collection are accompanied by a description in his hand. It states that the porch had four granite columns with their bases »on the ground,« clumsily made capitals of mixed types (»varie sorti«), roughly built pilasters that did not line up with the doors, spoliate blocks »of terrible design« forming an architrave, and a »despicable« roof.[505] Fontana's demolition spared only the granite shafts, which he reused as accents in front of his piers (figs. 367, 368, 376). The shafts are of the same material (granito del foro) and nearly identical in size (5.31 m tall, 0.59/0.60 m in diameter) to the four that stand at the ends of the aisles (figs. 361, 440). All eight probably were found together in the twelfth century, perhaps in the first basilica.

The other elements of Fontana's description can be visualized by comparing his elevation to earlier views by Giannini (?), Falda, and the British Library Anonymous.[506] The meaning of »base in Terra« is clearest in Falda's

502 Diagrammata, 2b: »Entrata da farsi per le stanzie de' preti.« British Library, Cartographic items, Maps 6, tab. 3, fol. 37; Vitiello (2004); Pasquali (2014).

503 Diagrammata, 13: »facciata della chiesa, è suo Portico auanti, di Sta Maria in Trasteuere, è delle Case dll Capitolo, di dta, come al' presente si rìtrouano, con la pianta del portico, è parte dlla Chiesa, èt il recinto dlle Sudte Case.«

504 For the canons' palace: above, n. 301.

505 Fontana, Windsor (1701), fol. 11 (preceding inv.no. RCIN 909416): »Risiedeua il Portico antico […] molto diforme, et abietto con quattro Colonne di granito con base in Terra, e Capitelli di Varie sorti di goffa maniera, e pezzi di pilastro rozzamente costrutti senza uerun ordine e si nella situazione, come nella Corrispondenza con le porte della Basilica. Sosteneuano le predette Colonne alcuni pezzi di marmo auanzi dei fraementi dell' antichi edificij di pessimo disegno, e di Varie forme, quali faceuano l' offitio d' Architraue, e sop.a ui staua un tetto molto uile, il quale rendeua poca soddisfatione all' occhio in guardarlo;« Braham/Hager (1977), p. 79. I am grateful to Rhian Wong of the Print Room for providing a scan of this page.

506 Vitiello (2004), pp. 636–640.

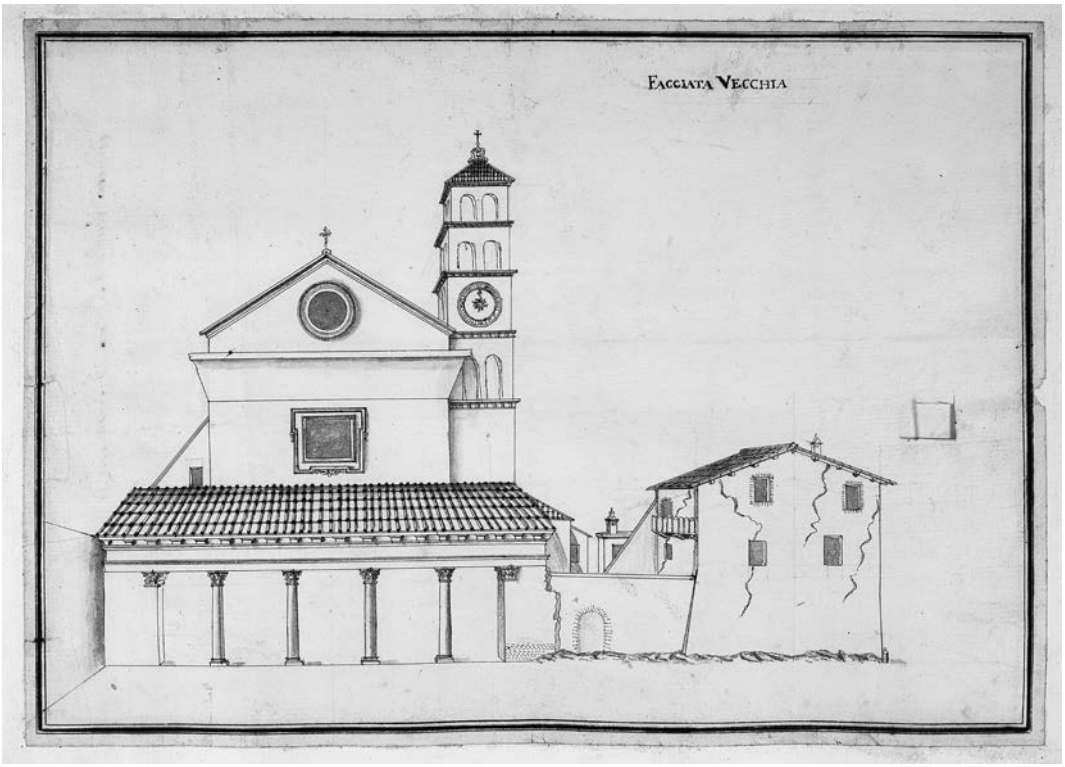


Fig. 430: Rome, S. Maria in Trastevere, view of piazza and façade, 1660s.
London, British Library, maps 6, tab. 3, fol. 37 (photo London, British Library)

view (fig. 366), where the dirt of the piazza covers the stylobate, which must have been low to begin with.[507] In every view, all of the capitals are Corinthian, so »varie sorti« probably refers to differences within that type rather than a mix of orders. Pace Giannini (?) and Falda, who depicted the intercolumniations aligned with the lateral entrance portals, Fontana's plan shows that the columns were spaced in relation to the original position of the doorways in the wall of the nave (fig. 429). The intercolumniations increased in width toward the center, measuring 3.18 m, 3.61 m, 4.13 m, 3.69 m, and 3.18 m from south to north. The »pezzi di pilastro« were at the ends of the colonnade, where the walls had smooth revetments, Corinthian pilaster capitals, and bases at their terminals (figs. 365, 430). No one depicted the »terrible design« of the architrave blocks, but Falda filled the frieze with rune-like lines suggestive of an inscription, as on the later porches of S. Giorgio in Velabro and SS. Giovanni e Paolo (fig. 366).[508] Fontana's elevation omits the frieze in order to show the relieving arches behind it (fig. 428). Both Falda and the British Library Anonymous, but not Fontana, depicted modillions at the roofline over the frieze (figs. 366, 430).

The twelfth-century porch can confidently be reconstructed as a relatively deep quasi-rectangular space with a trabeated colonnade of four columns supporting a mono-pitched roof. It was extended on its north side (possibly also the south) by a room or chapel. In its general aspect the porch conformed to the typical Roman type of the twelfth century.[509] It was not Ionic, however, but seems to have had unmatched Corinthian capitals and equally mixed architrave blocks (»di pessimo disegno«). If, as seems likely, the modillions of the cornice also were spolia, the colonnade presented a display of antiquities complementing the sumptuous door frames visible through the intercolumniations. It was of a piece with the rest of the basilica and announced its profusion of spolia to the piazza.[510]

507 Cf. the stylobates at S. Giorgio in Velabro and SS. Giovanni e Paolo; Pistilli, L'architettura (1991), pp. 13–15.
508 Pistilli, L'architettura (1991), pp. 12–15.
509 For the type see Poeschke, Kirchenbau (1988), pp. 18 f.; Claussen, Renovatio (1992), p. 117; Kinney, Romanità (2012), pp. 53–56.
510 Cf. Vitiello (2017), p. 300.

Fig. 431: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, east side (photo Kinney 1998)

Campanile

The bell tower of S. Maria in Trastevere rises from the east end of the north aisle to a height of 37 m (figs. 368, 431).[511] Like all such towers it is a square shaft subdivided internally by wooden floors connected by ladders, and externally by modillion cornices that demarcate rows of windows (figs. 432, 433).[512] The square measures about 5.7 m per side.

The location at the end of the aisle was not uncommon, but normally the tower shares two perimeter walls (aisle and façade) of the basilica at its base. A third side coincides with the clerestory wall above the colonnade.[513] At S. Maria in Trastevere the aisle is too wide for this arrangement (fig. 434). The builder chose to forego the aisle wall and erect the tower adjoining the nave, over the colonnade and the east wall.[514] As a consequence, the tower has two party walls with the basilica. A third (north) wall is shared with an elliptical staircase that invades the aisle on the north side (figs. 433, 434). The fourth (west) wall crosses the aisle at the center of the second intercolumniation. The elliptical stair must be post-medieval, but a stairway on its site goes back to the middle ages (cf. fig. 430). Ann Priester observed a twelfth-century arch in the party wall with the stair tower at approximately the level of the north aisle roof, indicating that the campanile always had an entrance at this point (fig. 390).[515] It must have been accessed by an exterior stairway against the campanile wall.

The builder's choice to rest one side of the tower on a single column and its architrave exacerbated what was already a vulnerable design.[516] A reinforcing wall under half of the entablature may have been envisioned from the outset (fig. 441). It would explain the choice of the upper zone of a Composite capital for column N1, as its volutes project away from the wall and are not obscured by it (fig. 435). By the sixteenth century the wall extended to column N2 (fig. 362). Further strengthening was achieved by closing most of the tower's windows, ultimately eliminating nearly all light to the interior.[517] In the nineteenth century Vespignani found cracks in the wall above the entablature and »sizable lesions« between the tower and the wall of the nave.[518] He replaced the wall under

511 Priester, Belltowers (1990), pp. 217–229.
512 Priester, Belltowers (1990), pp. 46–48.
513 E. g., S. Bartolomeo all' Isola, Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 134 fig. 89; SS. Bonifacio ed Alessio, Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 188 fig. 129. At S. Maria in Cosmedin the base of the tower was built first and its third wall rises behind the colonnade, rather than over it; Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 159–162.
514 Serafini's plan is completely inaccurate: Serafini, Torri (1927), p. 221 fig. 560A.
515 Priester, Belltowers (1990), p. 223.
516 Priester, Belltowers (1990), p. 50.
517 Remaining open: two lunettes in the first story, west and east sides; four windows in the third story, south (1), north (1), and east (2) sides. On the structural reasons for the fill walls: Priester, Belltowers (1990), pp. 50 f.
518 Mertel (1864/65), letter to Constantini Baldini, Ministro del Commercio e Lavori Pubblici, 27 Agosto 1864: »Nel riordinare le finestre della nave media […] alcune lesioni considerevoli si sono ritruovate frà le mura di essa nave ed il campanile.« Report of Luigi Grifi, 21 settembre 1864: »stanti le fenditure, che si osservano nell' interno della chiesa nel muro eretto sulla cornice delle prime colonne a destra e l' averne chiusa pure con un muro gli intercolunni, a cagione dell' innalzamento del campanile.«

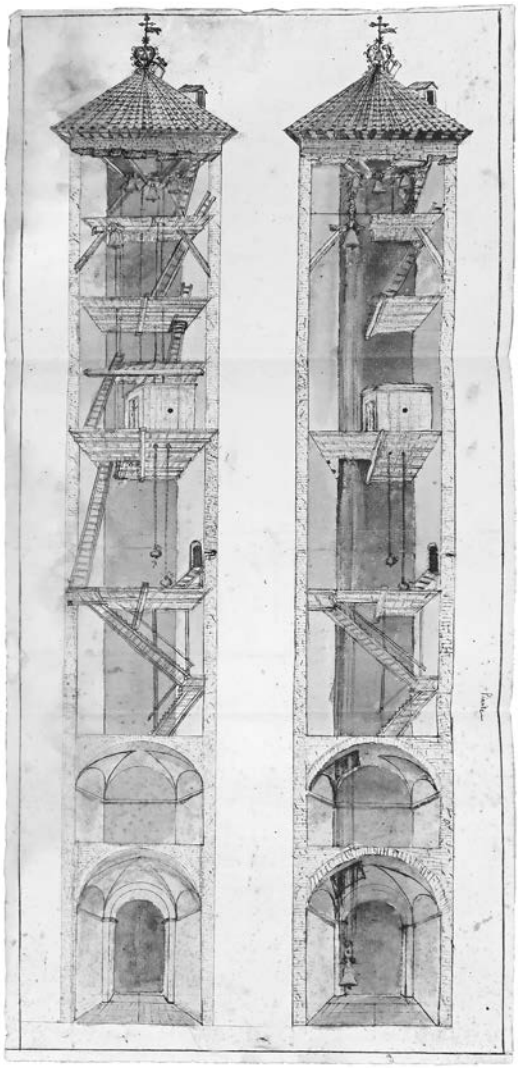


Fig. 432: Rome, S. Maria in Trastevere, sections through campanile, ca 1713. Rome, ACSMT (photo Senekovic 2018)

the architrave and rebuilt the party wall above it to a height of 8.59 m.[519] The exterior of the tower was extensively restored. The brick facing was repaired, framing arches were touched up, headers over the voussoirs were replaced, cornices were patched and given new modillions, and eighteen stone disks were inserted into the east wall.[520]

The base of the tower currently serves as a vestibule to the basilica. It has three doors: one from the porch, one into the north aisle, and one to the external stairway (fig. 440). All three were opened by Onorio Longhi in 1593.[521] The door to the aisle already existed and was »enlarged«; the other two doors were new. Longhi also made a wall »attached to the old one« in the intercolumniations for the purpose of supporting the tower.[522] If the »old« wall went back to the twelfth century, the base of the campanile originally was closed off from the nave and the porch, and accessible only from inside the basilica via the north aisle.

The vestibule is covered by an irregular vault that rests on the tower's north party wall and the supporting wall under the columns. A second, low vault above the first one creates a floor accessed through the twelfth-century arch from the stair tower (figs. 390, 433). Both vaults may date from Vespignani's restoration, but the arrangement is essentially the same as that shown in an eighteenth-century drawing in the Chapter archive, which probably was made in conjunction with the recasting of the main bell in 1714 (fig. 432).[523] The before and after sections through the tower illustrate the measures that were taken to lower the broken bell: eliminating one wooden floor entirely,

519 Valorosi (2), no. 463: »fra i due intercolunni corrispondenti nel Campanile tagliato […] il muro in lunghezza assieme di M. 4.24 alto M. 7.22 grosso M. 0.50 […]; no. 462: al disopra della trabeazione, sfoderato […] il muro […] ripreso […] a piccoli tratti il nuovo […] dalla parte d' ingresso M. 5.80 alto dalla trabeazione stessa fino al termine M. 8.59.«

520 Valorosi (2), no. 465: »Prospetto sulla piazza […] sonosi riprese […] alcuni tratti degli archetti sui vani e incassi arrecati, nonchè la maggior parte degli aggetti sui medesimi […] parimenti riprese in parecchie parti le cinque cornici che coronano gli ordini, avendo pure murate delle nuoue mensolette di marmo […] più fatti gl' incassi e murati N 18 dischi di pietre dure e rabboccate le vecchie commissure.« Eighteen is the total number of disks on the façade. Priester, Belltowers (1990), p. 221, correctly identified them as modern. For the other three sides see Valorosi (2), nos. 469–473. There are at least 39 new modillions: Viti (at 10,922): »Per aver fatto col marmo greco della chiesa una delle N° 39 mensoletta bisantina […] che essendo No 39 mensole con fattura simile.«

521 Altemps family archive, Gallese, fol. 87: »Adì 28 Nouembre 1593. Misura et stima de lauori di muro fatti da me mr Domenico Pozzo da Coltre m(urato)re alla chiesa di s. Maria fons olei […] Per hauer fatto et alargat(o) la porta che entraua al campanile rincontro alla d(etta) naue [sinistra] lon(ga) p. 10½ alt(a) p. 21 […] Per hauer rotto la porta che entra dal portico della Chiesa […] Per hauer rotto è fatto una porticella che entra dalla scaletta al campanile larg(a) p. 3 alt(a) p. 8.« Cf. Friedel (1978), p. 119.

522 Altemps family archive, Gallese, fol. 87: »Muro che sostiene il campanile attacato al uechio [largo?] p. 3 nella facia doue è messo il SSmo Crucefisso alt(o) p. 34 larg(o) p. 20.« Friedel (1978), p. 119.

523 ACSMT, 240, pen in brown ink, tinted with brown, lavender, and blue washes, L 54 × W 25 cm. The drawing was previously in a folder containing accounts of a later recasting in 1772: ASD, ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, Armadio XI, Busta no. 3, Campane e campanile, folder: »Rifusione della Campana Maggiore eseguita da Francesco Blasii Romano nel 1772.« It fits the documentation of the 1714 recasting, however; see n. 524.

sawing two others in half, and cutting holes in the remaining three as well as in both vaults.[524] Some of the floors were never replaced.

The wooden floors correspond to the exterior modillion cornices at the bases of the windows (figs. 431, 436).[525] There are four stories of windows: one of triple monofores, two of double bifores, and trifores. The stories increase slightly in height, from 3.9 m in the lowest two to 4.2 m in the upper two.[526] The presence of both bifore and trifore windows is unique in Rome; they are not mixed on any other tower.[527] Above the trifores is the pyramidal roof, carrying a bell in an elaborate metal armature.[528]

The bifores and trifores were closed in multiple stages. Column shafts survive only in the trifores; they appear to be spolia, and one on the east side is spiral-fluted (fig. 438).[529] The shafts carry pulvin capitals that span the full thickness of the walls.[530] The windows are capped by doubled arches. In the bifores and trifores the lower arches spring from the pulvins, while the arches above them spring from modillions over the pulvins and, in the bifores, from brick frieze fragments on the pilasters (fig. 437).[531] The upper arches are covered by header bricks. At the outer ends these arches meet a sawtooth »impost cornice« that continues around the wall of the tower to the next bifore or trifore.[532]

Above the center opening of the east trifore is a marble aedicula (fig. 438). It overlaps the terminal modillion cornice and appears to have been added post-construction.[533] The rudimentary structure was made by inserting into the wall two spoliate blocks of marble with fluting on one side, creating a cantilever that supports two vertical marble slabs and two pitched slabs forming a roof (fig. 439). The aedicula shelters a mosaic depicting a bust-length Virgin and Child. The style of the image was distorted by restoration in the 1870s, when the mosaic was detached, lowered to the ground, and set into a peperino case.[534] Nevertheless, it is possible to see that the style is not twelfth-century. Schmitz ventured a date in the second half of the thirteenth century.[535] Eclissi's rendering of the mosaic shows expressions, postures, and attributes different from those seen today, but he could hardly have seen the mosaic well if he recorded it from the ground, and he probably improvised.[536]

Serafini sorted the bell towers in Rome and Lazio into a complicated system of »maestranze,« attributing S. Maria in Trastevere to a »medieval Roman workforce DM.«[537] »DM« (unique to S. Maria in Trastevere) fused

524 The folder cited in n. 523 contains a letter dated 1713, stating that the main bell, cast in 1598, broke in 1701 and was recast in 1713. It broke again in 1714: ACSMT, Fabbriceria, Armadio XI, Spese fatte per accommodare il campanile, e per rifondere la campana maggiore, p. 200, Letter I, dated 12 Giunio 1714: »Conto di diuerse Operazioni ad uso di Muratore […] Lauori fatti da Mº Gioseppe Sardi […] Per hauere Rotto le dui uolte che sonno nella Campanile; p. 211, Letter O: Conto e Misura dei lauori fatti ad uso di Falegniame […] per hauer guastato un pezzo di solaro per poter palpare la Campano Rotta, e Ritirare la nuoua. Segue per hauer disfatto tutto il Resto dell dº solaro.«

525 The cornices are discussed above (»Brickwork and cornices«).

526 On the increase in height see Priester, Belltowers (1990), p. 18. The height-to-width ratios are 1:1.46 and 1:36 (p. 17).

527 Priester, Belltowers (1990), p. 19; similarly Serafini, Torri (1927), p. 221. He suggested that the trifores better accommodated the aedicula.

528 The bell was donated by Cardinal Aldobrandini in 1613. ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, Armadio XI, Busta no. 3, Campane e campanile, item: »Restauro della campana sulla sommità del Campanile di S. Maria in Trastevere: Fu rifatta ex novo quasi tutta l'armatura di ferro battuto conservando l'antico disegno […] La campana porta la seguente iscrizione: Petrus S. R. E. Presb. Card. Aldobrandinus camerario = Insignis Basil. S. Mariae Transtyb. Tit. F. F. A. D. M.D.C.XIII.«

529 Single spiral-fluted shafts also appear on the towers of S. Crisogono and SS. Giovanni e Paolo: Priester, Belltowers (1990), pp. 24 f.

530 Serafini, Torri (1927), pp. 220, 221 fig. 560B determined that, unlike the modillions, the pulvins were made for the tower. He distinguished two forms with slightly different profiles.

531 Priester, Belltowers (1990), pp. 26 f.

532 On the impost cornice: Priester, Belltowers (1990), pp. 26–28.

533 Priester, Belltowers (1990), pp. 45, 221 f.

534 Valorosi (2), no. 466: »Per levare e rimettere in opera l'Immagine in Mosaico di Maria SSma che trovasi nella sommità di questa facciata [the east face of the campanile] […] Assistito il musaicista da un Maestro e due Manuali per staccare dalla parete il suddetto mosaico e portarlo a basso […] In seguito che il ridetto mosaico fu restaurato e riportato sull'ossatura di peperino […] inalzato […] internato nella parete.«

535 Schmitz, Cavallini (2013), p. 67 n. 245.

536 Royal Collection Trust, inv.no. RCIN 909051; BAV, Barb. lat. 4404, fol. 10. Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 224 f.

537 »Maestranza Romana medioevale DM«: Serafini, Torri (1927), pp. 220, 253, and fold-out chart between pp. 248 and 249.

Fig. 433: Rome, S. Maria in Trastevere, transverse section through campanile and baptistery (Fulloni 1985/2016)

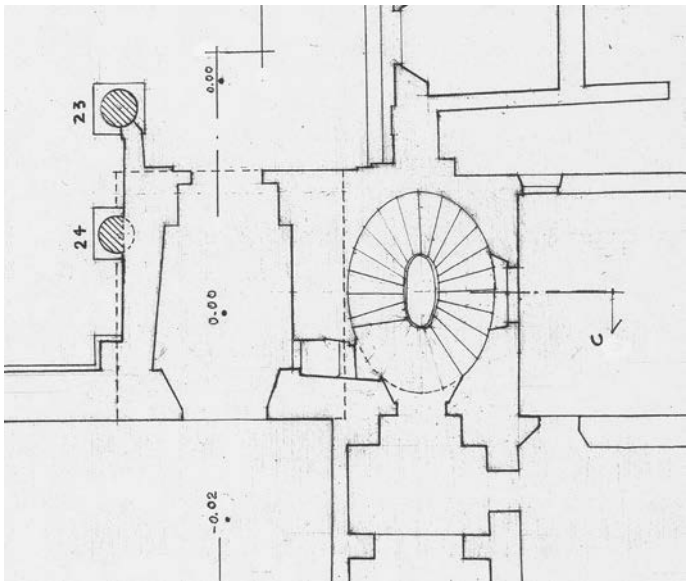


Fig. 434: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of base of campanile (Fulloni detail of fig. 440)

Fig. 435: Rome, S. Maria in Trastevere, north colonnade, capital N1 from west (photo Kinney 2023)

Fig. 436: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, north and west sides (photo Kinney 1998)

Fig. 437: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, south side, third and fourth cornices (photo Kinney 1983)

characteristics of the »maestranza« of the towers of S. Cecilia and S. Bartolomeo all'Isola (D) and that of S. Francesca Romana, SS. Giovanni e Paolo, and S. Silvestro in Capite (M). Ann Priester devised a less subjective means of sorting the towers using database analysis of cornice types, falsa cortina pointing, and stone disks and decorative pottery (»bacini«).[538] On the basis of these criteria, she sorted 35 Roman bell towers into four groups or workshops. S. Maria in Trastevere falls into her Group B, together with the towers of S. Bartolomeo all'Isola, S. Francesca Romana, S. Maria della Luce, the upper stories at S. Croce in Gerusalemme, and the lower part of the tower of S. Eustachio.[539] Her date for the workshop's activity, in the decades between 1140 and 1160, is generally accepted.[540] Within its group, and especially compared to its larger members, the tower of S. Maria in Trastevere seems subdued. It is shorter than the towers of S. Croce (41 m) and S. Francesca Romana (42 m). Its walls contained no »bacini« and possibly not even stone disks. The aedicula seems a slapdash afterthought compared to those on the tower of S. Francesca Romana.

Priester defined a workshop as »a team of brick masons […] [with] a consistent set of constructional and decorative techniques that it carried from project to project and that were passed on to new workers (possibly sons, relatives, or friends) as they entered the workshop.«[541] Techniques could migrate from one workshop to another; an example is the »zigzag« cornice, which is characteristic of Workshop B but also is found on towers by Workshop A. It appears predominantly in Trastevere, and Priester speculated that it was introduced there by one

538 Priester, Buildings (1993), pp. 202–214.
539 Priester, Buildings (1993), pp. 205 tab. 2, 211 f.
540 Priester, Buildings (1993), p. 213; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 144 (S. Bartolomeo all'Isola), 425–427 (S. Croce), 461 (S. Eustachio), 485 (S. Francesca Romana); Claussen, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 304–306, 308 (S. Maria della Luce).
541 Priester, Buildings (1993), pp. 212 f.

Fig. 438: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, east side, fourth story (photo Kinney 1985)

Fig. 439: Rome, S. Maria in Trastevere, campanile, aedicula from south (photo Kinney 1983)

workshop and became a local trait through imitation.[542] She allowed the possibility that bell tower workshops might also build churches, or act as »specialists« within a team that built churches, especially when the tower and the church have very similar masonry, as at S. Maria in Trastevere.[543] The structural integration of the tower with the basilica at S. Maria in Trastevere affirms this. Finally, Priester argued that brick masons' workshops did not produce their own marble ornament but acquired it from the *marmorarii* who specialized in that material.[544]

Interior

Layout

The second basilica followed the outline of its fourth-century predecessor, with the addition of a non-projecting transept at the west. In its present state, it is almost completely surrounded by chapels added after 1584 (fig. 440). The only original chapel, the *praesepium*, was demolished in 1738/39. The campanile is an integral part of the plan. The porch that abutted the façade at the east end was taken down in 1701. A reconstruction of the plan before these additions and losses was created for this volume by Caroline Cottier (fig. 441).

The walls of the basilica are one meter thick. Not counting the walls, the nave (measured from the edge of the current transept podium) is 38.9 m long; the transept (measured from the same point) is 9.2 m deep; and the radius of the apse is 4.8 m, for a total clear length of about 53 m.[545] The clear width (measured in the transept) is 26.3 m.

542 Priester, Buildings (1993), p. 214.
543 Serafini, Torri (1927), p. 222 similarly suggested that the tower and the basilica were built by the same craftsmen, except for the top story of the tower, where he found a different technique.
544 Priester, Buildings (1993), p. 215.
545 Due to irregularities of construction, dimensions of length and width must be approximate.

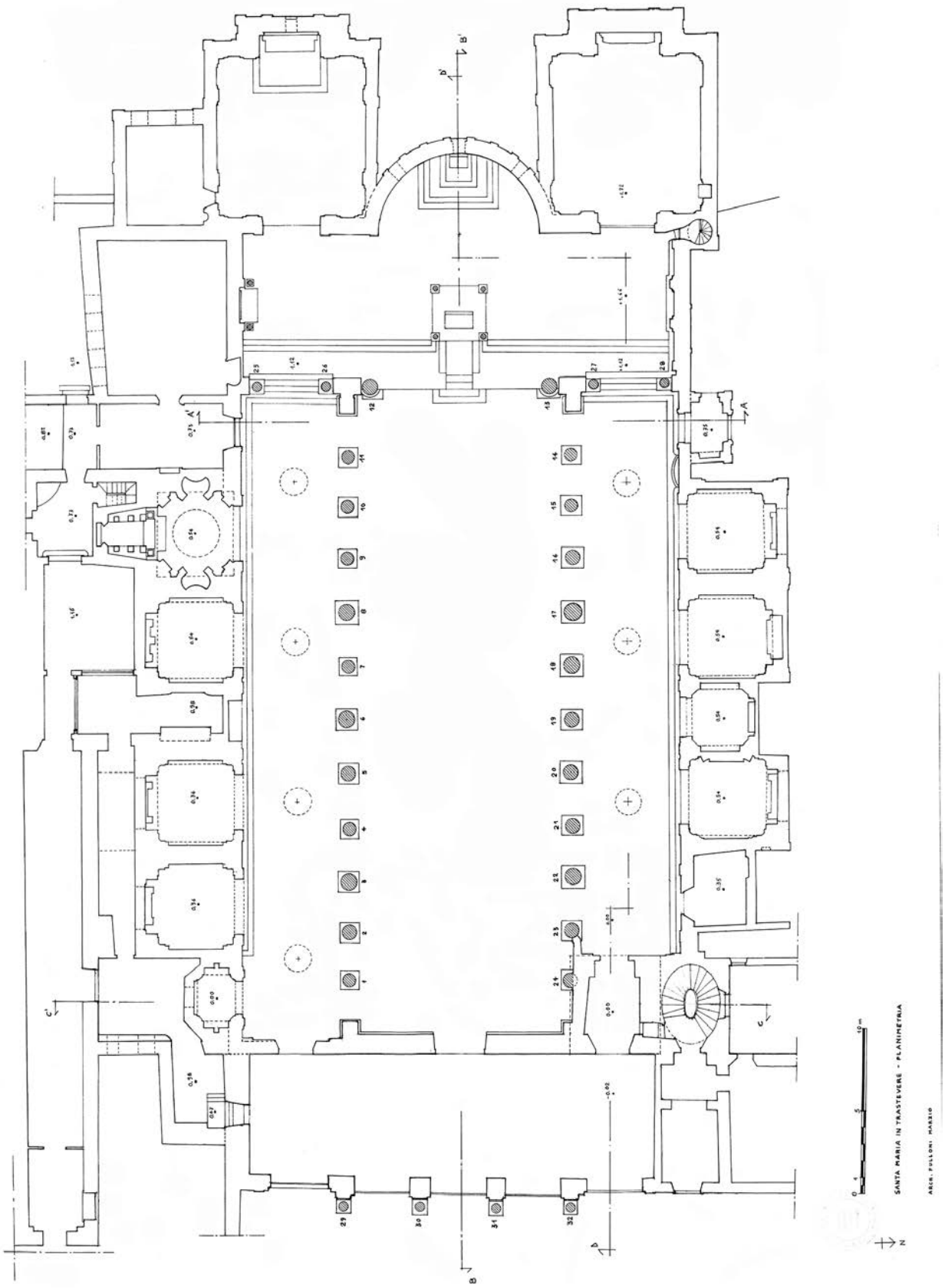


Fig. 440: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan (Fulloni 1985/2016)

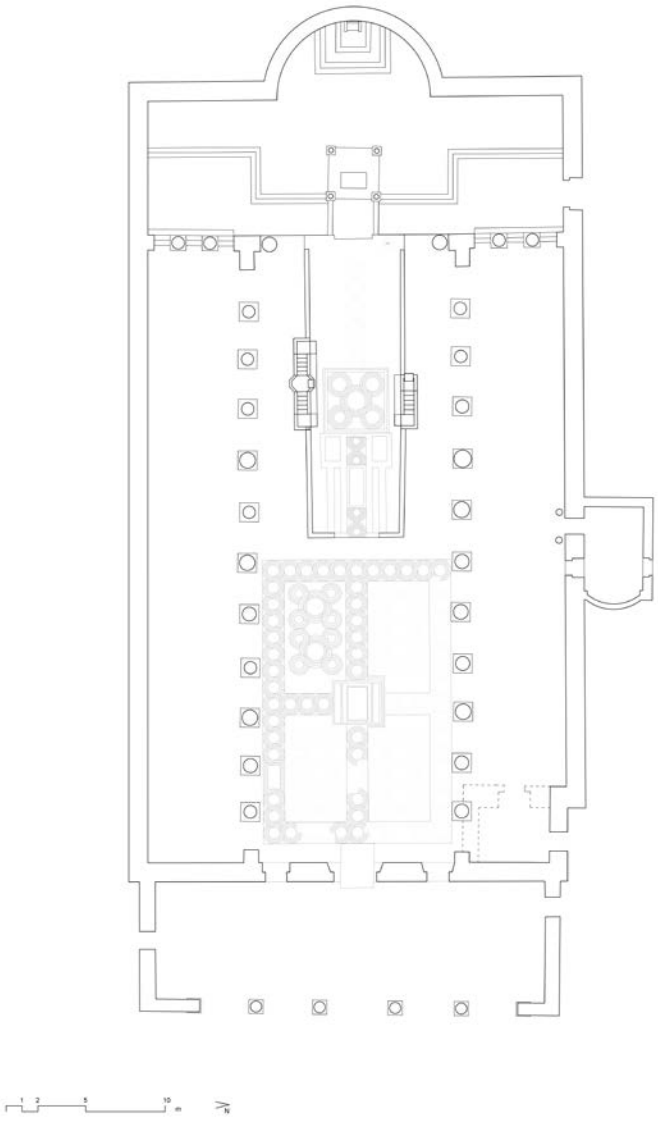


Fig. 441: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of twelfth-century basilica (reconstruction Cottier 2018)

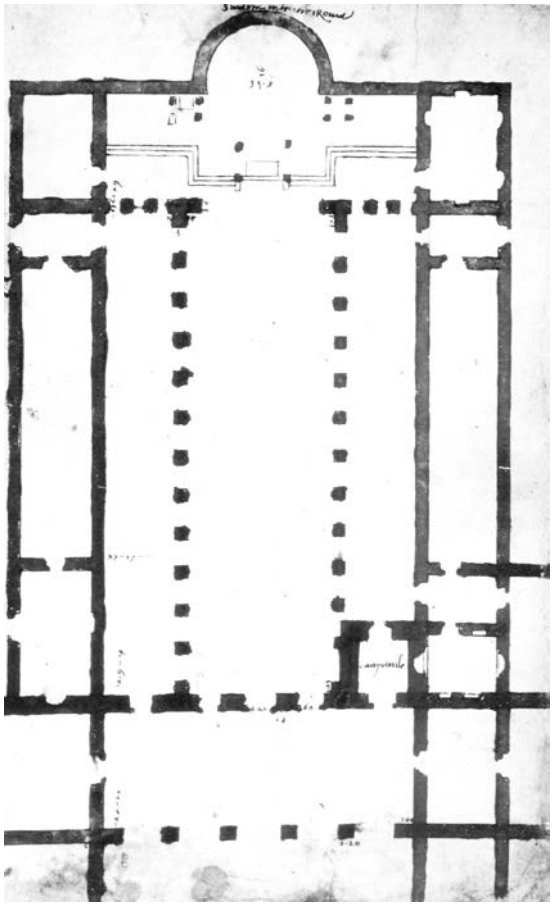


Fig. 442: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan, anonymous, ca. 1510/20 (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, per gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Measured between the center points of the columns, the width of the nave is approximately 13.6 m and the width of the aisles is about 6.4 m.[546]

The nave and aisles are separated by colonnades of eleven columns each. Six additional columns appear at the juncture with the transept: two large shafts under the triumphal arch and two smaller ones at the end of each aisle. The smaller columns were moved to their present position against the aisle walls and the piers of the triumphal arch under Cardinal Altemps. Originally they spanned the aisles, as shown on the plan by Torriani and on an earlier, anonymous plan in the Istituto Centrale per la Grafica (fig. 442).[547] In their original position the columns must have carried an architrave.

546 Valeriani (2003), p. 2030 gives the roof span of the nave as only 11.10, evidently measured between the inner faces of the nave walls. Similarly the roof span of the transept is given as only 8.00 m.

547 Rome, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 2510, no. 32746 (35). »SA maria in tr(ast)uere i(n) Roma.« Brown ink with brown wash, L 44 × W 27.5 cm. On the verso, a drawing in red pen of a turbaned man bending to his left with his hands on his right thigh. My thanks to Matthias Winner, who long ago shared the opinion that the drawing is from the 1560s or 1570s, after a model of the 1540s.

The anonymous plan is useful for its indication of the subdivision of the transept by stairs. Attributed by Hubertus Günther to »Italiener X,« the plan must have been made ca. 1510/20.[548] It is annotated with dimensions in Roman *pedes* (0.296 m) with subdivisions of 1/32 (0.009 m).[549] Comparisons with a modern ground plan yield close approximations; for example, the width of the apse is 32 *pedes* (9.4 m) + 8/32 *pedes* (0.07 m) = 9.47 m, close to 9.7 m on the plan by Fulloni (fig. 440). Despite this accuracy, the plan, like Torriani's, is a mix of actual and non-existent features. In the transept, the four columns against the wall south of the apse represent the tomb of Cardinal d' Alençon as it stood before it was dismembered to make the entrance to the Altemps chapel, but the four columns on the north side are an invention.[550] On the other hand, the doors shown in the end walls both existed. The southern one was the entrance to the Nardini sacristy; the north one opened to the outside. It was closed in the construction of the Armellini tomb (1523–1527), which provides a terminus ante quem for the plan.[551]

The plan's depiction of a Z-shaped line of steps on either side of the altar is corroborated by the apostolic visitor's report of 1581, which noted that »the level of the choir does not extend to the sacristy, to which one descends by another, lower level.«[552] The visitor ordered that »the level of the entire choir should be made even to the door of the sacristy, which should be raised.«[553] Although he suppressed the door, Martino Longhi did remake the

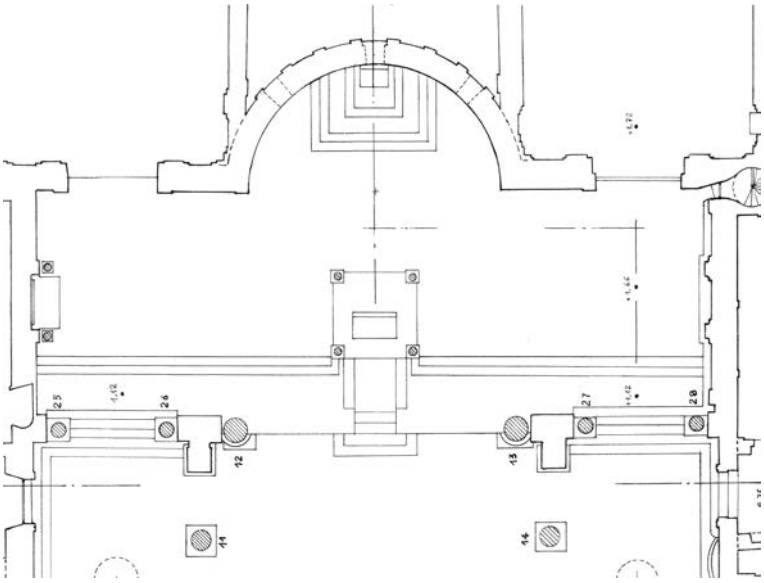


Fig. 443: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of transept (Fulloni; detail of fig. 440)

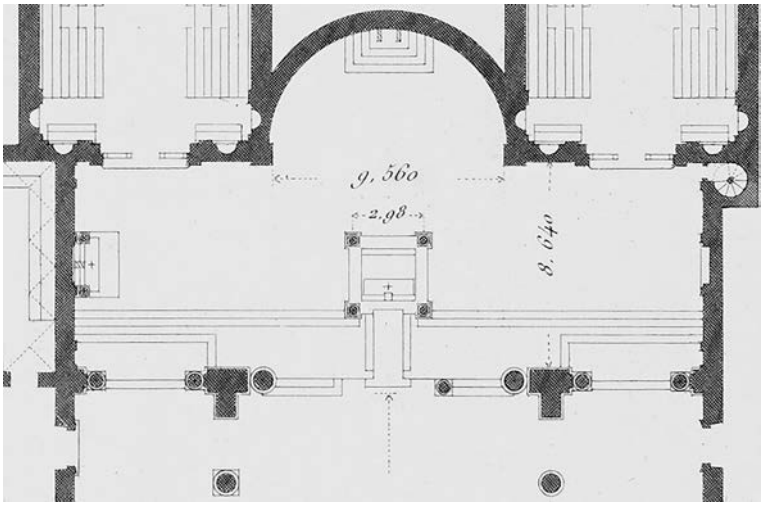


Fig. 444: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan, P. Letarouilly, detail (in: Les édifices III 1857, pl. 327, detail)

548 Günther (1988), p. 351 no. 7, pl. 72b; cf. p. 205. The watermark is almost identical to Briquet's number 3900, dated 1503: Briquet, Les filigranes 2 (1923), p. 246. Günther was the first to publish the plan, but Richard Krautheimer brought it to my attention long before; Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), fig. 23.

549 The units were identified by Günther (1988), p. 350. The *pes* was usually divided into 1/16ths (*digiti*) or 1/12ths (*unciae*).

550 Günther (1988), p. 351 no. 7 identified the northern tomb as that of Pietro Stefaneschi, but his tomb was of a different type and was located in the north aisle: see Schmitz, Cavallini (2013), p. 30 n. 165; Kinney (2016), pp. 339 f.

551 Kinney (2016), pp. 340–342.

552 Moretti, De S. Callisto, p. 269, quoting Avila (1581): *planu(m) chori non se extendit usque ad sacristiam, ad quam descenditur per aliud inferius planu(m).*

553 Moretti, De S. Callisto, p. 289v, quoting Avila (1581): *Planum quoque totius chori equetur usque ad hostiu(m) sacristiae, quod elevandum est.*

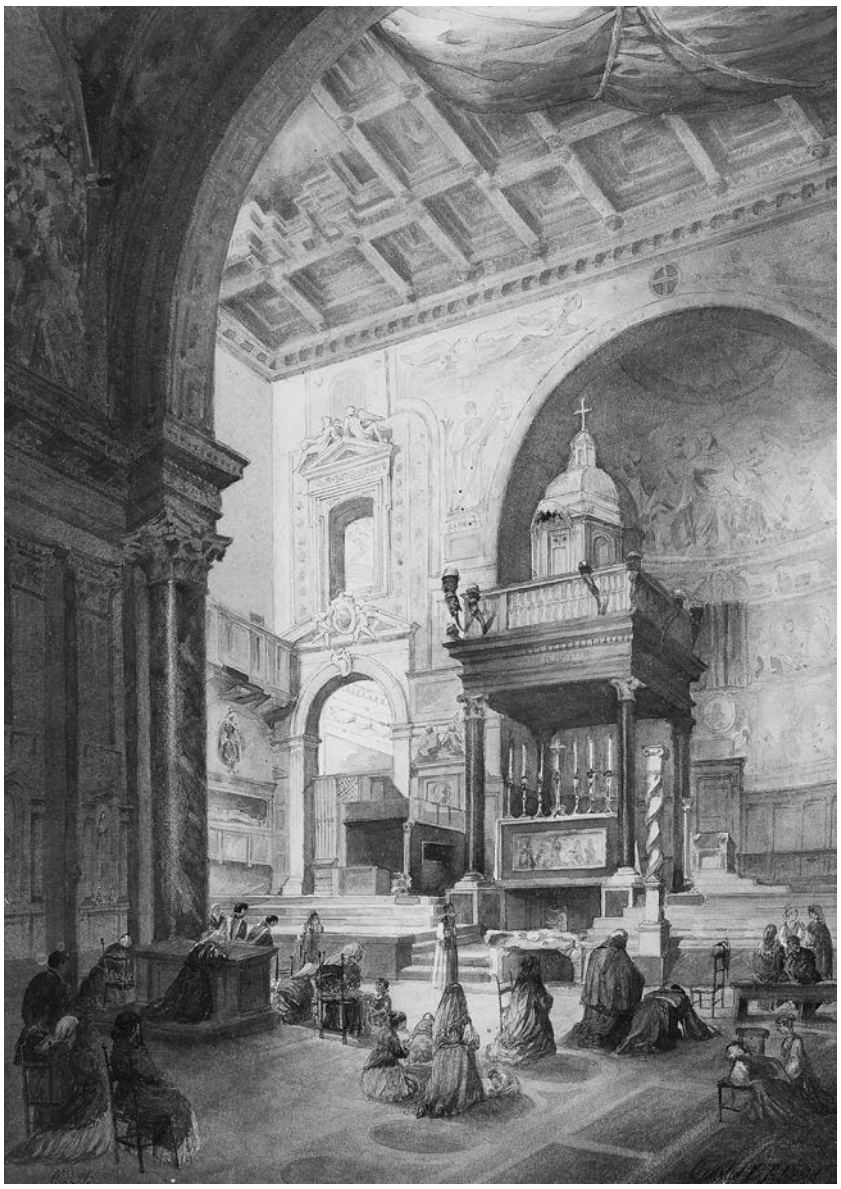


Fig. 445: Rome, S. Maria in Trastevere, watercolor view into transept with adoration of the fons olei, watercolor, Aniello D' Aloisio, before 1855 (in: Dipinti antichi e del XIX secolo 2013)

stairs to run straight north and south from the front of the main altar. This enabled him to reposition the altar of the d'Alençon tomb and part of its ciborium against the center of south wall (fig. 443).

In the original design recorded by the anonymous draftsman, the transept was divided by a flight of three steps that began parallel to the front of the main altar, extended north and south about as far as the opening of the triumphal arch, turned 90° west to a point level with the rear columns of the ciborium, and turned 90° again to reach the north and south walls of the transept (fig. 442). The draftsman ignored the arrangement in front of the altar, but additional steps there can be reconstructed from the ground plan by P.-M. Letarouilly (fig. 444).[554] Two steps perpendicular to the altar rose to a landing between the altar platform and the triumphal arch. The additional steps raised the elevation of the floor under the altar to about 0.93 m above the nave (as opposed to 1.66 m today).[555] Another step, from the nave to a landing in front of the confessio, brought the total height of the floor under the altar to 1.15 m (figs. 374, 444).

To sum up, the twelfth-century layout featured one step up to a landing in front of the confessio, two steps turning 90° to a second landing, and three steps again turning 90° to the level of the altar floor and the seating for the clergy in the apse (fig. 441). It was a processional arrangement that allowed the celebrants to pass through the schola cantorum, pause before the confessio, turn and climb solemnly up to the *presbyterium*.[556] The layout is essentially the same as the one that survives in S. Clemente, except that at S. Clemente the highest part of the *presbyterium* is confined to a rectangular area in front of the apse. At S. Maria in Trastevere the most elevated area was relatively enormous and would have accommodated a large number of clergy.

554 Letarouilly, Edifices 3 (1857), pl. 327. The plan was made in the 1840s at the latest; Kinney, A Building's Images (2016), p. 12.
555 The calculation is based on a step height of 18.5 cm, derived from the existing steps.
556 Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 322–324, 333.

The second landing formed a low podium, about 0.55 m high, that demarcated the transept from the nave. Letarouilly's plan shows two steps in front of the podium on either side of the central axis (fig. 444). Since steps in this position would have allowed access to the *presbyterium* from outside the schola cantorum, they almost certainly were not medieval. The paschal candlestand seen at the end of the north steps in Letarouilly's view originally would have been on the schola cantorum, which suggests that the steps may have been added when the choir was demolished (fig. 374).[557] They were removed by Vespignani.

In the twelfth century there would have been parapets along the front of the podium, as there are at S. Clemente. Access to the landing for the purpose of Communion must have been from the aisles, again as at S. Clemente. The columns at the ends of the aisles stood amid a flight of four steps (fig. 441). Perhaps the celebrants stood on the lowest step to administer the sacrament, or communicants passed between the columns to meet the celebrants on the landing.

Fons olei

The *fons olei* is at the juncture of the nave and the transept, behind a nineteenth-century transenna in the face of the podium on the north side of the altar (fig. 373). On the pavement below the transenna, an inscription in bronze letters repeats two verses »which once were read at the fountain of oil«: »Here flowed the oil when Christ was born of a virgin/And here indulgence is given for whomever it is asked,« and »The oil comes forth here like God from a virgin/Consecrated in both senses by oil, Rome is head of the world.«[558]

Two watercolor sketches from around 1850, one signed by Aniello D' Aloisio (1775–1855) and the other attributed to Vincenzo Marchi (1818–1894), show the *fons olei* before Vespignani's restoration (fig. 445).[559] The podium was not as tall as it is now, since Vespignani had not yet lowered the pavement. In place of the present transenna, the sketches show a dark cavity, surrounded by what looks like drapery in D' Aloisio's depiction; Marchi rendered it more clearly as an elaborate stucco frame, part of which survives in the sacristy (fig. 446). Letarouilly ignored this feature, but it can be made out in Sarti's view of 1825 (figs. 362, 517).[560] The style of the frame suggests that it could have been installed by the titular cardinal Niccolò Albergati-Ludovisi (1666–1676), who was buried in the pavement in front of the *fons olei* in 1687.[561] His large sepulchral chamber was encountered in Vespignani's excavation; it was rediscovered in the excavation of the 1990s.[562]

The sixteenth-century views by Tomasz Treter show the *fons olei* in the same location but behind two rectangular windows (figs. 363, 495). The presence of two windows misled some observers to think that there were two wells of oil, or even three.[563] The earliest known mention of the site, in a German manuscript guide dated 1448, describes

557 Gutensohn reconstructed two candlesticks, one on either side (fig. 475).

558 HINC OLEVM FLVXIT CVM CHRISTVS VERGINE LVXIT | HIC ET DONATVR VENIA A QVOCVMQVE ROGATVR · NASCITVR HIC OLEVM DEVS VT DE VIRGINE VTROQVE | TERRARVM EST OLEO ROMA SACRATA CAPVT · VERSVS QVI OLIM LEGEBANTVR AD FONTEM OLEI. The second verse was recorded by Moretti in the eighteenth century above the window of the *fons olei*, »scolpiti in marmo«; Moretti, Miscellanea. Nibby read the words in a different order »by the side of« the fountain: Nibby, Roma 3 (1839), p. 496.

559 The sketch attributed to Marchi is in the Museo di Roma (inv.no. MR-3610). The sketch by D' Aloisio (L 45 × W 32 cm) was featured in an auction catalogue dated 28 May 2013: R. Nobilitato, A. Gesino, Dipinti antichi e del XIX secolo, cat. Wannenes Art Auctions, Genoa 2013, p. 267 no. 297. I am very grateful to Darko Senekovic for sharing his discovery of this catalogue.

560 On Sarti's view: Kinney, A Building's Images (2016), pp. 15 f.

561 Moretti, Miscellanea, Descrizione materiale: »In Capo alla Nave in mezzo a piedi della Confessione la memoria del Cardinale Nicolò Ludovisio oggi titolare munificentissimo di questa Basilica fatta di Marmi mischi commessi alta pal. 22.6 et larga pal. 14.«

562 Valorosi (2), no. 142: »Presso la navata traversa fatto un cavo […] per la scoperta dell' antico tempio, il medesimo è lungo M. 11.98 largo M. 9.36 profondo ragguagliato già defalcato […] la camera sepolcrale nel mezzo […] M. 1.00 […] L' opera di un Maestro e 3 manuali […] avendo inoltre demolito il muro tenace trovato sotto la cassa del defunto E(minentissi) mo Ludovisi che esisteva nella camera soprannominata.« The sepulchral chamber was subsequently enlarged and vaulted. Unaware of this history, the twentieth-century excavators dubbed it »cripta Z«; Coccia et al. (2012), pp. 38–45.

563 Capgrave, Solace (1911), p. 111: »On þat same day þat crist was born þere sprong in þis same place too wellis of oyle […] These too welles be 3et þere in ful grete reuerens«; Muffel, Beschreibung 1452 (1999), p. 94: »Item zu Unser frawen über die Tyber, do die drey öl prunnen entsprungen.«

Fig. 446: Rome, S. Maria in Trastevere, sacristy vestibule, ornamental titulus of the fons olei, ca. 1680 (photo Kinney 2015)

two windows where two oil wells spouted »near the high altar.«[564] The printed version adds that the windows had grates and were »on the ground.«[565] The many editions of Fra Santi's *Le cose maravigliose […] di Roma* and other guidebooks repeated a similar description (with only one well) into the seventeenth century.[566] Only Johann Jakob Rabus, who visited during the Jubilee of 1575, mentioned that the iron grilles were in »a little crypt.«[567] It is likely that there was a crypt or cavity behind the windows, and that it was exposed for veneration in the late seventeenth century when the fountain received its ornate frame. Vespignani enlarged and regularized this cavity before closing it with the present transenna.[568]

The location of the grated windows corroborates the claim in the thirteenth-century *Legenda in consecratione* that the oil well was found »where the foundations of the *titulus* were laid,« as it is very near the wall of the fourth-century apse that was demolished by the builders of the transept (fig. 348).[569] The site of the oil well's display – under the transept podium, visible through windows – likely goes back to the twelfth century. As an ongoing miracle (the earth was found still wet with oil) the *fons olei* should have been an attraction for pilgrims from the time the new basilica opened its doors. It certainly had international renown by the fifteenth century. It is remarkable, then, that the presentation of the site was so low-key. Visually, it was far subordinate to the altar. Its location was inside the schola cantorum, which could have made it difficult of access (fig. 441). A pilgrim without a guidebook easily could have missed it. It is not surprising that its fame burgeoned in the fifteenth century, when the schola cantorum seems to have fallen out of use.

Praesepium

According to the *Legenda in consecratione*, Pope Innocent II »renewed« (*renovavit*) the ninth-century *praesepium* and consecrated its altar in 1143.[570] The chapel was destroyed in the 1730s, and the only records of it are the 1709 plan by Giacomo Recalcati (fig. 370) and a description in the *Summarium ecclesiae S. Mariae trans Tiberim* by Girolamo

564 Miedema, Rompilgerführer (2003), p. 104, quoting Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. 16.1 Aug. quart, fol. 22r: »Vnd bey dem haichen altar sind zway fenster, da die zwen öllbrunen entsprungen, vnd da jst beij jettlichen fenster hundert jar abblas.«

565 Miedema, Rompilgerführer (2003), p. 260, quoting Mirabilia Romae vel potius Historia et descriptio urbis Romae, fol. 33v: »By dem choraltar sint vf der erde zwei fenster, die sint vergettert, da sint die brun gestanden.« Similarly Planck 1925 (page unnumbered); see also Miedema, Kirchen (2001), p. 686.

566 Cose Maravigliose (1588), pp. 20r–20v: »in quel luogo doue sono al presente vicino al choro, quelle due finestrelle ca(n)cellate di ferro, la notte che nacque il nostro Signore vscì miracolosame(n)te dalla terra vn fonte d' oglio«; the same in: Cose Maravigliose (1669), p. 27. Similarly Martin (1581[1969]), pp. 41 f.; Francesco del Sodo († 1606), in: BAV, Vat. lat. 11911, p. 176.

567 Rabus, Rom (1575), p. 74: »Beim hohen Altar stehn in einem Grüftlin zwei eiserne Gitter.«

568 Valorosi (2), nos. 109–114: »Per sistemare nella fronte il nuovo paramento di marmi rivestiti di musaici si è tagliato il muro tenacissimo, ingrandito il vano del Fons Oleum […]; A destra dell' incasso sudd.o del Fons Oleum costruita la nuova sponda di muro in mattoni […] etc.«

569 See above, nn. 74, 75.

570 Above, n. 198.

d' Avila of 1597.[571] Recalcati' s plan shows what remained of the chapel after its western portion was sacrificed to the construction of the Cornaro chapel in the 1650s: a short north wall with a window niche and an east wall with a very shallow apse (fig. 447).[572] A long thin altar stands on the chord of the apse, and the entire south side is open to the aisle. Scaled in palmi, the plan indicates that the outer dimensions of the surviving walls were about L 2.2 × W 3.7 m. The *praesepium* shared the site of the future Cornaro chapel with the tiny chapel of St. Ursula.[573] If it was oblong like its model in S. Maria Maggiore, it must have extended at least to the center of the site. Calculating ca. 3 m (half the width of the Cornaro chapel) plus the 2.2 m drawn by Recalcati, the *praesepium* would have been more than 5 m long.[574]

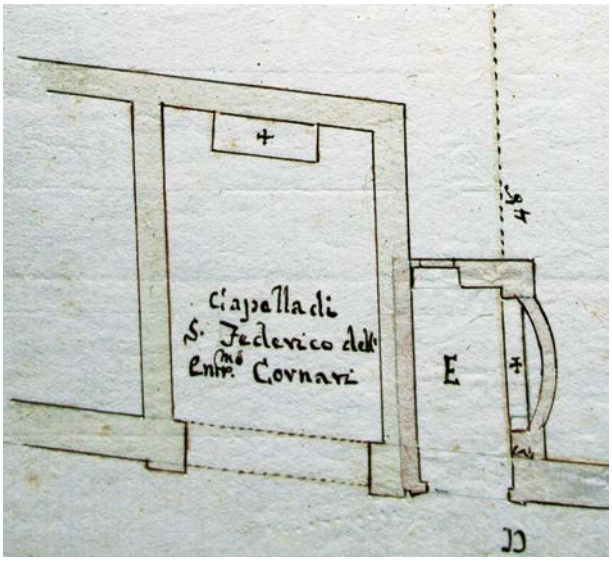


Fig. 447: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of chapels adjoining the north aisle, detail of fig. 370 (photo Kinney 2009)

Curiously, Recalcati showed the walls of both the remnant *praesepium* and the Cornaro chapel meeting the aisle wall at less than a right angle. The walls of the Cornaro chapel are in fact perpendicular to the church (fig. 440, second chapel from the west), but the *praesepium* may have been askew, like the extant Carolingian chapels at SS. Quattro Coronati.[575]

Avila claimed that the chapel had to be rebuilt (*restituit*) by Innocent II because of the »frightful disturbance« wrought by the schismatic Anacletus. It remained as Innocent left it into the sixteenth century, like the *praesepium* at S. Maria Maggiore »before it was moved to the Chapel of [Pope] Sixtus [V]« (1587).[576] The chapel had a door adorned with »two little porphyry columns« carrying a tall (or projecting) cornice.[577] Francesco Damiani observed the resemblance of this feature to the frontispiece of the chapel of S. Zeno at S. Prassede, again suggesting a Carolingian aspect.[578] The doorway must have been low (again as at S. Prassede), because after an apostolic visit in 1592, Pope Clement VIII recommended painting an arch on the front of the chapel to match the Ruggieri chapel

571 Avila's *Summarium ecclesiae S. Mariae trans Tiberim* provided a fuller description of the basilica than the brief notes from his apostolic visit, quoted here as Avila (1581). The manuscript of the *Summarium* was seen and quoted by Carlo Bertelli but was no longer in the Chapter archive when I consulted it in 1970/71: Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), p. 98 n. 14 bis.

572 Cappelle e Giuspatronati, Busta 9 no. 8, Cappella di S. Federico e Cappellania Cornaro, item: »La Cappella Cornaro era una volta dedicata a S.a Orsola come si legge nell 1.o delli Comp(end)i (?) Capitolari li 23 luglio 1584, poi fu concessa alla fel(ice) me(moria) del Card.e Cornaro nostro (?) Titolare come dal d.o Libro li 31. 8bre 1652«. The Busta contains invoices for the construction of the chapel dated 1653–1654. See also Cappelle e Giuspatronati, G. 8. Busta 8, no. 1. The cardinal († 5 June 1653) was buried in a more famous Cornaro Chapel in S. Maria della Vittoria.

573 Above, n. 572.

574 Kinney, The »Praesepia« (2011), pp. 779–791. The external dimensions of the Cornaro chapel are L 6.2 × W 6.6 m.

575 L. Barelli, R. Pugliese, L. Sadori, Nuovi dati dallo scavo del chiostro del complesso dei Ss. Quattro Coronati a Roma, in: Rendic. Pont. Accad. 80, 2007/08, pp. 77–121, esp. 117 pl. VI.

576 Avila, *Summarium ecclesiae S. Mariae trans Tiberim*, p. 56, quoted by Bertelli (1961), pp. 97 f. n. 13: *De Capella Praesepii Dei. Sanctus Gregorius eius nominis quartus Pontifex […] oratorium hoc Praesepii ad illius imitatione quod est ad sanctam mariam majorem condidit […] cum oratorium hoc […] temporis iniuria, sive immanissimi schismatis Anacleti tempestati, que prope modum omnium in Urbe Ecc.am donaria absumpserat; […] illud Innocentius Papa secundus de integro restituit et Altari in eo collocato die Purificationis Beatae Mariae consecravit […] A temporibus Inn. II ad nostram usque memoriam, oratorium hoc in eod. statu permansit, in quo erat, et illud Sanctae Mariae Majoris antequam in capellam Sixti transferretur.* For the chapel in S. Maria Maggiore see Claussen, in this volume, pp. 341–360.

577 Avila, *Summarium ecclesiae S. Mariae trans Tiberim*, p. 56, quoted by Bertelli (1961), p. 98 n. 13 bis: *Portam habet columnillis porphyreticis duabus ornatam, quae coronam eminentem sustinent, supra eam est depicta Petri Romani manu Praesepii Domini memoria, cui lampas aliquando perlucit. Fenestras duas habet, unam prope portam versus sinistram Ecc.ae Navim crati ferrea munitam ut celebrans a populo videri possit. Alteram Septentrionem versus, quae lumen Altari praebet.*

578 Damiani (1993/94), p. 29. I am grateful to Dott. Damiani for kindly sending me a copy of his outstanding thesis.

opposite, in order to preserve the »proper form and structure of the church.«[579] Next to the door was a window with an iron grate, »so the celebrant could be seen by the people.«[580] There was another window on the north side, to light the altar. The windows seem to have been opposite one another; the door was farther west. When the door was sacrificed to the Cornaro chapel, the *praesepium*'s grated window was removed to make an entrance, as shown on Recalcati' s plan.

Whether he rebuilt or only renewed it, Innocent II seems to have preserved the outline and even the ornamented entrance of the *praesepium* of Pope Gregory IV. As described in the Liber pontificalis, the ninth-century *praesepium* was more like a treasury than a chapel: revetted with silver and gold, containing icons covered in gold and gems, and jeweled necklaces and gold and gilded bowls hanging from the ceiling or vault.[581] These trappings probably melted away over the centuries, even before the »disturbance« of the antipope. Innocent II modernized the chapel with a new mosaic pavement (*pulchrum vermiculatum*) and a new altar with an eleventh-century tombstone as its mensa.[582] The function of the refurbished chapel is a matter of speculation. Certainly it was meant to house liturgical celebrations, after Innocent himself consecrated the altar.[583] In the sixteenth century it was closely connected with the cemetery, and the connection may have been longstanding. The Necrology records many gifts intended to guarantee commemorative Masses.

Nave colonnades

The nave is defined by colonnades of eleven columns each, consisting almost entirely of spolia (figs. 448, 449). The shafts are of several types of granite and the bases are heterogenous. Most of the capitals are Ionic; four are Corinthian, and the three-sided capitals of the terminal pilasters are Composite (fig. 450).[584] Four of the Ionic capitals were made in the twelfth century.

The spoliate capitals feature specimen pieces. The most distinctive are the eight from the Baths of Caracalla decorated with heads of the Alexandrian Triad (Isis, Serapis, and Harpocrates), five of which are in the north colonnade and three in the south (figs. 457, 461).[585] Only two of the heads on the abaci are intact (Isis, S5; Serapis, N3); the others have been chipped, hacked (S6, N4, N7) or outright destroyed (S8, N5, N8).[586] The damage clearly was intentional, and may have been inflicted in the nineteenth century. According to the English version of Baedeker's guide to Rome of 1872, »the heathen deities […] were removed during the restoration of the church in 1870,« and Lanciani later

579 Decreta Clementis VIII, fol. 54: *Ad Capellam Praesepis. Pingatur in anteriori parte huius Capellae arcus, qui Capellae e regione positae similitudine respondeat, ut debita Ecclesiae structura, at forma seruetur*.

580 The window was also mentioned by Avila (1581), quoted by Moretti, De S. Callisto, p. 267v: *Est clausa muro habens fenestram clavatam, per qua(m) ex Eccl(esi)a in eam respicitur.*

581 LP 2, pp. 78 f.: *lamminis aureis et argenteis adornavit […] haec obtulit dona: […] digitias aureas VIIII, pendentes in filum aureum; item morenam fylata, ex quibus habet gemmas pendentes iachinteas XIIII signochristas […]; gabathas aureas purissimas interrasiles phylopares signochristas pendentes in catenulas III, lilio et uncino […]; gabatam saxiscam signochristam, habentem storiam in modum leonis […] pendentem in catenulas IIII et uncinum I; item gabatam saxiscam, habentem in modum leones IIII […] pendentem in catenulas tribus et uncinum I; item gabathas saxiscas […] pendentes in catenulis III et uncinus IIII.* For the icons see above, n. 37. Kinney, The »Praesepia« (2011), pp. 791.

582 Moretti, De S. Callisto, p. 268, quoting Avila (1581): *Pavimentum vero pulchrum est vermiculatu(m).* For the tombstone: above, n. 327.

583 Above, n. 198.

584 The pilaster capitals were heavily restored and in part remade under Vespignani: ACSMT, Armadio XI, Restauri di Pio IX, Consuntivo dei lavori da Stuccatore eseguiti dal Capo d' Arte Giuliano Corsini […] 1872–1873: »Al pilastro dell' intercolunnio med(esimo) a destra cui si unisce col muro della navata traversa e precisamente nel lato sulla Navata Minore si è fatto di nuovo il Capitello composito siccome era mancante […] e ciò previo il calco in creta sul vecchio in marmo […] Nel pilastro dell' intercolunnio a sinistra […] eseguitovi il nuovo Capitello e l' intonaco in tutto e per tutto come il precedente descritto.« See Pensabene, Roma (2015), p. 950 nos. 878–881 (the illustrations are wrongly labeled: fig. 843 is no. 880; fig. 845 is 881). The pilasters were revetted with *cipollino* acquired from the excavation of the ancient Emporium on the left bank of the Tiber: Giustificazioni 1870, Filza no. 2; see also Valorosi (2), nos. 97, 102, 106, 107.

585 Kinney, Spolia (1986).

586 A modern electrical wire runs through the place of the head on S8; one hopes that the head was already destroyed when the wire was installed.

Fig. 448: Rome, S. Maria in Trastevere, south colonnade (photo Vasari 1998)

Fig. 449: Rome, S. Maria in Trastevere, north colonnade (photo Vasari 1998)

Fig. 450: Rome, S. Maria in Trastevere, south colonnade, capital on pier of triumphal arch, south and east faces (photo Kinney 2016)

complained that the heads were »hammered and destroyed« by the restorers.[587] The vandalism was decried in the popular press.[588] Canon Cressedi wrote a vigorous defense of the restorers, claiming that »the very precious antique capitals were […] neither touched nor broken in any part, and scrupulously preserved the way they were before, especially the heads of the divinities […], of which some are intact, others broken, as they already were before the restoration.«[589] His defense may be corroborated by the »Beschreibung der Stadt Rom« of 1842, which noted that »traces of lost heads can be observed« on some of the capitals.[590] Whenever the iconoclasm occurred, it most likely was not in the twelfth century. If the original builders objected to the pagan heads, they would have destroyed all of them before putting the capitals in place.

The twelfth-century Ionic capitals include three nearly identical ones (S2, S10, N2) made for their ancient shafts (figs. 451–454).[591] They are fully carved on the aisle side as well as the front.[592] They are of a standard Roman type with a plain astragal, three-egg echinus, straight channel over the echinus, and molded abacus (cyma reversa, cavetto).[593] On two capitals the surfaces between the eggs are incised with crescents; there are no palmettes.[594] The volutes make two turns marked by seamed fillets that end in rosettes. The bolsters are decorated with two rows of water leaves and an unadorned balteus. Claussen judged these capitals to be ancient, reworked in the nineteenth century, but Pensabene classified them as »Romanesque,« the first of a series of capitals closely modeled on ancient exemplars.[595] In his view, the relative proportions of the parts, the »sober« style, and the »elegant« carving of the volutes and echinus make these capitals, of the many twelfth- and thirteenth-century Roman Ionic capitals, closest to their antique roots.[596] He associated their emulative style with the medieval revival of fifth-century Ionic trabeated elevations like those of S. Maria Maggiore and S. Stefano Rotondo; yet the capitals in S. Maria in Trastevere are far more classicizing than those in S. Stefano Rotondo. They strongly resemble the medieval capitals in the porch of SS. Giovanni e Paolo, commissioned by the titular cardinal John of Sutri (1151–1180), which Claussen attributed to the marmorarius Nicolaus Angeli.[597]

587 Baedeker (1872), p. 229; Lanciani (1883), p. 35. Contrast Baedeker (1865/66), p. 267: »Das Innere dreischiffig, mit 22 antiken, ungleichen Säulen, die an den jonischen Capitälen zum Theil heidnische Gottheiten zeigen, wie Jupiter, Harpokrates mit dem Finger auf dem Mund.«

588 Lanciani (1883), p. 35, cites an article in: Il Popolo Romano, in 1882.

589 Cressedi (1863–73), p. 20: »[14 Agosto 1870] Le colonne e gli antichi pregievolissimi capitelli sono stati ripuliti, ma non tocchi nè guastati in alcuna parte, e scrupulosamente conservati come già esistevano specialmente nelle teste delle divinità (che alcuni portano nel mezzo in alto, o nelle volute) delle quali altre sono intiere, altre spezzate, quali già erano prima dei restauri.«

590 Platner et al., Beschreibung 3,3 (1842), pp. 664 f. Nibby mentioned the heads around the same time, without noting any damage: Nibby, Roma 2 (1839), p. 674; cf. vol. 3, p. 493.

591 Pensabene, Roma (2015), p. 895 cat. 254–256. The fourth capital is discussed below.

592 In the case of capital S10 (fig. 454) the aisle side is crisper than the nave side, raising the suspicion that it is the intended front.

593 Herrmann, Ionic (1988), p. 10 fig. 4.

594 Crescents: S2, N2. On S10 there is something like a basket (fig. 454).

595 Claussen, Magistri (1987), p. 16 n. 81; followed by Mondini, in: Kirchen G–L (2010), p. 277; Pensabene, Roma (2015), pp. 895 f. John Herrmann agrees that the capitals are medieval (personal communication 13. 08. 2020).

596 Pensabene, Roma (2015), p. 895.

597 Claussen, Magistri (1987), pp. 32 f.; Mondini, in: Kirchen G–L (2010), pp. 87–89, fig. 65, 76 f., 101 f. Mondini dated the capitals to the 1180s, but the closeness of the resemblance to S. Maria in Trastevere suggests that this date should be revisited.

Fig. 451: Rome, S. Maria in Trastevere, capital S2, nave side (photo Kinney 2016)

Fig. 452: Rome, S. Maria in Trastevere, capital N2, nave side (photo Kinney 2016)

Fig. 453: Rome, S. Maria in Trastevere, capital S10, bolster (photo Kinney 2016)

Fig. 454: Rome, S. Maria in Trastevere, capital S10, aisle side (photo Kinney 2016)

The classicizing approach may have been inaugurated at S. Crisogono, where the Ionic elevation was revived in the 1120s, but those capitals were lost to renovation in the seventeenth century, so their role must remain an unknown.

The four Corinthian capitals are at the west end of the nave, seemingly in accord with John Onians's theory that Corinthian capitals marked spaces reserved for the clergy.[598] Type seems to have overridden beauty in the case of S9, which is in poor condition and had to be cut down to fit its shaft (fig. 455). Their distribution also corresponds to Malmstrom's observation that spoliate colonnades tend to form cross-axial pairs.[599] Capitals S11–N11 are of the same size and date, and probably came from the same source.[600] Capitals S9–N9 are likewise similar in size and date.[601] Farther east, however, such pairs are infrequent. Capitals of widely differing dates and styles occur on the same cross axis, while capitals from the same source, like those from the Baths of Caracalla, were split up.[602]

Fig. 455: Rome, S. Maria in Trastevere, capital S9, south colonnade (photo Gustafson 2022)

position	PP cat.	type/date	type/date	PP cat.	position
S11	653	Corinthian sec. III	Corinthian sec. III	654	N11
S10	96	Ionic sec. II	Ionic sec. XII	255	N10
S9	627	Corinthian sec. II	Corinthian sec. II	628	N9
S8	103	Ionic sec. III	Ionic sec. III	107	N8
S7	95	Ionic sec. II	Ionic sec. III	106	N7
S6	102	Ionic sec. III	Ionic sec. XII	257	N6
S5	101	Ionic sec. III	Ionic sec. III	108	N5
S4	85	Ionic sec. I	Ionic sec. III	105	N4
S3	84	Ionic sec. I	Ionic sec. III	104	N3
S2	254	Ionic sec. XII	Ionic sec. XII	256	N2
S1	94	Ionic sec. II	Composite sec. II–III	927	N1

Tab. 1

Rather than by capitals, cross-axial pairing was determined by the size, color and value of the shafts. From the builder's point of view, dimensions were the most important consideration. Creating a trabeated colonnade with found components required laborious calculations; in this case 66 largely unrelated pieces (22 shafts, 22 capitals,

598 Onians, Bearers of Meaning (1988), pp. 94–97.
599 Malmstrom, Colonnades (1975), passim.
600 Pensabene, Roma (2015), p. 925 nos. 653–654, proposing a date in the first half of the third century. Note that his indications of their positions are reversed.
601 Pensabene, Roma (2015), p. 923 nos. 627–628, with a date 100–120. The positions are again reversed.
602 In Tab. 1, »PP cat.« = Pensabene, Roma (2015), catalogue numbers on pp. 878–880, 895, 923, 925, 955. Numbering throughout this discussion is from east to west.

22 bases) had to be combined to produce 22 units measuring exactly the same height from the foundations to the underside of the architrave.[603] The shafts in S. Maria in Trastevere range in height from 5.87 m to 6.4 m, a difference of over half a meter.[604] Within any given cross-axial pair, however, the difference is at most 0.15 m; the mean is 0.05 m.

position	material	diameter	height	height	diameter	material	position
S11	Troad?	0.75 m	5.88 m	5.87 m	0.79 m	Italian	N11
S10	Italian	0.80 m	6.32 m	6.36 m	0.80 m	Italian	N10
S9	Aswan	0.91 m	6.15 m	6.04 m	0.96 m	Aswan	N9
S8	Aswan?	1.07 m	5.99 m	5.97 m	1.04 m	Italian	N8
S7	MC/Italian	0.83 m	6.40 m	6.25 m	0.98 m	MC	N7
S6	MC	1.02 m	5.95 m	5.99 m	0.96 m	MC	N6
S5	MC	0.96 m	6.29 m	6.05 m	0.95 m	MC	N5
S4	MC	0.86 m	6.23 m	6.35 m	0.98 m	MC	N4
S3	Italian?	1.00 m	6.03 m	5.96 m	1.03 m	Italian	N3
S2	Aswan	0.81 m	6.26 m	6.26 m	0.87 m	Aswan	N2
S1	Italian	0.88 m	6.29 m	6.34 m	0.90 m	Italian	N1

Tab. 2

Fig. 456: Rome, S. Maria in Trastevere, column N8, base (photo Kinney 1979)

After sorting his shafts by height, the builder had to deal with an inconsistent ratio of height to diameter. Only one shaft (N10) has the ancient Roman slenderness ratio of 8:1; the rest are stouter, sometimes markedly so (S6, N8).[605] Generally the ratio is roughly the same in cross-axial pairs, but there are exceptions (S7 [7.7:1]–N7 [6.4:1]). In some cases, stout proportions indicate that the shafts furnished to the builder were too tall and had to be shortened; others may have been broken, as can be seen where the modern apophyges of cement and plaster have fallen away (fig. 456). The astragals of all shafts are preserved, evidence that the builder tried to maintain the appearance of intact shafts by trimming them only at the bottom, where the cutting could be disguised.

The disposition of the height pairs was dictated by color and value. The most valuable shafts were those from the imperial quarries on Mons Claudianus in Egypt (commonly called »granito del foro«).[606] Enor-

603 The height from the present floor as measured by S. Pittaccio varies from 6.98 m to 7.27 m on the south side and from 7.16 m to 7.27 m on the north. This is a factor of the slope of the nineteenth-century pavement rather than any calculation by the twelfth-century builder. Pittaccio (2013), pp. 16 f.

604 Dimensions were provided by M. Fulloni.

605 Wilson Jones (2000), p. 148. The lowest ratio in S. Maria in Trastevere is 5.6:1 (column S8).

606 The materials of the shafts in S. Maria in Trastevere were kindly identified for me by Demetrios Michaelides in 1979 and by Clayton Fant in 1993. Their identifications coincided, except for column S7 and the precise sources (Sardinia or Elba) of some of the Italian granites. Pensabene published his identifications in 2015 (Roma, p. 586). They mostly agree with

Fig. 457: Rome, S. Maria in Trastevere, columns N7–N6 (photo Kinney 2009)

Fig. 459: Rome, S. Maria in Trastevere, base S6 (photo Kinney 1979)

Fig. 458: Rome, S. Maria in Trastevere, capital S4 (photo Kinney 2016)

Fig. 460: Rome, S. Maria in Trastevere, base N6 (photo Kinney 1979)

mous shafts of this stone adorned the most imposing ancient buildings in the city, including the Baths of Caracalla, Baths of Diocletian, and the Pantheon.[607] Durable and resistant, granito del foro is glossy when polished and its characteristic looping veins add visual interest and drama (fig. 457).[608] These most valuable shafts are clustered in the center of the nave (S4–S7, N4–N7). Red granite from Aswan also was prized; four shafts of this stone were paired east and west of the block

Michaelides and Fant, except for S3, which he called Aswan; S8 (Italian), and S11 (Italian). I have acknowledged his disagreement with question marks in Tab. 2.

607 M. J. Klein, Untersuchungen zu den kaiserlichen Steinbrücken an Mons Porphyrites und Mons Claudianus in der östlichen Wüsten Ägyptens, Bonn 1988, pp. 89 f.; Pensabene, I marmi (2013), pp. 231–240.

608 Gnoli, Marmora Romana (rev. ed. 1988), pp. 148–150; Marmi antichi (1989), p. 222.

Fig. 461: Rome, S. Maria in Trastevere, capital S6 (photo DAI)

Fig. 462: Rome, S. Maria in Trastevere, capital N6 (photo Kinney 2016)

Fig. 463: Rome, S. Maria in Trastevere, capital N6, aisle side (photo Kinney 2016)

of granito del foro (S2–N2, S9–N9). A fifth shaft of Aswan granite was paired with a shaft of Italian granite with a reddish tinge (S8–N8).

Capitals and bases were distributed as the shaft heights permitted.[609] Even the most beautiful capital could be shorn of a finely sculpted collar to accommodate the height of a shaft (fig. 458). Some bases were partially or wholly sunk beneath the pavement; others were on plinths of varying height (fig. 521).[610] Unlike the capitals, the bases are mostly undistinguished.[611] The exceptions are four elaborately decorated pieces believed to have come from the Baths of Caracalla (vine scroll and masks on the lower torus, anthemion on the lower scotia, double bead-and-reel, hanging acanthus leaves on the upper scotia), two of which were placed in the center of the nave, under shafts S6–N6 (figs. 459, 460).[612] The most valuable capitals also were concentrated in the center (over shafts S3–8, N3–5, 7–8).[613]

The capital on shaft N6, opposite one with a head of Serapis and busts of Harpocrates, is a surprising exception in this gathering of special antiquities (figs. 461, 462). Made to fit its shaft in the twelfth century, it is a unique version of the Ionic type in which the volutes are formed by coiled serpents that emanate from the central

609 Pensabene posited a complicated pattern independent of the shafts, with three zones of cross-axial and/or diagonal pairs: Roma (2015), pp. 589 f.

610 Nearly all of the plinths were remade in the nineteenth century; originals survive on columns S5, S7, N3, N5, and N7.

611 Original bases survive on columns S2–3, S5–8, S10–11, N3–9, and N11; the rest were replaced by marble collars under Vespignani. Pensabene, Roma (2015), pp. 586, 588 figs. 920, 921, 924; 589 figs. 927, 929; 981 nos. 18, 19; 986 nos. 221–229. Not all bases are included in his catalogue.

612 M. Wegner, Schmuckbasen des antiken Rom, Münster 1966, pp. 77–80, pl. 25a–c; Pensabene, Roma (2015), pp. 586, 588 figs. 922, 923, 925; 589 fig. 928; 992 nos. 344–347, 1105 figs. 1092, 1093. The other two bases from this set are under shafts S2 and N4. Pensabene, Roma (2015), p. 590 speculated that before the nineteenth-century restoration, there were more such decorated bases at the east ends of the colonnades.

613 Herrmann, Ionic (1988), pp. 30, 33–35, 58; Pensabene, Roma (2015), pp. 878–880 nos. 84–85, 95, 101–108.

Fig. 464: Rome, S. Maria in Trastevere, capital N6, detail (photo Kinney 2016)

Fig. 465: Rome, S. Maria in Trastevere, capital N8, detail (photo Kinney 2016)

rosette and end with their mouths seeming to nibble the palmettes at the ends of the egg-and-dart on the echinus (fig. 464).[614] The marble worker began with a large block of marble – perhaps, as suggested by Irmgard Voss, an Isis or Serapis capital that had been left unfinished at the Baths.[615] An unsuccessful attempt to work out the placement of the half-palmettes and the relation of the volutes to the abacus can be seen on the side turned to the aisle (fig. 463). This initial effort lacks the rosettes in the eyes of the volutes and does not seem to have envisioned the snakes. The serpents were added on the second try, which is considerably more complicated (fig. 464). Two ribbons emanate from beneath the rosette, one rounded and the other flat. The convex ribbon is the body of the serpent and terminates in its head and mouth (which help to position the half-palmettes).[616] The flat ribbon ends in the canalis above the ovolo. If we allow the marmorarius a sense of humor, we might see the serpents as a comment on the difficulty of designing an Ionic volute, but in their architectural context they respond to the volutes of the capitals opposite and around them, most of which contain images of Harpocrates (fig. 465). His silencing gesture evokes what cannot, or should not be said.[617] Perhaps the serpents similarly allude to mystic secrets.

Damiani argued that the provocative pair S6–N6 is one of three cross-axial pairs of spolia that mark significant points in the papal liturgy: *ad medium ecclesiae*, indicated by the stout shafts of red Aswan granite S3–N3; the *porta chori* (S6–N6); and the *medium presbiterii*, signaled by another pair of thick red shafts at S8–N8 (fig. 466).[618] Damiani's analysis was modeled on Claussen's correlation of the pavement patterns in S. Clemente with scripts (*ordines*) for Masses in the papal basilicas.[619] At St. Peter's, the *medium ecclesiae* coincided with the porphyry disk on which the pope received the reverence of cardinals and priests, who in turn received his blessing.[620] At the *portam chori*, according to the *Ordo* of Canon Benedict, the pope lit a candle during the Nativity Mass at S. Maria Maggiore, »as a figure of the end of the world by fire.«[621] *In medio presbiterii*, according to the same *Ordo*, the *primicerius* re-

614 Or as Mondini, Ostentation (2016), p. 239 suggests, not palmettes but the serpents' tripartite tongues.
615 Voss, Studien (1990), pp. 71 f. n. 46.
616 Voss, Studien (1990), pp. 71 f. n. 46 suggested that this side of the capital had already been roughed out in the third century, which would explain the two ribbons.
617 For a speculative reconstruction of the twelfth-century reception of this figure, see Kinney (2021).
618 Damiani (1993/94), pp. 105–111; Damiani (2008), p. 351.
619 Voss/Claussen (1991/92), pp. 14–18; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 319–325.
620 De Blaauw, Cultus 2 (1994), pp. 677–680, fig. 26.
621 Liber Censuum 2, p. 145; De Blaauw, Cultus 1 (1994), pp. 418 f.

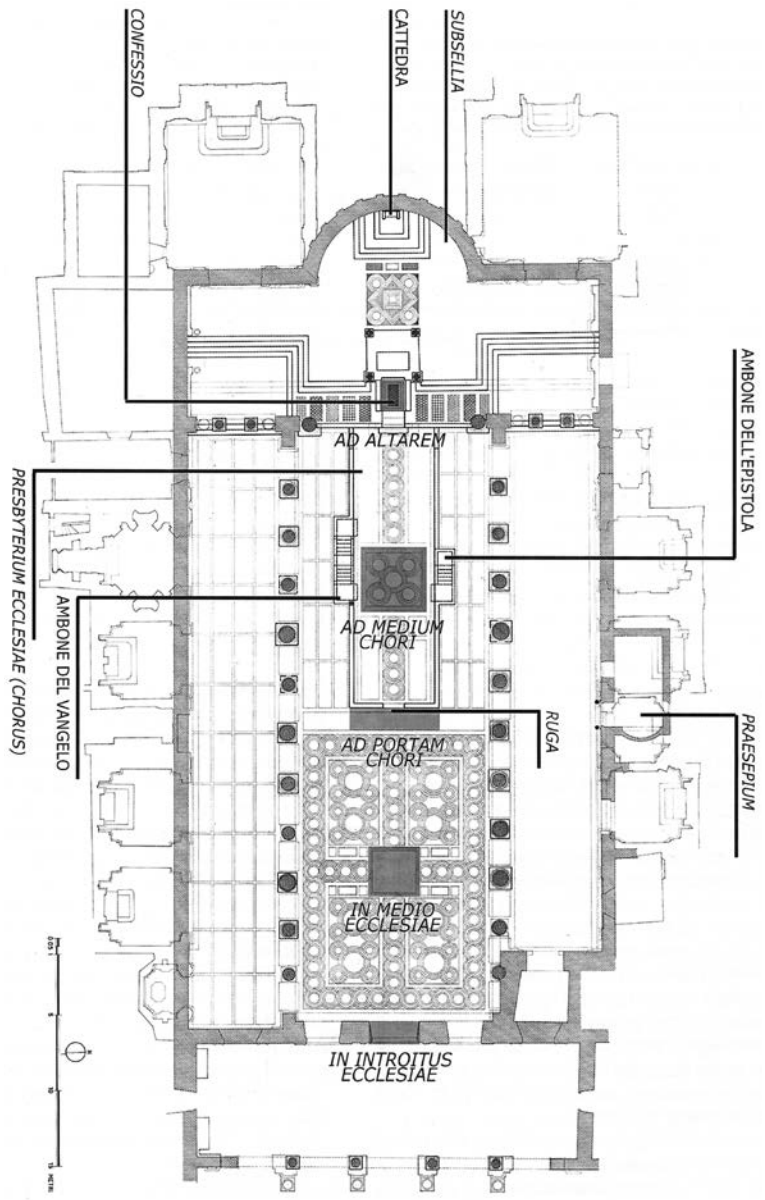


Fig. 466: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan showing liturgical pauses (Damiani 2008)

moved the pope's mitre. In S. Maria in Trastevere these last two points would have been at the entrance to the schola cantorum between the sixth and seventh pairs of columns, and between the ambo and pulpit at the level of the ninth columns (figs. 441, 466).

The questionability of applying these *ordines* to a stational church was acknowledged by Claussen: they are not scripts for a stational Mass but for special ceremonies in the papal basilicas, and some postdate the twelfth century.[622] Claussen made two significant points in response. First, regardless of how the stational Masses actually unfolded, the ceremonies in the great basilicas may have constituted an ideal that was emulated in the pavement designs of stational churches. Second, the pavement patterns themselves can be evidence of liturgical practices not mentioned in twelfth-century texts. His reasoning can be applied to the spolia in S. Maria in Trastevere, especially since the patterns observed by Damiani appeared in the pavement as well (discussed below). Moreover, the *Ordo* of Canon Benedict was commissioned by a member of Innocent II's curia in precisely the years when S. Maria in Trastevere was being built.[623]

The prominently pagan iconography of the capitals between the third and the eighth pairs of columns, and the nod to it on capital N6, suggest that liturgy was not the only referent of the spolia. Observing that the schola cantorum in other churches was sometimes adorned with ancient reliefs, Mondini speculated that the choir might have been the preferred location for objects with a lingering aura of the pagan past.[624] The figured capitals in S. Maria in Trastevere conform to this pattern. It is not impossible that learned viewers recognized Harpocrates as the son of Serapis (Osiris) and Queen Isis, and by *interpretatio christiana* related the pagan couple to the King and Queen depicted in the apse mosaic.[625] On a less recondite plane, the pagan images could be connected to local history. According to the *Mirabilia Urbis Romae*, the basilica was erected on the site of the *templum Ravennantium*, which itself was the site of

622 Voss/Claussen (1991/92), p. 18.
623 The *Ordo* was commissioned by Cardinal Guido di Città di Castello during Innocent's papacy and describes ceremonies Innocent performed himself. Kinney (2007); Romano (2010).
624 Mondini, Ostentation (2016), p. 248.
625 Kinney, Spolia (1986), pp. 390–392, 394; Di Fazio/Guidone (2014), p. 230; Kinney (2021), pp. 14–20.

the *fons olei*.[626] The colonnades with their pagan capitals, evoking a temple, were a mnemonic for this history for those who knew it. Both products of the papacy of Innocent II, the basilica and the *Mirabilia* jointly express the conviction that temples were part of God's plan for the Christian city.

Fig. 467: Rome, S. Maria in Trastevere, modillions over columns N8–N7 (photo Kinney 2016)

Entablatures

The colonnades carry entablatures comprising an architrave, frieze, and cornice, which continue across the counterfaçade (figs. 448, 449, 467–469). The architrave was assembled with reused rectangular blocks of several types of marble, each block spanning one intercolumniation (about 3.2 m measured from the center of the shafts). The frieze was painted in the nineteenth century with a multi-colored rinceau on a gold faux-mosaic background.[627] It had been painted previously by Cesare Rossetti († 1623), probably under Cardinal Aldobrandini.[628] The original decoration, if any, is unknown. In the cornice, the plaster cymatium above the modillions is a nineteenth-century replacement of an earlier (seventeenth-century?) one.[629] The cyma reversa below the modillions is likewise plaster; it replaced an earlier »cornice« made of wood.[630] The only molding that may be from the twelfth century is the marble one between the frieze and the architrave (cyma reversa, fillet, cyma recta).

The cornice contains the entablature's pièce de résistance: 104 modillions made by cutting smaller ancient cornices into pieces (fig. 470).[631] Although their profusion and their distance from the floor stymie precision, recent studies agree that there are at least sixteen types of cornices represented, ranging in number of examples from one to over forty, and in date from the first to the third century.[632] Pensabene's breakdown is the most exacting, comprising three categories (cornices without modillions, cornices with modillions, and modillions) subdivided into sixteen groups and types. My own study of the modillions in the 1980s, though not as archaeologically precise as Pensabene's, yielded almost exactly the same distinctions. For convenience, I will use my simple alphabetic labels in the following discussion, with references to equivalents in Pensabene's typology in the footnotes.

626 See above, n. 82.

627 Giustificazioni 1868, Filza 12-A: »22 luglio 1868 […] I Pittori Decoratori Ernesto Freguglia e Salvatore Rotani […] hanno […] condotto a termine la pittura a buon fresco nella trabeazione dell' ordine inferiore della nave media per l' intera lunghezza di uno dei lati maggiori«; also Filza 12-B.

628 Moretti, Miscellanea, Descrizione materiale: »il fregio è finto di Musaico con fogliame, e puttini, pittura di Cesare Rossetti«.

629 ACSMT, Fabbriceria. Restauro della venerabil[e] Basilica di Santa Maria in Trast[evere]: Lavoro d' arte Muraria, no. 83: »Demolita la parte superiore della trabeazione sia per variare modanatura, come per sistemar sopra il lastricato di peperino«; ACSMT, Armadio XI, Restauri di Pio IX, Consuntivo dei lavori da Stuccatore eseguiti dal Capo d' Arte Giuliano Corsini […] 1872–1873, Ristauro dell' Ordine inferiore: »L' aggetto del cornicione rabocciato in calce e quindi ricciato ed incollato a stucco.«

630 Valorosi (2), no. 84: »Smurata e calata a basso la vecchia cornice di legname che esisteva sotto i modiglioni.«

631 Damiani (2008), p. 355 fig. 2. Di Fazio/Guidone (2014), pp. 232–234 counted 106 modillions (though their catalogue contains 112 examples); Pensabene, Roma (2015), p. 591 counted 121. There are 42 modillions over the south colonnade, 49 over the north colonnade, and 13 on the counterfaçade.

632 Damiani (1993/94), pp. 361–376 catalogued 14 types; Di Fazio/Guidone (2014), pp. 245–249 catalogued 17; Pensabene, Roma (2015), pp. 592–597 catalogued 16.

Fig. 468: Rome, S. Maria in Trastevere, modillions in cornice, south colonnade (photo Kinney 1988)

Fig. 469: Rome, S. Maria in Trastevere, modillions in cornice, east wall (photo Kinney 1988)

The most elaborate types, A and B, consist of segments of modillion cornices containing two modillions each (fig. 468).[633] The modillions of A are covered with an acanthus leaf; those of B are bisected by what looks like a rope. The simplest type, M, is a single bracket with plain concave and convex moldings (fig. 467).[634] Type A is the most plentiful (50 pieces), while the simpler types are represented by as few as a single example.[635] The 13 modillions on the east wall are arranged symmetrically, with 5 different types on either side of a cyma recta with bead-and-reel and acanthus leaves (fig. 469). The approach differs over the colonnades. On the north side the marble worker made an alternating pattern (ACAMAMAMAEAEA etc.) except over column N6, where five type-A modillions cluster together.[636] On the south side the pattern, while not quite random, is much less regular, sometimes alter-

633 A = Damiani class I (Damiani [1993/94], pp. 361 f.); Di Fazio/Guidone (2014) types 12–14, pp. 236 figs. 9–11, 247 f.; Pensabene cat. 2 (with modillions)/group 2/type 3, pp. 595 f. figs. 947–953. B = Damiani class XII, pp. 373 f.; Di Fazio/Guidone (2014) type 9, pp. 235 fig. 7, 246 f.; Pensabene cat. 2/group 1/type 1, p. 594 figs. 941–944.

634 M = Di Fazio/Guidone (2014) type 3, pp. 234 fig. 3, 245; Pensabene cat. 1 (without modillions)/group 2/type 2, p. 593 figs. 935–937.

635 The count of 50 includes close variant A^1 (Pensabene cat. 2/group 2/type 3, variants 1 and 2), which appears only in the south colonnade (3 pieces), and A^2 (Pensabene cat. 2/group 2/type 1), which appears twice in the north colonnade.

636 C = Di Fazio/Guidone (2014) type 10, pp. 235 fig. 8, 247; Pensabene cat. 2/group 2/type 2, p. 595 fig. 946; E = Di Fazio/Guidone (2014) type 8, pp. 235 fig. 6, 246; Pensabene cat. 1/group 3/type 1, p. 594 fig. 939.

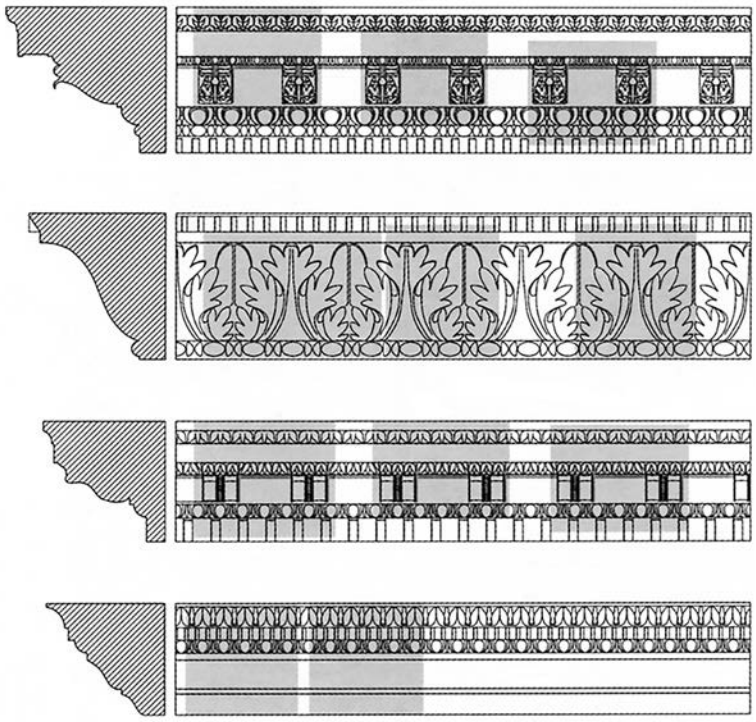


Fig. 470: Rome, S. Maria in Trastevere, diagram showing cuts of ancient cornices for reuse (Damiani 2008)

nating (BABAF) but more often displaying pairs and triplets (BBABBBFAAAF), with six type-A modillions over columns S4 to S5.[637]

From these discrepancies, it appears that neither the planning nor the allocation of the spolia was uniform. The builder of the north colonnade had 27 type A modillions but none of type B, while the builder of the south colonnade had 20 type A modillions and 14 of type B. The east wall displays two types of modillions that are not found in either colonnade (K, N).[638] Types B and F appear only on the east wall and in the south colonnade; types E, L, and M appear only in the north colonnade.[639] The commonality is type A, which was made from one or more cornices well over 25 m long.[640] Type A was the leitmotif, supplemented by B (17 pieces from a cornice over 9.6 m long). Representing two-thirds of the total number of modillions, these two showiest types create the overall impression of magnificence, which must have been the designer's goal. Beyond that, the craftsmen seem to have been left to their own devices. The builder(s) of the north and east entablatures chose their spolia with a pattern already in mind. The builder responsible for the south colonnade apparently did not. Why not? Whatever the explanation, the craftsmen had in common that they placed a burst of type-A modillions in the center of the nave, although not symmetrically.

The modillions were not only ornamental. They created a cantilever that could support more than the corona. In the fourteenth century Dominus P. Odonis donated a wooden catwalk above the columns, presumably like the balcony shown over the cornice of St. Peter's in Grimaldi's transverse section of the nave.[641] The fourteenth-century *gyrus* may have replaced an earlier one, as these walkways were useful for lighting, maintenance, and the installation of temporary drapes and other ornaments. A door giving access to this level is still open in the northeast corner of the nave (figs. 471, 472), and several others were walled up in the nineteenth century.[642] In a conflict between utility and aesthetics, the *gyrus* would have overshadowed the modillions, perhaps diminishing their effect.

The modillion cornices made the colonnades of S. Maria in Trastevere unique. Acting like a gloss on the already opulent array of spolia below them, the modillions thematize richness and variety. Nearly all spoliate

637 F= Di Fazio/Guidone (2014) type 5, pp. 235 fig. 5, 246; Pensabene cat. 1/group 1/type 1, p. 592 fig. 931a.

638 K = Di Fazio/Guidone (2014) type 1, pp. 234 fig. 1, 245; Pensabene cat. 1/group 2/type 1, p. 593 fig. 934; N = Pensabene cat. 3 (modillions)/type 2, p. 598 fig. 958.

639 L = Di Fazio/Guidone (2014) type 4, pp. 234 fig. 4, 245 f.; Pensabene cat. 1/group 2/type 3, p. 594 fig. 938.

640 Scaffolding erected at the west end of the south colonnade in 1985 made it possible to measure eight brackets. The type A bracket is 0.495 m wide; 0.495 × 50 = 24.75, to which one has to add the unused segments in between the cuts (fig. 470 top). On the basis of style, Damiani associated these brackets with the jambs of the east lateral doors and the imposts of the triumphal arch, and deduced that their source was the Baths of Caracalla.

641 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 10v: *ob. d(omi)ni p. odonis q(ui) fec(it) fieri giru(m) sup(er) colu(m)pdas ligneu(m) p(ro) ei(us) aniu(e)rsar(i)o*; Necrologi (1908), p. 91. Grimaldi, Descrizione (1972), pp. 138 f. (fols. 104v–105).

642 Valorosi (2), no. 78: »sopra il 3° intercolunnio a sinistra […] murato un vano di porta largo m. 0.67 alto m. 1.56 […]«; no. 79: »Murato altro vano simile sopra il 7° intercolunnio«; no. 80: »Sopra l'ultimo intercolunnio murato un vano come sopra.«

Fig. 471: Rome, S. Maria in Trastevere, northeast corner of nave, door over entablature (photo Kinney 1988)

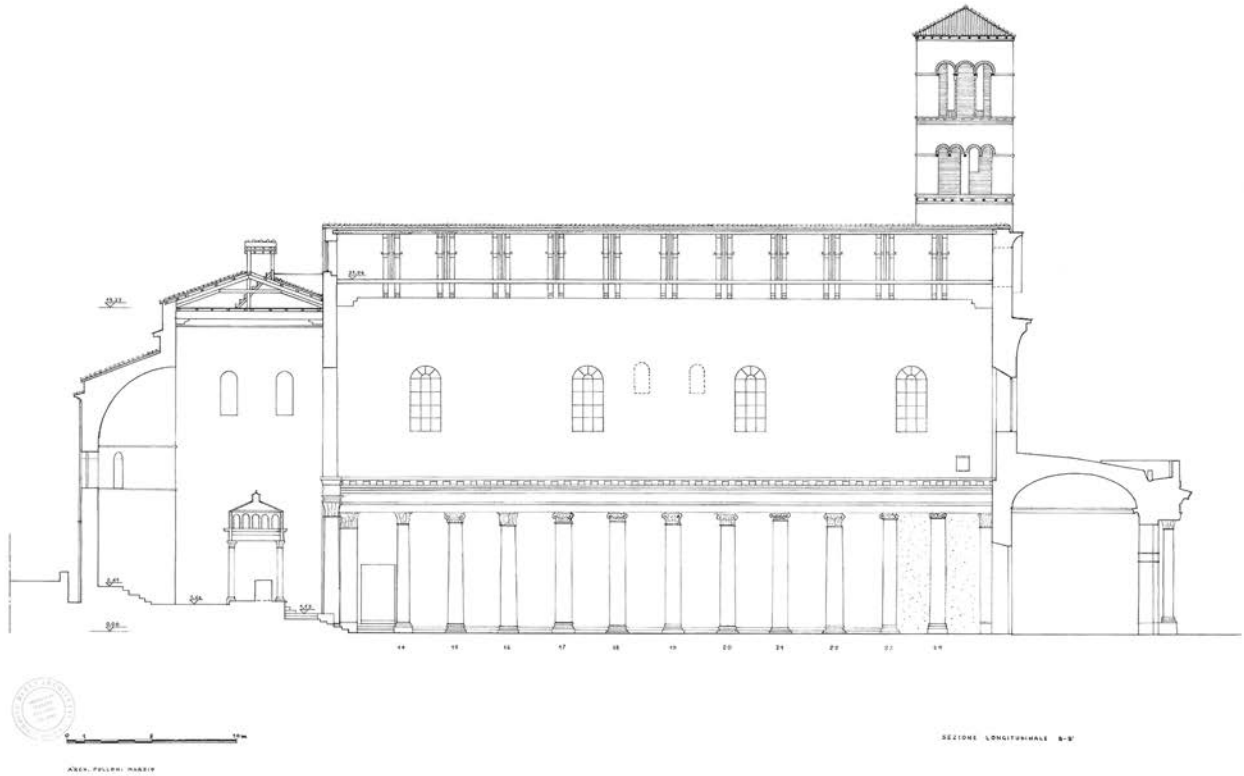


Fig. 472: Rome, S. Maria in Trastevere, longitudinal section through apse, transept, nave, and porch (Fulloni 1985/2016)

colonnades exhibit *varietas*, but none insists on it as strongly as these.[643] In this respect the colonnades seem to echo the apse mosaic, where the Queen sits *circumdata varietate*.[644] The nave too is wrapped in the variety of its colonnades.

Clerestory and roof

The nave wall rises 9.8 m from the top of the modillions to the present ceiling, making a total height of about 19 m from the pavement (fig. 472). The original height was somewhat less, as the wall was raised under Cardinal Aldobrandini and the pavement was lowered 0.4 m by Vespignani, but the impression of height was greater, because the view from the floor extended to the roof ridge instead of being blocked by a ceiling. Small round-headed windows, 1.9 m high and 0.9 m wide, appeared over some intercolumniations (figs. 390, 472). Their sills were about 5.4 m above the modillions. (For comparison, the present windows are about two-thirds taller [3.2 m] and twice as wide [1.8 m].) Windows in the south wall are documented by sixteenth-century complaints that they had been converted into balconies for buildings that extended from the adjoining cardinal's palace over the aisles, and consequently gave no light.[645] Even without such obstructions, the nave was appreciably dimmer than it is now. The aisles, which had little more than slit windows, were actively dark.

Fig. 473: Rome, S. Maria in Trastevere, space over nave ceiling, medieval bracket (photo Priester ca. 1989)

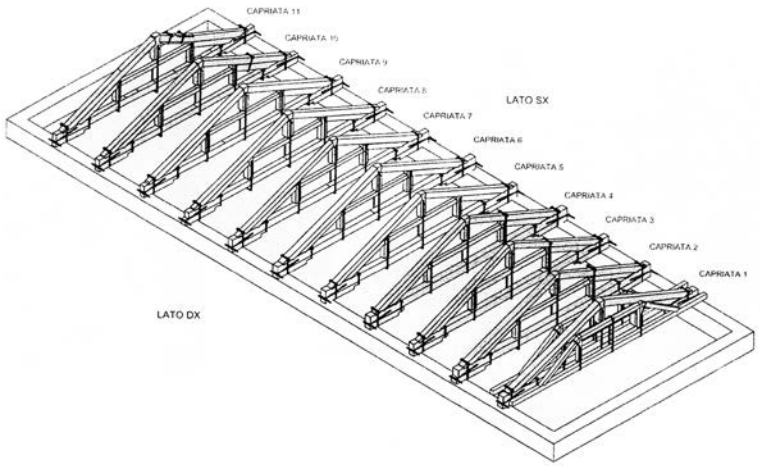


Fig. 474: Rome, S. Crisogono, truss roof (Petretto 2005)

Vasari mentioned »very many colored things in fresco all over the church,« which he attributed to Cavallini.[646] Around the same time Bernardo Gamucci (1569) saw »ornamenti molto belli di pittura,« and the Bavarian pilgrim Jakob Rabus (1575) reported seeing »very nice« paintings in the

643 On *varietas* in the twelfth century: M. J. Carruthers, »Varietas.« A Word of Many Colours, in: Poetica 41, 2009, no. 1/2, pp. 11–32.

644 Ps. 44, 10: *Adstitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate.*

645 Moretti, De S. Callisto, pp. 314r–314v, quoting a document dated 20 April 1581: »Noi infrascritti facciamo fede […] come l' Ill(ustrissi)mo S(igno)r(e) Card(inale) Morone [1556–1560] […] fece disabitare le stanze del suo Palazzo, che sono sopra la nave piccola della chiesa di Sta Maria sopra la Madonna verso il detto Palazzo, che occupano le finestre della predetta chiesa; et fece buttare, e levar via li tramezzi, che vi erano, riducendoli a modo di Galleria.« See also above, n. 278.

646 Vita di Pietro Cavallini Romano, in: Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), p. 185: »dipinse […] in S. Maria in Trastevere moltissime cose colorite per tutta la chiesa in fresco.«

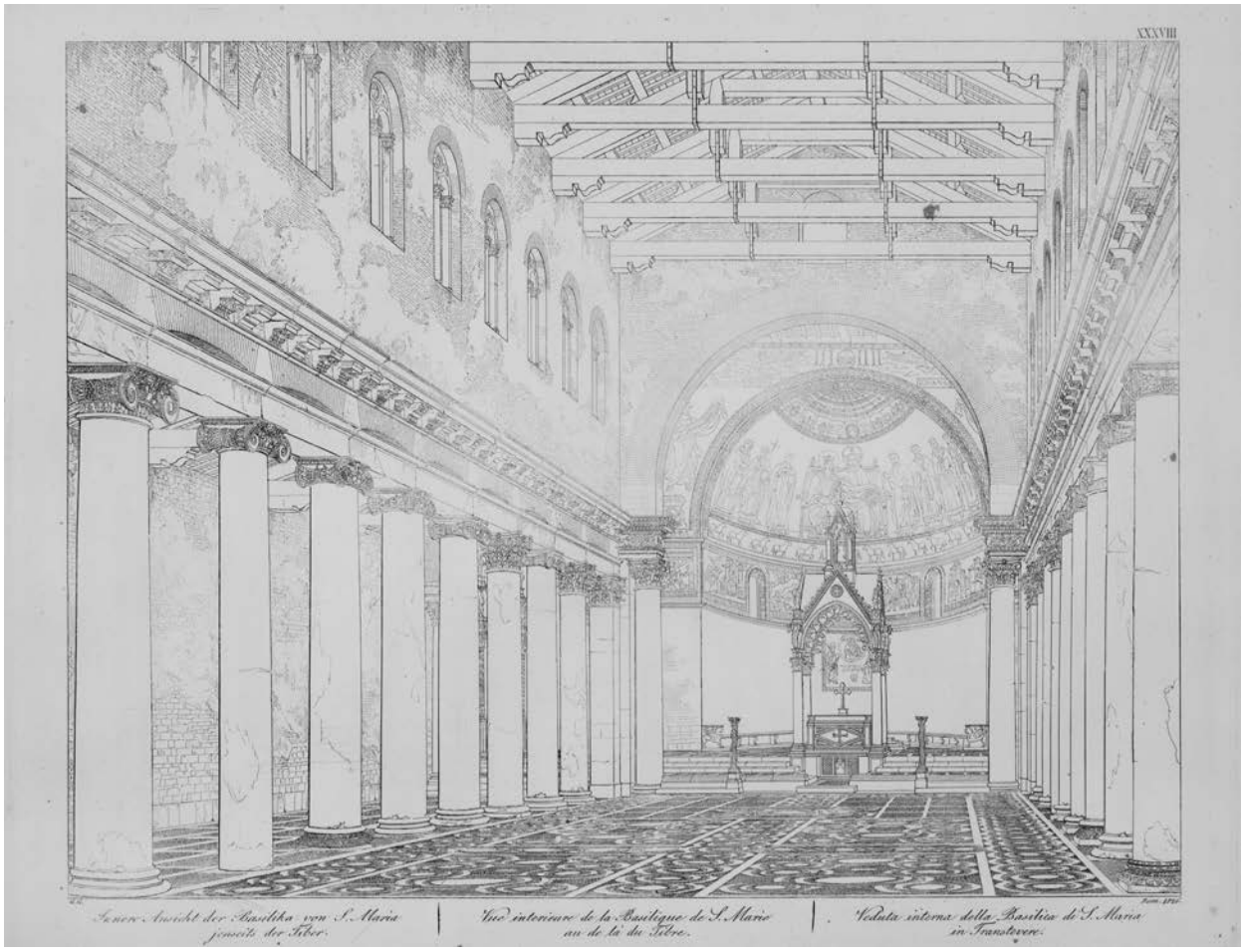


Fig. 475: Rome, S. Maria in Trastevere, reconstruction of medieval interior, J. G. Gutensohn, 1826, (in: Bunsen, Die Basiliken des christlichen Roms 1843)

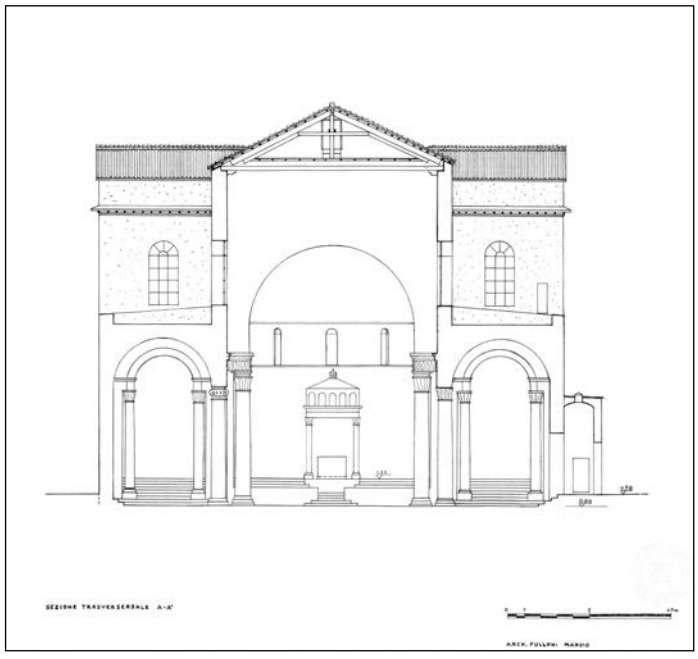


Fig. 476: Rome, S. Maria in Trastevere, transverse section through nave and aisles (M. Fulloni 1985/2016)

basilica.[647] There is no guarantee that these paintings were in the nave, but if they were, the recent opening of the south clerestory windows by Cardinal Morone (1556–1560) would have brought them literally to light. Both Gamucci and Rabus attributed the paintings to the eighth century, long before the time of Cavallini.[648] There is no further mention of these »ornaments,« and the earliest views of the nave show only unpainted plaster in the clerestory (figs. 362, 374). Schmitz is probably correct that, if the paintings were in the nave, they were eliminated in the restoration by Cardinal Aldobrandini.[649]

Cardinal Aldobrandini's remodeling also destroyed the original roof. His replacement has eleven double palladian trusses with intermediate king posts, one over each column (fig. 472).[650] It contains wood from the previous roof, including twelfth-century purlins and supporting brackets with polychrome decoration (fig. 473).[651] Whether the twelfth-century roof had a double-truss system like the present one is unknown. The recently restored roof of S. Crisogono, which also incorporates wood from its twelfth-century predecessor, has single palladian trusses with queen posts (fig. 474).[652] This is precisely the type of roof that Gutensohn imagined over the nave of S. Maria in

Fig. 477: Rome, S. Maria in Trastevere, triumphal arch and apse (photo Alinari/Art Resource)

647 Gamucci, Antichità (2nd ed. 1569), p. 168v: »Questa medesima chiesa […] si dice che da Gregorio II con più bel disegno fu rifatta, hauendola ripiena d' ornamenti molto belli di pittura, de' quali ne' tempi nostri se ne uede parte.« Rabus, Rom 1575 (1925), p. 74: »Papst Gregorius der 3. […] ließ es auch überaus schön malen, wie dann das alte Gemäl noch vor Augen ist.«

648 Rabus's attribution reflects knowledge of the Liber pontificalis. LP 1, p. 419 records the painting of the *basilicam sancti Calisti* by Pope Gregory III (731–741). This was the cemetery basilica on the via Aurelia, not the one in Trastevere.

649 Schmitz, Cavallini (2013), p. 248.

650 Valeriani, Kirchendächer (2006), pp. 31 fig. $6D_1$, 32 fig. 8, 33 f., 77 f., 194–200. Her measurement of the roof span (11.1 m) is actually the distance between the ends of the secondary rafters; the total span (width between the clerestory walls) is 12.3–12.8 m. Similarly Valeriani (2003), p. 2030.

651 ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, Armadio XI, Busta no. 2, Filza: Memorie della sospensione di una prebenda Canonicale vacata per morte del Canonico della Torre per erogarne i frutti per estinzione totale dei debiti contratti nella riparazione dei tetti e soffitte della Basilica: »1 Decembre 1893 […] molta parte del tetto è costituita da legnami che forse appartenevano all' antico tetto della basilica ad incavallature scoperte, parte è di qualità abete e parte è già stato in altri tempi in qualche modo rafforzata. [signed] L' Architetto del R[everendissi]mo Capitolo Aristide Leonori.« Cantone (1996), p. 259 n. 1: »Ancora oggi è visibile, nello spazio tra cassettonato e copertura, una serie di mensole d' appoggio delle preesistenti capriate con decorazioni policrome, testimonianze dell' origine copertura.« I am grateful to Ann Priester for sharing her photograph of one of the brackets. Ronald Malmstrom noticed the purlins on a visit to the roof space in 1972.

652 M. A. Petretto, The Wood Roofing System of the Main Nave in the S. Crisogono Church located in Trastevere, Rome, in: Conservation of Historic Wooden Structures. Proceedings of the International Conference, Florence 2005, ed. by G. Tampone, Florence 2005, vol. 1, pp. 165–175, esp. 166; Valeriani, Kirchendächer (2006), pp. 59–62.

Fig. 478: Rome, S. Maria in Trastevere, column base under triumphal arch, north side (photo Kinney ca. 1980)

Trastevere (fig. 475).[653] The trusses and the underside of the decking would have been painted with decorative patterns and possibly with inscriptions. In 1581 Girolamo d'Avila found the roof still in good condition and noted that it was covered with lead sheets.[654] Given Innocent II's ability to repair the lead roof of St. Peter's, it is likely that the lead covering at S. Maria in Trastevere was original.

Unlike the large mullioned windows in Gutensohn's reconstruction of the medieval interior, which are impossible for twelfth-century Rome, his view of the roof is plausible for the period, and helps to visualize Pope Innocent's nave (fig. 475). The roof was an important part of the décor, inviting the eye upward while at the same time reinforcing the orthogonal lines of the entablatures that lead westward to the view of the apse.

Transept and apse

The nave ends at the west with a view of the apse through the triumphal arch (figs. 476, 477). Under the arch are two imposing columns with matching shafts of granito del foro (H 6.43/6.44 m, ⌀ 0.97/0.96 m), matching Corinthian capitals, and matching imposts. Pensabene dated the capitals to the second century.[655] The unmatched bases stand on plinths that were buried under the pavement before Vespignani removed it (fig. 478).[656]

The imposts comprise all the parts of a Corinthian entablature: architrave (fascia, bead-and-reel, fascia, bead-and-reel, cyma reversa with hanging acanthus leaves), frieze (scrolling acanthus), and cornice (dentils, bead-and-reel, egg-and-dart, corona decorated with shells, cyma reversa with hanging acanthus leaves; figs. 479–481).[657] The acanthus-scroll frieze closely resembles the jambs of the lateral portals in the east wall (figs. 404–408). Neu compared its execution to ornament in the Baths of Caracalla, which might have been the source of the jambs as well.[658] The cornice blocks are separate from the frieze and have been dated slightly later.[659] They seem to have been made for a position like their current one, as »ressauts« over freestanding columns. The corners of the coronas are nineteenth-century restorations, but other corner elements, like the pinecones between the dentils, appear to be original (fig. 480).[660] The frieze, on the other hand, was assembled ad hoc by a medieval craftsman. An acanthus basket forms the short side, and the long sides are made of fragmentary rinceaux that grow toward the basket rather

653 Bunsen/Gutensohn/Knapp, Basiliken (1842), pl. XXXVIII, signed »G. G. Rom. 1826«.

654 Quoted by Moretti, De S. Callisto, p. 249: *Est cooperta laminis plumbeis, et quamvis intus non sit suffitata, habet tamen tectum bene sarctum, et contignatum*. The lead was replaced with terracotta tiles by Cardinal Aldobrandini; ACSMT, Fabbriceria Basilica e Canonica, Busta N, item: »Si deue notare, che il Tetto della Basilica […] era tutto coperto di piombo, et doppo […] Cardinal Pietro Aldobrandino Titolare […] leuò il piombo et ui fece mettere le Tegole.«

655 Pensabene, Roma (2015), p. 913 nos. 455, 456 (locations reversed).

656 Pensabene, Roma (2015), p. 988 nos. 288, 289.

657 Di Fazio/Guidone (2014), p. 232; Pensabene, Roma (2015), pp. 597–599.

658 Neu (1972) p. 57; rejected by Schörner (1995), p. 94; accepted by Di Fazio/Guidone (2014), p. 241 (only for the imposts) and by Pensabene, Roma (2015), p. 599. Huelsen's proposal that the builders obtained the frieze by destroying one side of the Arco di Portogallo met no agreement; Huelsen (1917), p. 174; Stucchi (1949/50), p. 117; M. Torelli, Arco di Portogallo, in: LTUR 1, 1993, pp. 77–79.

659 Neu (1972), pp. 69 f., 177 no. 34. Guidone found the »sottocornice« more Flavian; Di Fazio/Guidone (2014), p. 232.

660 Valorosi (1), at 6930.30: »Nella cornice di marmo all'imposta dell'arcone della navata grande riprese a stucco le parti superiori mancanti, ricavandoci l'intaglio conforme a quello esistente con foglio e linea di conchiglie […] lung. M. 1.20.«

Fig. 479: Rome, S. Maria in Trastevere, capital and impost under triumphal arch, south side (photo DAI)

Fig. 480: Rome, S. Maria in Trastevere, capital and impost under triumphal arch, north side (photo DAI)

Fig. 481: Rome, S. Maria in Trastevere, capital and impost under triumphal arch, north side (photo Kinney 1988)

than away from it (figs. 480, 481).[661] The frieze and architrave break off roughly on the transept side of the piers (figs. 482, 483). It seems possible that the sixteenth-century scalpellino who needed 0.8-m-long blocks to lengthen the jambs of the portals took them from this part of the wall.

Similarly ornate entablatures can be made out in views of the transept of S. Paolo fuori le mura after it burned in 1823.[662] They are over the columns that carry the central arch in the transverse wall attributed to Anacletus II.[663] A drawing by Fra Giocondo († 1515) indicates that these entablatures had the same components as those in S. Maria in Trastevere.[664] Although the ornamental motifs were not quite identical, the spolia in both pairs of entablatures could have been taken from the same ancient site. The triumphal arch in S. Crisogono likewise has elaborate imposts, which lost their original ornament in a seventeenth-century reworking.[665]

The imposts, giant porphyry shafts, and Corinthian capitals in S. Crisogono are the earliest known instance of columns under the triumphal arch in twelfth-century Rome. Poeschke cited them, among other features, as deliberate references to the great transept basilicas of the fourth century.[666] Only S. Paolo had such columns, and they were inserted in a repair made by Pope Leo I in 440/50.[667] The columns at S. Paolo had Ionic capitals and relatively low imposts decorated with standing acanthus and water leaves. The faces of the capitals were turned toward the passageway, leaving the bolsters facing the nave. The twelfth-century versions with Corinthian capitals and full entablatures are more decorous (with fancier capitals framing the altar) and conspicuously more ornate.

661 Neu (1972), pp. 57, 176 no. 29.

662 The most detailed rendition is by Rossini, Antichità (1823), p. 99; see also the watercolor by A. Acquaroni, Camerlenghi (2018), p. 155 fig. 5.11. I am grateful to Nicola Camerlenghi for his advice about S. Paolo.

663 H. L. Kessler, Seroux's Decadent Column Capital and other Pieces in the Puzzle of S. Paolo fuori le mura in Rome, in: Arte medievale, N. S. 3, 2004, no. 1, pp. 9–34, esp. 19; Camerlenghi, Splitting (2013), pp. 130–133; Kinney, Patronage (2016), pp. 353, 359–362; Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 153–159.

664 Uffizi, inv.no. Dis. Arch. 1539v; Bartoli, Mon. ant. 1 (1914), pl. XXXII, URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bartoli1914bd1/0035 [25. 10. 2020]; cf. vol. 6, p. 15.

665 M. Cigola, La basilica di San Crisogono in Roma. Un rilievo critico, in: Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell' Architettura 35, 1989, pp. 3–49, esp. 32, 38.

666 Poeschke, Kirchenbau (1988), p. 4.

667 Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 94 f. fig. 3.12.

Fig. 482: Rome, S. Maria in Trastevere, impost of north triumphal arch column from west (photo Kinney 1979)

Fig. 483: Rome, S. Maria in Trastevere, juncture of transept and south aisle from west (photo Kinney 1979)

Columns under the triumphal arch also appeared in Desiderius's new basilica at Montecassino, but Poeschke rejected the possibility that the abbey church was an intermediary source for this and other aspects of the transept, preferring the theory that twelfth-century Roman builders looked directly to models in Rome.[668] They may not have been the first to do so, as at least two transept basilicas generally dated to the ninth century have columns under the triumphal arch: S. Anastasia, restored by Pope Leo III (795–816), and S. Stefano degli Abissini, also usually dated to the pontificate of Leo III.[669] The columns in S. Anastasia, mentioned by Ugonio in 1588, were subsequently moved to the apse and have been replaced by shafts of less prestigious granite.[670] The columns in S. Stefano degli Abissini are still in situ, and their capitals and imposts are preserved.[671] They reproduce exactly the arrangement in St. Paul's basilica: Ionic capitals with nave-facing bolsters and low imposts that support a second arch under the one carried by the piers. Unlike the capitals in the nave colonnades, which are spolia, the capitals and imposts of the triumphal arch in S. Stefano were purpose-made in the ninth century.[672]

The aisles of S. Maria in Trastevere open into the transept through arches under the barrel vaults installed by Cardinal Altemps (fig. 476). The columns supporting the arches originally were embedded in the steps up to the transept, where they must have carried an architrave (figs. 441,

668 Poeschke, Kirchenbau (1988), p. 16; for Montecassino: G. Carbonara, Iussu Desiderii. Montecassino e l'architettura campano-abruzzese nell'undicesimo secolo, Rome 1979, p. 59 fig. VIII. The intermediary role of Montecassino was maintained by Krautheimer, Rome (1980), pp. 178–182.

669 On the date of S. Stefano degli Abissini: Giovannoni (1934–38), pp. 9 f., 13; CBCR 4 (1970), pp. 196–198; Cecchelli (1997), p. 300; Delsere (2015), pp. 17–19. Krautheimer argued for a date in the pontificate of Leo IV (874–855), while Cecchelli argued for the twelfth century.

670 CBCR 1 (1937), pp. 42–62, pls. VII, VIII; Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 70. Ugonio, Stationi (1588), p. 61v described the columns as »marmo verde Lacedemonio«; actually, they were of portasanta marble. Cerrito (2011), p. 356 n. 54. The portasanta shafts were moved to the apse in the 1680s, and the granite and faux-granite shafts seen today are eighteenth-century replacements. F. Barry, Building History. The Baroque Remodellings of S. Anastasia al Palatino, in: Storia dell'arte 95, 1999, pp. 45–102, esp. 50, 69; Cerrito (2011), pp. 357 f. My thanks to Judson Emerick for sharing his knowledge of these churches.

671 Giovannoni (1934–38), pp. 11–13, pl. I; Delsere (2015), p. 64 fig. 32.

672 Giovannoni (1934–38), p. 12.

509). Trabeated columns marking the ends of the aisles were a feature of St. Peter's basilica, which was imitated (with only one column) in S. Prassede and probably also in S. Stefano degli Abissini, where only the architraves survive.[673] The columns in S. Maria in Trastevere have shafts of granito del foro, matching Corinthian capitals, and matching bases. The shafts are more than a meter shorter than those under the triumphal arch, and half a meter shorter than the shortest shaft in the colonnades.[674] Because their astragals and at least two apophyges are intact, they must retain their original height, which matches that of the four granite shafts of the porch. The capitals and bases form four pairs: two pairs of white marble capitals and gray marble bases at the end of the south aisle, and gray capitals and white bases at the end of the north aisle. Both sets of capitals are too small for their shafts (figs. 484, 485). Pensabene dated the white capitals to the first half of the first century and the gray (»marmo bigio«) capitals to the early third century.[675] Their seemingly perfect preservation is the result of nineteenth-century plaster repairs.

Fig. 484: Rome, S. Maria in Trastevere, capital under arch at end of south aisle, south side (photo Kinney 2016)

Fig. 485: Rome, S. Maria in Trastevere, capital under arch at end of north aisle, south side (photo Kinney 2016)

The bases in the south aisle have a normal Attic profile; those in the north aisle are Composite (figs. 486, 487).[676] The attached plinths of all four bases are worn. In their original position in the middle of a short flight of steps, the bases would have endured frequent traffic, especially on the north side, where there was an entrance from the street. The passage was tight, with little more than a meter between the columns. From the pavement to the underside of the architrave the height was about 6.5 m. These relatively low openings allowed almost no view of the transept from the aisles (fig. 509).

By contrast, the triumphal arch frames a perfect view of the apse, calibrated to include nearly all of the twelfth-century mosaic (fig. 477). The triumphal arch and the apse are the same height, with apices 15.8–15.9 m above the present floor of the nave; the pavement of the apse is 1.66 m higher (fig. 472). The wall above the apse rises an additional 2.4 m, for a total height of 16.6 m from the floor of the transept to the ceiling (and 18.3 m above the nave pavement). The sixteenth-century ceiling seems to be close to the level of the twelfth-century roof beams, as it cuts off very little of the mosaic on the wall below it. Part of

673 Giovannoni (1934–38), p. 12 inserted new columns from the Vatican warehouse. Cecchelli (1997), pp. 294–296 called the insertion »arbitrary.«

674 The dimensions are H 5.36, ⌀ 0.57 m; H 5.33, ⌀ 0.58 m; H 5.26, ⌀ 0.61 m; H 5.26, ⌀ 0.62 m.

675 Pensabene, Roma (2015), pp. 908 f. nos. 407, 408; 924 nos. 631–632.

676 Pensabene, Roma (2015), pp. 587, 589 fig. 926, 986 nos. 199, 200. Parts of the Composite bases were replaced in the nineteenth century.

Fig. 486: Rome, S. Maria in Trastevere, column base at end of south aisle (photo Kinney 1979)

Fig. 487: Rome, S. Maria in Trastevere, column base at end of north aisle (photo Kinney 2016)

Fig. 488: Rome, S. Maria in Trastevere, apse and surrounding wall (photo Alinari/Art Resource)

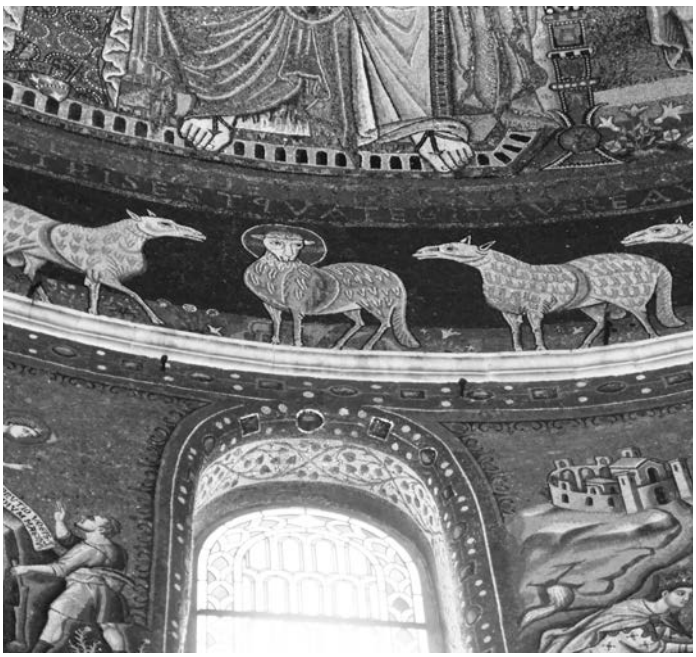


Fig. 489: Rome, S. Maria in Trastevere, apse wall, cornice below twelfth-century mosaic (photo Kinney 2017)

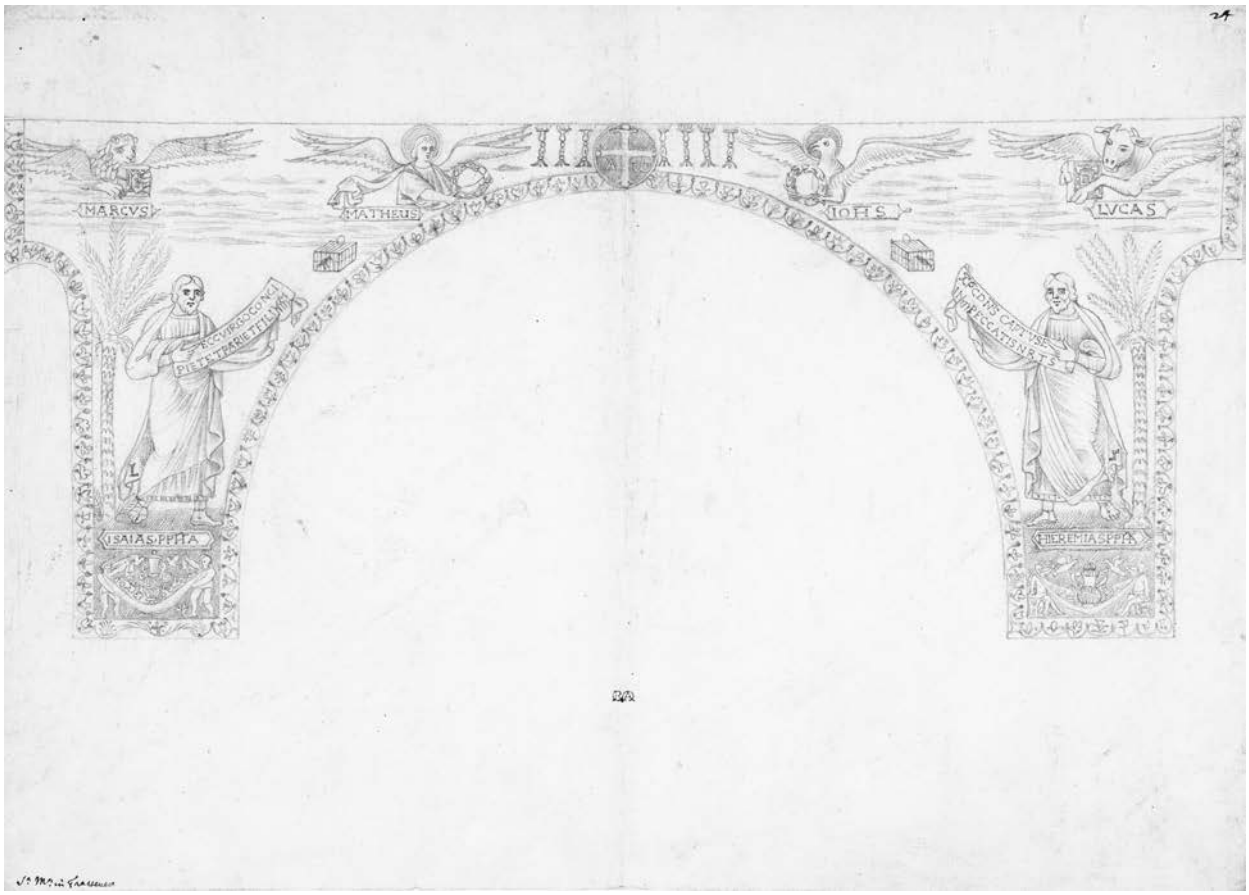


Fig. 490: Rome, S. Maria in Trastevere, apse and arch mosaic, anonymous 17th-century drawing (photo Edinburgh, National Gallery of Scotland, D 1054. David Laing Bequest to the Royal Scottish Academy transferred 1910)

Fig. 491: Rome, S. Maria in Trastevere, interior view to west (photo Kinney 2009)

the original mosaic frame (a thin white line bordering a dark blue band) is visible above the symbols of John and Luke on the north side (fig. 488).

Valeriani observed that the roof beams above the ceiling are roughly hewn (»waldkantig«) and were not meant to be seen. She attributed them to an earlier ceiling of unspecified date.[677] The masonry she associated with this ceiling is not medieval, and there is no material argument for a ceiling in the twelfth century.[678] Still, it is worth noting that Gutensohn reconstructed planking over the beams in the transept (fig. 475).

The bottom of the conch mosaic is marked by a marble cornice (cavetto, cyma recta) that continues onto the adjoining wall under the border of the spandrel mosaics (figs. 488, 489). The cornice stops at the edge of the mosaics, where the mosaic border turns 90° and rises until it curves outward over what must have been a window on either side. After tracing about two-thirds of the window arch, the mosaic border shoots upward to the top of the wall, signaling the mosaic's abrupt termination (fig. 490).[679] The decoration of the rest of the walls, if any, was obviously less important.[680] The mosaic was a show for viewers standing in the nave.[681]

Medieval viewers could see the mosaic more clearly than modern ones. The transept was brighter than it is now, with windows in at least three walls: two in each short wall and one in each half of the west wall, and three more below the mosaic in the apse. There may have been windows over the aisles as well, admitting light from the east.[682] The effect upon entering the church would have been the opposite of what it is today (fig. 491). Absent electric lights, Vespignani's relatively enormous windows illuminate the nave, while the apse is a murky unknown.[683] In the twelfth century, with light suffusing the transept from every direction, the gold and colored tesserae must have shone more clearly, beckoning the viewer forward out of the gloom of the nave.

677 Valeriani, Kirchendächer (2006), pp. 79–81, 201.
678 Valeriani, Kirchendächer (2006), p. 201, caption to fig. 292. »Ostgiebel« is a mistake; it is the south gable.
679 National Gallery of Scotland, inv.no. D1054, anonymous drawing of the mosaic on the wall surrounding the conch of the apse; published by Gardner, Copies (1973), p. 584 and fig. 25.
680 The walls were bare in the sixteenth century: Moretti, De S. Callisto, p. 269, quoting Avila (1581): *Parietes crucis navis ante Chorum non sunt incrustae, neque dealbatae.*
681 Kinney (2002), p. 19.
682 See above, n. 405.
683 Kinney (2002), pp. 19 f.

Liturgical furnishings
Altar and ciborium

The main altar stands on a platform at the top of the steps rising from the nave to the transept. Over it is a ciborium borne on four porphyry columns with Corinthianizing capitals (fig. 492). Before the nineteenth-century renovation, the columns carried an entablature (three-fascia architrave, frieze, and multi-part cornice) that supported a wooden balustrade surrounding the »tempietto« of Cardinal Altemps (fig. 374).[684] Vespignani removed the entablature and everything above it in order to install the neo-Classical canopy seen today.[685] The architrave of pavonazzetto was acquired by the scalpellino.[686] Everything below the entablature – capitals, shafts, bases, and the porphyry and mosaic revetments around the confessio – was dismantled in order to rebuild the foundations.[687] The porphyry shafts were taken »outside,« where they were »worked« by the scalpellino.[688] The capitals were »stripped« (»scalzati«).[689] Nothing is said about the bases.

The »work« on the porphyry shafts – smoothing, polishing, probably some integration with stucco – explains why they are so uniform and shiny. They are all exactly the same size: 2.94 m tall, 0.35 m in diameter. Einaudi is likely correct that they were reused in the twelfth century from the ciborium of Pope Gregory IV.[690] Gregory in turn would have reused the precious cibo-

Fig. 492: Rome, S. Maria in Trastevere, ciborium and altar (photo Zuccari)

684 See above, n. 283.
685 Valorosi (1): »Disfatta la cupola di legno sopra l'altare della confessione, dismessa la balaustrata cornicione di legname calato a basso […] trasporto nelle cappelle.«
686 Viti, *fin*: Vespignani deducts 330.15 lire from the amount owed as the »valuta di un paliotto, e degli architravi in paonazzetto della tribuna acquistati dallo scalpellino.«
687 Valorosi (1), at 8068.15: »Levati i capitelli delle colonne […] Ciascuna delle colonne calata a basso col tiro […] Smurate le quattro basi e zoccoli […] Sotto le basi delle due colonne verso la navata maggiore disfatti i piedistalli con rivestimento di lastro di porfido, ed i contro pilastri che sostengono la banchina avanti l'Altare, e demolito il muro del nucleo […] Inseguito rifatto il muro […] Messo in opera e murato lo specchio di porfido con intelaratura di marmo attorno […] e le due lastre di porfido e paonazzetto di rivestimento al vivo del contropilastro.«
688 Valorosi (1), at 8068.15: »colonne trasportate all'esterno […] dopo lavorate dallo scalpellino sonosi […] trasportate nell'interno, quindi […] inalzate […] e sistemate al posto.«
689 Valorosi (1), »Scalzati e sistemati in opera i quattro capitelli corinti.«
690 See above, n. 55. Similarly de Blaauw, Purpur (1991), pp. 41, 46.

Fig. 493: Rome, S. Maria in Trastevere, southeast ciborium column base (photo Kinney 2016)

Fig. 494: Rome, S. Maria in Trastevere, southwest ciborium capital (photo Kinney 2016)

rium gifted to the basilica by his near predecessor Pope Leo III (795–816), which had a wooden superstructure covered with silver.[691]

The bases perfectly fit the shafts, but this may be because the apophyges were restored or remade in plaster (fig. 493). They are identical in type, ornament, and execution. All have Attic profiles decorated with a wreath on the lower torus, standing acanthus and water leaves on the scotia, and egg-and-dart on the upper torus. Compared to the antique bases under the columns at the entrance to the chapel of S. Zeno, which also have laurel wreaths on the lower torus, the carving is conspicuously shallow and two-dimensional.[692] The very low relief and the careful, but slightly questionable emulation of classical ornamental vocabulary (the egg-and-dart on the upper torus is unusual) might suggest a Carolingian date, but John Herrmann found comparable features on non-architectural sculpture from late antiquity.[693] He advocates a date for the bases in the later third or early fourth century.

The capitals, like the bases, are identical in type and style (fig. 494). They are largely the work of Vespignani's craftsmen, who scraped the surfaces and remade them in plaster.[694] Their present ornament is modeled on a common ancient type, the »lyre-form« Corinthianizing capital.[695] Whether they reproduce or even resemble the original capitals is unknown.

The principal evidence for the medieval canopy over the columns is the incidental view by Tomasz Treter (fig. 495). Panvinio and Ugonio averred that it was of marble, but for Ugonio this was only hearsay.[696] Treter drew six

691 Above, n. 31.

692 Pensabene, Roma (2015), pp. 990 f. cat. 331–332, p. 1104 figs. 1052–1053 (first half of 1st c.).

693 Kline sarcophagus from the via Appia, first half 3rd c., Museo Nazionale delle Terme di Diocleziano, inv.no. 112112; John Herrmann, personal communication 16. 05. 2020. I am grateful to John Herrmann for his generous and learned advice about the bases and capitals.

694 Damiani (1993/94), p. 261, quoting an invoice of 1873 from the scalpellino Francesco Viti: »Per il restauro dei N. 4 capitelli corinzi di marmo sopra le colonne di porfido, fatto dall' intagliatore in scagliola e messoci i perni di ottone impiegate N. 12 giornate.« Valorosi (1), at 10187.13: »Ponte […] per comodo dello stuccatore e doratore onde restaurare e dorare i capitelli.«

695 U.-W. Gans, Korinthisierende Kapitelle der römischen Kaiserzeit. Schmuckkapitelle in Italien und den nordwestlichen Provinzen, Cologne/Weimar/Vienna 1992, pp. 88–121; Pensabene, Roma (2015), pp. 935–937, 1065 f. figs. 743–757; E. M. Moormann, Marble Sculpture and Architectural Elements, in: Oplontis. Villa A (»of Poppaea«) at Torre Annunziata, Italy, vol. 2: The Decorations. Painting, Stucco, Pavements, Sculptures, ed. by J. R. Clarke, N. K. Muntasser, New York 2019, ch. 16, locations 1249–1810, esp. 1627 cat. 126, 1648 cat. 134, 1650 cat. 135, etc. Again, I am indebted to John Herrmann for leading me to the appropriate bibliography.

696 Panvinio, Chiese (1570), p. 84: »l' altar maggiore, il quale [Innocenzo II] adornò d'un tabernacolo di marmo«. Ugonio, Stationi (1588), p. 138: »Il ciborio, di cui si è detto che fece già di marmo Innocentio II non vi è più.«

small columns supporting a hexagonal roof. A hexagonal canopy is otherwise unheard-of, so this may be a shortcut for an octagon. The hexagon sits directly on the architrave. This may be another shortcut, as Roman ciboria with octagonal canopies normally have a square zone of colonnettes beneath the canopy, as on the ciborium of S. Lorenzo fuori le mura, dated 1148.[697] It is possible, however, that Treter's rendition is accurate on this point, and the canopy at S. Maria in Trastevere was not a standard design of the twelfth-century *magistri romani*, but something else.

The altar is a rectangular block about L 2 × W 1.25 × H 1.2 m counting the socle (fig. 496).[698] It is revetted on the front with pavonazzetto and on the rear with Proconnesian marble.[699] The north and south sides are covered only with plaster (fig. 497). Like other altars of this type, it has a richly molded marble socle and corner pilasters.[700] The pavonazzetto socle was made in four pieces, one on each side, and probably abuts a masonry core under the revetment.[701] The pilasters are nicely fashioned with triple flutes and darts on each side of the corner. They are of a piece with their plinths and architraves (fillet, torus, cyma recta, fascia). The architraves continue above the revetments on separate blocks. Over the architraves are two more elements: a second architrave of dull white marble with a relatively clumsy profile, and the mensa, a thick monolith of pavonazzetto with a strongly projecting cyma recta. The second architrave functions as a kind of cantilever for the mensa, which is considerably larger than the altar. While it is not unusual for the mensa to overhang the altar, in most examples the stone is thinner and does not require mediating blocks below it.[702]

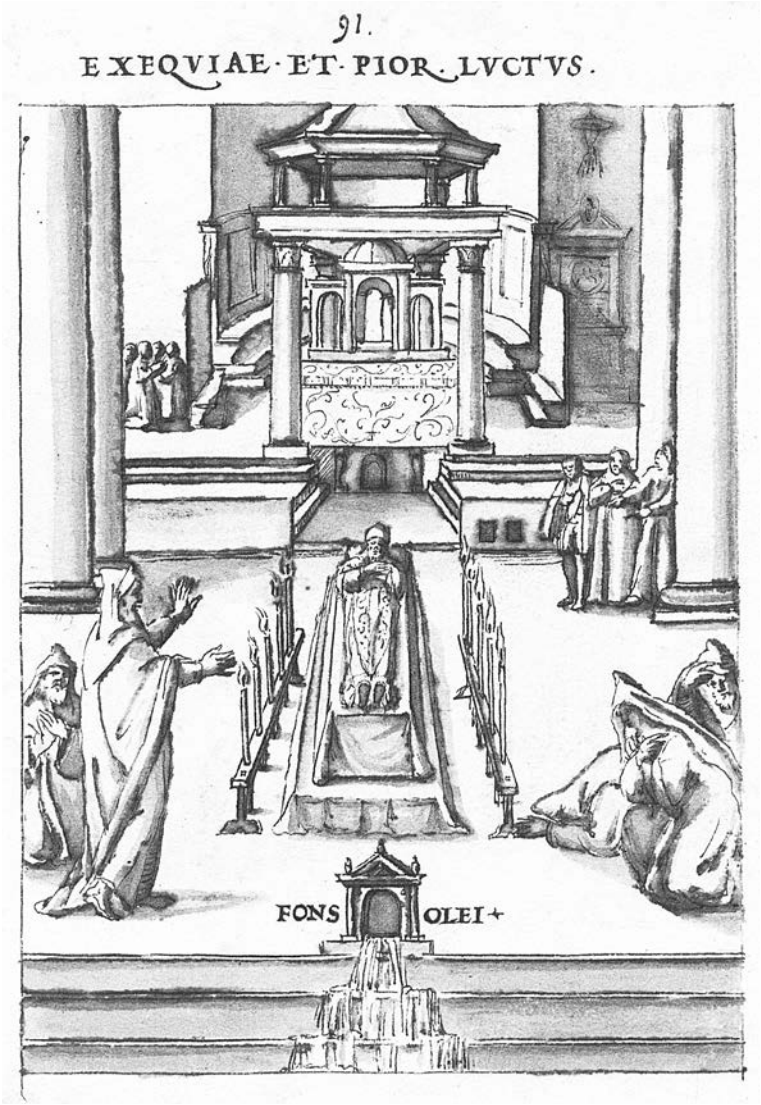


Fig. 495: Tomasz Treter, Theatrum virtutum ac meritorum D. Stanislai Hosii. Library of the Zamość Academy, Warsaw, p. 99v (photo National Library of Poland, Polona.pl)

697 Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 411–413. The upper two stories were reconstructed by Vespignani. Claussen, Magistri (1987), p. 14 raised the possibility that this type of ciborium was invented at S. Lorenzo.

698 The dimensions (L 2.02 × W 1.25 × H 1.19 m) are given by Zuccari (2021), p. 235. I am very grateful to Alessandro Zuccari for sharing his important article on the altar pre-publication, and for providing the photos in figs. 496 and 497.

699 Zuccari (2021), p. 235.

700 For the type see Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 247–249, 404 f.; Kirchen G–L (2010), pp. 51 f.

701 As at SS. Vincenzo e Anastasio: Belardi et al. (1995), p. 147 top.

702 Cf. Claussen, Magistri (1987), fig. 10 (Sant' Elia near Nepi, consecrated 1099), fig. 51 (S. Maria in Flumine in Ponzano Romano, ca. 1160); Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 248 fig. 182 (S. Cecilia, 1120–1130); Claussen, Kirchen G–L (2010), p. 50 fig. 34 (S. Giorgio in Velabro, first half 12th c.).

Fig. 496: Rome, S. Maria in Trastevere, altar from east (photo Zuccari)

Fig. 497: Rome, S. Maria in Trastevere, altar from southeast (photo Zuccari)

Alessandro Zuccari compared the altar in S. Maria in Trastevere to that in the monastery church of SS. Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane, which was »restored« by Pope Innocent II in 1140.[703] Its corner pilasters also have fluting. According to Claussen, pilasters with classicizing fluting were a novelty of the years following 1130.[704] Zuccari concluded that the altar in S. Maria in Trastevere – except for the mediating blocks under the mensa – is contemporary with the altar in SS. Vincenzo e Anastasio.[705] The mensa is marked with many incised symbols and images, including a number of crosses, which Zuccari attributed to the consecration by Innocent III in 1215.[706]

Sometime before 1569, ten years before the views by Tomasz Treter, Alfonso Chacón recorded an inscription on a marble tablet »encima del altare maior.«[707] The remains of the inscribed plaque, cut or broken into three pieces, were recovered from the pavement in the nineteenth century and are now on view in the porch (fig. 498). Although addressed to Mary rather than to her son, the early medieval inscription is strikingly appropriate for an altar, as it begins with a plea to accept the gifts offered by an unworthy servant.[708] Its location »above« (encima del) the altar might be construed as pertaining to the mensa, but if the enormous tabernacle of the Sacrament that covers the mensa in Treter's views was already in place in the 1560s, Chacón could not have seen it

703 Belardi et al. (1995), pp. 27–30.

704 Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 405; previously Poeschke, Kirchenbau (1988), p. 12 n. 34, who considered the altar of S. Maria in Trastevere the earliest example.

705 Zuccari (2021), pp. 238 f. He speculated that the mediating blocks are insertions of the Quattrocento. On the altar in SS. Vincenzo e Anastasio, which was completely dismantled and rebuilt in the 1990s, see Belardi et al. (1995), pp. 143–151.

706 Zuccari (2021), pp. 236 f.

707 BAV, Chigi I, V, 167, fol. 80: »in diua maria in trastiberí encima del altare maior en una tab[la] de mar[mol].« De Rossi (1870); Recio Veganzones, Obra (2002), p. 398 no. 42.

708 BAV, Chigi I, V, 167, fol. 80v: + DIGNA LICET NEQVAEAM TVIS OFF[ER]RE PRAEMIA DONIS FAMVLI SED PROP[RII] VOTA QVAESO DOMINA LIBENS SVSCIPE; De Rossi (1870), pl. IX; F. Cabrol, H. Leclerq, Dictionnaire d' archéologie chrétienne et de liturgie, vol. 3,1, Paris 1913, pp. 903 f. De Rossi dated the inscription to the seventh or eighth century.

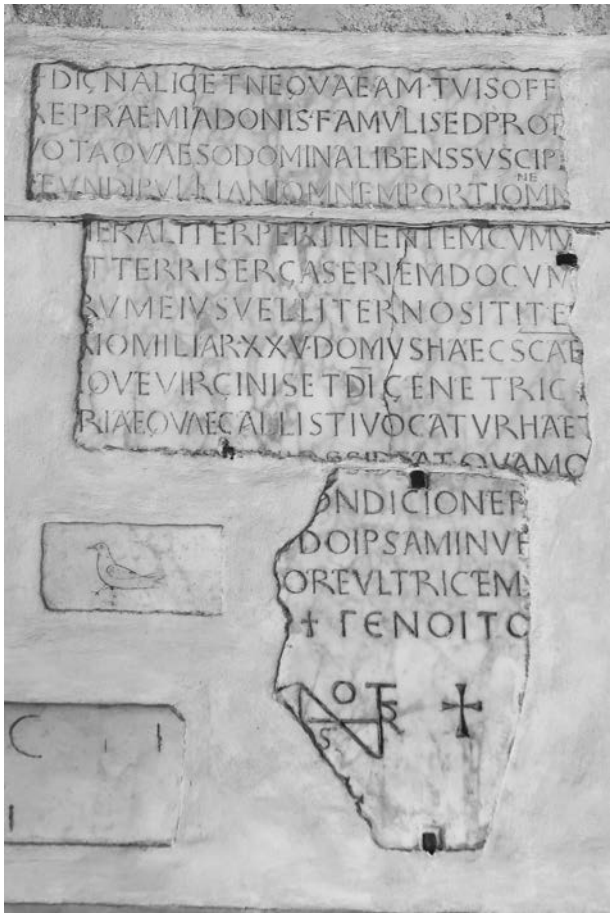


Fig. 498: Rome, S. Maria in Trastevere, porch, DIGNA LICET inscription (photo Kinney 2017)

Fig. 499: Rome, S. Maria in Trastevere, confessio (photo Kinney 1972)

Fig. 500: Rome, S. Maria in Trastevere, projections on north side of confessio (photo Kinney 2015)

(figs. 363, 495).[709] Claussen speculated that the inscription may have been in the ciborium.[710] Its fragments have not been measured, but they appear to cover an area slightly less than one meter wide and 1.13 m tall. The width is feasible for one side of the canopy, which sat on a base measuring 3.5 m per side. In the absence of better information, we might imagine that before the canopy was destroyed in 1580, priests said Mass at the altar with the words of the early medieval offering inscription hovering directly overhead.

The confessio below the altar is covered by a single slab of Proconnesian marble. The cover is divided by molded frames into three compartments: a central arched window and two rectangular areas filled with a diaper pattern of porphyry and serpentine mosaic (figs. 492, 499).[711] On either side of this panel the altar platform steps forward twice: once between the confessio and the ciborium columns and again directly under the columns (fig. 500). This is a more elaborate arrangement than the standard one with a single projection under the columns, as in S. Giorgio in Velabro, but it is not incompatible with a twelfth-century date.[712] Both projections are revetted

709 Moretti, De S. Callisto, pp. 263r–v, quoting Avila (1581): *mensa lapidea d.i Altaris fuit angustata super imponendo illi tabernaculum S(anctissi)mi Sacramenti, et postmodum dilatata addita tabula lignea latitudinis unius palmi a parte anteriori*; also p. 286v.

710 Personal communication, 25. 02. 2021. Inscribed stones were reused in the roof of the twelfth-century ciborium in the Cappella dell' Adorazione in S. Anastasia: Cerrito (2011), pp. 362–365; cf. Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 73–77.

711 The pattern is authentic: Glass, BAR (1980), p. 145 no. 20 (first half 12th c.), but the mosaics may have been restored.

712 Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 48 f.

Fig. 501: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra (photo Vasari 1998)

with slabs of porphyry and pavonazzetto, which were dismounted when the platform was rebuilt in the nineteenth century and reinstalled.[713] The window of the confessio received a new door with the monogram of Pope Pius IX; prying out the hinges of the old door caused visible damage to the marble frame (fig. 499).

Throne

The papal throne, or cathedra, sits atop five steps in the deepest part of the apse, nearly a meter (95 cm) above the pavement of the transept (fig. 501). The steps predate the Altemps restoration and may be original, although their paving has been at least partly redone.[714] The throne is assembled from six pieces of several kinds of marble, of which the largest is the Proconnesian slab used to make the back. The back is structurally independent of the armrests and the seat. It has the shape of a low rectangle under a three-quarters-round circle, with small echoing circles on either side. Unlike the backs of other such thrones, this one is devoid of ornament or inscriptions.[715] The seat and the vertical panel below it are of different marbles. The seat is too thin for the slots cut into the armrests to receive it (fig. 502).[716] The armrests were fashioned from spoliate blocks, at least one of which may have originated as part of a balustrade (fig. 503). The blocks were recarved to represent winged felines whose paws rest on molded bases (figs. 504–506). The base on the north side is part of the block with the animal, but that on the south was made separately.

Gutensohn disassembled the throne in his visual reconstruction of the medieval interior, putting the armrests at opposite sides of the apse (fig. 475). This imaginative rearrangement has caused some confusion.[717] D'Aloisio's view shows that the armrests were still in their original place in the nineteenth century, but the round part of the back had been covered by the central element of the sixteenth-century choir stalls (fig. 445). The back was fully revealed when Vespignani had the choir stalls replaced in 1873. Although the ill-fitting seat could have been added at that time, it is unlikely that the nineteenth-century craftsmen would have done it so crudely. The present seat may go back to the sixteenth century or even earlier, when the first wooden choir stalls were made.

The armrests are notable works of medieval sculpture. On the long sides the carving adheres very closely to the plane of the original parapet. The wings extend straight back from the animals' shoulders, in line with their bellies and legs (figs. 504, 505). Their tails emerge from between their legs and rise vertically before curling over their haunches. Their manes are flat against their cheeks and necks. By a sleight of hand, the tensely flattened relief turns three-dimensional on the short ends, where we see the lions' faces and front legs. The front legs are freestanding (fig. 506). The faces are robustly three-dimensional, with crumpled brows and bulges around the eyes (fig. 507). The manes are decoratively treated and fan like flames above the foreheads. There are no ears. Horns

713 Above, n. 687.
714 Five steps were seen by Panvinio before 1568: BAV, Vat. lat. 6780, p. 30: *Est ibi marmorea sedes quinque gradibus sublata.*
715 For other thrones see Gandolfo, Simbolismo (1981).
716 Gandolfo, Cattedra (1980), pp. 349 f.
717 E. g., Gandolfo, Cattedra (1980), pp. 348 f.

curved like goat horns rise from the sides of the heads. The horns indicate that the creatures are not really lions; they resemble the lion-griffin, a mythical beast that originated in the ancient Near East and was taken up by Mediterranean artists in the pre-classical period.[718] It became popular in ancient Roman decorative art.

Toesca noted the animals' classical appearance (»grifi che si direbbero antichi«) and associated them with works produced by followers of Petrus Vassallettus.[719] On the basis of style and iconography, Gandolfo argued that the reliefs were made for the consecration of S. Maria in Trastevere in 1215.[720] He explained the ugly incision in the south armrest by proposing that the chair originally was made without a seat, and the back and armrests formed a frame for a portable throne.[721] Careful observation of the wing feathers led him to distinguish more than one hand (»una collaborazione di bottega«) and a style similar to that of Jacobus Laurentii.[722] Gandolfo subsequently speculated that the reliefs were the work of Jacobus and his son Cosma.[723] Claussen was unconvinced of this attribution as well as of the date. In his opinion only Vassellettus or Drudus, both active slightly later in the century, were capable of such sculptural quality.[724] Gandolfo accepted this view in a recent publication of two reliefs in Nepi that represent lions somewhat similar to the felines in S. Maria in Trastevere. Arguing that the reliefs were made as the side

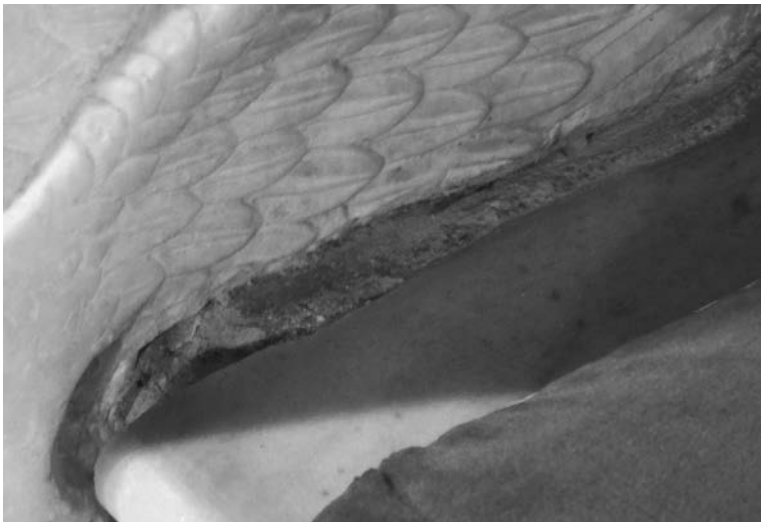


Fig. 502: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra, juncture of south armrest and seat (photo Kinney 2015)

Fig. 503: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra, top of south armrest (photo Claussen)

718 B. Goldman, The Development of the Lion-Griffin, in: A. J. A. 64, 4, 1960, pp. 319–328, figs. 17, 19. Gandolfo, Cattedra (1980), p. 344, denied any connection with lion-griffins and claimed that the beasts on the cathedra are simply lions.
719 Toesca, Il Medioevo (1927), pp. 861 f.
720 Folowed by D' Achille, Scultura (1991), pp. 160 f.
721 Gandolfo, Cattedra (1980), pp. 348–350.
722 Gandolfo, Cattedra (1980), pp. 344–346.
723 Gandolfo, Cosma (1984); followed by Bassan, Cosmati (1994).
724 Claussen, Magistri (1987), p. 81; cf. pp. 101–103 for Vassallettus, pp. 144 f. for Drudus. Creti, In marmoris (2009), pp. 184, 190 continued to follow Gandolfo. The leonine heads with goat horns bear some resemblance to the chimera on the reassembled pulpit in S. Cesareo, attributed by Claussen to »the vicinity of the Vassallettus workshop«; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 286–289, quotation on p. 290. Thanks to Daniela Mondini for bringing the similarity to my attention.

Fig. 504: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra, south armrest, detail (photo Kinney 1972)

Fig. 505: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra, north armrest, detail (photo Kinney 1972)

Fig. 506: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra, north armrest, detail (photo Kinney 1972)

Fig. 507: Rome, S. Maria in Trastevere, cathedra, south armrest from east, detail (photo Kinney 2015)

panels of a cathedra, he dated them to a hypothetical refurbishing of the presbytery of Nepi Cathedral in 1266, in conjunction with a documented consecration of the main altar.[725] He then proposed that the armrests in S. Maria in Trastevere were made around the same time, citing a resemblance to the lions on the throne in Anagni Cathedral, which was signed by Vassellettus ca. 1260.[726] The lion protomes in Anagni are much more conventional in style and iconography, however.

More productive is Gandolfo's observation that the armrests are in a classical tradition represented by the marble throne in S. Gregorio Magno.[727] One of four Roman copies of an archaizing Hellenistic original, the throne

725 Gandolfo (2015), pp. 43 f.
726 Gandolfo (2015), p. 44; for Anagni: Claussen, Magistri (1987), pp. 123 f.
727 Gandolfo (2015), pp. 45, 50 fig. 5.

in S. Gregorio has lion-griffins in low relief on each side of the seat.[728] Though they differ from the beasts in S. Maria in Trastevere in having coiled foliate tails rather than legs, their long upswept wings plastered to the surface of the marble could have inspired the sculptors of the medieval armrests. If they did not know this particular antiquity, they must have studied others like it.[729]

Gandolfo's original date of 1215 has the virtue of a well-documented motivating event. No such event is known to have occurred in the middle quarters of the century, but the cardinal priest of the basilica for much of that time was an ambitious patron of art, Cardinal Stefano dei Conti (1228–1254). The cardinal is not known to have made any benefactions to his title church, nor is he named in the basilica's Necrology.[730] He lived in a fortified residence at SS. Quattro Coronati, where he commissioned the frescoes recently uncovered in the »aula gotica.«[731] These remarkable paintings display an encyclopedic range of subjects reflective of the learning and intellectual curiosity of the curia of Pope Innocent IV (1243–1254).[732] Marius Hauknes has shown that the painters incorporated quotations of ancient sculptures as food for thought for their erudite viewers.[733] Even if (like many cardinals) Stefano dei Conti had no particular sense of obligation to his title church, he may have celebrated stations there, especially in the years when he was *vicarius urbis* (1245–1251).[734] If the basilica lacked a throne for such occasions he might have seen fit to supply it, and if so, it would have been in line with his other patronage if he commissioned sculptors who were students of antiquity to make it. On the other hand, the façade mosaic was begun around 1250 by the basilica's own clergy, evidently without the support of more prominent benefactors. The throne too could have been a product of local patronage. Regardless of who took the initiative, the era of Stefano dei Conti and Frederick II (1220–1250) is a promising context for the cathedra's creation.

A date in the 1240s or 1250s raises the question of where the pope sat in 1215. Did Guido de Papa persuade Pope Innocent III to consecrate the basilica without providing a throne? If so, the implausibly short timeline for planning the ceremony described in the *Legenda in consecratione* – about four weeks – could have a kernel of truth. Awkward as it seems, Pope Innocent III may have had to supply his own chair.

Schola cantorum

The foundations of the schola cantorum were discovered below the pavement of the nave in February 1865.[735] In April Canon Cressedi noted that Vespignani was drawing a plan of the finds (figs. 347, 508, light gray).[736] Eighteen months later, an excavation in the same area revealed the remains of the ninth-century *presbyterium*, and Vespignani added those discoveries to his plan (dark gray).[737] At that point, if not before, the higher light gray foundations had been demolished, since it would have been impossible to see both strata at the same time.[738]

The light gray foundations extend to a point midway between the sixth and seventh columns in the nave, a distance of 18.4 m from the edge of the transept under the triumphal arch. They break off about 5 m from the transept on the south side and 4.3 m from it on the north, a gap that probably reflects the limits of the initial excavation.

728 G. Richter, The Marble Throne on the Akropolis and its Replicas, in: A. J. A. 58, 1954, no. 4, pp. 271–276, pls. 47–50, esp. 49.
729 The throne in S. Gregorio Magno is not documented there before the seventeenth century: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 205 f.
730 The omission could be due to the fact that the cardinal died and was buried in Naples: Maleczek (1983).
731 Romano, Il Duecento (2012), pp. 137–176; Gardner, Roman Crucible (2013), pp. 173 f.
732 Hauknes (2016), pp. 40–42.
733 Hauknes (2016), pp. 43–46.
734 *Vicarius urbis*: Maleczek (1983).
735 Cressedi (1863–73), p. 10v: »[18 Febbraio 1865] tolte le […] transenne si sono rinvenute le mura di fondamento, che sostenevano le transenne e gli amboni, in guisa che apparisce tutta la pianta della nominata schola cantorum e degli amboni.« See also n. 44.
736 Cressedi (1863–73), p. 11: »[6 Aprile 1865] L'Architetto sta rilevando la pianta dell'antica schola cantorum, e degli amboni.«
737 Cressedi (1863–73), pp. 15–15v: »[3 Novembre 1866]: Nello sterrare presso il grande arco si sono scoperti un antico pavimento, gradini, intonachi pitturati, una base di colonna al suo posto (si credono appartenere alla Basilica, quale fù riedificata da S. Giulio, e di tutto l'Architetto ha rilevato la pianta).«
738 Kinney (1975), pp. 44–48.

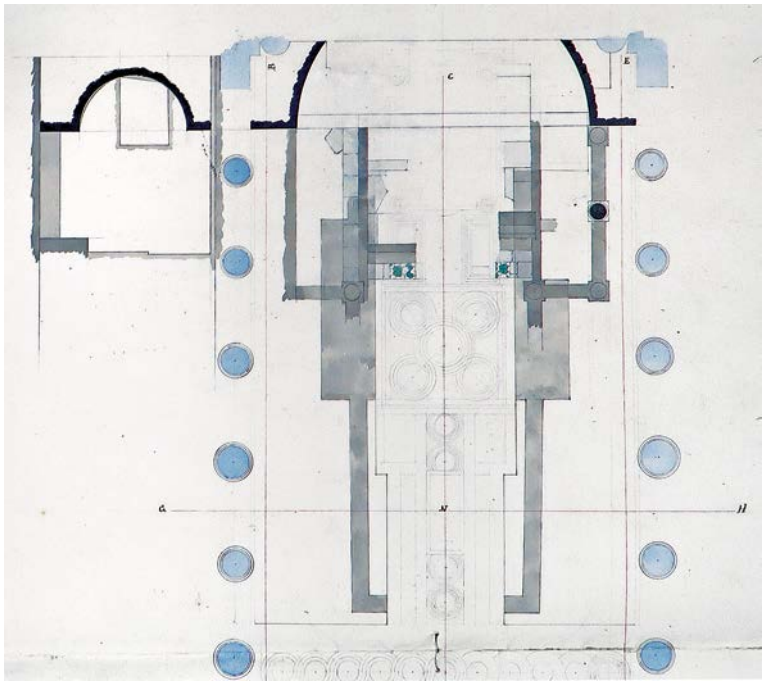


Fig. 508: Rome, S. Maria in Trastevere, ground plan of excavation 1865–1869, V. Vespignani, detail of fig. 347

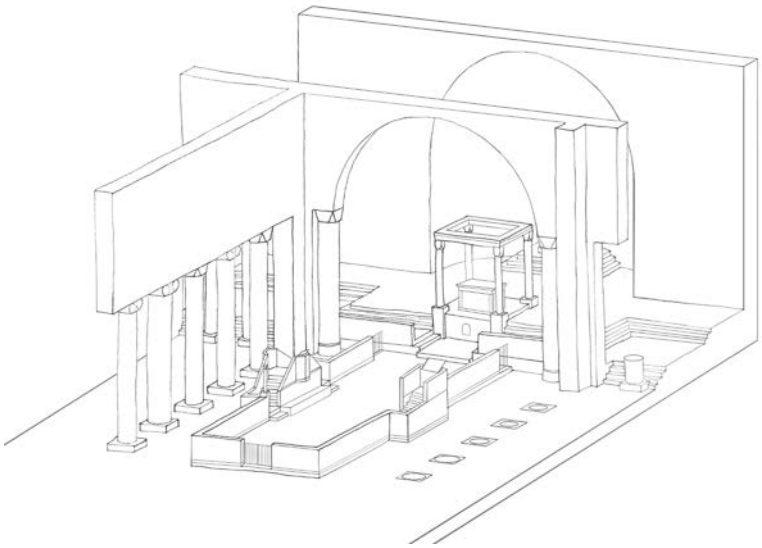


Fig. 509: Rome, S. Maria in Trastevere, schola cantorum and ciborium (reconstruction Cottier 2018)

About 5.8 m from the transept the south foundation doubles in width to 1.7 m, and it continues at this width for about 5.8 m. The north foundation similarly doubles in width about 8 m from the transept, and continues at that width for almost 4 m. This gives the dimensions of the ambo and the pulpit: L 5.8 × W 1.7 m and L 4 × W 1.7 m respectively. East of these structures the walls are thinner, about 0.5 m wide. They extend 6.6 m before ending in a 90° turn. The opening between the L-shaped terminations is quite wide, about 3.75 m.

Vespignani's plan allows the reconstruction of a schola cantorum very like the extant one in S. Clemente, except for the pavement (fig. 509).[739] Instead of a straight path of roundels, the plan shows roundels leading to a single quincunx, which is almost exactly aligned with the pulpit but therefore not with the ambo. The roundels are discrete, not interconnected as at S. Clemente and in most other such paths, and they do not stop at the choir entrance or even acknowledge it; one lies across the threshold. The view of the nave by Letarouilly, made before 1845 and possibly as early as the 1820s, shows a roundel path on the other side of the quincunx extending to the transept (fig. 374).[740] Flanking this extension and the quincunx are rectangles representing the marble parapets that, according to Cressedi, covered the part of the nave »next to the transept and near the columns.«[741] East of these transenne, adjoining the central quincunx, Letarouilly depicted a double quincunx on either side of the path. The quincunxes cover nearly the entire area between the roundel path and another line of roundels next to the columns. If this part of his view were ac-

739 For S. Clemente see Barclay Lloyd, The Building History (1986), pp. 38 f., fig. 78, plan I; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 325–333.

740 On the date: Kinney, A Building's Images (2016), p. 12.

741 Above, n. 44. A. Nesbitt published images of three parapets that he saw »embedded in the pavement of the nave« shortly before Vespignani removed them: Nesbitt, Churches (1866), p. 206 and pl. XIV.

Fig. 510: Rome, S. Maria in Trastevere, transenna with drinking peacocks, 827–844, 1.89 m long (photo Darby 2023)

Fig. 511: Rome, S. Maria in Trastevere, transenna with interlocked circles and rosettes, 827–844, 1.71 m long (photo Darby 2023)

Fig. 512: Rome, S. Maria in Trastevere, transenna, tree with cross scrolls, 827–844, 1.29 m long (photo Darby 2023)

curate, it would indicate that there was no raised platform for the schola cantorum, as there usually was.[742] It is fanciful, however, as will be shown below in the section on pavements. An »elevation in the middle of the pavement« over the remains of the schola cantorum was documented by Filippo Mallerini.[743]

Little can be said about the rising walls of the choir, except that they employed the marble parapets now displayed in the porch and the vestibule under the campanile (figs. 369, 510–512). As at S. Clemente, the chancels were salvaged from the *presbyterium* of the preceding basilica. Einaudi calculated that the plaques originally were of three sizes, 1.9 m, 1.74 m, and 1.4 m long, but almost none is still that long today.[744] Most have been trimmed to fit their tertiary location in the porch; some have been cut into smaller pieces, and at least two were split in half in the nineteenth century so that both sides could be displayed.[745] These alterations may preclude a reconstruction of the distribution of the plaques on the walls of the choir. There seem to be no remains of the posts that held the parapets in place, nor is there any indication that the panels were embellished with mosaic or other coloristic effects.

The effect of the schola cantorum in Trastevere would have been markedly different from that in S. Clemente. In the balance, symmetry, and simplicity of their ornament, the sixth-century panels reused at S. Clemente were still fundamentally classical, or classicizing. The twelfth-century *marmorarii* improved them by sharpening details of the carving and especially by adding colored stones and gold, in emulation of the imagined »aesthetic utopia« of antiquity.[746] The parapets at S. Maria in Trastevere are not amenable to such treatment. The designs are too busy, many to the point of *horror vacui*. While they are all symmetrical in principle, symmetry is often subverted: a snake appears only on the left (fig. 510); trefoil fillers jut out in asymmetrical directions, or are randomly replaced by a rhombus (fig. 512). The patterns are remarkably heterogenous. Except for this last quality, the parapets seem out of place amid the classical spolia that dominate the aesthetic expression of the basilica. Perhaps to medieval eyes, heterogeneity bound them together. It seems to have been a positive value. The spoliate capitals, bases, and modillions are heterogenous. The avoidance of cross-axial pairing among the capitals in the nave thematizes heterogeneity and suggests that it was deliberately sought, not a collateral effect. It was a necessary feature of *varietas*, perhaps identical to it.

Paschal candlestand

The paschal candlestand was put in its present position on the north side of the altar by Vespignani (fig. 477).[747] Sarti, Letarouilly, and D' Aloisio all recorded it on a step just in front of the transept (figs. 362, 374, 445). Gutensohn showed it in the same position, echoed by a second candlestand on the south side (fig. 475). The duplication seems very unlikely, even if Rossini, whose view is in many respects quite realistic, depicted the same arrangement.[748]

In its present state the candlestand comprises a twisted column and a tall cylindrical pedestal. The pedestal is a curious construction that appears too thin for the candlestand it supports. The candlestand itself consists of a twisted shaft with an Attic base and a crocket capital (figs. 513, 514). The base has a disproportionately tall lower torus and a thin upper one. The shaft twists to the right and makes five turns. Four flutes follow its torque, each filled with a different pattern of glass and gold mosaic (fig. 515).[749] Schneider-Flagmeyer noted that the stars of one pattern re-

742 E. g., S. Clemente, S. Maria in Cosmedin, S. Anastasio in Castel Sant' Elia, S. Ambrogio in Ferentino, the Badia di S. Antimo in Nazzano, S. Maria di Castello in Tarquinia, S. Francesco in Vetralla: Glass, BAR (1980), pp. 61, 66, 73, 84, 110, 133 f., 138.

743 Mallerini (1870), p. 28v: »Dalla elevazione, che si scorgeva nel mezzo del pavimento presso il così detto tribunale apparivano le traccia della scuola dei cantori.«

744 Personal communication, 20. 11. 2017.

745 Viti: »Sotto il portico […] Vano nella parete fra la […] porticella e la porta Grande […] Nelle N. 4 transenne di marmo greco antiche […] una delle dette che va lavorata dalli due piani si è dato il taglio di sega per farne due lungo 1.72 largo 1.10 […] Parete a destra […] Nelle N. 6 transenne […] ad una delle dette che era lavorata dalli due piani si è dato il taglio di sega per farne due lungo 1.60 × 1.00.«

746 Claussen, Renovatio (1992), pp. 97 f.; Claussen, Marmo (2002), p. 151; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 327 f.

747 Cressedi (1863–73), p. 25: »[31 Decembre 1872] La colonna vitinea con mosaici per il Cero Pasquale fù alzata di un palmo e restaurata.«

748 Rossini, Scenografia (1843), pl. XIV.

749 The patterns are: (1) six-pointed stars alternating with triangles in the shape of a saltire cross; (2) upright parallelograms containing alternately two rotated squares and four triangles; (3) gold rotated squares in a bed of triangles; (4) three rows of

Fig. 513: Rome, S. Maria in Trastevere, paschal candlestand (photo Kinney 2017)

Fig. 514: Rome, S. Maria in Trastevere, paschal candlestand, capital (photo Kinney 2016)

semble those in thirteenth-century Campanian mosaics, but he judged the capital to be later. He dated the column to the early fourteenth century.[750] Since the shaft and the capital were carved from a single block of Proconnesian marble, they must be of the same date. Compared to surviving candlestands in S. Cecilia, S. Clemente, S. Lorenzo fuori le mura, and S. Maria in Cosmedin, the shaft at S. Maria in Trastevere is thinner and has a markedly wider orbit around its axis.[751] It is closer to the »drill-like« twisted shafts from Deodatus's Magdalen Altar in the Lateran Cathedral, consecrated in 1297, though those have classicizing Composite capitals.[752]

The candlestand was not necessarily made for S. Maria in Trastevere. Like the spare candlestand in S. Maria in Cosmedin, it could have been given to the church long after the middle ages.[753] The fourteenth-century context is not unpromising, however, as there is a strong record of patronage at the church during and just before the Avignon papacy. The spectacular gifts of mosaic by Bertoldo Stefaneschi and Canon de Malpiliis and the wooden walkway sponsored by P. Odonis have already been noted; in addition, A. Palomelle built a chapel, a canon donated a chalice and an iron enclosure for the altar; Jordanus, a canon of St. Peter, commissioned a bell; Maria Andreonis repaired the porch; a priest of S. Silvestro repaired three mosaic images; and Lady Stephania de Nepe left

bicolored triangles: purple and green, green and gold, white and purple. Schneider-Flagmeyer, Osterleuchter in Süditalien (1986), p. 314 described them generally as two strips of mosaic with opposing patterns in each flute.

750 Schneider-Flagmeyer, Osterleuchter in Süditalien (1986), pp. 314, 377.

751 Comparisons: Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 256 f. (1240–1260), 344 (ca. 1240); Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 396–400 (1230–1250); Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 232 f. (1250–1260), 234 f. (1250–1275).

752 Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), pp. 198–216, figs. 118, 120.

753 Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 233–235.

Fig. 515: Rome, S. Maria in Trastevere, paschal candlestand, detail (photo Kinney 2017)

funds *pro candelabris*.[754] A marble candlestand would not have been beyond the means of donors like these.

The candlestand is the only surviving piece of liturgical furniture in S. Maria in Trastevere that might be called »Cosmatesque.« The altar, the papal throne, and the cathedra all lacked the glittering mosaic inlays that characterize the work of the marble-working families of the twelfth and thirteenth centuries. The walls of the schola cantorum likewise were plain by twelfth-century standards, unless there was contemporary ornament on the ambo and pulpit. As far as we know, only the wall around the confessio displayed the typical mosaic and porphyry plaques. The candlestand, if it indeed was made for S. Maria in Trastevere after 1300, might have seemed incongruous standing on the schola cantorum.

Pavements

Nave

Visitors to S. Maria in Trastevere before the nineteenth century admired its pavement, »entirely covered with porphyry, verde antico, and other marbles.«[755] Reports from the nineteenth-century renovation are less keen; Pius IX found it »in urgent need of repair,« Vespignani's drawing shows only patchy survivals (fig. 347), and the commission overseeing the renovation suggested that it might not be original. In July 1865, the commission reported that »the present pavement, even though it goes back five or six centuries, was made by raising the older level of the Basilica, and putting underground the bases of the columns that separate the aisles and adorn the triumphal arch.«[756] Representatives of the Commissione d' antichità sagra visited the site and determined that »the present existing pavement with its geometric patterns could be transported to [a] new [lower] level using some of the […] stones and replacing those that are broken and worn out with new ones.«[757] A plan for a new pavement »secondo l' antico disegno« was approved in 1866.[758] Visual evidence suggests that the nineteenth-century pavement does, in fact, reproduce fairly

754 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 7 (at 6 January): *ob. d(omi)ne Stephanie de nepe q(ui) reliq(ui)t p(ro) ca(n)delabris libr(os) xii ___ xxx p(ro) ei(us) aniuersario soll.*; (at 10 January): *ob. p(res)b(yte)r M. can(onicus) n(oste)r dedit I. calice(m) et fecit fieri feratu(m) altaris p(ro) ei(us) aniu(ersario) soll*; fol. 14v (at 3 April): *ob. Jor(danus) can(onicus) s(an)c(t)i pet(ri) q(ui) fec(it) fieri i. capana(m) p(ro) ei(us) aniu(er)sario […]*; fol. 31v (at 31 August): *Ob. Ma(ria) andreonis q(ui) fec(it) reparari porticale Ecce p(ro) ei(us) aniu(ersario) […]*; fol. 35v (at 2 October): *Ob. p(res)b(yte)r t(ituli) s(an)c(t)i siluestri q(ui) fec(it) reparari tres imagines musaicas p(ro) ei(us) aniu(er)sario soll […]*; Necrologi (1908), pp. 89, 93, 97, 99. For A. Palomelle see above, n. 257. Egidi wrongly combined the entry for Stephania de Nepe with one directly above it containing the date 1453; they are separate entries in different hands.

755 Vasi (1794), p. 574; Nibby, Roma 3 (1839), p. 493: »Il pavimento di tutte tre navi è d' opera alessandrina, e conservasi ancora dai tempi d' Innocenzo II.«

756 ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria, Restauri di Pio IX, Relazione per l'udienza di Sua Santità 6 luglio 1865: »Ma nel disfare una parte del pavimento da ristaurarsi, si vidde che l' attuale pavimento quantunque rimonti (?) a cinque o sei secoli fa, fù pure costruito rialzando il più antico piano della Basilica, e ponendo sottoterra le basi delle colonne che dividono le navate, e che ornano l' arco trionfale.«

757 ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria, Restauri di Pio IX, Relazione per l'udienza di Sua Santità 6 luglio 1865: »Alcuni membri della commissione d' antichità sagra invitati ad accedere sul luogo, ritenevano decorso tale lavoro, potendosi l' attuale esistente pavimento colle stip(at)e (?) figure geometriche trasportare nel nuovo piano, prevalendosi delle stip(at)e pietre, e sostituendo delle nuove a quelle trite e consunte.«

758 Above, n. 356.

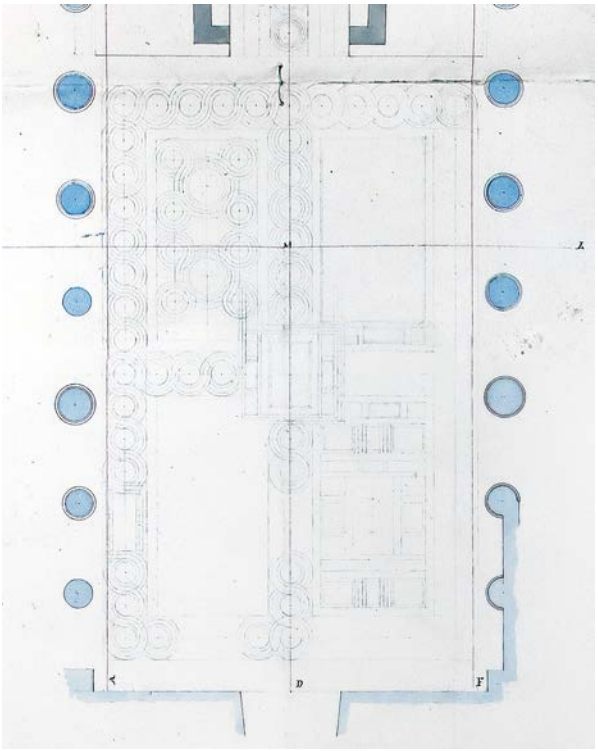


Fig. 516: Rome, S. Maria in Trastevere, plan of excavation 1865–1869, V. Vespignani, detail of fig. 347

exactly the eastern half of the previous design. The western half is an invention, as that part of the pavement had been destroyed by the insertion of the marble screens from the schola cantorum, if not before.

Cressedi wrote that the floor was higher at the west.[759] This does not seem to have been a result of laying the transenne over the medieval pavement, as the view of the nave by Letarouilly shows the floor in a single plane (fig. 374).[760] The parapets must have replaced the medieval paving. Rossini's view of the south aisle depicts the nave and aisle pavements as continuous, confirming that the covering of certain column bases was not the result of raising the floor level in only the nave (fig. 521). An alternative explanation for the elevation might be found in the ground level outside the basilica, which rises from east to west (fig. 390). Built over fourth-century foundations, the colonnades maintained the ancient ground level where the medieval level had risen, leaving the westernmost columns partly underground. The medieval craftsmen may have sought to mitigate the discrepancy by making the pavements slope upward, at the cost of burying some bases. Upward slopes were not unusual in medieval pavements; Creti attributed them to a desire »to amplify the sensation of ascent toward the […] altar.«[761] At S. Maria in Trastevere the motive would have been practical as well.

Alternatively, if the change in level was abrupt, it would have been effected by one or more steps that crossed the nave and aisles, which are not shown in any nineteenth-century plan or view. Such a hypothetical transition would have occurred between the sixth and seventh columns, where Vespignani drew a solid transverse line on either side of the schola cantorum (figs. 347, 516). The lines – which are not steps – emphasize the division of the nave pavement into distinct, almost unrelated halves. In the higher western half the decorated surface was confined to the schola cantorum. The east half contained tracts of a complicated all-over pattern of quincunxes and roundels.

Vespignani probably entered the eastern pattern on his plan as a guide to replacing the floor »according to the old design.« His drawing is not a copy but an aide-mémoire, which omits redundancies. It can be controlled and supplemented by the views of Letarouilly, Giacomo Fontana (1838), Luigi Rossini (ca. 1840), and especially the

759 Above, n. 355.
760 Severino's digital manipulation of the image makes this clearer: Pavimenti (2012), p. 306.
761 Creti, In marmoris (2009), p. 159. The pavement in S. Maria in Cosmedin rises 0.13 m from the main door to the schola cantorum: Schmitz, in: Kirchen Roms 4 (2020), p. 215 n. 444.

Fig. 517: Rome, S. Maria in Trastevere, interior view to west, Antonio Sarti, 1825, preliminary drawing for fig. 362 (photo Istituzione Biblioteche Centri Culturali di Roma – Biblioteca A. Sarti)

preparatory drawing for Sarti's engraving of 1825, which is the most detailed (fig. 517; cf. fig. 362).[762] In addition, Recalcati described fragments of the design in a letter to the Chapter dated 1720.[763]

Vespignani's plan records a continuous band of interlocking roundels surrounding the eastern half of the pavement on the west, south, and east sides. Sarti's drawing shows that the roundels also survived on the north side between columns N4 and N6. The giant rectangle created by this continuous guilloche is subdivided into quadrants by two more bands of roundels that interlock with the frame. The dividing bands are interrupted at their intersection by a square area containing an empty rectangle, which may have been a tomb. The northeastern quadrant is filled with more rectangles, the southeastern and northwestern quadrants are empty, and the southwestern quadrant contains two tangent quincunxes.

The northeast quadrant, in front of the altar of the Crucifix, was coveted for tombs, which had largely destroyed the mosaic. Recalcati's letter indicates that bits of the roundel border were still visible near the main door. Asked to assess the feasibility of lifting a small slab of white marble for a new burial, he objected that the slab lay between the east wall and a mosaic »arabesque« that was »made according to ancient usage […] with small differently colored stones well put together, which form a frieze like the others that are in the central pavement of the church.«[764] Since

762 Istituzione Biblioteche Centri Culturali di Roma – Biblioteca A. Sarti, BANC r 34. Fontana, Raccolta 1 (1838), pl. XXXVIII. Rossini, Scenografia (1843), pl. XIV. The views for Rossini's publication were made between 1839 and 1843; Luigi Rossini (1982), p. 21. The pavement design is clearer in Severino's digital manipulation of Rossini's plate: Severino, Pavimenti (2012), p. 304.

763 ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria, Basilica e Canonica, Busta no. 2–1°.

764 ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria, Basilica e Canonica, Busta no. 2–1°, item: »Essendo Io […] stato richiesto come Architetto dell' Ill.mo e Rev(erendissimo) Capitolo […] à dare il mio parere se nel sito dove è una lastra di marmo bianco di fianco La Porta Maggiore […] e dirimpetto al Cornu Epistolae dell' Altare del SS.mo Crocefisso vi si possa cauare in d.o

the frieze was »already partly broken,« moving the white slab would ruin the rest and »destroy the symmetry of the entire central pavement.« Adjoining the white marble stone on the south side was a large slab of porphyry, cracked in many places, that the architect warned also could be irrevocably damaged. Although without »figures,« this porphyry »lastrone« was »ennobled by its antiquity, the more so as it lies right at the entrance from the main door and in part on its threshold.«[765] Evidently gone by the time Vespignani made his plan, the porphyry slab would have been at the point he marked D (fig. 516).

Vespignani drew a double quincunx only in the southwestern quadrant, but the views concur in showing another opposite it on the north (figs. 374, 517). The quincunxes do not quite fill the elongated field; there is a space between them and the guilloche border. Sarti's drawing shows that these gaps were filled with small panels that probably contained mosaic. Letarouilly's idealized plan eliminates the gaps and depicts double quincunxes in both of the southern quadrants (fig. 518). No view confirms the eastern pair of quincunxes, but Letarouilly's conjecture is plausible and was accepted by Vespignani in his reproduction of the old pavement.

Letarouilly made the double quincunxes fill the quadrants by eliminating the square area at the intersection of the guilloche borders, thus altering the proportions of the fields (fig. 518; cf. fig. 516). This was a cheat, as the presence of the square at the crossing is confirmed by Sarti and Fontana.[766] Though it may have been filled by a later tomb, the square must have been part of the original design, as it explains the gap between the quincunxes and the border.

In his idealized view, Letarouilly posited two more double quincunxes in the western half of the nave (fig. 374). They are another invention; the only patterns recorded by Vespignani are in the space of the schola

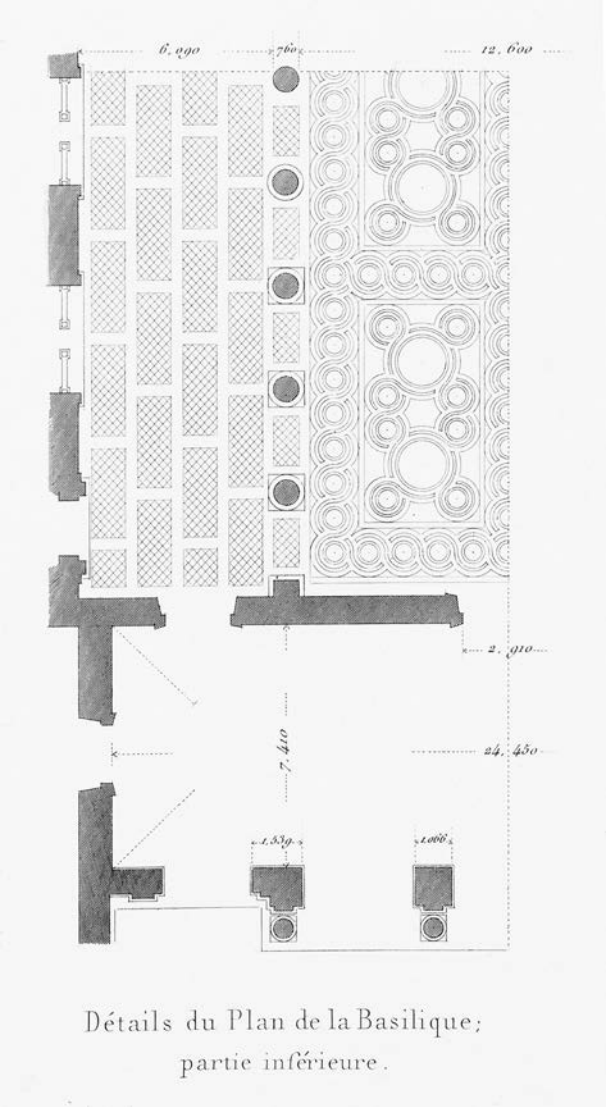


Fig. 518: Rome, S. Maria in Trastevere, plan of pavement in south aisle and southeast corner of nave, P. Letarouilly (in: Les édifices III 1857, pl. 327, detail)

loco e sotto d.a lastra un vano sepolcrale […] trovo trè Dificoltà la p.ma è che nella parte sinistra della medema resta un (a)rabesco di Mosaico fatto secondo l'uso antico, e consimile à molti pavimenti di altre Perinsigni Basilice […] lavorato il med(esimo) con petruccole di uari colori ben commesse che formano fregio corispondente all' altri che sono nel pavimento di mezzo di tutta d.a Chiesa, è già in parte guasto che levandosi d.a lastra si scomponerà e guasterà tutto che resta unito e murato adosso d.a lastra e si uenirà à guastare la semetria di tutto il d(etto) pavimento di mezzo, non potendosi mai rifare […] Solo trouo facile il leuar d.a lastra nella parte destra p(er)che in quella non hà dirincontro se non che il muro che fà sguinccio à d.a porta.« The letter is signed »In fede q(uesto) die 7 luglio 1720 Giacomo Honorato Recalcati.«

765 ACSMT, Armadio XI, Fabbriceria, Basilica e Canonica, Busta no. 2–1°, letter from Recalcati: »La 2a dificoltà è che nella testata di d.a lastra dà piedi u.o d.a porta grande si ritroua un Lastrone grande di Porfido crepaciato in più lochi acc.to d.a lastra quale anche questo mouendosi la sud.a lastra si scomponerà dal suo sesto […] e resterà del tutto se non in parte guasto […] in tal caso uenirebbe il pavimento […] à restar priuo di si(?) Lastrone di Porfido che benche non sia figurato p(er) la d.a antichità Lò rende nobilitato tanto più che resta situato nel p.mo Ingresso di d.a Porta grande et in parte del repiano di essa.«

766 Letarouilly's scheme shrinks the entire design, so that the guilloche border along the western side crosses the nave just past the fifth pair of columns instead of between the sixth columns.

cantorum (fig. 508). There Vespignani drew a quincunx, larger than those in the eastern half of the nave and with disks more equal in diameter, filling the area between the pulpit and part of the ambo.[767] A path from the eastern side of the quincunx to the threshold of the schola cantorum comprises four roundels interrupted by an elongated rectangle, which could have been a post-medieval tomb. The roundels do not form a guilloche but are tangent, and they are constructed differently than those in the guilloche, with four concentric bands around the central disk rather than three. The easternmost roundel lies across the sill of the schola cantorum, and the westernmost one is cut off by the frame of the quincunx. Two relatively wide, empty rectangles flank the roundels closest to the quincunx, and two long, thin, empty rectangles flank the other roundels and the presumed tomb. West of the quincunx are three more longitudinal rectangles: a central one wide enough to have enclosed more roundels, and two flanking ones framed by multiple thin bands. Following these rectangles, just beyond the west end of the ambo, Vespignani indicated a large blank area with circles at the corners, which may have been the cover of the Albergati-Ludovisi tomb.[768]

While the reconstruction of the »antico disegno« in the eastern half of the nave seems straightforward, reconstruction of the western half is precluded by the destruction that accompanied the dismantling of the schola cantorum. The eastern half was a unified area surrounded by a border of continuous guilloche and divided into four rectangular fields, each containing a double quincunx. The western half could not have been the mirror image of this pattern, as posited by Letarouilly and by Vespignani in the design of the present floor, because of the schola cantorum. The mirror-image scheme leaves no space for it, necessitating the implausible explanation that the choir was an unexpected addition after the pavement was made. The simpler solution is that the west and east halves of the pavement were independent. Given the differences in design of the roundels and quincunxes, they may even have differed in date.

The design of the eastern half is without parallel among twelfth- and thirteenth-century Roman pavements, none of which is surrounded by a guilloche or has non-axial quincunxes.[769] The all-over design subverts the normal primacy of the longitudinal axial path. In other pavements the path is flanked by modestly scaled rectangles filled with geometric mosaic; however rich and colorful, the rectangles are clearly subordinate to the path. By contrast, in S. Maria in Trastevere the longitudinal guilloche was visually diminished by the larger quincunxes to either side of it. The square at the mid-point of the design may have contained yet another quincunx; if so, it was of the same size as those at the sides, reinforcing the absorption of the path into the all-over pattern of the floor. The western part of the pavement was equally unorthodox in its combination of roundels with a quincunx. Normally the pavement of the schola cantorum exhibited roundels (as in S. Clemente) or quincunxes (as in S. Maria in Cosmedin), not both.[770] Since neither the total length of the schola cantorum, nor the length of the segments west and east of its quincunx could have accommodated an even number of additional quincunxes, it is likely that the single quincunx-plus-roundels was the original arrangement.[771]

The nonconformity of its design led Dorothy Glass to doubt the pavement's authenticity. She suggested that what Vespignani recorded was not the twelfth-century pavement but »a later restoration or addition.«[772] Undeterred, Nicola Severino found the pavement »exactly identical« in style to the work of the *marmorarii* Jacobus Laurentii and his son Cosma in the first part of the thirteenth century.[773] Severino's point of comparison was not the overall design (which he admitted is »found only in this church«), but the style of the mosaic infill in the frames and interstices of the roundels and quincunxes.[774] The only known records of these patterns are by early modern

767 The quincunx in the schola cantorum is 3.4 m square, vs. about 2.9 m square in the nave.
768 For the tomb: above, n. 561.
769 Glass, BAR (1980), pp. 116 f.
770 Glass, BAR (1980), p. 116.
771 The length of the quincunx with its frame was 4.25 m, which would allow 4.3 quincunxes over the total length of 18.4 m, 1.88 quincunxes over the 8 m between the quincunx and the transept, and 1.46 quincunxes over the 6.2 m between the quincunx and the entrance.
772 Glass, BAR (1980), p. 117.
773 Severino, Pavimenti (2012), p. 301. On Jacobus Laurentii and Cosma: Claussen, Magistri (1987), pp. 69–100; Creti, In marmoris (2009), pp. 15–18. Creti attributed to Iacopo the pavements of the cathedrals of Civita Castellana and Ferentino, pp. 54–59, 90–95; cf. Glass, BAR (1980), pp. 63 f. Cosma made the pavements of the nave and crypt of the cathedral of Anagni; Creti, pp. 158–170.
774 Severino, Pavimenti (2012), p. 304.

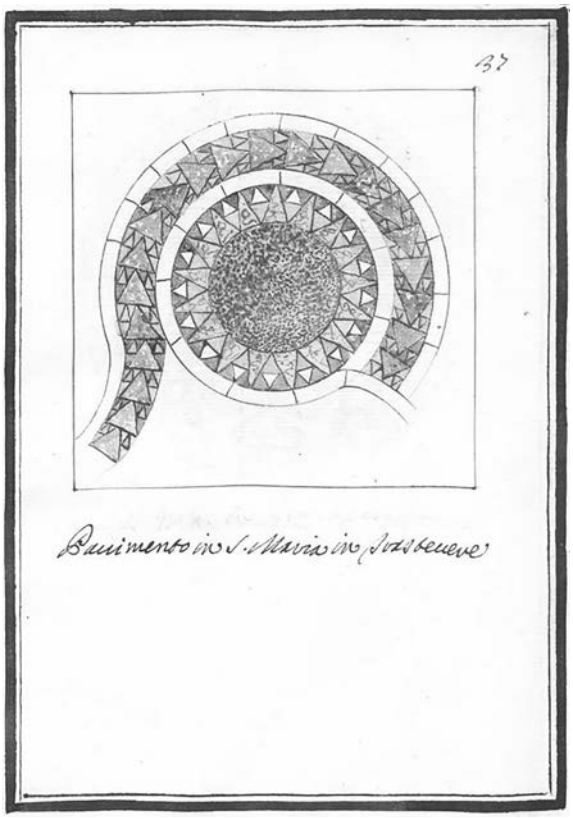


Fig. 519: Rome, S. Maria in Trastevere, roundel in pavement, G. Lucchesi (photo Munich, Bayerische Staatsbibliothek)

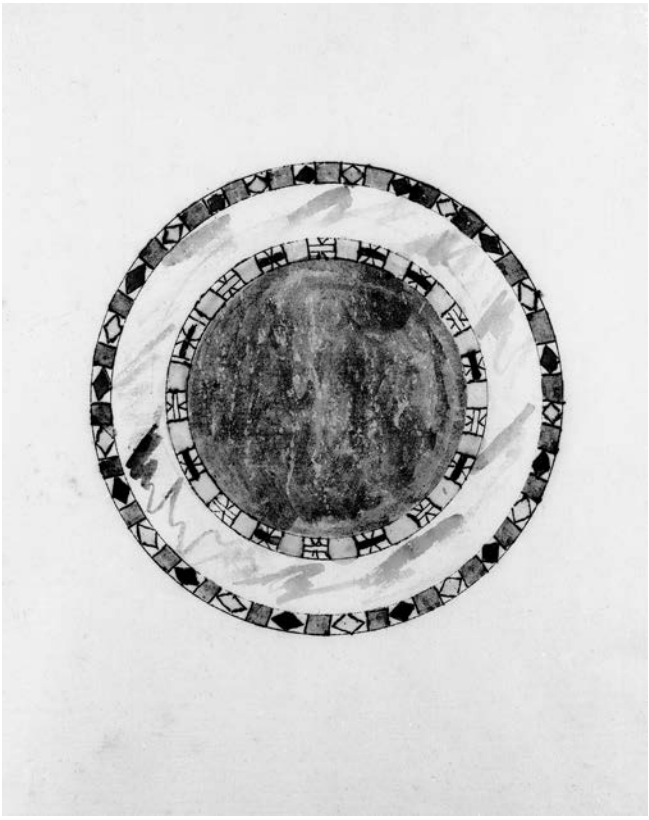


Fig. 520: Rome, S. Maria in Trastevere, roundel in pavement, G. Lucchesi (photo © BAV)

enthusiasts of the decorative arts, notably Giuseppe Lucchesi and his helpers, active in the first half of the eighteenth century.[775] Copies of five patterns in S. Maria in Trastevere are found in a Lucchesi album now in Munich, and 38 more are in a volume in the Vatican Library.[776] The sketches in the Vatican codex are mostly details of diaper patterns or borders; none matches the corpus of twelfth- and thirteenth-century patterns identified by Glass.[777] There are also various roundels.[778] The Munich manuscript contains higher-quality renditions of four more roundels, one of them evidently the corner of a quincunx (fig. 519).[779] The frame of the roundel contains a pattern of large and small rectangles that Glass considered one of the »fictitious patterns attributable to restoration.«[780] Another roundel with a disk of giallo antico has a wide mosaic border that could be a variant of a twelfth-century pattern; the remaining two have proportionately small disks, which Glass considered a sign of impoverishment.[781]

Severino could find no correspondences between the patterns in Lucchesi's Munich album and the »standardized decorative strips« of the pavement existing today.[782] Yet he based his attribution on the latter, on the assumption that Vespignani's workmen copied exactly the mosaic patterns in the pavement they replaced. He proposed

775 Severino, Pavimenti (2012), p. 310 also reproduces a copy of one of the roundels of the quincunx behind the altar published by Ludwig Grun and Emil Braun in 1850, and a copy of several non-surviving rectangular panels published by Matthew Digby Wyatt in 1848.
776 Munich, BSB, cod. iconog. 207, fols. 267–271; BAV, Cod. Capponiani 225, fols. 1–38. On these volumes and Lucchesi's authorship see Claussen, Paviment Alt St. Peter (2018), pp. 367–369.
777 Glass, BAR (1980), pp. 141–149.
778 BAV, Cod. Capponiani 225, fols. 1, 2, 4, 5, 13, 38.
779 Munich, BSB, cod. iconog. 207, fol. 267; Severino, Pavimenti (2012), p. 308a.
780 Glass, BAR (1980), p. 149 no. 33.
781 Munich, BSB, cod. iconog. 207, fols. 268–270; Severino, Pavimenti (2012), p. 308b–d; Glass, BAR (1980), pp. 62, 149 no. 33.
782 Severino, Pavimenti (2012), p. 307.

that the original pavement was commissioned from Jacobus Laurentii by Pope Innocent III when he consecrated the basilica in 1203 (sic). This possibility is ruled out by the *Legenda in consecratione*, which would have mentioned the pope's benefaction had it occurred.

Severino's method may be faulty, but his thirteenth-century date cannot be summarily dismissed. There are points of comparison between the pavement of S. Maria in Trastevere and Cosma's pavement in the nave of Anagni Cathedral, made in the 1220s. The Anagni pavement exhibits a similar enthusiasm for tangent quincunxes, although they are aligned on the axis rather than laterally, and it displays the same unorthodox combination of a single quincunx and roundels in the schola cantorum.[783] Another parallel is offered by the thirteenth-century pavement of S. Nicola in Genazzano, which contains tangent roundels in the area of the schola cantorum. Although Glass believed that tangent (as opposed to interlaced) roundels were unique to this church, Vespignani's plan shows them in the schola cantorum, and several were recorded by Lucchesi (fig. 520).[784]

In Rome, the density of quincunxes in S. Maria in Trastevere can be compared to their almost delirious profusion in the mid-thirteenth-century presbytery of S. Lorenzo fuori le mura.[785] The guilloche frame was used around 1200 in the pavement of S. Maria in Capitolio, although there it did not surround the entire floor.[786] There is only one good comparison among twelfth-century pavements, and it is questionable. The nave of S. Benedetto in Piscinula exhibits a pair of tangent quincunxes bordered by a guilloche that is a perfect match for Vespignani's drawing; but despite its comfortable fit in its present location, both Glass and Claussen maintained that the guilloche does not belong with the quincunxes and was originally elsewhere.[787] A more abstract comparison can be made with the nave pavement in S. Crisogono, which was a model for S. Maria in Trastevere in plan and elevation. The S. Crisogono pavement also is conspicuously unconventional. Its central path is formed by a succession of unusual patterns, one of which is unique in Rome. Rather than question the pavement's authenticity, Claussen argued that the normal twelfth-century repertoire was inadequate to the ambition of the project, necessitating the creation of new patterns.[788] One could suppose the same of S. Maria in Trastevere.

The best twelfth-century parallels for the design in S. Maria in Trastevere are liturgical. The pavement emphasized the same liturgically significant points that Damiani found marked by the spolia: the entrance door, the »middle of the church,« the gate of the choir and its midpoint (fig. 466).[789] The large porphyry »lastrone« on the threshold of the central portal recalls the two porphyry stones in the pavement of S. Clemente, a rectangle at the entrance followed immediately by a square.[790] Claussen speculated that the rectangular plaque marked a place for the celebrant to kneel, the square one a place to say a prayer or to offer greetings.[791] The S. Clemente pavement also exhibits the transverse guilloche emphasizing the *medium ecclesiae*. This is where the pope, seated on a portable throne, received the obedience of the cardinals and lower clergy and gave them his blessing.[792] Such parallels, however suggestive, do not make the pavements contemporary, because the choreography of the papal liturgy was relatively stable. Damiani observed that the *medium ecclesiae* and the *fores chori* were still stopping points in 1379, when Pope Urban VI celebrated Mass in S. Maria in Trastevere on the Octave of Easter.[793] After finishing the Mass the pope distributed the Agnus Dei to the people while sitting in the entrance to the schola cantorum, with one foot extended through the gate so that recipients could kiss it.[794]

783 Glass, BAR (1980), pp. 57–59; Creti, In marmoris (2009), p. 162–165.
784 Glass, BAR (1980), p. 68.
785 Mondini, in: Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 416–419.
786 Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), pp. 198 f.; Glass, BAR (1980), p. 108; Mondini, in this volume, pp. 77–79.
787 Glass, BAR (1980), p. 80; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 172–174.
788 Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 401.
789 Above, n. 618.
790 Voss/Claussen (1991/92), fold-out plan.
791 Voss/Claussen (1991/92), p. 16.
792 Voss/Claussen (1991/92), pp. 16 f.
793 Damiani (1993/94), p. 104, quoting the *ordo* of Pietro Amelio: *Dicto Agnus Dei cooperto […] accessit circa medium ecclesiae: quem antecedebat subdiaconus cum cruce […]*; *Et iterum […] cum pervenit ante fores cappellae seu chori.*
794 Damiani (1993/94), p. 104, quoting the *ordo* of Pietro Amelio: *reassumptis pluviali et mitra aurifrisiata consistorialiter sedet infra cancellam cappellae, et unum pedem extra regias tenebat, et omni venienti dedit unum Agnus Dei: et quilibet osculatus est sibi unum pedem.*

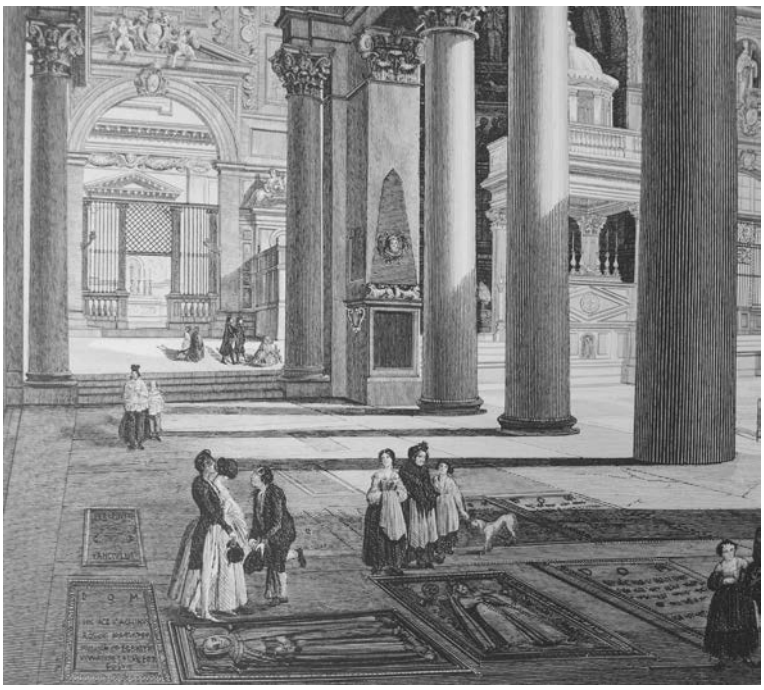


Fig. 521: Rome, S. Maria in Trastevere, view of south aisle, L. Rossini, 1843 (photo Kinney archive)

In sum, the evidence for the design of the pavement in S. Maria in Trastevere neither confirms nor disproves the written testimony of the *Legenda in consecratione*, which credits a »marvelous and skillful« pavement of tiny, precious stones to Pope Innocent II.[795] Composed just 70 years after the pope's death, the *Legenda* would not have been mistaken on this point. According to the visual evidence, however, the design of the pavement in the nave did not match the conventions of the twelfth century. Although it did have points of resemblance to a few thirteenth-century pavements, attempts to associate it with the consecration in 1215 are ruled out by the *Legenda*. Hypothetically, the pavement could have been made or begun in the aftermath of the consecration, in the cardinalate of Innocent III's nephew, Stefano de Normandis dei Conti (1228–1254), or by the canons who began the façade mosaic around mid-century. The eastern half could even have been made significantly later, for example, by Cardinal Condulmer. The closest match for its design is the pavement in S. Giovanni in Laterano, created under Pope Martin V (1417–1431), where the eastern half is likewise divided by guilloches into rectangular quadrants, and the western quadrants contain double quincunxes, albeit interlaced rather than tangent.[796] Claussen noted that the designers of the Lateran pavement must have studied medieval examples like those in S. Clemente and S. Crisogono; perhaps they also looked to S. Maria in Trastevere.[797] Pending better information, my inclination is to date the nave pavement to two different campaigns, one that accompanied the construction of the schola cantorum in the course of the twelfth century, and another sometime after the consecration of the church by Pope Innocent III. I will return to this question after consideration of the pavement in the transept.

Aisles

Rossini's view of the south aisle confirms Nibby's report that the pavement of opera alessandrina was »molto guasto« in the aisles (fig. 521).[798] The foreground depicts nothing but tomb slabs; the middle ground shows only a couple of rectangles.[799] Bits of checkered bands just below the steps to the transept may be an allusion to a labyrinth »near the door of the sacristy« described by Giovanni Ciampini.[800] Notwithstanding Rossini's lack of interest, the

795 Quoted above, n. 191.

796 Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), pp. 178–194 figs. 98, 100.

797 Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), p. 182.

798 Rossini, Scenografia (1843), pl. XV. The preparatory drawing is dated 1841; Luigi Rossini (1982), p. 170. Nibby, Roma 3 (1839), p. 493: »Il pavimento di tutte tre navi è d'opera alessandrina, e conservasi ancora dai tempi d'Innocenzo II, quantunque nelle navi laterali sia molto guasto, e solamente in quella di mezzo si vegga meglio mantenuto, forse perchè con più diligenza ristorato quando ve ne fu bisogno«; Severino, Pavimenti (2012), p. 300.

799 One of the tomb slabs is of a Rossini: HIC IACE(T) IOACHINVS ROSSINI MAGISTER.

800 Ciampini, Vet. Mon. 2 (1690), p. 5: *Animaduersione dignum est, Labyrinthu(m) hunc admodum varijs viarum ambagibus implicatum esse, ac similem integrum in presentiarum cerni hac in Vrbe Roma, in Ecclesia S. Marie trans Tyberim, pariter Tessellati operis in pavimento, prope sacrarij Ianuam, quod à negligente plebe minimè obseruatur*. Following Ciampini: Furietti (1752), p. 96.

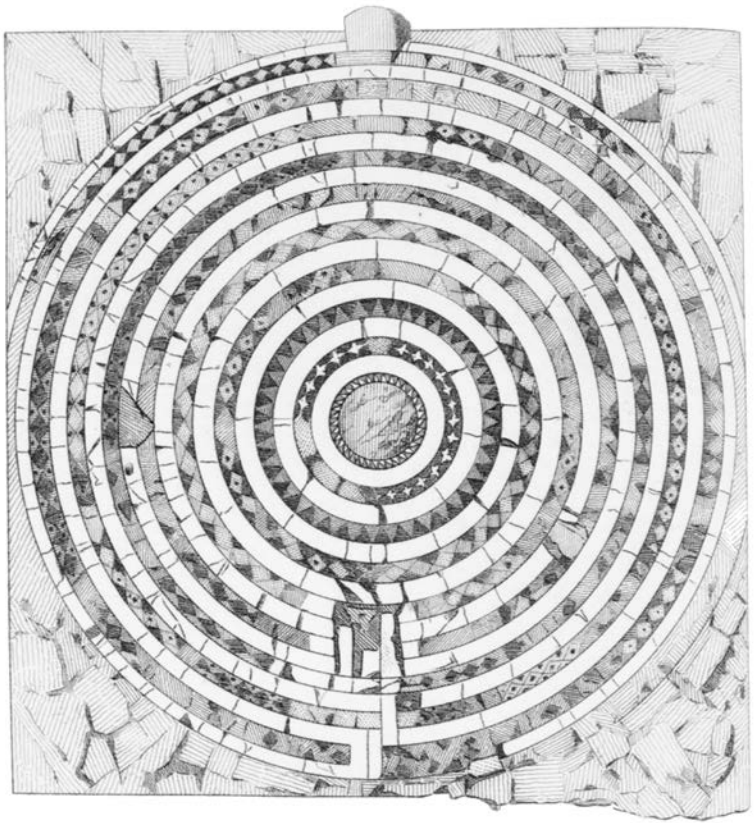


Fig. 522: Rome, S. Maria in Trastevere, pavement labyrinth, drawing, Mistress Cautley (in: Durand, Pavés-mosaïques 1857, opp. p. 119, detail)

entire labyrinth survived in his time. With a diameter of 3.33 m, it would have occupied a little more than half the width of the aisle.

The only clear record of the labyrinth is an engraving after a colored drawing by the English glass painter »Mistress Cautley,« sent from Rome to Paris by Barbier de Montault in the 1850s (fig. 522).[801] The drawing showed a central porphyry roundel surrounded by bands of mosaic and white marble. Barbier observed that the circles nearest the center were »concentric« – orbits rather than paths – and he compared them to the spheres of Dante's *Paradiso*.[802] Beyond these closed circles are five more with the typical interruptions and reversals of a labyrinth, but they do not lead into the center, or even beyond the outermost circuit. Craig Wright attributed these oddities to bad restoration and considered the labyrinth an authentic product of the time of Pope Innocent II.[803] He counted it among the seven known church labyrinths in Italy, including another in Rome, in S. Maria in Aquiro, that preceded the better known thirteenth-century labyrinths in France.[804] The Italian labyrinths all were too small to accommodate the dances and processions associated with the French ones, and they varied in size and location within the church. Wright concluded that they were apotropaic.[805]

Because of its location near the door to the vestibule of the sacristy, Wright assumed that the labyrinth played a role in the ceremony of the Agnus Dei performed in S. Maria in Trastevere by Pope Eugenius IV in 1431.[806] The door in question was not created until the late sixteenth century, however, and it leads to the 1484 Nardini sacristy, which also postdates the ceremony. Without reference to the sacristy, the labyrinth's location might be described as »at the foot of the steps to the presbytery« (fig. 441) . This was an out-of-the-way spot except during Communion, when communicants would have crossed or stood on it to receive the host. Escaping the labyrinth could be seen as a figure of the sacrament's salvific effect and the valor needed to attain it; according to an inscription in Piacenza, the labyrinth »typifies the present world […] Ensnared by this world, weighed down by sin, one can return to the doctrine of life only with difficulty.«[807] At the same time, Italian labyrinths were overtly mythological. In Piacenza and Pavia the Minotaur was depicted in the center, and in Lucca an inscription identifies the image as »the Cretan labyrinth that Daedalus built.«[808] The interpretation of the Minotaur in the »Graphia aureae urbis Romae,« composed at Montecassino in 1154/55, stresses the labyrinth's inscrutability. The text describes a labyrinth of gold and

801 Durand, Pavés-mosaïques (1857), pl. opp. p. 119, p. 125 n. 2.
802 Durand, Pavés-mosaïques (1857), p. 127 n. 3.
803 Wright (2001), p. 33. The pavement was »adjusted« some time before the 1650s: Marangoni (1746), pp. 76 f.
804 For S. Maria in Aquiro: Claussen, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 82 f.
805 Wright (2001), pp. 36 f.
806 Wright (2001), pp. 106–109. The music was by Guillaume Dufay.
807 Transl. Wright (2001), p. 32.
808 Wright (2001), pp. 30–33, 35.

pearls on a crimson garment worn by the emperor; inside it was the Minotaur calling for silence with its finger to its mouth, a warning that »just as no one can explore the labyrinth, so also should [no one] divulge the emperor's counsel.«[809] The labyrinth, like the Eucharist, was a mystery. The coincidence of the Minotaur's gesture with that of Harpocrates on the capitals in the nave is startling, but it may not be significant, as the Minotaur seems not to have been represented at S. Maria in Trastevere and the »Graphia« had very limited circulation.[810]

Avila Chapel

Wright's intuition that the labyrinth was near the sacristy may not have been wrong. The chapel adjoining the vestibule of the present, fifteenth-century sacristy has a medieval pavement, and Mallerini's suggestion that it is of »the time of Innocent II« is not impossible.[811] Designed by Martino Longhi and ceded to Girolamo d' Avila in 1584, the chapel originally was square, as on the plan by Torriani (fig. 361). It was reconfigured in the scenographic style of Antonio Gherardi in 1680 (fig. 440).[812] The pavement remained in situ, but its east and west sides were damaged by the insertion of Gherardi's stucco architectural members and the south part was destroyed completely by the installation of a new altar and a projecting chamber behind it (figs. 440, 523, 524). The surviving mosaic comprises five fields containing two different patterns: three fields of Glass's pattern 2 (rows of rotated squares separated by smaller squares sprouting inverted triangles) and two fields of her pattern 7 (rows of hexagons again sprouting inverted triangles).[813] The three fields of pattern 2 adhere to the east, north, and west sides of the initial square and enclose the fields of pattern 7, which are separated from one another by the modern cover of a small mortuary cavity (fig. 524). According to Glass, these patterns »commonly appear in almost all Cosmatesque pavements« of the twelfth and thirteenth centuries.[814]

Fig. 523: Rome, S. Maria in Trastevere, Avila chapel, east section of pavement (photo Kinney 2023)

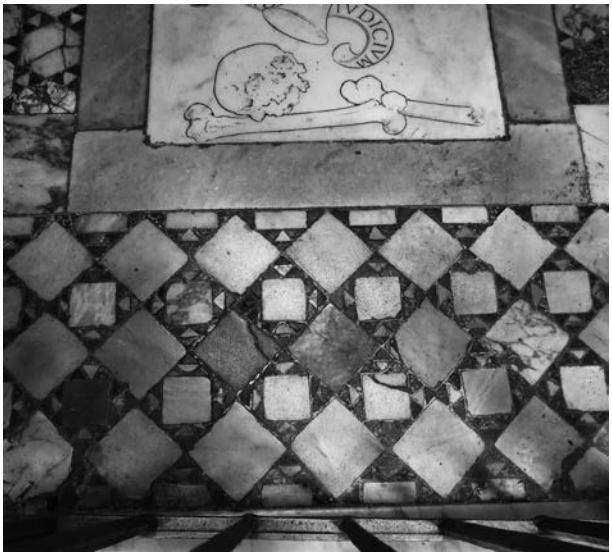


Fig. 524: Rome, S. Maria in Trastevere, Avila chapel, north section of pavement (photo Kinney 2023)

809 Graphia aureae Urbis Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), p. 104: *Habeat et in diar(h)odino laberinthum fabrefactum ex auro et margaritis, in quo sit Minotaurus digitum ad os tenens, ex smaragdo factus, quia, sicut non valet quis laberinthum scrutare, ita non debet consilium dominatoris propalare.* My thanks to Charles Kuper for the translation.

810 The Graphia survives in only one manuscript: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), p. 67.

811 Above, n. 280.

812 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 357 no. 1106: AVITVM SACELLVM TEMPORIS INIVRIA PENE COLLAPSVM […] PETRVS PAVLVS AVILA […] SOLIDIVS ET ELEGANTIVS RESTAVRAVIT ANNO SAL. MDCLXXX; Cecchelli (1933?), pp. 124 f.; Pickrel (1981), pp. 98–111, 126–128, 170 f., 217–228, 264 f., 319–321; Kieven (2003), pp. 71–74.

813 Glass, BAR (1980), pp. 141 no. 2, 142 no. 7.

814 Glass, BAR (1980), p. 140.

Fig. 525: Rome, S. Maria in Trastevere, pavement in front of confessio (photo Claussen 2015)

Fig. 526: Rome, S. Maria in Trastevere, square quincunx behind altar (photo Kinney 2015)

Pattern 7 also occurs on the landing north of the altar (fig. 528).

The site of the chapel cannot be identified with any of the altars described by Avila in his Visitor's report of 1581.[815] Mallerini speculated (»una semplice nostra congettura«) that it had been the baptistery.[816] Another possibility is the sacristy. Although the square space seems too small to have accommodated the crowd described at the discovery of the head of St. Anastasius in 1408, it could have been connected to a larger space where the vestibule is now.[817]

Transept

In the eighteenth century, Pietro Moretti wrote that the transept pavement »is almost all ancient, made like that in the nave.«[818] Only three medieval segments survive today, all on the central axis: a mosaic carpet on the landing below the confessio; a »square quincunx« (rotated square with four roundels) behind the altar; and three small rectangular fields filling the space between the quincunx and the first step of the cathedra (fig. 466). All of these segments are in situ.

The carpet below the confessio has three parts: an outer border of alternately porphyry and serpentine eight-pointed stars in six-sided frames, an intermediate band of pure porphyry, and an inner field of porphyry and serpentine hexagons and lozenges in a pattern that belongs to what Glass identified as the koiné of twelfth- and thirteenth-century mosaic floors (fig. 525).[819] A similar carpet with a different pattern covers the landing at S. Clemente.[820]

815 Above, n. 272.
816 Mallerini (1870), p. 67.
817 Above, n. 248.
818 Moretti, Miscellanea, Descrizione materiale: »Il Pavimento di essa Nave [traversa] è quasi tutto antico, lavorato come quello della Nave di mezzo.«
819 Glass, BAR (1980), p. 142 no. 8.
820 Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 338 fig. 267.

Fig. 527: Rome, S. Maria in Trastevere, pavement between quincunx and cathedra (photo Claussen 2015)

The quincunx behind the altar occupies a square equal in size to the altar platform (figs. 466, 526). In the center of the rotated square is an axial square of porphyry with four frames, alternately mosaic and solid porphyry. The mosaic patterns include one from the koiné and one that Glass associated specifically with the Paulus family.[821] The pattern in the triangular fields of the rotated square is koiné; the pattern in the border that curls around the roundels of the quincunx is Paulus's; and the three patterns in the fields outside the roundels are koiné.[822] The plain strips inside the quincunx are pieced together with segments of pavonazzetto, Docimian, and other light-colored marbles and are medieval. All of the marble outside the square is restoration, including the strip between it and the rectangles to the west.[823] The rectangles comprise a central block of white marble framed by a pattern of porphyry and serpentine triangles, and two fields of the same hexagon-and-lozenge pattern that was used in front of the confessio, but executed in a variety of white and brightly colored marbles (figs. 466, 527). These panels show signs of restoration and replacement. Two additional rectangles on the third step leading to the cathedra, containing a pattern of six-pointed stars within hexagons, seem to be modern.

The hexagon-and-lozenge pattern recurs again on the landings north and south of the confessio, along with other patterns in Glass's koiné (fig. 528).[824] This part of the floor was remade in the nineteenth century, apparently imitating authentic patterns but with less expensive stones.[825] The remaining floor of the transept is paved with white and gray marble slabs. Although these stones are modern, they may replace medieval predecessors.[826] One such large stone, bearing a long early Christian inscription eulogizing two dead children (VOS EQVIDEM NATI), was seen by De Rossi in the floor of the apse, partly covered by the choir, where it was also recorded by Petrus Sabinus in the fifteenth century.[827] It is now displayed in the porch.

There is no reason to doubt that the medieval parts of the transept pavement were made by Pope Innocent II. The mosaic is tight and lush, with a density of porphyry. All of the micropatterns are found in Glass's typology, and two are associated with the first half of the twelfth century in particular. Unlike the pavement in the nave, the transept pavement is entirely unsurprising for a twelfth-century floor. This returns us to the problem of dating the nave pavement.

821 Glass, BAR (1980), pp. 142 no. 5 (also 10), 144 no. 15.

822 Glass, BAR (1980), pp. 141 no. 3, 145 no. 20, 144 no. 13, 141 nos. 1 and 2.

823 Valorosi (1): »Nel pavimento dell' abside avanti i gradini del Trono Pontificale smurate con diligenza le fasce di marmo di riquadratura ai mosaici e murate quelle nuove, di M. 3.39 × 0.30 × 3.39 × 0.24.«

824 Glass, BAR (1980), pp. 142 no. 7, 144 no. 13.

825 Valorosi (1): »Nel repiano avanti l' altare della confessione disfatto il pavimento di marmo e musaici ed il masso sotto lungo M. 5.06 × 2.00 e M. 5.45 × 1.92.«

826 The paving stones were taken up and relaid in the nineteenth century; they may date from an earlier restoration. Valorosi (1), at 10515.10: »Nel pavimento si è disfatto il lastricato di marmo trasportato […] nell' interno del cemetero lungo quello a destra dell' altare della confessione M. 10.95 × 6.15 […] ed a sinistra M. 11.42 × 6.05 […] Fatto il nuovo astrico di cretoni e poste in opera le lastre di marmo ed il pavimento […] avendo trasportate tutte le lastre e lastroni nell' interno.« Cf. Cressedi (1863–73), pp. 25–26 [31 Dicembre 1872 and 23 Marzo 1873].

827 De Rossi, Inscriptiones 1 (1857), pp. 534–535, no. 1180. De Rossi opined that it came from the catacomb of S. Felicita on the via Salaria Nova.

Fig. 528: Rome, S. Maria in Trastevere, pavement of landing north of confessio (photo Kinney 2023)

Two possibilities are implied by incidental phrases in the *Legenda in consecratione*. The first, *vix ei simile de minutis lapidibus invenitur* – »there is hardly anything like it in mosaic to be found« – would have been literally true of the nave pavement in the twelfth century.[828] Its design was without precedent, unlike any other. Since this was also true of the pope's apse mosaic, the possibility that Innocent II sponsored a very unusual pavement in the nave cannot be ruled out. The second phrase, *sicut stat, ecclesiam complevit* – »he [the bishop of Sabina] completed the church as it stands« – is ambiguous.[829] Does *sicut stat* imply pride or resignation? If the latter, it could indicate that Innocent II's marvelous pavement was limited to the transept; he died with the nave still unpaved, and his executor failed to follow through. In that case, the dates suggested above – later twelfth century for the western part of the nave pavement, thirteenth century or later for the east – remain in play.

Mosaics

Apse arch and conch

A marble cornice above the apse windows delimits the twelfth-century mosaic decoration, which covers the conch and the wall around it (fig. 488). The arch of the conch is slightly stilted to accommodate a frieze of twelve lambs and the Agnus Dei (fig. 529). Above the lambs is the dedicatory inscription, in two lines; above the inscription, an array of seven standing prelates on either side of Christ enthroned with his queen; and above the figures, the tent of heaven with a variety of decorative and symbolic motifs, including the hand of God holding a wreath over Christ's head. Around the arch are three borders: on the intrados, columnar bouquets of fruits and flowers issue from two metal vases; on the extrados, a frieze of linked palmettes and flowers turns north and south at the marble cornice to frame the mosaic on the surrounding wall; on the convex surface in between, a band of blue oval and rectangular jewels on a red background accompanies the pattern on the extrados to the cornice. On the wall outside the conch, two prophets with unfurled scrolls continue the line of standing prelates; below them, pairs of semi-naked boys hold cloths full of fruits and a metal amphora; in the spandrels above the prophets, the Evangelist symbols flank the seven Apocalyptic lamps and a cross with pendant chi-rho over the apex of the arch (fig. 488). The background of both the wall and the conch mosaics is gold, as are Christ's mantle and the queen's dress. The predominant colors are gold, deep blue, and red.[830]

Except for Christ and the queen, every figure is identified by an inscription: the prophets Isaiah and Jeremiah, the Evangelists, and the standing prelates: Pope Innocent, Lawrence, Pope Calixtus, Petrus, Pope Cornelius, Pope Julius, Presbyter Calepodius.[831] The verses between the prelates and the lambs, comprising three couplets each addressed to a different audience, identify the queen as the mother of Christ and reiterate that the donor is Innocent II: »This very brilliant palace shines with the divine glory of beauty in your honor, Mother of honor / The seat remains forever in which you sit, Christ. She whom the golden robe envelops is worthy to be at your right / Since the old building was about to fall down, Pope Innocent the Second, who came from here,

828 Above, n. 191.
829 Above, n. 202.
830 For a comprehensive description see Riccioni (2021), pp. 53–73.
831 For the Latin see Romano, Riforma (2006), p. 307.

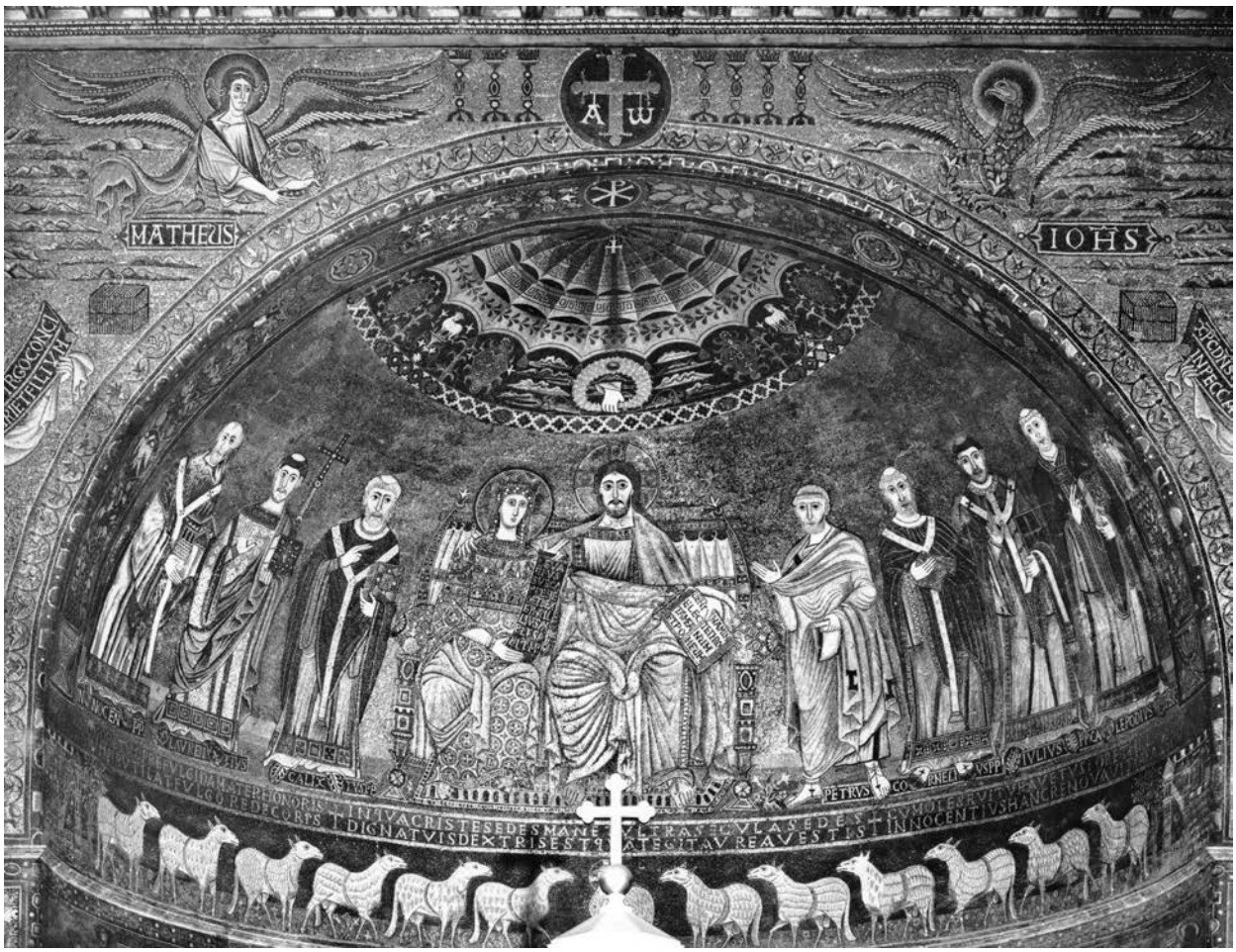


Fig. 529: Rome, S. Maria in Trastevere, conch of apse (photo Alinari/Art Resource)

renewed it.«[832] Quotations on the prophets' scrolls prefigure the Incarnation.[833] Mary holds up a scroll with a verse from the Song of Songs: »His left hand is under my head, and his right hand shall embrace me.«[834] On Christ's open book is a response from the liturgy of the Assumption: »Come, my chosen one, and I will place in you my throne« (fig. 531).[835]

The mosaics have undergone four known restorations: under Pope Clement XI (1700–1721), presumably by the mosaicist Pietro Paolo Cristofari; in 1824, by the mosaicists Gaetano Ruspi and Nicola Roccheggiani; by the mosaicist Pietro Palesi (who also made the nave pavement) under Vespignani; and by the restorer Rossano Pizzinelli under the direction of Vitaliano Tiberia in 1990/91.[836] More speculative but plausible is a restoration of the upper

832 HEC IN HONORE TVO PREFVLGIDA MATER HONORIS | REGIA DIVINI RVTILAT FVLGORE DECORIS | IN QVA CRISTE SEDES MANET VLTRA SECVLA SEDES | DIGNA TVIS DEXTRIS EST QVA(M) TEGIT AVREA VESTIS | CV(M) MOLES RVITVRA VETVS FORET HINC ORIVNDVS | INNOCENTIVS HANC RENOVAVIT PAPA SECVNDVS. Translation adapted from Kendall (1998), p. 31. On the multiple addressees: Kinney, Communication (2018), p. 328.

833 Romano, Riforma (2006), pp. 307 f.

834 Cc 2:6: LEVA EIVS SVB CAPITE MEO ET DEXTERA ILLIVS AMPLESABIT(UR) ME; also at 8:3.

835 VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE THRONVM MEVM; Corpus antiphonalium officii, ed. by R.-J. Hesbert, 6 vols., Rome 1963–1979, vol. 1 (1963), p. 284, vol. 4 (1970), p. 448.

836 Cristofari: above, n. 316. Ruspi and Roccheggiani: Giacomini, Considerazioni (2005), pp. 129 f. Palesi: Giustificazioni 1872, Filze nos. 25, 39. Pizzinelli: Tiberia (1996), p. 203 n. 8.

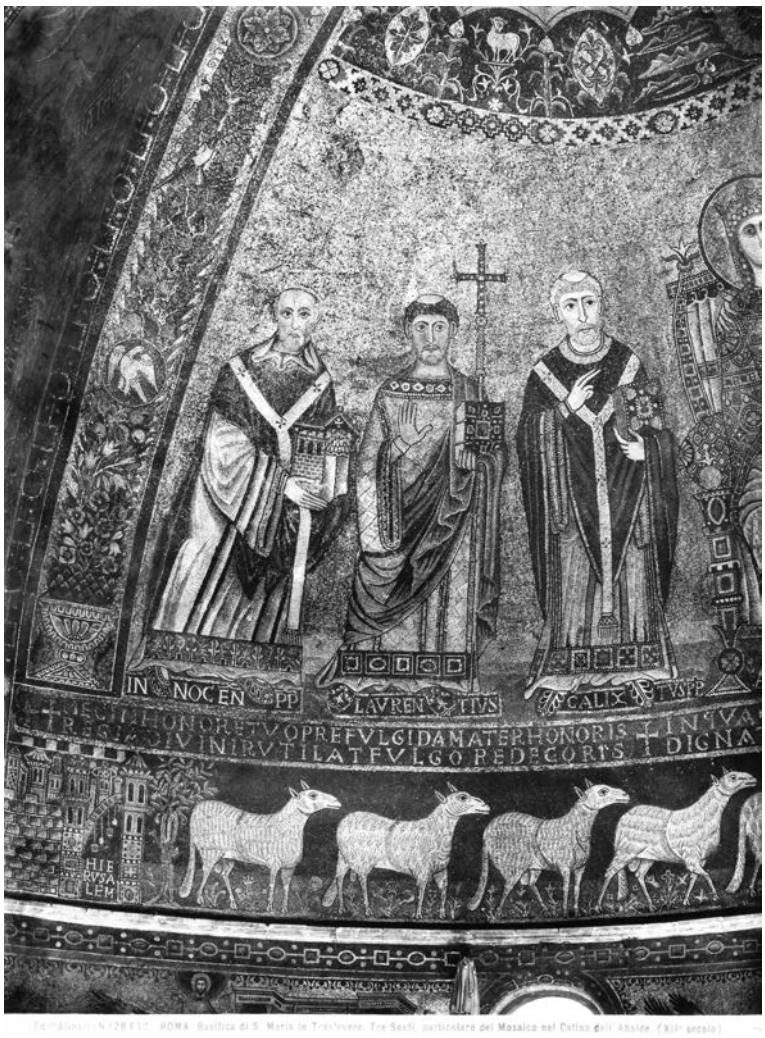


Fig. 530: Rome, S. Maria in Trastevere, apse mosaic, detail with Pope Innocent II, St. Lawrence, and Pope Calixtus I (photo Alinari/Art Resource)

part of the wall at the end of the sixteenth century, to repair damage from the installation of the ceiling.[837] The restoration under Pope Clement XI was a substantial campaign that eventually cost one thousand scudi.[838] The mosaic was said to be »falling in pieces,« and it may have been then that the iron clamps visible all over the conch and the surrounding wall were inserted (fig. 530).[839] The nineteenth-century restorations were both of relatively brief duration and limited effect.[840] Vespignani's mosaicist focused more on the »ornati« than the figures.[841] The twentieth-century »integrations« were likewise of limited scale.[842] It seems that with obvious exceptions identifiable by style, such as the Evangelist symbols and the head and shoulders of Pope Julius, much of the mosaic surface may be original.[843]

Regrettably, the portrait of Innocent II is an exception. Vulnerable because of its location at the juncture of the apse and the Altemps chapel, where the chapel's roof spills rainwater into the joint, the portrait has been damaged and repaired repeatedly. The left side of the face was mutilated by an amateur sometime before 1640, possibly as early as the fifteenth century, when water ruined the choir.[844] The eye and the ear are too high, and the hairline and part of the mouth were obliterated (figs. 354, 530). Innocent's robes also show signs of alterations, albeit by more skillful craftsmen. According to the »Beschreibung der Stadt Rom«, the entire figure, excepting the head, had disintegrated and was remade in the seventeenth century.[845] A »retouching« in the nineteenth century altered the folds of the chasuble, making it more voluminous and three-dimension-

837 Matthiae, Mosaici (1967), p. 421; Croisier, in: Romano, Riforma (2006), p. 311.
838 Moretti, De S. Callisto, p. 94v: »16 Decembre (d.o an(no) 1714) […] detto Pontefice negli anni passati aveva spesi nella chiesa per i mosaici raggiustati mille scudi.«
839 Tiberia (1996), pp. 191–194 figs. 90, 91. Tiberia attributed the clamps to the nineteenth century. Decohesion is still a pressing danger, especially for the figures of Popes Innocent II and Cornelius: Tiberia, p. 185 fig. 73.
840 Giacomini, Considerazioni (2005), p. 130, corrected Matthiae's erroneous impression of the scope of the first campaign and its date (1824, not 1819). Matthiae, Mosaici (1967), pp. 399 f., 421 f.; followed by Tiberia (1996), p. 187.
841 Giustificazioni 1872, Filza no. 25: 2.65 m² of the gold ground and figures, and 6.78 m² of the *ornati* were restored, and the whole surface was washed.
842 Tiberia (1996), p. 192 fig. 84, 195 fig. 93.
843 Tiberia (1996), p. 190 fig. 83 and pl. IV. Riccioni (2021), p. 51 notes that the gesture of Julius also was altered.
844 Martucci (2003), pp. 45 f.
845 Platner et al., Beschreibung 3,3 (1842), p. 668: »Die Figur des Papstes Innocenz II., die mit Ausnahme des Kopfes zu Grunde gegangen war, wurde im 17. Jahrhundert wieder hergestellt.«

ally modeled than those of the other popes.[846] The zig-zag fold over the right shoulder is a restorer's mistake; the garment falls properly in the copies by Eclissi (fig. 355). The oddity of the church model has been discussed. The inexplicable band of red under its roof and the absence of masonry on the apse wall are both suspect. In short, the figure has been largely remade. On the basis of what survives, one can say only that the pope was depicted like his predecessors except for his white ruffled collar and the absence of a tonsure; he carried a miniature church; and he was gray-haired and bearded, with a receding hairline.[847]

The »collar« is actually a fanon, a circular piece of cloth that goes over the alb and spills onto the chasuble. Innocent II is the first pope to be shown wearing it.[848] Because the fanon was part of the pope's funeral attire, Gandolfo maintained that Innocent was dead when the portrait was made.[849] The fanon was also worn to say Mass, however.[850] All of the prelates in the apse are dressed for Mass. For popes this meant fancy boots (*sandalia*), an amice on the neck and shoulders, a belted alb, a full-sleeved dalmatic, a chasuble, and the scarf-like pallium.[851] Only Innocent wears the fanon, but this may be because it would have been historically inaccurate for the earlier popes. Funerary dress was more elaborate than this. Pope Clement II (1046–1047) was buried in an imperial red mantle, and the tomb portrait of Pope Lucius III († 1185) includes a tiara.[852]

The absence of a square halo, also cited by Gandolfo, is a stronger reason to suspect that the portrait is posthumous.[853] The convention was in use in the first half of the twelfth century, and it probably appeared in Pope Benedict III's mosaic in the first basilica.[854] On the other hand, there are no square haloes in the great megalographic mosaics of the fourth through sixth centuries to which the designer of Pope Innocent's mosaic looked for his composition. The argument is thus inconclusive, but the completion of the transept pavement in Innocent's lifetime makes it very unlikely that the mosaic was still unfinished when he died in September 1143.

The iconography of the conch mosaic has been the subject of abundant research, ably summarized by Croisier (2006) and Riccioni (2010/11).[855] More recent contributions, culminating in Riccioni's monograph of 2021, have focused on the rhetoric of the image and its inscriptions, its color symbolism, the origin of the *synthronos* of Christ and his queen in commentaries on the Song of Songs and the liturgy of the Assumption, the polysemy of the queenly figure as Mary/Church/Bride/intercessor, and the possible reception of this kaleidoscopic iconography by clergy and layfolk.[856] The inspiration for the Song of Songs imagery is often attributed to Bernard of Clairvaux, but this is an oversimplification.[857] Bernard was one of many commentators on the »Song of Songs« – including, according to Oldoinus, Pope Innocent II himself – whose ideas about the allegory circulated in the curia.[858] The cardinal priest Guido di Città di Castello, who owned two commentaries on the »Song«, one by Origen, may well

846 Mallerini (1870), p. 34: »Si avverta che la Pianeta di cui nel Mosaico è rivestito Innocenzo fu ritoccata dai Pittori, nel restauro, i quali la formarono ad uso più moderno dei tempi di quel Pontefice, e perciò più aperto del dovere. Che poi a tutti è noto che in antico le Pianete […] non erano aperte lateralmente.«

847 Riccioni called him »old and bald«; in: Romano, Riforma (2006), p. 306.

848 Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), p. 11. Riccioni (2021), p. 96 argued that it is not a fanon but a cowl that identifies Innocent II as a canon.

849 Gandolfo, Ritratto (2002), pp. 141 f. Previously suggested by Matthiae, Mosaici (1967), p. 313.

850 Miller (2014), p. 11; cf. p. 250.

851 Miller (2014), p. 41; cf. pp. 247–251.

852 Miller (2014), pp. 191–194; Gardner, Tomb and Tiara (1992), pp. 29 f., fig. 12.

853 Gandolfo (2017), p. 30. Mallerini (1870), p. 35v, speculated that the halo might have been removed by a restorer.

854 Twelfth century: the chapel of St. Nicholas in the Lateran Palace; above, n. 116. The previous apse: above, n. 57. Apparently unaware of the mention of Benedict III's apse in the LP, Wilpert proposed that the pre-twelfth-century mosaic was a sixth-century revision of a fourth-century original, depicting a donor, Calixtus, and Mary on Christ's right and Peter, Cornelius, Julius, and Calepodius on his left. The donor would have been the sixth-century pope responsible for rededicating the titulus to Mary: Wilpert, Mosaiken 3,2 (3rd ed. 1924), pp. 1166 f.

855 Croisier, in: Romano, Riforma (2006), pp. 308–311; Riccioni (2010/11), pp. 344–346.

856 Riccioni (2011), pp. 105–131; Kinney, A Building's Images (2016), pp. 20–22, 27 f.; Kinney, Patronage (2016), pp. 374–380; Lavin (2016), pp. 9–21; Gandolfo (2017), pp. 29–32; Kinney, Communication (2018), pp. 323–329; Riccioni (2021), pp. 63–78.

857 Tiberia (1996), pp. 23 f., 74–90; Riccioni (2011), pp. 116–131 (positing the influence of Bernard and Bruno of Segni); Lavin (2016), pp. 16 f.

858 Oldoinus, in Ciacconio, Vitae 1 (1677), col. 980: *Scripsit Innocentius in Cantica Canticorum commentaria, quae teste Posseuino [Antonio Possevino, † 1611] asseruantur M. SS. In Bibliotheca Monasterij S. Galli apud Heluetios.* I am not aware of any other testimony to the existence of these commentaries. On other commentaries: E. A. Matter, The Voice of My Beloved. The Song of Songs in Western Medieval Christianity, Philadelphia 1990.

Fig. 531: Rome, S. Maria in Trastevere, apse mosaic, detail (photo Kinney 2014)

have taken an interest in the iconography.[859] Moreover, the »Song« is only one theme in a remarkably multi-layered program. The synthesis of these strands must have been the work of a highly skilled concepteur, evidently a theologian, who worked in close proximity to the pope.[860] The concepteur collaborated with a *pictor* familiar with Roman iconographic traditions to devise a suitable visual formula for his ideas.[861] In the case of S. Maria in Trastevere, the core of this formula may have been found in an illustrated manuscript, but more likely it was invented ad hoc.[862] The concepteur also worked with a versifier, who composed the dedicatory inscription, and a calligrapher who wrote it out for the mosaicists.[863]

859 On Guido's books: A. Wilmart, Les livres légués par Célestin II a Città-di-Castello, in: Revue bénédictine 35, 1923, pp. 98–102, esp. 101.

860 For the concepteur: B. Brenk, Le texte et l'image dans la »Vie des saints« au Moyen Âge. Rôle du concepteur et rôle du peintre, in: Texte et image, Actes du colloque international, Chantilly 1982, Paris 1984, pp. 31–39.

861 The visualizer is sometimes called the *pictor imaginarius*: M. Andaloro, I mosaici del Sancta Sanctorum, in: Sancta Sanctorum, Milan 1995, pp. 129–191, esp. 162–169; Paniccia (2017), pp. 47, 50.

862 The same composition appears in the frontispiece of a manuscript of the commentary on the Song by Honorius Augustodunensis († 1154) now in Munich, BSB, Cod. Lat. 4550, fol. 1v: https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00012889?page=6,7 [18. 10. 2023]. The manuscript is usually dated after the mosaic, ca. 1165–1175: Klemm (1988), pp. 139 f. no. 196. The connection was observed by Cecchelli (1946), p. 95 (wrongly locating the manuscript in Vienna); followed by Wellen (1966).

863 C. Kendall judged that the versifier »was eager to show off his skill,« as indicated by such unusual features as a mixture of disyllabic end rhyme with disyllabic leonine rhyme, and a feminine caesura (personal communication 09. 01. 1991). In addition to the calligrapher, there would have been an *ordinator* who positioned the letters on the wall: M. R. Menna,

Fig. 532: Antonio Eclissi, façade mosaic of S. Maria in Trastevere. BAV, Vat. lat. 4404, fol. 1v (photo © Biblioteca Apostolica Vaticana).

Less has been written about the style of the mosaics.[864] They usually are described as a product of the »Roman school,« in the tradition of the mosaics made 25 years earlier in S. Clemente, but more graphic, flat, rigid, and inert.[865] To some extent these judgements reflect the unkind glare of electric lighting; in natural light, the figures and their background are mutually unfixed (fig. 531). In a rare appreciation, Adolfo Venturi opined that »the mosaicist knew how to instill in the figures a regal appearance […] To recognize [his] profound ability […] it is enough to observe the disposition of the folds, the knot formed by the fabric of the mantle on the knees of the most noble Virgin.«[866]

The drapery is an index to the mosaicists' training. The artist of the central pair was in his element with the Virgin's gold dress (fig. 531). His strength was bright color fields modulated by rhythmic linear repetition. The white mantle draped over her knees makes no sense as a three-dimensional garment, but its graceful pattern segregates the knees and brings them forward, so the body does not seem wholly flat. The treatment of the seated Christ is less happy. His himation covers one lower leg and loops over the other, dropping an ungainly ball of fabric from the lap. This is not the formula of early Roman exemplars (S. Costanza, S. Pudenziana), in which the himation covers both legs and a loose end falls between them. The mosaicists of S. Clemente reproduced this ancient formula.[867] The different solution at S. Maria in Trastevere has parallels in images of Christ in Majesty from the orbit of Montecassino, and matches almost exactly the pattern of Christ's garment in the dome of the Martorana in Palermo of 1148.[868] These similarities recall Ursula Nilgen's observation that the *synthronos* in S. Maria in Trastevere could have been inspired by Montecassino, where there was an image in the chapter house showing Christ enthroned with his mother on the judgement seat.[869] The ultimately Byzantine style of Montecassino may have influenced the *pictor* at S. Maria in Trastevere, but it was uncongenial to the mosaicists who executed his design, some of whom

Scribi, pittori e mosaicisti nel cantiere medievale, in: Medioevo. Le Officine. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2009, ed. by A. C. Quintavalle, Milan 2010, pp. 224–234, esp. 227–231.

864 The most extended analysis is by Matthiae, Mosaici (1967), pp. 311–313.

865 Parlato/Romano, Roma (2001), p. 73; Romano, Riforma (2006), p. 168; Croisier, in: Romano, Riforma (2006), p. 311.

866 Venturi (1926), pp. 37 f.

867 S. Clemente: Romano, Riforma (2006), p. 213 fig. 10.

868 E. Kitzinger, The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo, Washington 1990, p. 269 and pl. I; Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale, cat. Montecassino 1994, ed. by G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Rome 1994, p. 392 (Montecassino, Exultet 2, 1105–1110); cf. pp. 395 (Paris, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 710, ca. 1136), 436 (Troia, Archivio Capitolare, Exultet 3, second half of the twelfth century), 253 (London, British Library, Add. 30337, second half of the eleventh century).

869 Leo von Ostia, Chronik (1980), p. 605: *raptus in spiritu iudiciarias Domino unacum matre considente sedes in absida ipsius capituli, ut attenus [hactenus] in pictura cernitur, ordinatas esse conspexit*. Nilgen, Maria Regina (1981), p. 28.

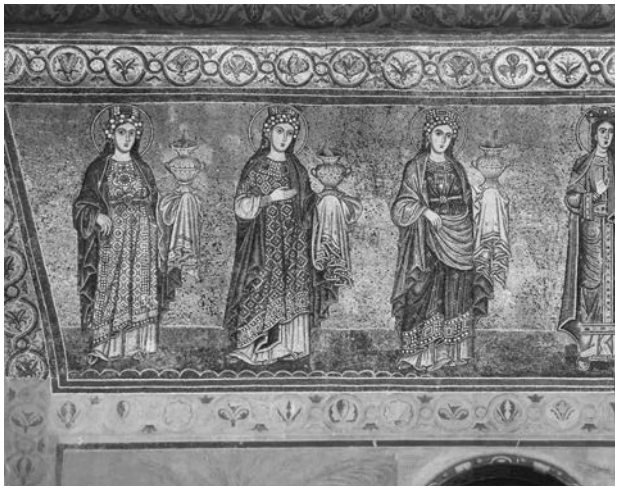


Fig. 533: Rome, S. Maria in Trastevere, facade mosaic, detail, south side (photo Pace 2012)

Fig. 534: Rome, S. Maria in Trastevere, facade mosaic, detail, center (photo Pace 2012)

seem to have been trained in a style of lines and planes. Perhaps craftsmen of diverse backgrounds were assembled specifically for this project. Parlato and Romano observed that the mosaic is a singleton that »does not suggest a workshop of long duration.«[870]

Façade

The mosaic covering the cavetto depicts the nursing Virgin (Galaktotrophousa, Virgo lactans, Madonna del latte) enthroned, with two tonsured males in tunics and chasubles kneeling in prayer at the base of her seat (figs. 532–535). Five women carrying lamps process toward her from either side. The five on the south side and three of the five on the north stand upright and wear jeweled and patterned garments and crowns; their lamps are lit. By contrast, the two women nearest to Mary on her left walk with their heads bowed and wear striped headcloths rather than crowns; their lamps are spent. All of the women have haloes. They stand in a strip of green, above which the background is gold. The mosaic is framed on three sides by a broad band of interlocked circles enclosing three-petaled fleurons, which is itself framed by narrower bands of blue and red. On the central axis, the blue and red bands interrupt the fleurons to encircle a prancing lamb holding a long-stemmed cross with its right front leg. The head and halo of Mary overlap this circle as if they were in front of it. The fleuron frame breaks off at the base of the cavetto and has done so at least since Eclissi's copy of 1640 (fig. 532). The lower bodies of the kneeling clerics also were already damaged or missing at that time (figs. 536, 537). The base of the throne has been crudely remade.

The first documented restoration of the mosaics may have been in the fourteenth century, when an entry in the Necrology commemorated an unnamed »priest of the *titulus* of San Silvestro who had three mosaic images repaired.«[871] Another restoration was undertaken (or at least planned) by the canons in 1603.[872] Again in 1706, the mosaics were restored under the supervision of the first director of the Vatican Mosaic Studio, Pietro Paolo Cristofari, following Fontana's remodeling of the façade.[873] Matthiae claimed a »vastissimo rifacimento« in 1819 (recte

870 Parlato/Romano, Roma (2001), p. 73.

871 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 35v (at 2 October): *p(res)b(yte)r t(ituli) s(an)c(t)i siluestri q(ui) fec(it) reparari tres imagines musaicas p(ro) ei(us) aniu(er)sario soll*; Necrologi (1908), p. 99.

872 Moretti, De S. Callisto, p. 57v: *11 Augusti (d[etto] a[nno] 1603). In questo capitulo fu ordinato […] che si ristorasse musivum in facie Ecclesiae*.

873 See above, n. 316. Cantone discovered a document mentioning the mosaicist Tommaso de Rossi, who may have done the work: Cantone (1992), pp. 229 f., 236 f.

Fig. 535: Rome, S. Maria in Trastevere, facade mosaic, detail, north side (photo Pace 2012)

1824).[874] According to Cressedi, »Musaicisti della Fabbrica Vaticana« restored the mosaics in 1869, but no further archival documentation of this campaign has been found.[875] In 1987, an emergency intervention to address a large structural crack led to the discovery of bulges and decohesion in the mosaic surface.[876] The mosaics were consolidated and cleaned, and losses were repaired with colored stucco under the supervision of Rosalba Cantone.[877]

Cantone's diagram of previous restorations is not easy to read (fig. 538). It identifies the strip under the figures' feet as nineteenth-century work. Otherwise, it outlines significant areas of restoration without dating them, including the entire body of the southern supplicant, the head of the woman farthest south and the heads and lamps of the two women next to her, the body of the woman fourth from the Virgin on the north side, and the lamp of the fifth woman.[878] No restorations are indicated in the central group of the Virgo lactans and the four women nearest to her. The diagram confirms that this group belongs to a single phase of execution (A).[879] It does not seem to support Oakeshott's assertion that the two kneeling figures were »late additions.«[880]

Regardless of restoration, the lifelike, voluminously robed women of the third phase (C) share a distinctive style that recalls the work of Jacopo Torriti (fig. 533).[881] They are likely to be the »three mosaic images of virgins above the doors« made by Canon de Malpiliis in the fourteenth century.[882] The three women of phase B are more complicated (fig. 535). The two nearest Mary share the flatness of the women of phase A, while the third is more like the women of phase C. Karina Queijo proposed that all three are replacements made by the unnamed priest »who had three mosaic images repaired,« but her date for this restoration – ca. 1220/40 – seems too early for the hand of the notice, which is similar to that of the obit of Canon de Malpiliis.[883] Arguing that the northernmost figure was then remade a second time, Queijo dated it ca. 1270/80.[884]

The origin of the mosaic presumably lies with the two men kneeling on either side of the Virgo lactans (figs. 536, 537). In the nineteenth century they were identified as Popes Innocent II and – probably because of the date 1148 in Innocent's tomb inscription – Eugenius III (1145–1153).[885] The men have no papal regalia, however; their

874 Matthiae, Mosaici (1967), p. 422; but see above n. 840.
875 Cressedi (1863–73), pp. 18v–19: »[20 Giugno 1869] In pari tempo si và restaurando dai Musaicisti della Fabbrica Vaticana l'antico mosaico delle dodici Vergini con Maria.« Cantone (1992), p. 233.
876 Degni/Cajano (1992), p. 228.
877 Cantone (1992), pp. 233–236.
878 Cantone (1992), p. 232. The red chasuble of the southern donor is not missing in Eclissi's copy, as she claimed.
879 See above, n. 230.
880 Oakeshott, Mosaics (1967), pp. 245, 247; followed by Gandolfo in: Matthiae/Gandolfo (1988), p. 303.
881 Tomei admitted only a distant relationship: Torriti (1990), pp. 139 f. For the historiography see Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), p. 73 and in: Romano, Apogeo (2017), pp. 183 f.
882 Above, n. 231.
883 Above, n. 754; Cecchelli (1933?), pp. 38 f.; Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), pp. 75 f.
884 Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), p. 311.
885 Platner et al., Beschreibung 3,3 (1842), pp. 662 f. The authors cited Malvasia (C. C. Malvasia, Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi, vol. 1, Bologna 1678, p. 10): »Tanti Musaici poi [in Roma], come quello delle Vergini prudenti in S. Maria in Trasteuere sotto Eugenio secondo (sic) del 1148.« Similarly De Rossi, Musaici (1899), text to pl. XXXI. For the tomb inscription see above n. 183.

Fig. 536: Rome, S. Maria in Trastevere, façade mosaic, south kneeling donor (photo Kinney 1985)

Fig. 537: Rome, S. Maria in Trastevere, façade mosaic, north kneeling donor (photo Kinney 1985)

Fig. 538: Rome, S. Maria in Trastevere, facade mosaic, phases of execution and restorations (in: Cantone 1992)

tonsures and simple clerical dress suggest that they may have been canons, like the donor of the mosaics of phase C.[886] Dissociating the mosaic from Pope Innocent II, twentieth-century scholars tended to follow van Marle, who proposed that the mosaic was among the »extensive restorations« carried out by Pope Innocent III.[887] No such restorations are known to have occurred, and the notion that the ambitious project could have been executed, or even initiated, in preparation for the 1215 consecration is implausible.[888]

The date of the first phase of the project must be deduced from style (figs. 534, 540). Queijo compared the Virgo lactans to a mosaic icon in S. Paolo fuori le mura, one of the few other Roman mosaics that exhibits chrysography; but the drapery in the icon falls in straight lines, not in the multi-directional, angular patterns seen on the façade.[889] The best comparisons are panel paintings, especially the Byzantinizing icons made for Latin patrons in the Holy Land.[890] It was in these works, according to Jaroslav Folda, that chrysography was added to the garments of Mary in images of the full-length Virgin and Child.[891] One of the earliest examples, an icon dated ca. 1260 by Folda, helps

886 Ladner, Papstbildnisse 3 (1984), pp. 117 f.
887 Van Marle (1923), pp. 417 f.; Gandolfo in: Matthiae/Gandolfo (1988), p. 303; Romano, Il Duecento (2012), p. 15; Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), pp. 72–74; Riccioni (2021), p. 80. Adhering to the twelfth-century date: Oakeshott, Mosaics (1967), pp. 246 f.; Piazza, Mosaïques (2010), p. 128. For a fuller account of the historiography: Queijo, p. 73.
888 Pistilli, L'architettura (1991), p. 30.
889 Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), pp. 73 f., 88.
890 On this category (»Crusader icons«) see Folda (2015), pp. 61 f.
891 Folda (2015), pp. 13 f. Unlike their imitators, Byzantine artists reserved chrysography for the Child when mother and child were shown together.

to visualize the mosaicist's likely model (fig. 539).[892] The differences are instructive as well. The drapery patterns in the mosaic are harshly simplified. The chrysography is rendered with continuous lines of gold along the folds of the robes and splashes on protrusions like the knees, as on the icon, but rather than the comb-like rays that emanate from splashes in Byzantine chrysography, the mosaicist made concentric flat arcs (fig. 540).[893] To him the gold rays signifying divinity were just patterns, which he and his collaborators also applied to the highlights on the garments of the women on either side of the throne, transforming them into decorative motifs only coincidentally related to the anatomy of the bodies under the cloth (figs. 534).

Fig. 539: Mount Sinai, Monastery of St. Catherine, icon of Virgin Panakranta with Angels (photo Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mt. Sinai)

Like chrysography, the subject of the Virgo lactans was rare in thirteenth-century Rome; the only other example is the icon called the »Madonna della Catena« in S. Silvestro al Quirinale, datable ca. 1225–1250.[894] Despite its long history in Syria and Egypt, the nursing Virgin was nearly unknown in Italian art before the late twelfth century, when its diffusion has been attributed to the movement of artists and images occasioned by the Crusades and the fall of Constantinople in 1204.[895] Thirteenth-century Italian versions, including the Madonna della Catena, tend to display their Byzantine roots in the dress and attributes of the protagonists, while conforming to local conventions in the Virgin's strictly frontal presentation and symmetrical silhouette.[896] The mosaic at S. Maria in Trastevere is of a different type, in which the child sits on one thigh (or one arm) of the mother, who turns her head in his direction. A modern version of this late antique type could be seen in a twelfth-century painting on a column shaft in the Church of the Nativity in Bethlehem, attributed by Kühnel to a south Italian artist emulating Byzantine examples.[897] Presumably one or more such artists brought the type to Italy, where it is found in the crypt of Anagni Cathedral (1230–1250) and on an altarpiece by the Magdalen Master (ca. 1270–1310) now in the Yale University Art Gallery.[898] The same compositional formula was used for images of St. Anne nursing the infant Mary, as on the scapular of Pope Gregory X, dated 1276.[899] None of these examples

892 Virgin and Child Hodegetria on a lyre-backed throne, St. Catherine's Monastery, Mt. Sinai; Folda (2015), pp. xiii, 14 f., 91 f., pl. 16.

893 For the terminology of splashes and rays: Folda (2015), pp. 44 f.

894 A. Iacobini, La pittura e le arti suntuarie da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198–1254), in: Roma nel Duecento (1991), pp. 237–319, esp. 294–297; S. Leggio, in: Romano, Il Duecento (2012), pp. 125–127.

895 Moi/Picone (2019), p. 44. A nearly illegible fresco in S. Adriano, dated to the late tenth or early eleventh century by Bordi, is evidence of an earlier presence of the theme in Rome: G. Bordi, Committenza laica nella chiesa di Sant' Adriano al Foro romano nell' alto Medioevo, in: Medioevo: I committenti. Atti del Convegno Nazionale di Studi, Parma 2010, ed. by C. A. Quintavalle, Milan 2011, pp. 421–433, esp. 429–430.

896 Examples in Vittorini (2019), figs. 1–3.

897 G. Kühnel, Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Berlin 1988, pp. 22–26, 139 f. (with a date before 1169), pls. VII–VIII; J. Folda, The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098–1187, Cambridge 1995, pp. 91–97 (dating around 1130), 163–165 figs. 6.14a–b.

898 Anagni: L. Cappelletti, Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia, Rome 2002, pp. 236 f., 348 fig. 87. Magdalen Master: E. Sandberg Vavalà, L' iconografia della Madonna col Bambino nella pittura italiana del Dugento, Siena 1934, p. 55 no. 162, pl. XXVB, URL: https://artgallery.yale.edu/collections/objects/286 [20. 01. 22].

899 Gardner, Roman Crucible (2013), p. 210.

Fig. 540: Rome, S. Maria in Trastevere, facade mosaic, detail, body of the Virgin (photo Kinney 1985)

has chrysography, which – if it was not an innovation of the mosaicist – must have come from an otherwise unknown source of the mid-thirteenth century. Such a date is not incompatible with the flat, elongated virgins flanking the throne, which can be compared to standing figures in the narrative scenes in the S. Silvestro chapel at SS. Quattro Coronati of 1246–1254.[900]

There is no precedent for combining the iconic Galaktotrophousa with the Wise and Foolish Virgins of Matthew 25. It is clear that this was the original plan because the burning and empty lamps of the four virgins flanking the throne are well preserved (fig. 534). Nevertheless, some scholars have proposed a model in the procession of female saints bearing crowns in a Carolingian mosaic once on the wall above the apse of S. Cecilia.[901] Wollesen argued that the crowns were replaced by oil lamps at S. Maria in Trastevere to advertise the presence of the *fons olei*.[902] His idea was endorsed by Queijo, who claimed that an inscription in the voice of the *taberna meritoria* was seen directly under the mosaic in the nineteenth century.[903] This cannot be correct, as Fontana's treatment of the façade left no place for an inscription (fig. 368). Alveri saw the verses inside the church, on the counterfaçade over the central portal, where they remained until Vespignani replaced them with an inscription commemorating the renovation by Pope Pius IX.[904] The older inscription pertained to the site and to the basilica, not to the mosaic.

The combination of the Wise and Foolish Virgins with the Virgo lactans recapitulates the subject of the apse mosaic, not only in the focus on another intimate encounter of Mother and Son.[905] Like the bride of the Song of Songs, the nursing Virgin was understood to represent the life-giving Church.[906] The virgins with their lamps take the place of the presumably virginal clerics who surround the Bride and Bridegroom in the apse. The virgins seek salvation from the infant Bridegroom, but unlike the clerics, they are not guaranteed success. Some of them will be excluded. This message was familiar in monumental decoration elsewhere in Italy and in Europe, but it was unusual for Rome. The canons evidently reconsidered it after the first phase of the frieze had been completed, as the donor(s) of phase 2 altered the subject by giving their virgins burning lamps. Perhaps they worried about the visual implication that the Virgin, not Christ, would be passing judgement, or perhaps the original message seemed too harsh.

To summarize, the façade mosaic was a collective project, sponsored by a succession of donors over roughly half a century beginning around 1250. The original program, centered on a Byzantinizing image of the Galakto-

900 Romano, Il Duecento (2012), pp. 194 fig. 7, 199 fig. 16.
901 Summarized by Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), pp. 74. For the mosaic: Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 78–80.
902 Wollesen, Pictures (1998), pp. 91–96.
903 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 347 no. 1072: DVM TENET EMERITVS MILES SVM MAGNA TABERNA | SED DVM VIRGO TENET ME MAIOR NVNCVPOR ET SVM | TVNC OLEVM FLVO SIGNANS MAGNAM PIETATEM | CHRISTI NASCENTIS NVNC TRADO PETENTIBVS IPSAM. Queijo, in: Romano, Il Duecento (2012), p. 74.
904 Alveri, Della Roma 2 (1664), p. 339; ACSMT, Armadio XI. Fabbriceria. Restauri di Pio IX: *Haec vetus Inscriptio Ante Instaurationem Basilicae Anni MDCCCLXXI, Intra Ecclesiam In Media Parete Orientali Supra Coronam Litteris Deauratis Exarata*.
905 So also Riccioni (2021), p. 79.
906 L. Hodne, The Virginity of the Virgin. A Study in Marian Iconography, Rome 2012, p. 107.

trophousa, was a provocative restatement of the apse mosaic. Its message was diluted as the frieze was completed.[907]

Apse window zone

Bertoldo Stefaneschi commissioned a suite of six scenes from the life of Mary in the window zone of the apse below the conch mosaic; his portrait appears in a seventh panel under the middle window (figs. 359, 488). The colorful narratives (Birth of Mary, Annunciation, Nativity, Adoration of the Magi, Presentation of Christ in the Temple, Dormition) are set in landscapes or architectural settings on gold backgrounds.[908] Each scene contains a three-line hexametrical inscription, skillfully executed in two strips of black letters on white ground separated by a strip of gold letters on dark blue ground (fig. 358).[909] In Bertoldo's panel, the hexameters appear in the middle of the field, above his coat of arms (fig. 359).[910] A continuous band of square and oval gems on a red ground, modeled on the twelfth-century border along the arch of the conch, surrounds all seven panels and also forms the vertical frames between them.[911]

The hexameters were composed by Bertoldo's brother Giacomo Gaetani Stefaneschi, a prolific poet, noted liturgist, and discerning patron of art, who was made cardinal by Pope Boniface VIII in 1295.[912] Paul Hetherington discovered that the verses recur in a fragmentary parchment gathering written for the cardinal in Avignon around 1320/30, where they appear as antiphons for Marian feasts.[913] A marginal note explains that *hincque* in the verse for the Nativity refers to S. Maria in Trastevere, proving that the hexameters were conceived initially for the basilica.[914] Presumably the verses were composed sometime before the cardinal moved to Avignon with the papal court in 1309.[915] In her recent analysis of the relationship of the mosaic verses to the images, Marilyn Lavin concluded that »painter and poet must have worked closely together.«[916] She also demonstrated the poet's concern to echo and explicate the subject of the twelfth-century mosaic in the conch.[917]

Seventeenth-century copies by Eclissi and an anonymous draftsman whose drawings are now in Edinburgh show the mosaics virtually intact.[918] They seem to have had little subsequent restoration.[919] The laying of the tesserae is so regular that Tiberia attributed everything except the backgrounds to a single mosaicist.[920] Only the donor panel seems to have been altered. Eclissi's drawings show a fragmentary inscription in the lower frame (fig. 541).[921] The letters VS appear under the foot of St. Paul, followed by IT PETRVS under the escutcheon and the kneeling figure of Bertoldo. Sebastiano Vannini recorded the same letters – possibly on the basis of Eclissi's sketch – in his contemporary biography of Cardinal Pietro Stefaneschi (1642).[922] No other source mentions the inscription, and except for a kind of monogram in the left corner (P inside a circle topped by a cross), the border recorded

907 This essay was already in press when an article by Simone Piazza arguing that the mosaic was never intended to represent the Wise and Foolish Virgins, but only virginal saints, became available. See Piazza (2023) and Kinney (2023).
908 See the extended descriptions in Lavin (2016), pp. 30–42.
909 The texts are quoted by Lavin (2016), pp. 32, 34, 36, 38, 40; also in: Romano, Apogeo (2017), pp. 171–175.
910 Romano, Apogeo (2017), p. 175.
911 Lavin (2016), p. 29.
912 Condello (1987), pp. 23–25; Gardner, Roman Crucible (2013), pp. 31–34, 204–207.
913 Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 5931, fols. 101v–102; Hetherington (1970), pp. 89 f.; Condello (1989), pp. 211–213; Lavin (2016), pp. 43–45, figs. 41–42.
914 Hetherington, Cavallini (1979), p. 27: *Quia fons olei largo rivo die nativitatis Christi eruit a taberna meritoria […] Sancta Maria in Transtiberim usque ad Tiberim fluxit*.
915 Tomei, Cavallini (2000), p. 34.
916 Lavin (2016), p. 29.
917 Lavin (2016), pp. 30–42.
918 Eclissi: Waetzoldt, Kopien (1964), p. 53 cat. 539–545, figs. 299–303, 306; Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 244–251 cat. 103–108. Edinburgh: Gardner, Copies (1973), p. 584, fig. 26.
919 Matthiae, Mosaici (1967), p. 422: »quanto in essi [mosaici] […] risulta rifatto ha […] estensione limitatissima«.
920 Tiberia (1996), pp. 168 f.
921 Royal Collection Trust, inv.no. RCIN 909041, a preliminary sketch for BAV, Barb. lat. 4404, fol. 23. Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 250 f.; Waetzoldt, Kopien (1964), p. 53 cat. 545, fig. 306.
922 De Benedictis (1976), p. 964: »Il nome di Pietro […] rimasto fin hora nell' estremità del musaico della Basilica Transtiberina, sotto la Vergine […] tra gl' Apostoli San Pietro, e San Paolo nel mezzo della tribuna in tal modo ›[…] us […] it Petrus […]‹«. Vannini belonged to the circle of Eclissi's patron Cardinal Francesco Barberini (pp. 955 f.).

Fig. 541: Antonio Eclissi, donor portrait of Bertoldo Stefaneschi, S. Maria in Trastevere, before 1640 (photo Royal Collection Trust/ © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020)

by Eclissi disappeared. In 1872/73 a new border was made of painted plaster; it is visible in photos made before 1990, when it was replaced by new mosaic (fig. 542).[923]

Vannini assumed that the inscription referred to the subject of his biography, Bertoldo's father, and reconstructed it to read: (Hoc op)VS (fieri fec)IT PETRVS (filius Stephani).[924] Modern art historians believe it refers to Pietro Cavallini, following an attribution that goes back to Lorenzo Ghiberti (1447–1455).[925] Most have accepted the reconstruction by Charles Rufus Morey: (Hoc op)VS (musivum fec)IT PETRVS (pictor).[926] The monogram surviving in the left corner is thought to be the painter's signature.[927]

In 1857, Henri Barbet de Jouy published a description of the mosaics in which he claimed to have read the numerals MCCLCI below the verses under the scene of the Nativity. He interpreted the date as 1351 (sic).[928] De Rossi could find no trace of the numerals, but he was unwilling to doubt Barbet de Jouy. Instead, he emended the reading to MCCXCI.[929] Although it has been frequently debunked, the date 1291 is still sometimes repeated in the literature on Cavallini. A brief examination of the setting reveals that the numerals could only have been in the gemmed red-ground frame that runs under the scene of the Nativity and continues below the window, where it becomes the upper border of the panel with Bertoldo (figs. 358, 359). Tiberia, who misconstrued the location and thought that the numerals were in the lower frame with the PETRVS inscription, had nothing to say about the upper border, but one of his diagrams may indicate that it was a mosaic repair (i. e., not medieval).[930] If so, the diagram confirms Matthiae's observation that »the zone [where Barbet saw the numerals]

923 ACSMT, Armadio XI. Restauri di Pio IX. Consuntivo dei lavori di Pittore e Verniciaro eseguiti da Capo d' Arte Caterina Egidi Vedova Ojetti […] negli Anni 1872 e 1873: »no. 69 [Abside]: Sotto il musaico nella parte media dipinta una fascia rosso scuro decorata di tanti quadratini ed ovali col fondo turchino scuro chiaroscurati come fossero genuini […] altri tondini chiari ad imitazione del restante vero musaico e ritoccato il campo verde del medesimo musaico.« My thanks to Julian Gardner for sharing the photo in fig. 542. The painted pattern of »quadratini ed ovali« is visible in ICCD N34027. For the new mosaic: Tiberia (1996), pp. 195 fig. 94, 197.

924 De Benedictis (1976), p. 964.

925 Ghiberti, Commentarii II.ii (1998), p. 87: »fece istorie sono in santa Maria in Trestevere di musayco molto egregiamente, nella capella maggiore 6 istorie. Ardirei a dire in muro non avere veduto di quella materia lavorare mai meglio.« For the subsequent historiography: Tomei, Cavallini (2000), pp. 11–21; Schmitz, Cavallini (2013), pp. 20–42.

926 Morey, Lost Mosaics (1915), pp. 52–54, emending a reading proposed by De Rossi, Musaici (1899), text to pl. XXXVIII: (HOC OP)VS (FEC)IT PETRVS. Cf. Schmitz, Cavallini (2013), p. 19; Romano, Apogeo (2017), pp. 176 f.

927 Schmitz, Cavallini (2013), pp. 19 f.; Romano, Apogeo (2017), p. 176.

928 Barbet de Jouy (1857), p. 127.

929 De Rossi, Musaici (1899), text to pl. XXXVIII: »In vano io ho appuntato gli occhi armati di buone lenti per trovare queste cifre preziose.« D. Gioseffi, Giotto architetto, Milan, 1963, pp. 109 f. later proposed MCCVCI; see Schmitz, Cavallini (2013), pp. 18 f.

930 Tiberia (1996), p. 204 n. 13; pp. 192 fig. 86, 195 fig. 94. The mosaic was replaced with new tesserae in Tiberia's restoration. Tiberia's diagrams consistently omit the continuation of the mosaic border under the windows; thus the upper frame of Bertoldo's panel wrongly appears as a separate strip and too low on the wall. Cf. Giacomini, Considerazioni (2005), p. 135 n. 37: »grafici – deludenti per la verità.«

had been remade in mosaic.«[931] He dated the repair to the campaign of 1819 (recte 1824), which would mean that any letters seen by Barbet de Jouy were modern. On the other hand, De Rossi suspected that the repair was Vespignani's.[932] In that case, Barbet could have seen something pre-modern in the frame below the Nativity, but there is no way of verifying what it was.

Fig. 542: Rome, S. Maria in Trastevere, apse, donor portait of Bertoldo Stefaneschi, detail showing plaster in lower border (photo Gardner).

Scholars have found other means of dating the mosaics, which tend to move them closer to the end of the century.[933] Joachim Poeschke posited a terminus post quem of 1296 because of the similarity of Bertoldo's panel to the mosaic on the tomb of Boniface VIII in St. Peter's.[934] William Tronzo made the case that Cavallini's strip of narrative scenes must have been a response to Jacopo Torriti's decoration of the apse of S. Maria Maggiore, completed in 1296.[935] Michael Schmitz likewise maintained that Cavallini's mosaics must have been made after 1296, following Torriti's campaign and in anticipation of the Jubilee; that is, around 1297/98, close to the date previously proposed by Marc Dykmans for Giacomo Gaetani's verse inscriptions.[936]

Any date for the mosaics should take account of the circumstances of Bertoldo's life. His heyday seems to have been in the late 1270s, when he was in the court of the Orsini pope Nicholas III. The last mention of him is from 1287, when he was podestà of Florence.[937] No one, it seems, would entertain a date as early as the late 1270s for the mosaics; although Cavallini seems to have been well established by then, Giacomo Gaetani probably was too young to compose the inscriptions.[938] A likelier time would be around 1290, when Bertoldo presumably was in Rome and Giacomo Gaetani had recently returned from the university of Paris.[939] Neither context fits the thesis that Cavallini's narrative scenes were conceived after those by Torriti in S. Maria Maggiore, however.[940] If Bertoldo's mosaics were not begun until after 1296, there is no indication that he was alive when they were completed. The compositional resemblance of the donor panel to the tomb mosaic of Boniface VIII has suggested to some that he was, in fact, deceased.[941] The image was not associated with a grave.[942] Bertoldo's tombstone was recorded in the seventeenth century in the pavement of the north aisle, not far from the original location of the tomb of the fifteenth-century

931 Matthiae, Mosaici (1967), p. 422.
932 De Rossi, Musaici (1899), text to pl. XXXVIII: »sospetto che per i recenti restauri queste cifre sieno perite.«
933 Hetherington, Cavallini (1979), pp. 132 f.; Ragionieri (1981); Tiberia (1996), pp. 129–131.
934 Poeschke (1983), countered by Tomei (2000), p. 51, but followed by Giesser, in: Romano, Apogeo (2017), p. 178.
935 Tronzo, Apse Decoration (1989), pp. 170–172, 191–193; followed by Giesser, in: Romano, Apogeo (2017), p. 178. The case was previously made by Cecchelli (1933?), pp. 39 f., and on different grounds by Ragionieri (1981), pp. 460 f.
936 Dykmans (1981), pp. 27 f.; Schmitz, Cavallini (2013), pp. 174–176, 191. Hetherington (1970), pp. 91 f. also argued for a date around 1298, partly on the basis of costume.
937 Carocci, Baroni (1993), p. 430; A. Zorzi, I rettori di Firenze. Reclutamento, flussi, scambi (1193–1313), in: I podestà dell' Italia comunale, vol. 1: Reclutamento e circolazione degli ufficiali forestieri (fine XII sec.–metà XIV sec.), ed. by J.-C. Maire Vigueur, Rome 2000, pp. 453–594, esp. 565 f. Gandolfo dated the mosaics around this time (1285–1289): Matthiae/Gandolfo, Pittura (1988), pp. 330–332.
938 Tomei, Cavallini (2000), pp. 11–13. Giacomo Gaetani was born around 1261: Dykmans (1981), p. 25; cf. Frugoni (1954/91), p. 73; Iacopo Stefaneschi (2001), p. VIII.
939 Dykmans (1981), p. 26.
940 On the date of Torriti's mosaics: Romano, Apogeo (2017), pp. 119 n. 11, 121 f.
941 Gandolfo (2004), pp. 43 f.; Gandolfo (2006), p. 286; Schmitz, Cavallini (2013), pp. 245 f.; Giesser, in: Romano, Apogeo (2017), p. 178.
942 As suggested by Gardner, rev. Hetherington (1980), p. 256.

Cardinal Pietro Stefaneschi.[943] There may have been other Stefaneschi tombs in that aisle, since the family's houses were on the same side of the basilica and the door into the north transept was likely their normal means of entry.

The lack of a physical connection with the grave does not preclude a commemorative function for the image in the apse. If posthumous, the donor panel necessarily was commissioned by someone else. Schmitz proposed Giacomo Gaetani.[944] The cardinal surely was involved, if only as author of the hexametrical inscription. The inscription naming PETRVS offers another possibility. The paterfamilias Petrus Stephani (Pietro Stefaneschi) lived at least until 1302.[945] Vannini's hunch that PETRVS referred to him, not to the mosaicist, cannot be ruled out: »(Hoc op)VS (fieri fec)IT PETRVS (filius Stephani).«

The mosaics in S. Maria Maggiore and S. Maria in Trastevere are often associated with the rivalry of the Colonna and the Orsini, two families who dominated the contemporary realm of Roman »Klientelismus« and competed in the »benefice market« of the curia.[946] The Colonna played a role in the mosaic decoration of S. Maria Maggiore.[947] The Stefaneschi were clients of the Orsini.[948] Yet it might be more precise to speak of a rivalry of churches than of families.[949] S. Maria in Trastevere had personal significance for the Stefaneschi, whose houses were next to it in the area of the present Piazza di S. Egidio.[950] Bertoldo's immediate relatives were generous benefactors: Petrus Stephani (his father) bequeathed 80 pounds to the community; Paulus Petri Stephani (a brother) bequeathed 40 pounds; Jacoba, the wife of Franciscus Stephani (a nephew) left real estate; and Cardinal Giacomo Gaetani left valuable vestments and a dossal for the altar.[951] The cardinal drew attention to his family's ties to S. Maria in Trastevere in his treatise on the Jubilee (1302): »When the indulgence was decreed I was staying in Trastevere near the church of the Mother of God, formerly called *taberna meritoria*, from where, upon the birth of our Savior, a well of oil is said to have flowed in a wide stream to the Tiber; [this is] the place of my birth and of the origin of my father's family.«[952]

It is not implausible that Bertoldo and Giacomo Gaetani were loath to see the church with which they so strongly identified be outshone by the lavish renovation and adornment of S. Maria Maggiore. Torriti's conch mosaic made its counterpart in S. Maria in Trastevere seem archaic. To recuperate the old mosaic by adding modern imagery and interpretive verses below it could have been an act of family pride. This would explain the prominence

943 Alveri, Della Roma 2 (1664), p. 340: just west of the Cappella del Presepio. For Cardinal Pietro's tomb: Kinney (2016), pp. 339 f.

944 Schmitz, Cavallini (2013), p. 247.

945 Carocci (1993), p. 429. He may have died the following year: Dykmans (1981), p. 46.

946 *Klientelismus*: A. Esch, Rom vom Mittelalter zur Renaissance 1378–1484, Munich 2016, p. 19. Benefice market: Rehberg, Kirche und Macht (1999), pp. 307–316.

947 Giesser, in: Romano, Apogeo (2017), p. 122.

948 Dykmans (1981), pp. 29–31. For Orsini contributions to S. Maria in Trastevere see above, nn. 225–226.

949 Pace, Tradizione (2002), pp. 77–79.

950 Iacopo Stefaneschi (2001), pp. 8–10; Vannini, in: De Benedictis (1976), pp. 963 f.; Navone (1878), p. 226; Schmitz, Cavallini (2013), p. 188.

951 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 17v (at 5 May): *Ob. d(ominu)s p(etri) steph(a)ni q(ui) rel(iquit) libr(as) LXXX expensas i(n) pastinando Montem Viridem, pro (eius) aniuersario soll xxiiij*; fol. 13v (at 22 March): *ob. p(aulus) d(omi)ni p(e)tr(i) steph(an)i q(ui) rel(iquit) libr(as) XL d(e) q(ui)b(u)s e(m)ta e(st) medietas dom(us) posita i(n) parochia n(ost)ra p(ro)p(e) fu(r)nu(m) p(ro) ei(us) aniuer(sario) soll*; fol. 27v (at 29 July): *Ob. d(omi)na Jacoba yxor quo(n)da(m) francisci d(omi)ni stephanj que reliq(ui)d Ecc(lesi)e Unu(m) palatiu(m) et Una(m) pedic(a)m t(er)re po(s)ita(m) in campo salinj et iura que habebat i(n) domibus platee sce Marie p(ro) a(n)i(m)a sua et parentu(m) suor(um) et tenemur sac(r)am(en)to facere om(n)i anno aniuersarium*; fol. 23v (at 23 June): *Ob. d(omi)nus Jacobus Gaytan(us) s georgij diacon(us) Card(inalis) q(ui) ha(n)c Ecc(lesi)am h(ab)uit i(n) commenda(m) et donauit Ecc(lesi)ae p(u)lcerima pa(ra)m(en)ta S(cilicet) planeta(m) dalmatica(m) et tunicella(m) d(e) dyasporo albo et unu(m) dossale p(ro) altari p(ro) ei(us) aniu(er)s(ar)io*. Necrologi (1908), pp. 91, 93, 97, 95. Informed of an erasure in the entry for 22 March, Egidi reconstructed the name »Franciscus,« but the entry clearly begins with »p.« For Paulus see Carocci, Baroni (1993), p. 430.

952 Iacopo Stefaneschi (2001), pp. 8–10: *Concessa quidem indulgentia cum trans Tiberim iuxta ecclesiam Dei Genitricis, unde in Salvatoris nostri nativitate largo rivo olei fons usque Tiberim scaturisse peribetur, iam dudum Tabernam meritoriam dictam, undeque nobis native ac paterne originis orsus moram traheremus.* Translation adapted from P. G. Schmidt, Das römische Jubeljahr 1300, mit einer Übersetzung von Jacopo Gaetani Stefaneschis De anno iubileo, Stuttgart 2000, p. 19 and Placanica, in: Iacopo Stefaneschi (2001), pp. 9–11.

of the Stefaneschi coat of arms in the panel with the portrait of Bertoldo, a display of heraldry unparalleled in other Roman apse decoration.[953]

Disiecta membra

Among the hundreds of whole and fragmentary objects installed in the porch by Vespignani, three fall within the purview of this Corpus. A marble casket decorated with an image of a striding lion is part of the »Monument of the Five Cardinals« against the south wall, on the west side of the nineteenth-century door (figs. 369, 543). A small tabernacle for the Sacrament (ambry) is over the door (fig. 544). The frame of a marble »cappella« bearing the name Romanus Papareschi is walled into the second masonry pier from the south, under the ancient cinerary chest once used to hold the remains of his Papareschi ancestor, Pope Innocent II (fig. 369, second pier from the right, and fig. 545).[954]

The Five Cardinals' Monument contains the remains of prelates originally buried inside the basilica whose tomb inscriptions were missing or worn away. It consists of a marble-revetted podium inscribed with the cardinals' names and the circumstances of their reburial, and above it, the casket with the lion in relief (fig. 543).[955] Vespignani acquired the casket from the Palazzo Ruffo in Piazza SS. Apostoli in 1868.[956] It was restored at S. Maria in Trastevere by the marble worker Francesco Viti, who found the surface around the lion »irregular with various holes.«[957] He planed it smooth, but the area under the lion's tail is still pitted with small depressions, as is its body. Viti also reworked the recesses that shelter the colonnettes at the corners, and he made the lid.[958] The left side of the box is pierced by two large circular holes, now plugged with marble disks, which may indicate a non-funerary reuse. Its shape is that of an ancient winepress.[959]

The lion strides to the right, leading with its right front paw. Its tail curls up in a simple circle, and the tuft of fur at the end of it is barely indicated with straight etched lines. The relief is fairly flat and much of the animal's musculature also is defined by chiseled lines. A circular or spherical ornament below the beast's chin must be hanging around its neck, although there is no indication of a strap. Jutta Stroszek identified a similar ornament on an ancient lion as a bulla, positing that it denoted an association with the amphitheater.[960]

Cecchelli described the lion as a heraldic motif (»leone passante«) and tentatively assigned it to the fourteenth century. He speculated that the sculptor reused an ancient slab of marble, scraping away the surface around the lion.[961] Hans Wentzel considered the »dignified, magnificent« lion an exceptional example of twelfth- and thirteenth-century »Antiken-Imitation«, and claimed that only the corner colonnettes show that the relief is medieval rather than a genuine antiquity.[962] Claussen too stressed the lion's classicizing and heraldic character, dating it to

953 Pace, Committenza (1998), repr. in: Pace, Arte a Roma (2000), p. 193.

954 On the cinerary chest: above n. 181.

955 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 377 no. 1169: QVORVM CORPORA IN HAC IPSA BASILICA REQVIESCVNT | PRAEFECTI NOVOR. OPER. CVM SACRA AEDES REFICERETVR | SEPVLCRORVM TITVLIS AVT NON EXSTANTIBVS AVT VETVSTATE DETRITIS | MEMORIAE HONORISQVE CAVSSA PON. CVR. A. MDCCCLXVIII. See Kinney (2016), p. 344. The Five Cardinals' Monument is confused with the monument of the Campeggi cardinals, in: Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), p. 3. The Campeggi monument is on the other side of the door; Cecchelli (1933?), p. 79.

956 Giustificazioni 1868, Filza 14: »Il sottos(critto) Architetto Direttore dei Lavori […] proponeva l'acquisto di un'antico sarcofago in marmo con scultura di un leone sulla fronte, esistente nel cortile del Palazzo posto sulla Piazza de' SS. Apostoli di proprietà dell'Ecc(ellentissim)a Prelatura Ruffo come adatto ad essere applicato al d(ett)o restauro.« Palazzo Ruffo, now called Guglielmi Gori, was built for a member of the Cybo family in the sixteenth century.

957 Viti (after 7,067): »Sotto il portico nella parte a sinistra Monumento dei cinque cardinali […] Ridotto il sarcofagro (sic) di marmo greco che riposa sopra il […] zoccolo […] Nel prospetto avanti, essendoci un Lione in basso rilievo, ed essendo il piano che forma fondo irregolare con varii buchi, si è fatto di nuovo ad' intraguardo in pelle piana lunga raguagliata pel defalco di quella che occupa il Leone 1.60 […] più fatto di nuovo le due gusci che uniscono alle colonne in angolo.«

958 Viti (after 7,067): »Per aver fatto col marmo greco rustico della Chiesa il coperchio che cuopre la detta urna.«

959 Stroszek (1998), pp. 15–24, 26 f., 31 fig. 2.

960 Stroszek (1998), p. 36, pl. 27,2.

961 Cecchelli (1933?), p. 79.

962 Wentzel, Antiken-Imitationen (1955), pp. 38 fig. 8, 41.

Fig. 543: Rome, S. Maria in Trastevere, porch, lion sarcophagus against south wall (photo Kinney 2016)

the thirteenth century and comparing it to the image on a late-thirteenth-century silver coin issued by the senate.[963] Gardner emphatically assigned the relief to the early part of the same century.[964]

Despite its classicizing character, ancient comparisons for the sarcophagus are few. The genre of »Lion sarcophagi« made between about 250 and 310 is predominantly adorned with beasts attacking prey; when striding lions appear, they are wrapped around the ends of tub-shaped containers.[965] Their maws gape ferociously and their manes are agitated by running drill work. Sometimes, »thirsty lions« symmetrically posed on either side of a cantharus were carved on the rear of sarcophagi with non-leonine subjects on the front, such as the third-century Muse sarcophagus seen in the fifteenth century in S. Paolo fuori le mura.[966] Two features of the Muse sarcophagus suggest that the medieval sculptor may have studied it: the relief of the lions is unfinished, and there are columns at the corners.[967] The rough state of the model could explain both the linear articulation of the lion in Trastevere and the failure to remove the marble inside its maw, which diminishes the effect of the fangs.

Outside this corpus is a magnificent solitary striding lion made for a second-century tomb seen in Tivoli in the sixteenth century, which, according to Pirro Ligorio, comprised a marble sarcophagus atop a chamber of

963 Claussen, Magistri (1987), p. 124 n. 702; followed by Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), pp. 3f. For the coin: Pietrangeli, Rione X, 2 (1976), p. 45.

964 Gardner, Roman Crucible (2013), p. 117.

965 Stroszek (1998), pp. 34–36, 128–131, pls. 22–27. My thanks to Ann Kuttner and Brian Rose for their expert advice about ancient sarcophagi.

966 Wegner (1966), pp. 50–52 no. 128, pls. 87–89; Le Sculture (1985), pp. 51–57 no. II,2; Stroszek (1998), p. 34. The sarcophagus is now in the Palazzo Massimo alle Terme; I am grateful to Daniela Mondini and Giorgia Pollio for bringing it to my attention.

967 Wegner (1966), p. 51: »ganz grob in Bossen angelegt.«

squared travertine blocks.[968] Just as in Trastevere, the right-striding lion commanded one side of the sarcophagus. Its pose is not quite the same, however, so the medieval sculptor may have known another example of the same type, perhaps a non-funerary one, as indicated by the bulla.[969] Claussen's comparison with coinage also is apt; beginning with the »grosso romanino« introduced by Brancaleone degli Andalò between 1252 and 1258, left-striding lions consistently occupied the obverse of silver coins issued by the Roman senate.[970] Pursuit of these and other such resemblances might clarify the date, function, and significance of the sarcophagus from Palazzo Ruffo.

Fig. 544: Rome, S. Maria in Trastevere, porch, ambry in south wall (photo Kinney 2009)

The ambry (fig. 544) is of a well-known type represented by other examples in SS. Cosma e Damiano, S. Crisogono, and S. Maria Egiziaca.[971] Claussen dated them to the first half of the thirteenth century.[972] Like the others, the ambry at S. Maria in Trastevere is an aedicula with a pedimented front. The pediment is borne by two stout columns with double Attic bases, spiral flutes, and Corinthianizing capitals. The columns stand on a low stylobate and support a simple architrave. As at SS. Cosma e Damiano, the pediment sits directly on the architrave, without the intervening sculpted cornice seen at S. Crisogono and S. Maria Egiziaca. Between the columns is the rectangular frame of a doorway into a rectangular recess. The door is gone but parts of its metal hinges remain. Like its mates, the ambry originally was encrusted with mosaic. The stylobate, architrave, pediment, column shafts, and door frame all contain hollows to receive mosaic inlay. Mosaic also

968 G. Conti, Disegni dall'antico agli Uffizi »Architettura 6875–7135«, in: RIASA ser. 3, 5, 1982, pp. 5–129, pls. I–CXXII, esp. 82 n. 263, quoting Cod. Taurinensis XXII: »è un gran Pilo del marmo pario sopraposto ad un gran Casamento di sassi quadrati Tiburtini, onde di mezzo rilieuo si uede un gran Leone scolpito di mirabil maestria«; P. S. Bartoli, Gli antichi sepolcri ovvero mausolei romani, ed etruschi, Trovati in Roma & in altri luoghi celebri […], Rome 1704, p. XI no. 49, pl. 49; H. von Hesberg, Römische Grabbauten, Darmstadt 1992, pp. 178 f.; P. Laubscher, Ein griechisches Grabrelief als Ruhmesdenkmal der Barberini, in: Römische Mitteilungen DAI 100, 1993, pp. 43–57, pls. 1–6, esp. 56 f., pl. 6,3. The tomb was dismantled in the 1630s and the relief is now in the stairwell of Palazzo Barberini: Magnanimi (1983), pp. 127–131.

969 The right hind leg of the Tivoli lion is forward rather than back, and its tail curls down around its leg rather than up.

970 A. M. Stahl, Rome during Avignon. The Silver Coinage of Rome in the Fourteenth Century, in: I ritrovamenti monetali e i processi inflativi nel mondo antico e medievale. Atti del IV Congresso Internazionale di Numismatica e di Storia Monetaria, Padua 2007, ed. by M. Asolati, G. Gorini, Padua 2008, pp. 151–169, esp. 152, 160.

971 SS. Cosma e Damiano: Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 371 f.; S. Crisogono: Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 407 f.; S. Maria Egiziaca: Yorck von Wartenburg, in: Kirchen Roms 4 (2020), pp. 289 f. There is a fourth example at S. Sabina.

972 Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 407 n. 106.

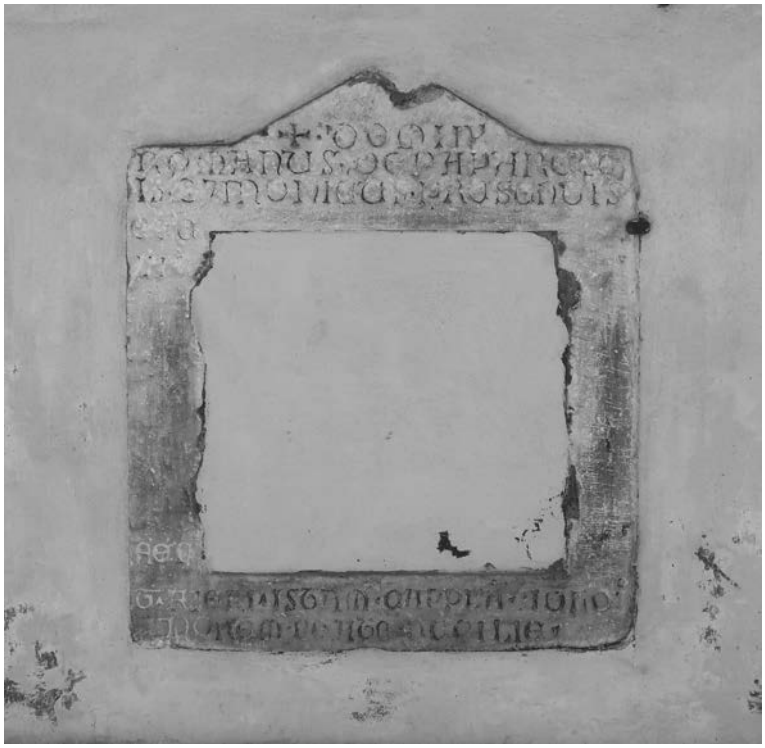


Fig. 545: Rome, S. Maria in Trastevere, porch, »cappella« of Romanus Papareschi (photo Kinney 2023)

may have covered the outer sides of the box and perhaps the interior walls of the cavity. Not a tessera remains; all have been deliberately picked out.

The tabernacles are thought to have been a response to the decree of the Fourth Lateran Council (1215) that the chrism and the Eucharist should be kept in a secure container with keys, to prevent profane hands from touching them.[973] The only ambry still in its original location, at S. Clemente (1299), is just out of reach on the wall adjoining the apse.[974] The equivalent location in S. Maria in Trastevere is behind the tomb of Cardinal Stanisław Hozjusz, who died in 1579 (fig. 477). Because of its relatively small size, the large scale of S. Maria in Trastevere, and the intervening transept, the tabernacle would have been all but invisible in this position had it been there. Perhaps it was made for a chapel. Wherever it was, it probably was displaced in or before the fifteenth century. The handsome tabernacle inscribed »Opus Mini,« made around 1460 and now on the wall below the campanile, exemplifies a trend that made the medieval ambries obsolete.[975]

The third object appears to be the frame of a square window or niche (fig. 545). The inner edges of the uprights are jagged, suggesting that something inside the niche was roughly chipped out. The upper frame is abraded, damaging the inscription that begins there and is completed on the bottom, with two words (ECCLIE and FECI) spilling onto the left upright: »Lord Romanus de Papareschis, canon of the present church, had this chapel made in honor of Blessed Cecilia.«[976] Forcella assigned the inscription to the twelfth century, and Di Carpegna Falconieri identified the donor with the »presbyter Romanus« commemorated in a twelfth-century hand on 25 October of the Martyrology.[977] Neither this Romanus nor three others named in the Necrology is designated Papareschi, and there is no other record of a chapel of S. Cecilia in S. Maria in Trastevere.[978] Nor is it clear what form this »cappella« may have taken.

973 Quoted by Boyle, Ambry (1978), p. 37 n. 2; Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 344 n. 181.

974 The ambry is 1.7 m above the pavement: Boyle, Ambry (1978), p. 37. Cf. Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 338 fig. 267.

975 Cecchelli (1933?), pp. 104 f.; Zuraw (1993), pp. 532–545; it was later used to house holy oil. The tabernacle was acquired from S. Maria sopra Minerva in the eighteenth century: F. Caglioti, Altari eucaristici scolpiti del primo Rinascimento. Qualche caso maggiore, in: Lo Spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo, ed. by J. Stabenow, Venice 2006, pp. 53–89, esp. 54; cf. F. Baldinucci Fiorentino, Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, ed. by G. Piacenza, vol. 2, Turin 1770, p. 157. Baldinucci saw it in the vestibule to the sacristy of S. Maria in Trastevere, where it remained until Vespignani moved it to its present location.

976 Forcella, Iscrizioni 2 (1873), p. 338 no. 1037: + DOMIN(VS) | ROMANVS DE PAPARESC|IS CANONICVS PRESENTIS | ECC|L(ES)IE FECI|T FIERI ISTAM CAPPEL(L)A(M) AD HONº|NOREM (sic) BEATE CECILIE.

977 Di Carpegna Falconieri, Clero (2002), p. 127 n. 92; Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 37v: *Romanus p(res)b(ite)r obiit*; Necrologi (1908), p. 100.

978 Martyrologium, British Library, Add MS 14801, fol. 11 (at 22 February): *p(res)b(iter) Roman(us) f(rate)r n(oster)* (dated by Egidi to the thirteenth century: Necrologi [1908], pp. 90–91); fol. 22v (at 17 June): *Roman(us) archip(res)b(ite)r* (omitted by Egidi); fol. 44v (at 26 December): *Romanus f(rate)r n(oste)r obiit.* Necrologi (1908), p. 102.

CONCLUSION

S. Maria in Trastevere was erected by Pope Innocent II between 1140 and 24 September 1143, when he died. The building, the apse mosaic, and the paving of the transept were completed in his lifetime, and he consecrated the altar of the *praesepium*. Work stalled after his death. The main altar was consecrated by Pope Innocent III in 1215, and even then the nave pavement and some of the liturgical furniture may have been lacking. Stylistic features indicate that the cathedra was made around 1240/50, and the east half of the nave pavement could have been designed around the same time. The addition of a figural mosaic to the façade spanned the second half of the thirteenth century, concluding around the time Pietro Cavallini added a suite of brilliant new mosaics to the apse. As far as we know, none of the thirteenth-century embellishments was initiated by a pope or cardinal. The spectacular consecration at the beginning of the century seems to have spurred the patronage of the basilica's local constituencies, canons and *populus*. The façade mosaics were sponsored by a succession of canons and parishioners, and Cavallini's work was commissioned by a member of the region's dominant family, Bertoldo Stefaneschi.

The twelfth-century basilica is considered the consummate architectural expression of its era in Rome, the »most important« transept basilica of the twelfth century, with an apse mosaic that is the »apex of Gregorian art.«[979] Befitting its status as a papal foundation, it is a grander and more lavish version of a type that had originated not long before at nearby S. Crisogono, as it was reconstructed by Cardinal John of Crema immediately after the Concordat of Worms (1123–1129).[980] The thinking behind this design would have been known to Innocent II, because John of Crema was his longtime colleague in the cardinalate and a member of his curia until he died in the early 1130s.[981] The distinctive features of the type are the non-projecting transept, the columns under the triumphal arch, the trabeated colonnades with granite shafts and Ionic capitals in the nave, and the trabeated porch (fig. 441).[982]

The trabeated porch was a new form introduced at S. Crisogono.[983] The other features echo Rome's Constantinian basilicas: St. Peter's, St. Paul's, and St. John Lateran.[984] Although de Blaauw suggested that the transept may have been inspired by the Lateran, its broad proportions clearly echo St. Paul's, where the depth of the transept equaled the width of the nave.[985] The reuse of the Pauline transept was not a new idea. It had occurred in the ninth century at S. Stefano degli Abissini, complete with the signature columns under the triumphal arch. In the eleventh century a similarly deep transept (without the columns) was part of the small church of S. Maria in Portico, whose altar was consecrated by Pope Gregory VII in 1073.[986] Barclay Lloyd traced the transept of S. Maria in Portico to the recently rebuilt abbey church of Montecassino, calling it the »missing link« between Montecassino and the architectural revival of early Christian models in eleventh- and twelfth-century Rome.[987]

The design of S. Crisogono made more complicated use of early Christian models, combining the Pauline transept with a trabeated nave elevation and a reference to St. Peter's in the number of columns in the colonnades (11 per side, half the 22 of St. Peter's). The builders of S. Maria in Trastevere made the Petrine allusion more explicit by adding columns at the ends of the aisles. In their material and the Ionic order the nave colonnades may have looked

979 Poeschke, Kirchenbau (1988), p. 21; Claussen, Renovatio (1992), p. 117; Riccioni (2011), p. 88.
980 Poeschke, Kirchenbau (1988), pp. 14–18; Claussen, Renovatio (1992), pp. 99–118; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 408 f.
981 John of Crema is last documented on 8 March 1132; he was surely dead by January 1137: S. Freund, Giovanni da Crema, in: DBI, vol. 55 (2001), URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-da-crema_(Dizionario-Biografico)/ [30. 04. 2021].
982 Claussen, Kirchen A–F (2002), p. 388 fig. 311.
983 Poeschke, Kirchenbau (1988), pp. 18 f.; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 394–396.
984 Although the basilica known to twelfth-century observers was a work of the late fourth century, St. Paul's was considered Constantinian because Constantine was its first founder; Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 32–35.
985 De Blaauw, Reception (2011), p. 162. De Blaauw posited a transept inserted into the cathedral by Anacletus II. If it existed, it would have been narrow: P. C. Claussen, The Remodelling of San Giovanni in Laterano by Pope Nicholas IV. Transept, Apse and Façade, in: Saint John Lateran (2020), pp. 318–344, esp. 335–337. On the proportions of St. Paul's transept: Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 56–58.
986 Barclay Lloyd, S. Maria in Portico (1981), pls. 1–2.
987 Barclay Lloyd, S. Maria in Portico (1981), pp. 104–106; followed by Poeschke, Kirchenbau (1988), pp. 5 f.; Claussen, Renovatio (1992), pp. 88–94; Claussen, in: Kirchen Roms 4 (2020), p. 387.

to the Lateran Cathedral, which, according to the latest reconstruction, had granite shafts and Ionic capitals.[988] These features distinguished the Lateran from St. Peter's, where the colonnades had variegated shafts, and from St. Paul's, where the shafts were of white and pavonazzetto marble and the colonnades carried arches. Although the evidence for the Lateran's all-Ionic capitals is not robust, the twelfth-century parallels support it.[989] Only S. Maria Maggiore offered an alternative model for Ionic colonnades, and its shafts are white.

Despite the number of ingredients, the design is not a pastiche. It synthesizes patriarchal exemplars to create an ideal form of titular church, with a grand, antique-looking interior perfectly suited to the medieval stational liturgy. The relatively deep transept could accommodate a large number of clergy celebrating *versus populum*, easily visible from the nave on its elevated pavement. The evocation of patriarchal precedents intimated conformity with papal ceremony and magnified the authority of any celebrant who processed through the nave.

Claussen brought out another aspect of this architectural type when he observed that the orthogonal effect of its trabeated colonnades creates »a column-lined triumphal way leading through the triumphal arch to the altar and the papal throne.«[990] Contextualized in the aftermath of the Concordat of Worms, the design appears to be the architectural expression of the political triumph of the papacy over secular control.[991] At S. Maria in Trastevere the design must have evoked a new triumph over the internal menace of schism. According to the *Legenda in consecratione*, the basilica was a thank-offering made by Pope Innocent II in gratitude for God's favor in this combat. The apse mosaic visualizes his victory as the triumph of the Church restored to the embrace of her Spouse. This is how the canons who inhabited the basilica, reading the Legendary year after year, were taught to perceive it.

The profusion of antique spolia at S. Maria in Trastevere is commonly understood as an expression of the »imperial papacy,« of which Innocent II is held to have been a prime exponent.[992] Again the *Legenda* suggests a somewhat different interpretation: the »glorious columns and glorious capitals« were »befitting the glorious Virgin Mary Mother of God« as well as the honor of the papacy.[993] In the terms of the apse mosaic, the spolia adorned the »brilliant palace« (*regia*) that the pope erected for the Mother of Christ.[994] In that sense the architectural ornaments were regal rather than imperial, Biblical rather than political.[995] Even in their historical dimension the spolia may not have had specifically imperial connotations. The *Mirabilia urbis Romae*, which identified S. Maria in Trastevere as the successor of the *Templum Ravennantium*, described the temples and palaces of ancient Rome as belonging to »emperors, consuls, senators, and prefects of the time of the pagans.«[996] For this author, who wrote for a member of Innocent' s curia, the spolia would have brought to mind »the time of the pagans« as much as the men who dwelt in the palaces.

The closing words of the *Mirabilia* extol the lost ancient buildings for their beauty »of gold and silver, bronze and ivory and precious stones.«[997] Claussen observed that such twelfth-century aesthetic preferences were folded into Rome's image of her own antiquity, inspiring medieval patrons and craftsmen seeking an art of *renovatio*.[998] The realization of this dream aesthetic can be found in the art of the Roman *marmorarii*. The patron and builders

988 Granite shafts: Bosman, Constantine's Spolia (2020), esp. 174–180, 193 fig. 9.13; L. Bosman, P. Liverani, I. Peverett, I. P. Haynes, Visualising the Constantinian Basilica, in: Saint John Lateran (2020), pp. 134–167, esp. 148 f., fig. 8.8. Previous reconstructions generally posited capitals of mixed orders, e. g., Brandenburg, Kirchen (2004), pl. II.9.

989 The only evidence for Ionic (rather than mixed-order) colonnades is an anonymous description from the time of Pope Alexander VII (1655–1667) published by Lauer, Latran (1911), p. 585: »La Basilica era distinta in cinq: navi, e quella di mezzo […] con mura sostenute da trenta colonne d' ordine ionico.« Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), pp. 167 f. considered the notice insufficient to support a reconstruction.

990 Claussen, Renovatio (1992), p. 99.

991 Claussen, Renovatio (1992), pp. 99–118; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 408 f. For the »school« of Roman churches inspired by S. Crisogono see Poeschke, Kirchenbau (1988), pp. 16–22.

992 Kinney, Patronage (2016), p. 388.

993 Above, n. 191.

994 Above, n. 832.

995 On the distinction between regal and imperial see Kinney (2012), pp. 14 f.

996 Mirabilia Urbis Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), p. 65: *templa et palatia imperatorum, consulum, senatorum, praefectorumque tempore paganorum in hac Romana urbe.*

997 Mirabilia Urbis Romae, in: Valentini/Zucchetti, Codice 3 (1946), p. 65: *Quantae etiam essent pulchritudinis auri et argenti, aeris et eboris pretiosorumque lapidum.*

998 Claussen, Marmo (2002), pp. 151 f.; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), p. 89.

of S. Maria in Trastevere operated in a different mode, creating the revival of the past with real antiquities. The absence of contemporary ornament attributable to the marble-working families is striking; not a single signature has been recorded. This raises the question of who was responsible for the marble spolia.

Once they arrived at the building site, the spolia had to be adapted for reuse. The long frieze was sectioned to serve as door jambs and entablatures, and many cornices were cut into pieces to serve as modillions. The heights of some capitals were adjusted, and elements of the niche on the north transept wall had to be reworked. These adaptations required skill, but as in the nineteenth century, they could have been made by a scalpellino – an expert marble carver lacking the status of an artist. There must have been many such artisans active in the »cantieri« of the first half of the twelfth century, at S. Clemente, S. Maria in Cosmedin, S. Crisogono, lesser churches, and secular buildings. The decorative marblework of chancels, door frames, and liturgical furniture seems to have been a separate enterprise, which arose around 1100 and was executed by craftsmen who signed their work. Claussen noted a change in the signatures around mid-century, when the sons of the *opifex* Paulus began calling themselves *marmorarii* and *magistri*.[999] By the end of the twelfth century *marmorarii* were active as builders. The first was Paulus's grandson Nicolaus Angeli, who signed the porch of the Lateran Cathedral (1180–1200). The porch had a tall spoliate colonnade with ancient Corinthian capitals.[1000]

The twelfth-century capitals in S. Maria in Trastevere (figs. 451–454) suggest a bridge between the two phases of production by the *marmorarii*. Made at least a decade before the capitals at SS. Giovanni e Paolo, they are of the same type and similar facture.[1001] They indicate a phase of cross-over, when *marmorarii* like Nicolaus Angeli learned to work on a monumental scale by collaborating with scalpellini and builders, and/or ambitious scalpellini began to undertake original carving on the model of the *marmorarii*. As a site of such opportunities, S. Maria in Trastevere was both the culmination of the spolia-aesthetic of the first half of the twelfth century and a site of its incipient transformation.

BIBLIOGRAPHY

Manuscript sources

Περὶ ἀχειροποιήτων εἰκόνων, in: Venice, Biblioteca Nazionale Marciana, Graecus 573, fols. 23v–26, 8th century, published in: A. Alexakis, Codex Parisinus Graecus 1115 and its Archetype, Washington DC 1996, pp. 348–350; Martyrologium hieronymianum et Concilium Aquisgranense II. anni 816, British Library, Add MS 14801, 11th century; Legenda in consecratione sancte Marie trans Tiberim lecta ex diversis ystoriarum libris, BAV, Vat. lat. 10999, fols. 143r–152v, 13th century, published in: Bartoli (2017), pp. 91–110; Liber II Instrumentorum, ACSMT[1002] No. 44, Liber II Instrumentorum; Visitatio ecclesie beate Marie Transtiberim et aliar(um) ecclesiarum illi subditarum facta per Reuer. p. d. hieronymus Auila d(ic)te ecclesie vicarius, 1581, in: ACSMT No. 15; Decreta Sancti(ssi)mi D(omi)ni N(ost)ri Clementis Papae Octavi facta in Visitatione Ecclesiarum Urbis VIII. Iunii MDLXXXXII, AAV, Miscellanea Arm. VII, 3; P. Moretti, De S. Callisto PP. et M. ejusque Basilica S. Mariae trans Tyberim, II (after 1750), ACSMT, Storia della Basilica, I; P. M[orettus = Moretti] S[anctae] M[ariae] [Transtiberim] C[anonicus] (fl. 1720–1767), De postrema dedicatione insignis Basilicae Se Mariae Transtyberim fontis olei nuncupatur ann. 1215, in: BAV, Vat. lat. 8429, fols. 160–165; Chartularium S. Mariae Transtyberim ex eius tabulario, transcribed by P. L. Galletti, 1774, BAV, Vat. lat. 8051, pts. I and II; Miscellanea Moretti, ACSMT, Storia della Basilica, I; G. Cressedi, Diario dei lavori di restauro e di decorazione della Basilica di Santa Maria in Trastevere nel Pontificato di Pio IX (1863–73), ACSMT, No. 2, Cartella Anni Santi Historica; Petitions of Cardinal Teodolfo Mertel (1864–1865) to the Ministero del Commercio e Lavori Pubblici, ACSR, Fondo Ministero dei Lavori Pubblici, Industria, Agricoltura, Commercio, e Belle Arti, Busta 359; F. Mallerini, Storia della Basilica di S. Maria in Trastevere scritto dal Can.co Filippo Malerini, 1870, ACSMT; Cappelle e Giuspatronati, ACSMT, Armadio II, Chiesa – Capitolo – Mensa Capitolare; Giustificazioni 1868, ACSMT, No. 241, Fabbriceria, Restauri di Pio IX, Armadio XI; Giustificazioni 1870, ACSMT, No. 241, Fab-

999 Claussen, Magistri (1987), pp. 13 f.

1000 Claussen, Magistri (1987), pp. 19–28; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), pp. 63–77; A. M. De Strobel, N. Bernacchio, The Medieval Portico of Saint John Lateran, in: Saint John Lateran (2020), pp. 276–293. The same artist signed the lowest story of the cathedral tower in Gaeta.

1001 Above, n. 595.

1002 ACSMT = Archivio Capitolare di S. Maria in Trastevere, ASD, Rome.

briceria, Restauri di Pio IX, Armadio XI; Giustificazioni 1872, ACSMT, No. 241, Fabbriceria, Restauri di Pio IX, Armadio XI; Giustificazioni 1874, ACSMT, No. 241, Fabbriceria, Restauri di Pio IX, Armadio XI; Conto dei lavori di arte muraria eseguiti dal Capo d' Arte Vincenzo Valorosi (1), ACSMT, No. 245, Conto dei lavori di restauro, Armadio XI, 1871–1873; V. Valorosi (2), ACSMT, No. 247, Restauro. Lavoro d' arte muraria, Armadio XI, 1874; F. Viti, ACSMT, No. 244, Libri dei conti, 1872–1874; D. Whitton, unpublished edition of the earliest parchments in the ACSMT, typescript owned by Dale Kinney, 1974 (?).

Graphic sources

Diagrammata aedificior(um) atque praedior(um), ACSMT, No. 743, nos. 2a: V. Vespignani, unfinished ground plan, 1865–1869; 2b: O. Torriani, groundplan, ca. 1618–1625; 20: G. O. Recalcati, groundplan, 1709; Anonymous, Rome, Istituto Centrale per la Grafica, Gabinetto Disegni e Stampe, vol. 2510, no. 32746 (35), ground plan, ca. 1510/20; T. Treter, Theatrum virtutum ac meritorum D. Stanislai Hosii S. R. E. presb. card., maioris penitentiarii et episcopi Varmiensis, ca. 1582, Biblioteka Ordynacji Zamojskiej (Library of the Zamość Academy), Warsaw, p. 99v; T. Treter, Theatrum virtutum Stanislai Hosii cardinalis, Rome 1588, The Princes Czartoryski Museum, Kraków, Rkps 2921 IV, no. 85; A. Eclissi, BAV, Barb. lat. 4404, fols. 9–10, 18, 23, 30–34, 1640; A. Eclissi, Royal Collection Trust (Windsor Castle), inv.nos. RCIN 908944–908948, 90935 I–II, 909038–909052, 909209–909210, 909216, 1640; G. B. Falda, Il Nuovo Teatro delle Fabbriche, et Edificii, in Prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII, vol. 1, Rome 1665, p. 33; Anonymous, National Gallery of Scotland, inv.no. D1054, late 17th cen.; C. Fontana, Museum der bildenden Künste Leipzig, Grafische Sammlung, Klebeband 26, 1701; C. Fontana, Royal Collection Trust (Windsor Castle), inv.nos. RCIN 909353, 909416–909418, 909537, 909537A, 1701; G. Lucchesi, Munich, BSB, cod. iconog. 207, fols. 267–271, first half of the 18th cen.; G. Lucchesi, BAV, Cod. Capponiani 225, fols. 1–38, first half of the 18th cen.; A. Sarti, Istituzione Biblioteche Centri Culturali di Roma – Biblioteca A. Sarti, BANC r 34, ca. 1825; Fontana, Raccolta 1 (1838), pl. XXXVIII; Bunsen/Gutensohn/Knapp, Basiliken (1842), pl. XXXVIII; Rossini, Scenografia (1843), pls. XIV–XV; Letarouilly, Edifices 3 (1857), pl. 327.

Printed sources

Le Cose marauigliose della città di Roma con le Reliquie, con le Indulgentie de dì in dì, che sono in tutte le Chiese di essa tradutte de latino in Volgare, Milan, 1540, p. E ii; Panvinio, Chiese (1570), p. 84; Rabus, Rom (1575), p. 74; Ugonio, Stationi (1588), pp. 61v, 137v–139; Cose maravigliose (1588), pp. 19v–20v, 44v; Cose maravigliose (1615), p. 61; Panciroli, Tesori (1625), p. 69, 589; P. Aringhus, Roma svbterranea novissima, vol. 2, Rome 1651, p. 39; Alveri, Della Roma (1664), vol. 2, pp. 335 f., 339 f.; Cose maravigliose (1669), p. 27; Ciacconio, Vitae 1 (1677), cols. 980, 1002; Ciampini, Vet. Mon. 2 (1690), p. 5; Piazza, Gerarchia (1703), p. 370; F. Posterla, Roma sacra, e moderna. Abbellita di nuove figure […], Rome 1707, p. 113; M. A. Boldetti, Osservazioni sopra i cimiterj de' santi martiri, ed antichi christiani di Roma, vol. 1, Rome 1720, pp. 97 f., 330; Titi, Studio (1721), p. 48; P. Moretti, Ritus dandi presbyterium Papae, cardinalibus, et clericis nonnullarum ecclesiarum Urbis, Rome 1741, p. 382; Marangoni, Cose gentilesche (1744), p. IX; G. Marangoni, Delle Memorie sacre, e profane dell' Anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo, Rome 1746, pp. 76 f.; J. A. Furietti, De musivis, Rome 1752, pp. 96, 108; P. Moretti, De S. Callisto PP. et M. ejusque basilica S. Mariae trans Tyberim nuncupata disquisitio critico-historica, Rome 1767, pp. 181–185; P. Moretti, Notitia cardinalium titularium insignis Basilicae S. Mariae trans Tyberim, in: Moretti (1767), following p. 367; M. Vasi, Itinerario istruttivo di Roma o sia descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest' alma città e parte delle sue adiacenze, vol. 2, Rome 1794, p. 574; Rossini, Antichità (1823), p. 99; Platner et al., Beschreibung 3,3 (1842), p. 662–665, 668; Nibby, Roma 2 (1839), p. 674; 3, pp. 493, 496; Moroni, Dizionario 2 (1840), pp. 102, 126, 132 f.; Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCXLI–MDCCCXLV, London 1845, pp. 7 f.; H. Barbet de Jouy, Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome, Paris 1857, p. 127; De Rossi, Inscriptiones 1 (1857), pp. 189 f., 208, 391; Durand, Pavés-mosaïques (1857), pp. 125, 127; K. Baedeker, Italien. Handbuch für Reisende, vol. 2: Mittel-Italien und Rom, 3rd ed., Koblenz 1865/66, p. 267; Nesbitt, Churches (1866), p. 206, pl. XIV; Notae romanae, in: Annales aevi Suevici, ed. by G. H. Pertz (MGH SS 19), Hannover 1866, rept. Stuttgart 1963, p. 273; Mirabilia Romae e codicibus vaticanis emendata, ed. by G. Parthey, Berlin 1869, p. 60; G. B. De Rossi, Un' epigrafe di donazione alla Basilica di S. Maria in Trastevere, in: B. A. C. s. 2, 1870, no. 1, pp. 113–115; K. Baedeker, Italy. Handbook for Travellers, vol. 2: Central Italy and Rome, 3rd ed., Koblenz 1872, p. 229; Forcella, Iscrizioni 2 (1873), pp. 338, 342 f., 347, 351, 355, 367–369, 377; Müntz, Les arts 1 (1878), pp. 38, 50; G. Navone, Di un mosaico di Pietro Cavallini in S. Maria Transtiberina e degli Stefaneschi di Trastevere, in: A. S. R. S. P. 1, 1878, pp. 219–238, esp. 226, 231–237; Corpus Iuris Canonici, vol. 1, Decretum Magistri Gratiani, ed. by A. L. Richter, A. Friedberg, Leipzig 1879, rept. Graz 1959, col. 1299; R. Lanciani, L' Iseum et Serapeum della regione IX, in: Bull. Com. s. 2, 11, 1883, pp. 33–60, esp. 35; R. Cattaneo, L' Architettura in Italia dal secolo VI al Mille circa, Venice 1888, p. 153; Jaffé, Regesta 1 (1888), pp. 856–859, 861–874, 877; L. Duchesne, Le nom d' Anaclet II au palais de Latran, in: Mél. Ec. Franç. 9, 1889, pp. 355–362; Gregorius diaconus, Donation

of 587, in: Gregorii I papae Registrum epistolarum. Libri VIII–XIV, ed. by L. M. Hartmann (MGH Epistolae 2), Berlin 1890, p. 437–439, esp. 438 f.; Pope Gregory I, Epistola V.57a, Decretum ad clerum in basilica beati Petri Apostoli, in: Gregorii I papae Registrum epistolarum. Libri I–VII, ed. by P. Ewald, L. Hartmann (MGH Epistolae 1), Berlin 1891, pp. 362–367, esp. 367; U. Robert, Bullaire du Pape Calixte II 1119–1124. Essai de restitution, 2 vols., Paris 1891, vol. 1, pl. following p. C., vol. 2, p. 210 f.; Acta synhodi a. CCCCXCVIIII, in: Cassiodori Senatoris Variae, ed. by T. Mommsen (MGH Auct. ant. 12), Berlin 1894 (new ed. 1961), pp. 399–415, esp. 411 f., 414; De Rossi, Musaici (1899), text to pls. XXXI and XXXVIII; P. Kehr, Papsturkunden in Rom. Erster Bericht, in: Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse 1900, pp. 111–197, esp. 136, 166 f.; H. Jordan, Topographie der Stadt Rom im Alterthum, vol. 1,3, ed. by C. Huelsen, Berlin 1907, p. 344; Necrologi e libri affini della provincia romana, vol. 1: Necrologi della città di Roma, ed. by P. Egidi, Rome 1908, pp. 86 f., 89–97, 99–102; Galieti, Memorie (1909), p. 353; G. Gatti, Tegole fittili col bollo di Innocenzo II, in: Bull. Com. 37, 1909, pp. 107–112, esp. 110–112; B. Mombritius, Sanctuarium seu vitae sanctorum, ed. by two monks of Solesmes, vol. 1, Paris 1910, pp. 268–271; Capgrave, Solace (1911), p. 111; Isidorus Hispalenses Episcopus. Etymologiarum sive originum libri x x, ed. by W. M. Lindsay, 2 vols., Oxford 1911, pp. 366, 412; Lauer, Latran (1911), p. 585; J. M. Brixius, Die Mitglieder des Kardinalkollegiums von 1130–1181, Diss. Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg 1912, pp. 36, 41 f., 45, 78 f., 85 f., 93; La chronique de Morigny (1095–1152), ed. by L. Mirot, Paris 1912, p. 74 f.; Bartoli, Mon. ant. 1 (1914), pl. XXXII; Pauli Diaconi Historia Romana, ed. by A. Crivellucci, Rome 1914, p. 100; Morey, Lost Mosaics (1915), pp. 52–54; C. Huelsen, in: Adunanza del 30 Gennaio 1913, in: Diss. Pont. Acc. s. 2, 11, 1917, pp. 174 f.; Il Diario romano di Antonio Pietro Schiavo dal 19 ottobre 1404 al 25 settembre 1417, ed. by F. Isoldi, Città di Castello 1917, p. 32; Briquet, Les filigranes 2 (1923), p. 246; R. van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, vol. 1, The Hague 1923, pp. 417 f.; Wilpert, Mosaiken 3,2 (3rd ed. 1924), pp. 1166 f.; Mirabilia Romae. Rom Stephan Planck 20. November MCCCCLXXXIX. Ein römisches Pilgerbuch des 15. Jahrhunderts in deutscher Sprache, Berlin 1925; Kirsch, Stationskirchen (1926), p. 241; A. Venturi, Musaici cristiani in Roma, Rome 1926, pp. 37 f.; Serafini, Torri (1927), pp. 220–222, 253; Toesca, Il Medioevo (1927), pp. 859–862; Anastasii Bibliothecarii Epistolae sive Praefationes, in: Epistolae Karolini aevi V. ed. by E. Perels, G. Laehr (MGH Epistolae 7), Berlin 1928, pp. 395–442, esp. 399, 403; M. Andrieu, Les messes des jeudis de Carême et les anciens sacramentaires, in: Revue des sciences religieuses 9, 1929, pp. 343–375, esp. 345, 354; E. Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks, Vienna 1930, pp. 107–109, 126; C. Cecchelli, S. Maria in Trastevere (Le Chiese di Roma illustrate 31/32), Rome n. d. [1933?], pp. 27 f., 36, 38–40, 68, 79, 104–107, 123 f., 151–157; G. Giovannoni, La Chiesa vaticana di San Stefano Maggiore. Trovamenti e restauri, in: Mem. Pont. Accad. s. 3, 1934–38, no. 4, pp. 1–28, esp. 9–13; A. Petrignani, La Basilica di S. Pudenziana in Roma secondo gli scavi recentemente eseguiti, Città del Vaticano 1934, pp. 10 f., 14 f., 62–67; CBCR 1 (1937), pp. 42–62; 2 (1959), p. 184; 4 (1970), pp. 178–198; 5 (1977), p. 73; Kautzsch, Schmuckkunst (1939), pp. 7, 12, 15, 18, 20, 22, 25–27, 39, 47–49; Valentini/Zucchetti, Codice 2 (1942), p. 27, 122; 3 (1946), pp. 28 f., 64 f., 67, 104; Hermanin, L'arte (1945), p. 140; C. Cecchelli, Mater Christi, 1. Il »Logos« e Maria, Rome 1946, p. 95; F. Fasolo, Le Chiese di Roma nel '700, vol. 1: Trastevere A. D. MCMXLIX, Rome 1949, pp. 128–135; S. Stucchi, L'Arco detto »di Portogallo« sulla via Flaminia, in: Bull. Com. 73, 1949/50, pp. 101–122, esp. 117; C. Venanzi, Caratteri costruttivi dei monumenti, vol. 1: Strutture murarie a Roma e nel Lazio, Spoleto 1953, pp. 35–37; A. Frugoni, Celestiniana (1954), repr. Rome 1991, p. 73; G. B. Borino, Codices Vaticani Latini. Codices 10876–11000, Città del Vaticano 1955, pp. 309–314; Wentzel, Antiken-Imitationen (1955), pp. 38, 41; Eusebius Werke, vol. 7: Die Chronik des Hieronymus, ed. by R. Helm, Berlin 1956, p. 158; Ferrari, Monasteries (1957), p. 369, 372–375, 380–386; Garrison, Studies 4 (1960–62), pp. 277–283; C. Bertelli, La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia – iconografia – stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo, Rome 1961, pp. 19, 21, 23, 73, 80–86, 97–101; I. Opelt, Augustustheologie und Augustustypologie, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 4, 1961, pp. 44–57, esp. 48 f., 53; J. Beckwith, review of Bertelli (1961), in: Burl. Mag. 104, 1962, pp. 550 f.; C. Mango, review of Bertelli (1961), in: Byzantinische Zeitschrift 55, 1962, pp. 341–343; T. F. Mathews, An Early Roman Chancel Arrangement and its Liturgical Functions, in: RAC 38, 1962, pp. 73–95, esp. 92–94; M. M. Cecchelli, Incorniciature medievali di porte di chiese romane, in: Palladio 13, 1963, pp. 21–26, esp. 25; Maroni Lumbroso/Martini, Confraternite (1963), pp. 230 f.; D. H. Wright, review of: Bertelli (1961), in: Speculum 38, 1963, pp. 623–626; S. Kuttner, A. García y García, A New Eyewitness Account of the Fourth Lateran Council, in: Traditio 20, 1964, pp. 115–178, esp. 125, 143–146; Waetzoldt, Kopien (1964), p. 53; Zenker, Kardinalkollegium (1964), pp. 51, 55 f.; Cecchelli, Incorniciature (1965), pp. 23–25; M. Wegner, Die Musensarkophage (Die antiken Sarkophagreliefs, 5,3), Berlin 1966, pp. 50–52; G. A. Wellen, Sponsa Christi. Het Absismozaïek van de Santa Maria in Trastevere te Rome en het Hooglied, in: Feestbundel F. van der Meer, Amsterdam/Brussels 1966, pp. 148–159; Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi 2 (1967), p. 185; 3 (1971), p. 394; Matthiae, Mosaici (1967), pp. 311–313, 399 f., 421 f.; Oakeshott, Mosaics (1967), pp. 245–247; Gregory Martin, Roma Sancta (1581), ed. by G. B. Parks, Rome 1969, pp. 41 f.; R. Foreville, Lateran 1–4, Mainz 1970, pp. 98–119, 220; P. Hetherington, The Mosaics of Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 33, 1970, pp. 84–106, esp. 89 f.; Ladner, Papstbildnisse 2 (1970), p. 11; 3 (1984), pp. 117 f.; R. Volpini, Bonseniore, in: DBI, vol. 12 (1970), pp. 368–371; Grimaldi, Descrizione (1972), p. 135, 138 f.; S. Neu, Römisches Ornament. Stadtrömische Marmorgebälke aus der Zeit von Septimius Severus bis Konstantin, Diss. Münster 1972, pp. 57, 69 f., 174, 176 f.; H. Tillmann, Ricerche sull'origine dei membri del collegio cardinalizio nel XII secolo, pt. 2,1: Identificazione dei cardinali

del secolo XII di provenienza romana, in: Rivista di Storia della Chiesa in Italia, 26, 1972, no. 2, pp. 313–353, esp. 333, 343 f.; pt. 2,2: 29, 1975, no. 2, pp. 363–402, esp. 389 f.; M. Andaloro, La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte N.S. 19/20, 1972/73, pp. 139–215, esp. 164 f., 210; Gardner, Copies (1973), p. 584; J. J. Herrmann, The Schematic Composite Capital. A Study of Architectural Decoration at Rome in the Later Empire, Diss. New York University 1973 (Microfilm), pp. 216, 229; Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973), pp. 15 f., 198 f., 269; G. Bertelli, Una pianta inedita della chiesa alto-medievale di S. Maria in Trastevere, in: B. A. s. 5, 59, 1974, pp. 157–160; CSA VII 1 (1974), p. 131; VII 3 (1974), pp. 83, 100; VII 4 (1976), pp. 61 f.; VII 5 (1981), pp. 167–170; Geertman, More Veterum (1975), pp. 147 f., 158–163; D. Kinney, Excavations in S. Maria in Trastevere, 1865–1869. A Drawing by Vespignani, in: R.Q.Schr. 70, 1975, pp. 42–53, pls. 5–7, esp. 44–48; Kinney, S. Maria in Trastevere (1975), pp. 98, 323; Malmstrom, Colonnades (1975), pp. 37–45; C. De Benedictis, »La Vita del Cardinale Pietro Stefaneschi« di Sebastiano Vannini, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia s. 3, 6, 1976, no. 3, pp. 955–1016, esp. 955 f., 963–965; Bertelli, Precisazioni (1976), pp. 72 f.; L. J. Engels, Fons Olei. Abélard, sermon 4 et hymne 34, in: Festoen opgedragen aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta bij haar zeventigste verjaardag, Groningen/Bussum 1976, pp. 235–247, esp. 235 f., 238, 241 f.; Pietrangeli, Rione X. Campitelli, vol. 2, Rome 1976, p. 45; C. Pietri, Roma christiana. Recherches sur l'Église de Rome, son organisation, sa politique, son idéologie de Miltiade à Sixte III (311–440), pt. 1, Rome 1976, pp. 20, 621 f.; Avagnina et al., Strutture (1976/77), pp. 206–208, 242–247; C. Bertelli, Di un cardinale dell'Impero e di un canonico polacco, in Santa Maria in Trastevere, in: Paragone 28, 1977, pp. 89–107, esp. 97–105; A. Braham, H. Hager, Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle, London/Bradford 1977, pp. 77–79; Hüls, Kardinäle (1977), p. 188 f.; P. Tomei, L'Architettura a Roma nel Quattrocento, Rome 1977, pp. 35, 103–105; Valesio, Diario 1 (1977), p. 410, 463; Boyle, Ambry (1978), p. 37; H. Friedel, Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere, in: Röm. Jb. d. B.H. 17, 1978, pp. 89–123, esp. 92, 94 f., 107–122; H. Geertman, Le date di costruzione del Monasterium SS. Cornelii et Calisti in Trastevere e della confessione anulare nella Basilica di S. Maria in Trastevere, in: RAC 55, 1979, pp. 349–353; Gigli, Trastevere 2 (1979), pp. 68–70, 74–76, 78–80; Hetherington, Cavallini (1979), p. 27, 132 f.; E. Russo, L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma, in: Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano 88, 1979, pp. 35–85, esp. 56–60, 77–80; Gandolfo, Cattedra (1980), pp. 344–346, 348–350; J. Gardner, review of: Hetherington, Cavallini (1979), in: Burl. Mag. 122, 925, 1980, pp. 255–258; Glass, BAR (1980), pp. 57–59, 61–64, 66, 68, 73, 80, 84, 108, 110, 116 f., 133 f., 138, 141–149; Krautheimer, Rome (1980), pp. 163, 178–182; Leo von Ostia, Chronik (1980), p. 605; A. Menichella, Pietro Cavallini. Contributo per un'ipotesi di committenza Orsini, in: Federico II (1980), pp. 51–57, esp. 53 f.; Barclay Lloyd, S. Maria in Portico (1981), pls. 104–106; E. De Benedictis, The Senatorium and Matroneum in the Early Roman Church, in: RAC 57, 1981, pp. 69–85, esp. 75–85; M. Dykmans, Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance, vol. 2: De Rome en Avignon ou le ceremonial de Jacques Stefaneschi, Brussels/Rome 1981, pp. 25–31, 46; Gandolfo, Simbolismo (1981), passim; E. Lipsmeyer, The Donor and His Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period, Diss. Rutgers University 1981 (Microfilm), pp. 142–144, 162–181; Nilgen, Maria Regina (1981), pp. 3–7, 24, 28; L. Pani Ermini, Testimonianze archeologiche di monasteri a Roma nell'alto medioevo, in: A. S. R. S. P. 104, 1981, pp. 25–45, esp. 34 f.; T. C. Pickrel, Antonio Gherardi, Painter and Architect of the Late Baroque in Rome, Diss. University of Kansas 1981 (Microfilm), pp. 98–111, 126–128, 170–171, 217–228, 264–265, 319–321; G. Ragionieri, Cronologia e committenza. Pietro Cavallini e gli Stefaneschi di Trastevere, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Letttere e Filosofia s. 3, 11, 1981, no. 2, pp. 447–467, esp. 452 f., 460 f.; A. Chavasse, L'organisation stationnale du Carême romaine, avant le VIII^{e} siècle. Une organisation »pastorale«, in: Revue des sciences religieuses 56, 1982, pp. 17–32. Rept. in: idem, La liturgie de la ville de Rome du V^{e} au VIII^{e} siècle. Une liturgie conditionnée par l'organisation de la vie in urbe et extra muros, Rome 1993, pp. 231–246; Luigi Rossini incisore. Vedute di Roma 1817/1850, cat. Rome, Rome 1982, p. 21, 170; R. E. Spear, Domenichino, New Haven/London 1982, pp. 87 f., 189–191, 278, 328 f.; G. Magnanimi, Palazzo Barberini, Rome 1983, pp. 127–131; W. Maleczek, Conti, Stefano, in: DBI, vol. 28 (1983); J. Poeschke, Per la datazione dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere, in: Roma anno 1300 (1983), pp. 423–431; B. M. Apollonj Ghetti, Le confessioni semianulari nelle basiliche romane, in: Roma sotterranea, cat. Rome, Rome 1984, pp. 203–213, esp. 209 f.; Gandolfo, Cosma (1984), pp. 66–69; Maleczek, Kardinalskolleg (1984), pp. 64, 99–101; G. N. Verrando, La Passio Callisti e il santuario della via Aurelia, in: Mél. Éc. Franç., Antiquité 96, 1984, no. 2, pp. 1039–1083, esp. 1040–1048, 1057 f.; J. Alexander, A Manuscript of the Gospels from Santa Maria in Trastevere, Rome, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag, ed. by K. Bierbrauer, P. K. Klein, and W. Sauerländer, Munich 1985, pp. 193–206, esp. 193; Gandolfo, Programmi (1985), pp. 529–535; Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985), pp. 226–239, 260; Le Sculture, cat. Museo Nazionale Romano, vol. 1,8,1, ed. by M. Bertinetti, L. de Lachenal, B. Palma, Rome 1985, pp. 51–57; G. N. Verrando, L'attività edilizia di papa Giulio I e la basilica al III miglio della via Aurelia ad Callistum, in: Mél. Éc. Franç, Antiquité 97, 1985, no. 2, pp. 1021–1061, esp. 1039–1061; Barclay Lloyd, The Building History (1986), pp. 38 f.; Bloch, Monte Cassino 2 (1986), pp. 964–966; Kinney, Spolia (1986), pp. 379–397, esp. 390–392, 394; Schneider-Flagmeyer, Osterleuchter in Süditalien (1986), pp. 314, 377; Baldovin, Stational Liturgy (1987), pp. 153 f., 289; D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, Bern 1987, pp. 21–27; Claussen, Magistri (1987), pp. 13 f., 16, 19–28, 32 f., 69–103, 118–121, 123 f., 144 f.; E. Condello, I codici Stefaneschi. Uno scrip-

torium cardinalizio del Trecento tra Roma e Avignone? in: A. S. R. S. P. 110, 1987, pp. 21–61, esp. 23–25; Einsiedler Inschriftensammlung (1987), pp. 27, 79; Pace, Grottaferrata (1987), pp. 50–52; Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro, ed. by V. Martinelli, Rome 1987, pp. 211, 214, 224, 226, 248 f.; Stroll, Jewish Pope (1987), pp. 14 f.; Gnoli, Marmora Romana (rev. ed. 1988), pp. 148–150; H. Günther, Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988, pp. 205, 350 f.; Herrmann, Ionic (1988), p. 10, 30, 33–35, 58; E. Klemm, Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek, vol. 2, Wiesbaden 1988, pp. 139 f.; Matthiae/Gandolfo, Pittura (1988), pp. 303, 330–332; Onians, Bearers of Meaning (1988), pp. 94–97; Poeschke, Kirchenbau (1988), pp. 4–6, 10, 12, 14–22; E. Condello, I codici Stefaneschi. Libri e committenza di un cardinale avignonese, in: A. S. R. S. P. 112, 1989, pp. 195–218, esp. 211–213; Herklotz, Beratungsräume (1989), pp. 212–214; Marmi antichi (1989), p. 222; Tronzo, Apse Decoration (1989), pp. 170–172, 191–193; Belting, Bild und Kult (1990), p. 599; K. Bull-Simonsen Einaudi, »Fons Olei« e Anastasio Bibliotecario, in: Rivista dell' Istituto Nazionale d' Archeologia e Storia dell' Arte s. 3, 13, 1990, pp. 179–222, esp. 211–222; P. J. Geary, Furta sacra. Thefts of Relics in the Middle Ages, rev. ed. Princeton 1990, p. 152; Priester, Belltowers (1990), pp. 17 f., 24–28, 45–48, 50 f., 217–229; R. Stichel, Die Geburt Christi in der russischen Ikonenmalerei. Voraussetzungen in Glauben und Kunst des christlichen Ostens und Westens, Stuttgart 1990, pp. 50 f.; Tomei, Torriti (1990), pp. 139 f.; Voss, Studien (1990), pp. 71 f.; De Blaauw, Purpur (1991), pp. 41, 46; B. Bolton, A Show with a Meaning. Innocent III's Approach to the Fourth Lateran Council, 1215, in: Medieval History 1, 1991, pp. 53–67, esp. 61 f., rept. in B. Bolton, Innocent III. Studies on Papal Authority and Pastoral Care, Aldershot 1995, no. XI; D' Achille, Scultura (1991), pp. 160 f.; Orose Histoires (Contre les Païens), vol. 2, Livres IV–VI, ed. and transl. by M.-P. Arnaud-Lindet, Paris 1991, pp. 222, 228; Pistilli, L' architettura (1991), pp. 12–15, 30; Stroll, Symbols (1991), pp. 132–161; In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure La professione dell' architetto Roma 1680–1750, ed. by B. Contardi, G. Curcio, Rome 1991, pp. 380, 427–429, 431 f.; R. Cantone, I mosaici della facciata di Santa Maria in Trastevere in Roma. Note e prime risultanze di restauro, in: Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1990, ed. by A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Ravenna 1992, pp. 229–237; Claussen, Renovatio (1992), p. 88–94, 97–118; P. Degni, E. Cajano, Il restauro di Santa Maria in Trastevere in Roma in relazione alle opere di pronto intervento per il consolidamento del mosaico della facciata, in: Mosaici a S. Vitale e altri restauri. Il restauro in situ di mosaici parietali, Ravenna 1990, ed. by A. M. Iannucci, C. Fiori, C. Muscolino, Ravenna 1992, pp. 225–228, esp. 228; Gardner, Tomb and Tiara (1992), pp. 29 f.; Romano, Eclissi (1992), pp. 404–408; B. Schimmelpfennig, »Mitbestimmung« in der Römischen Kirche unter Innozenz III., in: Proceedings of the Eighth International Congress of Medieval Canon Law, San Diego 1988, 1992, pp. 455–470, esp. 456 f., 460, 464, 466 f.; Carocci, Baroni (1993), pp. 426 f., 429 f.; F. Damiani, Santa Maria in Trastevere. Materiali di spoglio e criteri di reimpiego, Tesi di laurea, Università degli Studi di Roma »La Sapienza« Facoltà di Architettura 1993–1994, pp. 29, 104–111, 261, 361–376; C. M. S. Johns, Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI, Cambridge/New York/Oakleigh AU 1993, pp. 53, 147–153; C. Lega, Area Callisti, in: LTUR 1, 1993, pp. 113 f.; Priester, Buildings (1993), pp. 202–215; S. E. Zuraw, The Sculpture of Mino da Fiesole (1429–1484), vol. 2, Diss. New York University 1993, pp. 532–545; Bassan, Cosmati (1994), passim; A. Bertolino, »In area Callisti.« Contributo alla topografia di Roma tardoantica, in: RAC 70, 1994, pp. 181–190; De Blaauw, Cultus 1 (1994), pp. 382–394, 418 f.; vol. 2, pp. 635, 677–680; Dion Cassius Histoire romaine, Livres 48 et 49, ed. and transl. by M.-L. Freyburger, J.-M. Roddaz, Paris 1994, p. 43; Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994), pp. 3 f., 117–119, 225; Pace, Nihil innovetur (1994), pp. 590 f., 599; Silvestro, L' incorniciatura (1994), pp. 119, 123–128; G. Belardi et al., Abbazia delle Tre Fontane. Il complesso, la storia, il restauro, Roma 1995, pp. 27–30, 143–151; G. De Spirito, Domus. Callixtus(?), in: LTUR 2, 1995, pp. 74 f.; The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis). The Ancient Biographies of Ten Popes from A. D. 817–891, transl. by R. Davis, Liverpool 1995, pp. 61 f., 169–177, 314; G. Schörner, Römische Rankenfriese. Untersuchungen zur Baudekoration der späten Republik und der frühen und mittleren Kaiserzeit im Westen des Imperium Romanum, Mainz 1995, p. 173; R. Cantone, Il cassettonato ligneo e la tela dell' Assunta in Santa Maria in Trastevere, in: Domenichino 1581–1641, ed. by R. E. Spear, Milan 1996, pp. 253–259, esp. 253–255, 259; Fratini, Considerazioni (1996), pp. 51, 55–64; Nilgen, Texte (1996), pp. 161 f.; Osborne/Claridge, Antiquity 1 (1996), pp. 78–80, 108–117, 224 f., 234 f., 238 f., 244–251, 260–263; A. Pronti, S. Maria trans Tiberim, Titulus, in: LTUR 3, 1996, pp. 219 f.; V. Tiberia, I mosaici del XII secolo e di Pietro Cavallini in Santa Maria in Trastevere. Restauri e nuove ipotesi, Todi 1996, pp. 23 f., 74–90, 129–131, 168 f., 185, 187, 190–195, 197, 203 f.; M. Cecchelli, S. Stefano Maggiore, cata galla patricia, poi degli Abissini. Appunti per una revisione del monumento, in: Bull. Com. 98, 1997, pp. 283–300, esp. 294–296, 300; V. Pace, La Cattedrale di Salerno. Committenza programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell' Italia meridionale, in: Desiderio di Montecassino e l' arte della riforma gregoriana, ed. by F. Avagliano, Montecassino 1997, pp. 189–230, esp. 214; Ghiberti, Commentarii II.ii (1998), p. 87; Iacopo da Varazze, Legenda aurea, ed. by G. P. Maggioni, Florence 1998, vol. 1, pp. 68 f., 129; C. B. Kendall, The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions, Toronto/Buffalo/London 1998, p. 31; Schimmelpfennig, Jesus (1998), pp. 134, 136–140; J. Stroszek, Löwen-Sarkophage. Sarkophage mit Löwenköpfen, schreitenden Löwen und Löwen-Kampfgruppen (Die antiken Sarkophagreliefs 6,1), Berlin 1998, pp. 15–24, 26 f., 31, 34–36, 128–131; Wollesen, Pictures (1998), pp. 91–96; Bauer, Frammentazione liturgica (1999), pp. 420–425, 437; G. De Spirito, Taberna Meritoria, in: LTUR 5, 1999(a), pp. 9 f.; G. De Spirito, Transtiberim (età tardoantica), in: LTUR 5, 1999(b), pp. 83–85; P. Dinzelbacher, Bernhard von Clairvaux. Leben und Werk des berühmten Zisterziensers,

Darmstadt 1998, pp. 132–138, 208 f.; M. Martiniani-Reber, Tentures et textiles des églises romaines au haut Moyen Âge d'après le Liber pontificalis, in: Mél. Éc. Franç., Moyen-Âge 111, 1999, no. 1, pp. 289–305, esp. 290, 297, 301 f.; Muffel, Beschreibung 1452 (1999), p. 94; Rehberg, Kirche und Macht (1999), pp. 307–316; Sartori, Gradino (1999), pp. 290–292, 298–306; G. Arnaldi, Anastasio Bibliotecario, antipapa, in: EP, 2000, URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/antipapa-anastasio-bibliotecario_%28Enciclopedia-dei-Papi%29/ [12. 03. 2019]; C. Barber, Early Representations of the Mother of God, in: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, ed. by M. Vassilaki, Milan 2000, pp. 253–261, esp. 256–260; Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000), pp. 176–178, 181, 184, 186; S. Coccia, with A. G. Fabiani, F. Prezioso, F. Scoppola, Santa Maria in Trastevere. Nuovi elementi sulla basilica paleocristiana e altomedievale, in: Mededelingen 59, 2000, pp. 161–174, esp. 164–168; G. Curcio, Lo stato della Chiesa. Roma tra il 1700 e il 1730, in: Storia dell'architettura italiana, Il Settecento, ed. by G. Curcio, E. Kieven, Milan 2000, vol. 1, pp. 146–183, esp. 151, 175–179; T. di Carpegna Falconieri, Vittore IV, antipapa, in: EP, 2000, URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/antipapa-vittore-iv_res-194f15b8-8c5e-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-dei-Papi%29/ [27. 02. 2019]; J. J. Emerick, Focusing on the Celebrant. The Column Display inside Santa Prassede, in: Mededelingen 59, 2000, pp. 129–159, esp. 142–151; Guidobaldi, Cyboria (2000), pp. 57–60, 67; F. Guidobaldi, Struttura e cronologia delle recinzioni liturgiche nelle chiese di Roma dal VI al IX secolo, in: Mededelingen 59, 2000, pp. 81–99, esp. 92–96; Pace, Arte a Roma (2000), pp. 32–36, 193; B. Schimmelpfennig, Ein Text zur Kirchweihe von S. Maria in Trastevere, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rome 1997, ed. by N. Bock u. a. = Röm. Jb. d. B.H. 33, 1999/2000, Beiheft, pp. 39–45, esp. 39–43; Tomei, Cavallini (2000), pp. 11–21, 34; M. Wilson Jones, Principles of Roman Architecture, New Haven/London 2000, p. 148; A. M. Yasin, Displaying the Sacred Past. Ancient Christian Inscriptions in Early Modern Rome, in: International Journal of the Classical Tradition 7, 2000, no. 1, pp. 39–57, esp. 46–57; Bauer, Liturgical Arrangement (2001), pp. 101–105, 107–111, 117–121; De Blaauw, Altare (2001), pp. 976 f., 986–988; V. Brunori, Funzione e decorazione. Rifiniture, malte e intonaci nelle tecniche murarie medievali in Italia, in: I laterizi in età medievale dalla produzione al cantiere, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Rome 1998, ed. by E. de Minicis, Rome 2001, pp. 222–231, esp. 223, 226 f.; M. Giustini, La produzione laterizia nel Lazio tra VII e XIV secolo. Status quaestionis, in: I laterizi in età medievale dalla produzione al cantiere, Atti del Convegno Nazionale di Studi, Rome 1998, ed. by E. de Minicis, Rome 2001, pp. 9–21, esp. 10; Iacopo Stefaneschi. De centesimo seu iubileo anno. La storia del primo Giubileo (1300), ed. by C. Leonardi, critical text by P. G. Schmidt, transl. by A. Placanica, Florence 2001, pp. VIII, 8–11; Miedema, Kirchen (2001), p. 686; Parlato/Romano, Roma (2001), pp. 63 f., 73, 75; C. Wright, The Maze and the Warrior. Symbols in Architecture, Theology, and Music, Cambridge MA/London 2001, pp. 30–33, 35–37, 106–109; M. Andaloro, Immagine e immagini nel Liber Pontificalis da Adriano I a Pasquale I, in: Mededelingen 60/61, 2001/02, pp. 45–103, esp. 49, 51 f., 58, 68, 95, 99; Di Carpegna Falconieri, Clero (2002), pp. 109–127, 153; Claussen, Kirchen A–F (2002), pp. 70, 73–77, 96–109, 134, 144, 172–174, 188, 247–249, 256 f., 319–333, 338, 344, 371 f., 386, 388, 394–398, 401, 404 f., 407–409, 425–427, 461, 485; Claussen, Marmo (2002), p. 151 f.; Gandolfo, Ritratto (2002), pp. 141 f.; D. Kinney, The Apse Mosaic of Santa Maria in Trastevere, in: Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object, ed. by E. Sears, T. K. Thomas, Ann Arbor MI 2002, pp. 19–26, esp. 19 f.; U. Nilgen, Eine neu aufgefundene Maria Regina in Santa Susanna, Rom. Ein römisches Thema mit Variationen, in: Bedeutung in den Bildern. Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag, Regensburg 2002, pp. 231–245, esp. 234, 238–240; Pace, Tradizione (2002), pp. 77–79; Recio Veganzones, Obra (2002), p. 398; J.-M. Sansterre, Entre deux mondes? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VIe–XIe siècles, in: Roma fra oriente e occidente. Settimane di Studio del CISAM 49, Spoleto 2002, vol. 2, pp. 993–1052; G. Wolf, Alexifarmaka. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bisanzio e Terra Santa nell'alto medioevo, in: Roma fra oriente e occidente. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo 49, Spoleto 2002, vol. 2, pp. 755–796, esp. 782–786; R. Cusimano, A Translation of the Chronicle of the Abbey of Morigny, France, c. 1100–1150, Lewiston/Queenston/Lampeter 2003, pp. 137, 139; E. Kieven, L'opera architettonica di Antonio Gherardi, in: Antonio Gherardi artista reatino (1638–1702). Un genio bizzarro nella Roma del Seicento, ed. by L. Saraca Colonelli, cat. Palazzo Papale, Rieti 2003, pp. 69–78; M. Martucci, Santa Maria in Trastevere a Roma. Restauri e abbellimenti promossi dai Cardinali Torquemada e Nardini, in: Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e urbanistico N. S. 13, 25/26, 2003, pp. 45–52, esp. 45–47, 50 f.; Miedema, Rompilgerführer (2003), pp. 104, 260; J. C. Moore, Pope Innocent III (1160/61–1216). To root up and to plant, Leiden/Boston 2003, p. 229; S. Valeriani, Historic carpentry in Rome, in: Construction History, Proceedings of the First International Congress, Madrid 2003, ed. by S. Huerta, Madrid 2003, vol. 1, pp. 2023–2034, esp. 2030; M. Vitiello, L'attività di Carlo Fontana nel primo settecento romano. I disegni per il portico trasteverino, in: Quad. Ist. St. Arch. N.S. 41, 2003, pp. 89–96, esp. 93–95; Brandenburg, Kirchen (2004), pl. II.9; T. di Carpegna Falconieri, Innocenzo II, in: DBI, vol. 62 (2004), URL: http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-innocenzo-ii_(Dizionario-Biografico)/ [26. 02. 2019]; Claussen, Römische Skulptur (2004), pp. 73–77, 80; F. Gandolfo, Il ritratto di committenza nella Roma medievale, Rome 2004, pp. 43 f.; Stroll, Calixtus 2 (2004), pp. 65 f., 147, 447 f.; G. N. Verrando, Callistum (ad), Basilica, in: LTUR Suburbium 2, 2004, pp. 50–54; M. Vitiello, La facciata barocca di S. Maria in Trastevere. Appunti su uno sconosciuto progetto secentesco, in: Strenna dei Romanisti 65, 2004, pp. 635–645; Flavio Biondo. Rome restaurée. Roma instaurata, ed. and transl. by A. Raffarin-Dupuis, 2 vols., Paris 2005, vol. 1, p. 49; B. Bolton, Signs, Won-

ders, Miracles. Supporting the Faith in Medieval Rome, in: Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church. Papers Read at the 2003 Summer Meeting and the 2004 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society, ed. by K. Cooper, J. Gregory, Woodbridge 2005, pp. 157–178, esp. 157–160, 169–177; Giacomini, Considerazioni (2005), p. 129 f., 135; Kinney, Spolia/St. Peter's (2005), p. 30; G. Wolf, Cult Images of the Virgin in Mediaeval Rome, in: Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium, ed. by M. Vassilaki, London/New York 2005, pp. 23–49, esp. 37–39; S. de Blaauw, Innovazioni nello spazio di culto fra basso medioevo e Cinquecento. La perdita dell' orientamento liturgico e la liberazione della navata, in: Lo Spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo, ed. by J. Stabenow, Venice 2006, pp. 25–51, esp. 43–46; F. Gandolfo, Il ritratto nobiliare di committenza nel medioevo romano, in: La nobiltà romana nel medioevo, ed. by S. Carocci, Rome 2006, pp. 279–290, esp. 286; G. Jurkowlaniec, A Surprising Pair. The Tombstones of Cardinal Hosius and Cardinal Altemps' Son, Roberto, in the Basilica of Santa Maria in Trastevere in Rome, in: Artem quaevis alit terra. Studia professori Piotr Skubiszewski anno aetatis suae septuagesimo quinto oblata, ed. by G. Jurkowlaniec (Ikonotheka 19), Warsaw 2006, pp. 221–236, esp. 232; Romano, Riforma (2006), pp. 168, 213, 256, 290–293, 306–311; C. Smith, J. F. O' Connor, Building the Kingdom. Giannozzo Manetti on the Material and Spiritual Edifice, Tempe AZ/Turnhout 2006, pp. 388 f.; Valeriani, Kirchendächer (2006), pp. 31–33 f., 59–62, 77–81, 194–201; T. di Carpegna Falconieri, Considerazioni sul monachesimo romano tra i secoli IX e XII e sui suoi rapporti con la sede apostolica, in: Atti del XXVIII Convegno del Centro Studi Avellaniti, Fonte Avellana 2006, ed. by N. d' Acunto, Negarine di S. Pietro 2007, pp. 357–380, esp. 362–367, 369, 376; Claussen, Nuovo campo (2007), pp. 63 f., 68 f.; D. Kinney, Fact and Fiction in the Mirabilia Urbis Romae, in: Roma felix (2007), pp. 235–252, esp. 251 f.; Pace, Riforma (2007), pp. 57 f.; Claussen, Scultura e splendori (2008), pp. 212 f.; Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), p. 29, 35, 63–77, 89, 167 f., 178–194, 198–216, 223; F. Damiani, Materiali di spoglio e criteri di reimpiego nella ricostruzione innocenziana della chiesa di Santa Maria in Trastevere a Roma, in: Il Reimpiego in architettura. Recupero, trasformazioni, uso, ed. by J.-F. Bernard, P. Bernardi, D. Esposito, Rome 2008, pp. 349–356, esp. 351, 355; Creti, In marmoris (2009), p. 15–18, 54–59, 90–95, 158–170, 184, 190; G. Jurkowlaniec, Cult and Patronage. The »Madonna della Clemenza,« the Altemps, and a Polish Canon in Rome, in: Z. f. Kg. 72, 2009, no. 1, pp. 69–98, esp. 70, 72–74; M. Lidova, L' icona acheropita della vergine di Santa Maria in Trastevere, in: Le arti a confronto con il sacro. Metodi di ricerca e nuove prospettive di indagine interdisciplinare, Atti delle Giornate di studio, Padua 2007, ed. by V. Cantone, S. Fumian, Padua 2009, pp. 19–28, esp. 24; A. M. Nieddu, La Basilica Apostolorum sulla via Appia e l' area cimiteriale circostante, Città del Vaticano 2009, pp. 249–256, 406–411; T. F. X. Noble, Images, Iconoclasm, and the Carolingians, Philadelphia 2009, pp. 131, 149; P. Radiciotti, Copie da papiro del medioevo romano (con un documento di S. Maria in Trastevere), in: Scripta 2, 2009, pp. 159–168, esp. 165 f.; A. Bonfiglio, Presenza e attrazione del culto martiriale nei tituli romani, in: RAC 86, 2010, pp. 195–242, esp. 208–210, 220 f.; Claussen, Kirchen G–L (2010), pp. 16, 25, 48–52, 130, 182–184, 205 f. (Claussen), 90 f., 101 f., 266 f., 277–282, 291–295, 361, 396–400, 411–413, 416–419 (Mondini); Goodson, Rome (2010), pp. 122–129; Kinney, Edilizia (2010), pp. 60 f., 95; Piazza, Mosaïques (2010), p. 128; P. Radiciotti, Le pergamene di Santa Maria in Trastevere. Storia del fondo ed edizione delle pergamene anteriori al 1200, in: Mél. Éc. Franç., Moyen-Âge 122, 2010, no. 2, pp. 279–317, esp. 281, 283 f., 285, 291–297, 302, 306; J. F. Romano, The Ceremonies of the Roman Pontiff. Rereading Benedict's Twelfth-century Liturgical Script, in: Viator 41, 2010, no. 2, pp. 133–150, esp. 144 f., 148; S. Riccioni, La décoration monumentale à Rome aux XI^{e} et XII^{e} siècles. Révisions chronologiques, stylistiques et thématiques, in: Perspective. Actualité en histoire de l' art 2, 2010/11, pp. 319–360, esp. 344–346; De Blaauw, Reception (2011), p. 162; A. Cerrito, Contributo allo studio del Titulus Anastasiae, in: Marmoribus Vestita 1 (2011), pp. 345–371, esp. 356–358, 362–365; A. Holst Blennow, Inscriptions (2011), pp. 92, 95 f.; Kinney, The »Praesepia« (2011), pp. 779–791; Mitchell, Giudizio (2011), pp. 170–174; Montelli, Tecniche costruttive (2011), pp. 64, 118, 121 f., 171, 189, 200–203, 250 f., 254 f., 332; S. Riccioni, The Word in the Image. An Epiconographic Analysis of the Mosaics of the Reform in Rome, in: ActaAArtHist N. S. 10, 24, 2011, pp. 85–137, esp. 88, 105–131; S. Coccia, F. Guidobaldi, F. Scoppola, Titulus Iulii (Santa Maria in Trastevere). Nuove osservazioni sulle fasi più antiche, in: Scavi e scoperte recenti nelle chiese di Roma. Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia Cristiana, Rome 2008, ed. by H. Brandenburg, F. Guidobaldi, Città del Vaticano 2012, pp. 33–61, esp. 38–45, 49–52; J. Johrendt, Das Innozenzianische Schisma aus kurialer Perspektive, in: Gegenpäpste. Ein unerwünschtes mittelalterliches Phänomen, ed. by H. Müller, B. Hotz, Vienna/Cologne/Weimar 2012, pp. 127–163, esp. 134–142, 146 f., 156 f.; D. Kinney, Instances of Appropriation in Late Roman and Early Christian Art, in: Essays in Medieval Studies 28, 2012, pp. 1–22, esp. 14 f.; Kinney, Romanità (2012), pp. 53–56; G. Leone, Icone di Roma e del Lazio, vol. 1, Rome 2012, p. 58; Romano, Il Duecento (2012), p. 15, 72–76, 88, 125–127, 137–176, 194, 199, 311; Severino, Pavimenti (2012), pp. 300 f., 304, 306–308, 310; Ballardini/Pogliani, A Reconstruction (2013), pp. 193–196; Camerlenghi, Splitting (2013), pp. 130–133; Concilium Lateranense II 1139, ed. by T. Izbicki, in: Conciliorum oecumenicorum generaliumque decreta. Editio critica, vol. 2/1: The General Councils of Latin Christendom from Constantinople IV to Pavia-Siena (869–1424), ed. by A. García y García et al., Turnhout 2013, pp. 95–113, esp. 97–101, 113; Gardner, Roman Crucible (2013), pp. 31–34, 117, 173 f., 204–207, 210; R. Hüls, review of Radiciotti (2010), in: Quellen und Forschungen 93, 2013, pp. 579–581, esp. 580; Pensabene, I marmi (2013), pp. 231–240; S. Pittaccio, Santa Maria in Trastevere. Aspetti inediti di un progetto all' antica. Origini e formazione, in: Giornate di studio in onore di Arnaldo Bruschi, Rome 2011, ed. by F. Cantatore et al., Rome 2013, vol. 1 = Quaderni dell' Is-

tituto di Storia dell' Architettura N. S. 57/59, 2011/12, pp. 13–24, esp. 16 f.; Schmitz, Cavallini (2013), pp. 18–42, 59, 67, 174–176, 188, 191, 245–248; Barral i Altet, Incorniciare (2014), pp. 25, 28–30; De Blaauw, Kirchenbau (2014), pp. 132 f., 145–148; G. Carbonara, L. Barelli, Il valore documentale delle finiture e l' importanza della loro conservazione. L' imitazione del passato nella falsa cortina laterizia dipinta a Roma nel Medioevo, in: Potere dell' arte (2014), pp. 39–52, esp. 45–48; C. di Fazio, S. Guidone, Disiecta membra nella basilica di Santa Maria in Trastevere, in: Archeologia classica 65, 2014, pp. 227–254, esp. 230–243, 245–249; Das Kalenderhandbuch von 354. Der Chronograph des Filocalus, Teil 2, ed. by J. Divjak, W. Wischmeyer, Vienna 2014, pp. 501, 528, URL: https://library.oapen.org/bitstream/20.500.12657/33285/1/512257.pdf [07. 06. 2021]; M. C. Miller, Clothing the Clergy. Virtue and Power in Medieval Europe, c. 800–1200, Ithaca/London 2014, pp. 11, 41, 191–194, 247–251; S. Pasquali, Una nuova facciata per S. Maria in Trastevere. Storia di disegni, in: La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant' anni di studi, ed. by V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, vol. 1, Rome 2014, pp. 470–473; M. Schraven, Festive Funerals in Early Modern Italy. The Art and Culture of Conspicuous Consumption, Farnham 2014, pp. 160 f.; A. Zuccari, Dalla »Theotokos« alla »Sponsa Christi.« Il portale laterale di Santa Maria in Trastevere e l' icona della Clemenza, in: Potere dell' arte (2014), pp. 131–151, esp. 131–136, 138, 140–146; I. Delsere, S. Stefano dei Mori. Origini, trasformazioni, restauri, in: I. Delsere, O., Raineri, Chiesa di S. Stefano dei Mori. Vicende edilizie e personaggi, Città del Vaticano 2015, pp. 1–96, esp. 17–19, 64; J. Folda, Byzantine Art and Italian Panel Painting. The Virgin and Child Hodegetria and the Art of Chrysography, New York 2015, pp. xiii, 13–15, 44 f., 61 f., 91–97, 163–165; F. Gandolfo, Nepi. Una cattedra ritrovata, in: Curiosa itinera, ed. by E. Parlato, Rome 2015, pp. 41–50, esp. 43–45, 50; Pensabene, Roma (2015), pp. 255, 444, 586–603, 878–880, 895 f., 908 f., 913, 923–925, 935–937, 950, 986, 988, 990–992, 1065 f., 1104 f.; G. E. Solberg, Taddeo di Bartolo e Rinaldo Brancaccio a Roma. Santa Maria in Trastevere e Santa Maria Maggiore, in: Prospettiva 157/158, 2015, pp. 50–73, esp. 51–54; M. Vendittelli, Papareschi, in: DBI, vol. 81 (2015), URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/papareschi_(Dizionario-Biografico)/ [16. 09. 2020]; Wickham, Rome (2015), pp. 260–266, 356 f.; M. Brett, R. Somerville, The transmission of the councils from 1130 to 1139, in: Pope Innocent II (2016), pp. 226–271, esp. 235, 239; J. Doran (†), Two Popes. The City vs the World, in: Pope Innocent II (2016), pp. 5–26, esp. 5–7, 13–15, 18–21; M. B. Hauknes, The Painting of Knowledge in Thirteenth-Century Rome, in: Gesta 55, 2016, no. 1, pp. 19–47, esp. 40–46; Kinney, A Building's Images (2016), pp. 12, 15 f., 20–22, 27 f.; Kinney, Patronage (2016), pp. 353 f., 359–363, 373–384, 388; D. Kinney, Managed Memory in S. Maria in Trastevere, in: Monuments and Memory (2016), pp. 337–347, esp. 337–342, 344; M. A. Lavin, »Avant-Garde« in the Late Medieval Apse of Santa Maria in Trastevere, in: Artibus et historiae 73 (37), 2016, pp. 9–54, esp. 9–21, 29–45; M. Lidova, Empress, Virgin, Ecclesia. The Icon of Santa Maria in Trastevere in the Early Byzantine Context, in: IKON 9, 2016, pp. 109–128; Locke Perchuk, Schismatic (2016), pp. 204–210; Mondini, Ostentation (2016), pp. 239, 248; K. Noreen, Time, Space, and Devotion. The Madonna della Clemenza and the Cappella Altemps in Rome, in: Sixteenth-Century Journal 47, 2016, no. 4, pp. 883–914, esp. 891, 894; S. A. Schoenig, S. J., The Livery of Loyalty. Innocent II and the pallium, in: Pope Innocent II (2016), pp. 311–325, esp. 311; M. Bartoli, Liturgia ed ecclesiologia. La consecrazione di S. Maria in Trastevere alla vigilia del Lateranense IV, in: Il Lateranense IV. Le ragioni di un concilio. Atti del LIII Convegno Storico Internazionale Todi 2016, Spoleto 2017, pp. 75–110, esp. 84–110; Bolgia, Reclaiming (2017), pp. 22, 26, 28–35, 61–64, 127–136, 144, 198 f.; C. Paniccia, Iacopo Stefaneschi e Pietro Cavallini a Santa Maria in Trastevere. Immagini scritte, scritture in immagine nel ciclo musivo con le storie della Vergine, in: Memoria e materia dell' opera d' arte. Proposte e riflessioni, ed. by E. Anzellotti, C. Rapone, L. Salvatelli, Rome 2017, pp. 45–56, esp. 47, 50; Romano, Apogeo (2017), pp. 119, 121 f., 171–184, 362–365; M. Vitiello, Particolarità e »incongruenze« del portico settecentesco de Santa Maria in Trastevere, in: Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto, Convegno internazionale, Rome 2014, ed. by G. Bonaccorso, F. Moschini, Rome 2017, pp. 299–306, esp. 300–302; Camerlenghi, St. Paul's (2018), pp. 32–35, 56–58, 94 f., 104, 153–159, 308; Claussen, Paviment Alt St. Peter (2018), pp. 367–369; Kinney, Communication (2018), pp. 323–329; M. Lapidge, The Roman Martyrs. Introduction, Translations, and Commentary, Oxford 2018, pp. 39, 287–296; M. Lidova, Monumental Icons and their Bodies in Early Christian Rome and Byzantium, in: Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium, ed. by J. Bogdanović, London/New York 2018, pp. 25–58, esp. 39; A. L. Perchuk, Anacletus II, the Pierleoni, and the Rebuilding of Rome, ca. 1070–1150, in: A. S. R. S. P. 141, 2018, pp. 35–56, esp. 45; L. Ciccarelli, »Beneficia, edificia, ristora«. La rinascita dei soffitti lignei nel pontificato di Pio IX, in: di sotto in su. Soffitti nel Rinascimento a Roma, ed. by C. Conforti, M. G. D' Amelio, Modena 2019, pp. 208–225, esp. 219–222; H. Dey, Politics, Patronage, and the Transmission of Construction Techniques in Early Medieval Rome, c. 650–750, in: P. B. S. R. 87, 2019, 177–205, esp. 182–185, 200 f.; D. Kinney, Liturgy, Space, and Community in the Basilica Julii (Santa Maria in Trastevere), in: ActaAArtHist 31, 2019, pp. 81–100, esp. 90–92; C. Franceschini, Chapels. An Introduction, in: Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome, ed. by C. Franceschini, S. Ostrow, P. Tosini, Milan 2020, pp. 9–14, esp. 11; Kirchen Roms 4 (2020), pp. 25, 82 f., 304–306, 308, 387, 624 (Claussen), 318 (Klein), 409–415 (Pollio), 159–162, 178–193, 215, 232–235 (Schmitz), 289 f. (Yorck von Wartenburg); A. Zuccari, L' altare maggiore di Santa Maria in Trastevere tra Innocenzo II e Innocenzo III, in: Domus sapienter staurata (2021), pp. 232–242, esp. 235–239; D. Kinney, Found Iconography, in: The Lives and Afterlives of Medieval Iconography, ed. by P. M. Patton, H. D. Schilb, University Park PA 2021, pp. 9–32, esp. 14–20; S. Riccioni, The Visual Experience of the Triumphant Church. The Mosaic of S. Maria in Trastevere, Rome 2021; S. Piazza, Dieci lampade accese. Il mosaico della facciata di Santa Maria in Trastevere nella sua ver-

sione originale, in: Atti del XXVIII Colloquio dell' Associazione Italiana per lo Studio a la Conservazione del Mosaico Udine 2022, ed. by C. Angelelli et al., Rome 2023, pp. 511–524; D. Kinney, Virgo lactans and virgines fatuae. The Façade Mosaic of S. Maria in Trastevere in Rome, in: Mirabilia Romae. Rivista interdisciplinare di studi su Roma medievale 1, 2023, pp. 1–42, DOI: 10.57652/MIRAB.KINNEY; D. Kinney, Pope Calixtus and the Madonna della Clemenza, in: Illuminating a Legacy. Essays in Honor of Lawrence Nees, ed. by L. A. Herbert, I. Lachat, S. Wagner, Berlin 2024, pp. 199–219.

GESAMTBIBLIOGRAPHIE

HINWEISE ZUR BENUTZUNG

Einige der Abkürzungen führen wie in den vorausgehenden Bänden des Corpus Cosmatorum die Siglen aus Krautheimers Corpus fort und unterscheiden sich von den heute üblichen. Die Sortierung der Autorennamen folgt der Regelung der GND der Deutschen Nationalbibliothek.

Außer dieser, nach Autoren alphabetisch geordneten Gesamtbibliographie ist im Text nach jedem monographischen Abschnitt eine chronologisch angeordnete Teilbibliographie zu der betreffenden Kirche eingeschaltet. Darin sind neben Kurztiteln aus der Gesamtbibliographie auch spezielle Titel aufgeführt, die nur mit dem jeweils behandelten Kirchenbau zu tun haben. In der abgekürzten Zitierweise unterscheiden sich die Titel aus der Gesamtbibliographie von denen aus den monographischen Teilbibliographien:

Autoren mit Titelstichwort und Erscheinungsdatum finden sich in der Gesamtbibliographie: z. B. Erler, Lupa (1972). Solche ohne Titelstichwort nur mit Erscheinungsdatum sind jeweils in der zugehörigen monographischen Bibliographie aufzufinden: z. B. Witte (2014), im Abschnitt über SS. Martino e Silvestro ai Monti.

ALLGEMEINE ABKÜRZUNGEN

AASS	Acta Sanctorum
AAV	Archivio Apostolico Vaticano (ehem. ASV – Archivio Segreto del Vaticano)
ACSP	Archivio Capitolare di S. Pietro
ACSR	Archivio centrale dello Stato. Rom
AKL	Allgemeines Künstler-Lexikon (Saur), Leipzig/München 1992 ff.
ASC	Archivio Storico Capitolino, Rom
ASD Roma	Archivio Storico Diocesano, Rom
ASR	Archivio di Stato. Rom
BIASA	Biblioteca dell' Istituto di Archeologia e Storia dell' Arte
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BCAF	Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara
BHR	Bibliotheca Hertziana, Rom
BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
BSB	Bayerische Staatsbibliothek
CBCR	Corpus Basilicarum Christianarum Romae
CENSUS	The Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance, URL: www.census.de
CISAM	Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo
CSA	Corpus della scultura altomedievale
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum

DAI	Deutsches Archäologischers Institut, Rom
DBI	Dizionario Biografico degli Italiani
EAM	Enciclopedia dell'arte medievale
EP	Enciclopedia dei Papi
ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (früher: GFN: Gabinetto Fotografico Nazionale)
ICR	Istituto Centrale per il Restauro, Rom
ICUR	Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores, Nova series
KHIZ	Kunsthistorisches Institut Zürich
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie
LP	Liber Pontificalis
LTUR	Lexicon topographicum Urbis Romae
MGH	Monumenta Germaniae Historica
PL	Migne, Patrologiae, series Latina
PIAC	Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana. Roma
PCAS	Pontificia Commissione di Archeologia Sacra
SBAPPSAD	Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico, artistico e demoetnoantropologico di Roma (früher: Sopr. Mon. Laz.)
SMB-PK	Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz

MANUSKRIPTE

(ungefähr in der chronologischen Ordnung, in der sie abgefasst wurden):

Nicolò Signorili (Nicolaus de Signorilis, 1375–1428), Descriptio Urbis Romae, ca. 1427/30, Abschrift des 16. Jhs. BAV, Vat. lat. 3536, teilweise veröffentlicht in: Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 151–208.

Memoriale de mirabilibus et indulgentiis que in Urbe Romana existunt, um 1400, in: Valentini/Zucchetti, Codice 4 (1953), S. 75–88.

Petrus Sabinus (Pietro Sabino, vor 1460–1499/1502). Venedig, Bibl. Marciana, lat. X, 195 (= 3453).

Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella cipta de Roma da vederle volentieri, 1502/13. BIASA, Ms. 51 A, siehe: Nota, Fantozzi (Hg.) (1994).

Battista di Pietro Zenobio Brunelleschi (berichtet aus Rom, ca. 1514). BAV, Vat. lat. 6041.

Onofrio Panvinio (Onuphrius Panvinius, 1529–1568), De ecclesiis Urbis Romae, Aedes sacrae Urbis Romae, quae in unaquaque eius regione sitae sunt. BAV, Vat. lat. 6780, 6781, siehe auch die Mss. Von Pesarini.

Ders., De rebus antiquis memoratu dignis basilicae Sti. Petri Vaticanae libri VII. BAV, Vat. lat. 6206, veröffentlicht in: Angelo Mai, Spicilegium 9 (1843), S. 141–382, bes. 194–382.

BAV, Vat. lat. 3938, Inschriftensammlung aus dem Umkreis Panvinios, vor 1559.

Alfonso Chacón (Chacon/Ciacconius, 1530–1599). BAV, Chig. I, V, 167 / Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2007, 2008 (1568/70), siehe Recio Verganzones, Obra (2002).

Francesco del Sodo (tätig ca. 1570–1590), Compendio delle Chiese etc., vor 1575. Rom, Bibl. Vallicelliana, G 33, bis 1590 überarbeitete Fassung, BAV, Vat. lat. 11911.

Giulio Rossi (Julius Roscius Hortinus/de Horte, um 1580), Descriptio aliquot ecclesiarum Romanarum. BAV, Vat. lat. 11904.

Guglielmo Sirleto (1514–1585, Kardinal und Bibliothekar der Bibliotheca Vaticana). BAV, Vat. lat. 13127, Transkription von Pesarini.

Francesco Maria Tarugi (Franciscus Maria Taurusius/Tarusius, 1525–1608). Rom, Bibl. Vallicelliana, A. 28; O. 26.

Aldo Manuzio d.J. (1547–1597). BAV, Vat. lat. 5241.

Pompeo Ugonio (Pompeius Ugonius, um 1550–1614), Theatrum Urbis Romae. Ferrara, Bibl. Com. Ariostea, classe I. 161, weitere Teile: BAV, Barb. lat. 1993, 1994, 2160, 2161, siehe auch die Transkriptionen in den Mss. von Pesarini.

Grimaldi, De sacrosancto (1618) – Giacomo Grimaldi, Opusculum de sacrosancto Veronicae sudario ac lancea qua Salvatoris nostri Iesu Christi latus patuit, in Vaticana Basilica maxima veneratione asservatis. Editum per Iacobum Grimaldum eius Basilicae Clericum Beneficiatum, 1618. BAV, Arch. Cap. S. Pietro, H.3.pt.bis.

BAV, Barb. lat. 4378, 1. H. 17. Jh.

Antonio Eclissi (tätig 1527–1640), Zeichnungen und Aquarelle von mittelalterlichen Denkmälern, 1630–1640. BAV, Barb. lat. 4402–4426.

Francesco Maria Torrigio (Torrigius, 1580–1649). Arch. Vat. Arm. VI, vol. 127; BAV, Vat. lat. 7752.
Jacques Sirmond (Jacobo Sirmondo, 1559–1651), Inschriftensammlung. Paris, BNF, Latin 10809 (ehem. Cod. Suppl. lat. 1420, so bei De Rossi 1875) (bisher nicht eingesehen).
Jean l'Heureux (Johannes Macarius, 1540?–1614), siehe: Jean l'Heureux, Hagioglypta (1856).
Giovanni Severano (1562–1640). Rom, Bibl. Vallicelliana, G 16, G 28.
Inschriften des Carolo de Serva (2. H. 16. Jh.–um 1630, gelegentlich falsch zitiert als C. de Secua), Antonio Bosio (um 1575–1629) und Giovanni Severano. Rom, Bibl. Vallicelliana, G. 28, siehe: De Rossi (1891).
Francesco del Sodo, Compendio delle chiese. Rom, Bibl. Vallicelliana, G. 33.
Rom, Bibl. Angelica, Ms. 1729, ca. 1591–1610 (Inschriften, siehe: de Rossi 1891).
Joseph-Marie Suarès (Joseph Maria Suaresius, 1599–1677), Schedae epigraphicae idest inscriptiones antiquae pleraeque ab ipso, nonnulae ab amicis exscriptae. BAV, Vat. lat. 9140, 9141, auch BAV, Barb. lat. 1804, 2009, 2109, 3000, 3047, 3084.
Francesco Gualdi (1574–1657), Epitaphia et insignia nobilium familiarum ecclesiis Urbis. BAV, Vat. lat. 8250, 8251, 8253, 8254.
Antiguedades, inscripciones y epitafios de Roma, um 1650. Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 2833, Reinschrift von Notizen und Inschriftenkopien, die in römischen Kirchen vor Ort gemacht wurden.
Benedetto Mellini (auch Millino, ca. 1592–1670), Dell'antichità di Roma. BAV, Vat. lat. 11905, siehe auch: Guidobaldi, Mellini (2010).
Giovanni Antonio Bruzio (Bruzi/Brutio/Brutius, ca. 1610–1692), Theatrum Romanae urbis sive Romanorum sacrae aedes. BAV, Vat. lat. 11869–11895.
Miscellanea monumentorum spectantium ad varias Urbis ecclesias et loca pia. Rom, Bibl. Vallicelliana, P.199.
BAV, Vat. lat. 10545 (Cod. Claude Menestrier [1631–1705]), im 19. Jh. ausgewertet von De Rossi und Stevenson.
Francesco Valesio (1670–1742), Chiese e memorie sepolcrali di Roma. Rom, ASC, Cred. XIV, T. 40.
Giacomo De Sanctis (* ca. 1698) u.a., Raccolta di Disegni d'opere di Arte esistenti. BNCR, Fondo Vittorio Emanuele Nr. 552.
Gregorio Giacomo Terribilini (1709–1755), Descriptio Templorum Urbis Romae. Rom, Bibl. Casanatense, Ms. 2178, 2184, 2185, 2186, T. X, Xl, XXI.
Pietro Luigi Galletti (1724–1790). BAV, Vat. lat. 7871, 7928, 7929, 8034, 8042.
Luigi Gaetano Marini (1742–1815). BAV, Vat. lat. 9071, 9072.
Francesco Cancellieri (1751–1821). BAV, Vat. lat. 9164, 9165, 9168, 9172.
Giuseppe Lucchesi (tätig ca. 1704–1725), Raccolta di varij pavimenti antichi di mosaico che presentemente si vedono in alcune chiese di Roma. BAV, Cod. Capponiani 225, 236, 289.
ders., Raccolta di varij pavimenti antichi di mosaico che presentemente si vedono in alcune chiese di Roma. In S. Maria Maggiore, S. Marco, SS. Gio: e Paolo, S. Alessio, e S. Ivo, disegnati, e dipinti da Giuseppe Luccesi da Lucca, um 1725. München, BSB, cod icon. 206, 207.
Giuseppe Lucchesi (zugeschr.), Raccolta de disegni originali de vari pavimenti di mosaici che si ammirano in alcune chiese antiche di Roma. Rom, Biblioteca Casanatense, Ms. 4255, fol. 1–34.
Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt (1730–1814), Zeichnungssammlung für sein Tafelwerk.
Henry (Enrico) Stevenson (1854–1898), Schedae. BAV, Vat. lat. 10544ff., besonders ausgewertet die beiden Bände mit gesammelten Notizen Vat. lat. 10581.
Santi Pesarini (1852–1922), Schedario, vor allem Abschriften nach Panvinio, Sirleto und Ugonio. BAV, Vat. lat. 13127, 13128, 13129.
Andrea Terzi (1842–1918). BIASA, Roma X, 598, X 672. Aquarellkopien 1915/1917 nach Mosaikinkrustationsmustern in römischen Kirchen, besonders in S. Giovanni in Laterano, S. Lorenzo fuori le mura, S. Maria in Aracoeli.

ABKÜRZUNGEN VON ZEITSCHRIFTENTITELN

A. A.	Annales Archéologiques
A. B.	The Art Bulletin
ActaAArtHist	Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia
A. D.	Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde
A. e. S.	Arte e Storia
A. J. A.	American Journal of Archaeology
A. S. R. S. P.	Archivio della Società Romana di Storia Patria
B. A.	Bollettino d' Arte
B. A. C.	Bullettino di Archeologia Cristiana

Cah. A.	Cahiers Archéologiques
Boll. MMGP	Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie
Bull. Com.	Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma
Burl. Mag.	Burlington Magazine
DOP	Dumbarton Oaks Papers
Diss. Pont. Accad.	Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia
Jb. d. Pr. Kunsts.	Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen (Auch Jb. d. königlich Pr. Kunsts.)
JSAH	Journal of the Society of Architectural Historians
JWCI	Journal of the Warburg and Courtauld Instituts
Mededelingen	Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. Historical studies
Mél. Éc. Franç.	Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome
Mem. Pont. Accad.	Memorie. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia
Mitt. Florenz	Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz
N. B. A. C.	Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana
P. B. S. R.	Papers of the British School at Rome
Quad. Ist. St. Arch.	Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura
Quellen und Forschungen	Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken
RAC	Rivista di archeologia cristiana
Rendic. Pont. Accad.	Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia
Rev. Chrét	Revue de l'art chrétien
RHM	Römische historische Mitteilungen
RIASA	Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte
Röm. Forschungen Bibl. Hertz.	Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana
Röm. Jb. d. B.H.	Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana
Röm. Jb. f. Kg.	Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte
Römische Mitteilungen DAI	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
R. Q. Schr.	Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte
Z. f. Kg.	Zeitschrift für Kunstgeschichte
Zs. f. bild. K.	Zeitschrift für bildende Kunst

BIBLIOGRAPHIE

Die in den Anmerkungen abgekürzt zitierten Werke sind zuerst mit dem Kurztitel aufgeführt.

Adinolfi, Roma (1880/81) – P. Adinolfi, Roma nell'età di mezzo, 2 Bde., Rom 1880/81.

Aesthetics of the Marble (2021) – The Aesthetics of the Marble from Late Antiquity to the Present, hg. von D. Gamboni, G. Wolf, J. N. Richardson, München 2021.

d'Agincourt, siehe: Séroux d'Agincourt.

Alfaranus, Basilicae (1914) – T. Alfaranus (Alpharanus, Tiberio Alfarano), De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura (1589/90), hg. von D. M. Cerrati (Studi e testi 26), Rom 1914.

Albertini, Opusculum (1519) – F. Albertini, Opusculum de mirabilibus novae et veteris Urbis Romae (Basel 1519), hg. von A. Schmarsow, Heilbronn 1886.

Aldrovandi/Mauro, Antichità (1556) – U. Aldrovandi, L. Mauro, Antichità della città di Roma, Venedig 1556.

Allen, Nicholas V's Tribuna (2013) – J. Allen, Nicholas V's Tribuna for Old St. Peter's in Rome as a Model for the New Apsidal Choir at Padua Cathedral, in: JSAH 72, 2013, S. 166–188.

Altieri, Monete (2009) – G. Alteri, Monete offerte dai pellegrini a San Paolo fuori le Mura, Rom 2009.

Alveri, Della Roma (1664) – G. Alveri, Della Roma in ogni stato, 2 Bde., Rom 1664.

Amadei, Torri (1969) – E. Amadei, Le torri di Roma, Rom 1969.

Amato, Effigie Mariae (1988) – P. Amato, De vera effigie Mariae. Antiche icone romane, Mailand 1988.

Ambrogi, Vasche (1995) – A. Ambrogi, Vasche di età romana in marmi bianchi e colorati (Studia archaeologica 79), Rom 1995.

Amydenus, De pietate (1625) – Th. Amydenus, De pietate romana libellus in quatuor partes divisus, Rom 1625.

Andaloro, Ytalia (1984) – M. Andaloro, Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue, in: Arte medievale 2, 1984, S. 143–182.

Andaloro, Sogno (1984/85) – M. Andaloro, Il sogno di Innocenzo III all' Aracoeli. Niccolò IV e la basilica di S. Giovanni in Laterano, in: Studi in onore di Giulio Carlo Argan, Bd. 1, hg. von S. Macchioni, B. Tavassi la Greca, Rom 1984, S. 29–42.
Andaloro, Il mosaico (1989) – M. Andaloro, Il mosaico con la testa di Pietro dalle grotte vaticane all' arco trionfale della basilica di S. Paolo fuori le mura, in: Fragmenta Picta (1989), S. 111–118.
Andaloro/Romano, L' immagine (2000) – M. Andaloro, S. Romano, L' immagine nell' abside, in: Arte e iconografia a Roma (2000), S. 93–132. (in der Ausg. 2002, S. 73–102)
Andaloro, Suburbio (2006) – M. Andaloro, Suburbio, Vaticano, Rione Monti (La pittura medievale a Roma 312–1431. Atlante I), Mailand 2006.
Andaloro, L' orizzonte (2006) – M. Andaloro, L' orizzonte tardoantico e le nuove immagini 312–468 (La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus I), Rom 2006.
Andaloro, siehe auch: Matthiae/Andaloro
Andrieu, Ordines (1931–1961) – M. Andrieu, Les Ordines Romani du haut Moyen Âge, 5 Bde., Löwen 1931–1961.
Andrieu, Pont. Rom. (1938–41) – M. Andrieu, Le Pontifical Romain au Moyen-Âge, 4 Bde., Città del Vaticano 1938–1941.
Andrieu, La Rota (1954) – M. Andrieu, La Rota Porphyretica de la Basilique Vaticane, in: Mél. Éc. Franç. 66, 1954, S. 189–218.
Angelelli, SS. Marcellino e Pietro (2000) – C. Angelelli, La chiesa titolare dei SS. Marcellino e Pietro. Una revisione sulla base di nuovi documenti, in: RAC 76, 2000, S. 287–350.
Angeli, Chiese (1904) – D. Angeli, Le Chiese di Roma, Rom 1904.
De Angelis, S. Mariae Maioris (1621) – P. de Angelis, Basilicae S. Mariae Maioris de Urbe a Liberio Papa I. usque ad Paulum V. Pont. Max. descriptio et delineatio, Rom 1621.
Anonimo Romano, Cronica (1979) – Anonimo Romano, Cronica, edizione critica, hg. von G. Porta, Mailand 1979.
L' antica basilica (2009) – L' antica basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria, 1988–1993, hg. von C. L. Frommel, M. Pentiricci (Monumenta Sanctae Sedis 5), 2 Bde., Rom 2009.
Das antike Rom und sein Bild, hg. von H.-U. Cain, A. Haug, Y. Asisi (Transformationen der Antike 21), Berlin 2011.
Antike Spolien (1996) – Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, hg. von J. Poeschke, München 1996.
Apollonj Ghetti, Esplorazioni (1951) – B. M. Apollonj Ghetti, Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni 1940–1949, 2 Bde., Città del Vaticano 1951.
Apollonj Ghetti, S. Susanna (1965) – B. M. Apollonj Ghetti, Santa Susanna (Le Chiese di Roma illustrate 85), Rom 1965.
Arbeiter, Alt-St. Peter (1988) – A. Arbeiter, Alt-St. Peter in Geschichte und Wissenschaft. Abfolge der Bauten, Rekonstruktion, Architekturprogramm, Berlin 1988.
L' Archivio della Fabbrica di San Pietro (2015) – L' Archivio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano come fonte per la storia di Roma, hg. von G. Sabatini, S. Turriziani, Rom 2015.
Armellini, Chiese (1887) – M. Armellini, Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI, Rom 1887. (oder 2. Aufl. 1891)
Armellini/Cecchelli, Chiese (1942) – M. Armellini, C. Cecchelli, Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX, 2 Bde., Rom 1942. (Erstausg.: Armellini, Chiese [1887])
Arnolfo. Alle origini (2005) – Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino, hg. von E. Neri Lusanna, Kat. Florenz, Florenz 2005.
Arnolfo di Cambio (2006) – Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze/Colle di Val d'Elsa 2006, hg. von V. Franchetti Pardo, Rom 2006.
Arte e iconografia a Roma (2000) – Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo, hg. von M. Andaloro, S. Romano (Storia dell' arte 15), Mailand 2000.
Arte e iconografia a Roma (2002) – Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo, hg. von M. Andaloro, S. Romano, Mailand/Rom 2002. (Neuausg. der gleichnamigen Publikation von 2000 mit veränderter Paginierung)
Arte d' Occidente (1999) – Arte d' Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini, hg. von A. Cadei et al., 3 Bde., Rom 1999.
Ascani, Protoenciclopedia (1999) – V. Ascani, La protoenciclopedia dell' arte medievale di Jean-Baptiste Séroux d' Agincourt e le sue inedite testimonianze di monumenti scomparsi, in: Arte d' Occidente 3 (1999), S. 1227–1236.
Ashby, Topographical Study (1916) – T. Ashby, Topographical Study in Rome in 1581. A Series of Views with a Fragmentary Text by Etienne du Pérac in the Library of C. W. Dyson Perrins, London 1916.
Aurea Roma (2000) – Aurea Roma. Dalla città pagana alla città Cristiana, Kat. Rom, hg. von S. Ensoli, E. La Rocca, Rom 2000.
Avagnina et al., Strutture (1976/77) – M. E. Avagnina, V. Garibaldi, C. Salterini, Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma nel XII secolo, in: RIASA N. S. 23/24, 1976/77, S. 173–255.

Bacci, Mise-en-Scène (2016) – M. Bacci, The Mise-en-Scène of the Holy in the Lateran Church in the 11th and 12th Centuries, in: Romanesque Cathedrals (2016), S. 187–203.

Bacci, Pennello (1998) – M. Bacci, Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca (Piccola biblioteca Gisem 14), Pisa 1998.

Baglione, Chiese (1639) – G. Baglione, Le nove Chiese di Roma nelle quali si contengono le historie, pitture scolture & architetture di esse, Rom 1639.

Baldovin, Stational Liturgy (1987) – J. F. Baldovin, The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy, Rom 1987.

Ballardini, Gesta (1999) – A. Ballardini, Dai Gesta di Pasquale I secondo il Liber Pontificalis ai monumenta iconografici delle basiliche romane di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia in Trastevere (prima parte), in: A. S. R. S. P. 122, 1999, S. 5–67.

Ballardini, Basilica (2015) – A. Ballardini, La Basilica di S. Pietro nel medioevo, in: Brandenburg/Ballardini/Thoenes, San Pietro (2015), S. 35–76.

Ballardini, Petersbasilika (2015) – A. Ballardini, Die Petersbasilika im Mittelalter, in: Brandenburg/Ballardini/Thoenes, Petersdom (2015), Petersberg 2015, S. 35–76.

Ballardini, Residenza (2015) – A. Ballardini, »In antiquissimo ac venerabili Lateranensi palatio«. La residenza dei pontifici secondo il »Liber Pontificalis«, in: Le corti (2015), S. 889–928.

Ballardini/Pogliani, A Reconstruction (2013) – A. Ballardini, P. Pogliani, A Reconstruction of the Oratory of John VII (705–707), in: Old Saint Peter's (2013), S. 190–213.

M. Barbanera, S. Pergola, Elementi architettonici antichi e post-antichi riutilizzati nella c. d. Casa dei Crescenzi. La »memoria dell' antico« nell' edilizia civile a Roma, in: Bull. Com. 98, 1997, S. 301–328.

Barclay Lloyd, S. Clemente (1980) – J. E. Barclay Lloyd, The Architecture of the Medieval Church and Conventual Buildings of S. Clemente in Rome, ca. 1080–ca. 1300, Diss. University of London 1980 (Manuskript).

Barclay Lloyd, Domincans and Franciscans (2022) – J. Barclay Lloyd, Dominicans and Franciscans in Rome. History, Architecture, and Art (Medieval Monastic Studies, 6), Turnhout 2022.

Barclay Lloyd, S. Maria in Portico (1981) – J. E. Barclay Lloyd, The Medieval Church of S. Maria in Portico in Rome, in: R. Q. Schr. 76, 1981, S. 95–107.

Barclay Lloyd, Masonry techniques (1985) – J. E. Barclay Lloyd, Masonry Techniques in Medieval Rome c.1080–c.1300, in: P. B. S. R. 53, 1985, S. 225–277.

Barclay Lloyd, The Building History (1986) – J. E. Barclay Lloyd, The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome, in: JSAH 45, 1986, S. 197–223.

Barclay Lloyd, Medieval Church (1989) – J. Barclay Lloyd, The Medieval Church and Canonry of S. Clemente in Rome (San Clemente Miscellany III), Rom 1989.

Barclay Lloyd/Bull-Simonsen Einaudi (1998) – J. Barclay Lloyd, K. Bull-Simonsen Einaudi, SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea. Architettura, storia e storiografia di un monastero romano soppresso (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria XXXVIII), Rom 1998.

Barclay Lloyd, Krautheimer (2002) – J. Barclay Lloyd, Krautheimer and S. Paolo fuori le Mura. Architectural, Urban and Liturgical Planning in Late Fourth-century Rome, in: Ecclesiae urbis 1 (2002), S. 11–24.

J. E. Barclay Lloyd, The Church and Monastery of S. Pancrazio, Rome, in: Pope, Church and City. Essays in Honour of Brenda M. Bolton, hg. von F. Andrews, C. Egger, C. M. Rousseau, Leiden/Boston 2004, S. 245–268.

Barclay Lloyd, SS. Vincenzo e Anastasio (2006) – J. E. Barclay Lloyd, SS. Vincenzo e Anastasio at Tre Fontane near Rome. History and Architecture of a Medieval Cistercian Abbey (Cistercian Studies Series 198), Kalamazoo 2006.

Barelli, Il chiostro (2006) – L. Barelli, Il chiostro cosmatesco, in: La fontana del chiostro dei Ss. Quattro Coronati a Roma. Storia e restauri, hg. von L. Barelli, Rom 2006, S. 59–78.

L. Barelli, M. Morbidelli, »Ad imitatione, e somiglianza di quello che c' era anticamente«. Il restauro dell' abside di San Giovanni in Laterano a Roma al tempo di Nicola IV (1288–92), in: Arnolfo di Cambio (2006), S. 197–208.

Baronio, Martyrologium (1597) – C. Baronio (Baronius), Martyrologium Romanum ad novam Kalendarii Rationem, & Ecclesiasticae Historiae veritatem restitutum, Venedig 1597.

Baronio, Annales (1588–1607) – C. Baronio (Baronius), Annales ecclesiastici, hg. von A. Pagius, 19 Bde., Lucca 1738–1746 (1. Ausg. 1588–1607).

Baronio e l' arte (1985) – Baronio e l' arte. Atti del convegno internazionale di studi, Sora 1984, hg. von R. de Maio et al. (Fonti e studi Baroniani 2), Sora 1985.

L. Diego Barrado, Luci rinascimentali. Lo sguardo del Ciacconio (Alfonso Chacón) all' iconografia paleocristiana e altomedievale della Roma scomparsa, in: A. S. R. S. P. 127, 2004 (2005), S. 133–176.

X. Barral i Altet, Organisation du travail et production en série. Les marques de montage du cloître de Subiaco près de Rome, in: Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, Bd. 3: Fabrication et consommation de l'œuvre, Colloque international, Rennes 1983, hg. von X. Barral i Altet, Paris 1990, S. 93–100.

X. Barral i Altet, Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessioni su un problema storiografico, in: Hortus artium medievalium 16, 2010, S. 73–82.

X. Barral i Altet, La resistenza all' antico nella Roma del Duecento. A proposito del portale romanico di S. Antonio Abate sull'Esquilino, in: Arte Medievale, IV ser., 2, 2012, S. 135–160.

Barral i Altet, Incorniciare (2014) – X. Barral i Altet, Incorniciare la porta della chiesa come un avorio marmoreo. La formulazione del portale romanico a Roma (XI–XIII secolo), in: Potere dell' arte (2014), S. 23–38.

Barry, Walking (2007) – F. Barry, Walking on Water. Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages, in: A. B. 89, 2007, S. 627–656.

Bartoli, Mon. ant. (1914–1923) – A. Bartoli, I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 5 Bde., Rom 1914–1923.

Bartoli, Curia (1963) – A. Bartoli, Curia Senatus. Lo scavo e il restauro (I monumenti Romani 3), Rom 1963.

Bartsch, Die mittelalterlichen Papstbildnisse (2003) – T. Bartsch, Die mittelalterlichen Papstbildnisse von S. Paolo fuori le mura, in: Kunst – Kontext – Geschichte. Festgabe für Hubert Faensen zum 75. Geburtstag, hg. von T. Bartsch, J. Meiner, Berlin 2003, S. 48–66.

Bartsch, Maarten (2019) – T. Bartsch, Maarten van Heemskerck. Römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 44), Diss. Berlin HU, München 2019.

Bartsch, Engelsburg und Lateran (2021) – T. Bartsch, Engelsburg und Lateran. Zwei unbekannte Romveduten aus dem Cinquecento, in: Con bella maniera (2021), S. 189–216.

Basilica di San Paolo (2011) – Basilica di San Paolo fuori le Mura. Fede e spazio sacro, Genua 2011.

La Basilica di San Pietro (2012) – La Basilica di San Pietro, Fortuna e immagine, hg. von G. Morello, Rom 2012.

Basilica Sancti Petri (2014) – Basilica Sancti Petri. Views – Vedute – Ansichten – Vues – Vistas, hg. von B. Jatta (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano, Tavole 3), Città del Vaticano 2014.

Bassan, Candelabro (1982) – E. Bassan, Il candelabro di S. Paolo fuori le mura. Note sulla scultura a Roma tra XII e XIII secolo, in: Storia dell' arte 44/46, 1982, S. 117–131.

E. Bassan, L' architettura del monastero e il chiostro dei Vassalletto, in: Pietrangeli, San Paolo (1988), S. 223–251.

Bassan, Cosmati (1995) – E. Bassan, Cosmati, in: EAM, Bd. 5, Mailand 1995, S. 366–375.

E. Bassan, Itinerari Cosmateschi. Lazio e dintorni (Itinerari dei Musei, Gallerie, Scavi e Monumenti d' Italia 80), Rom 2006.

Bassan, Il cappello (2011) – E. Bassan, Il cappello a punta. Una lettura anti-giudaica del ciclo cristologico del candelabro di San Paolo fuori le mura, in: Forme e storia (2011), S. 291–301.

E. Bassan, Collaborazione e rivalità fra botteghe nella scultura figurativa cosmatesca. Il caso di Civita Castellana, in: Cattedrale Cosmatesca (2012), S. 185–204.

Bauch, Grabbild (1976) – K. Bauch, Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa, Berlin/New York 1976.

Bauch, Relics (2016) – M. Bauch, The Relics of Roman Churches in Nicolò Signorili's Descriptio Urbis Romae, in: Relics, Identity, and Memory in Medieval Europe (Europa Sacra 21), hg. von M. Räsänen, G. Hartmann, E. J. Richards, Turnhout 2016, S. 115–184.

Bauer, Frammentazione liturgica (1999) – F. A. Bauer, La frammentazione liturgica nella chiesa romana del primo medioevo, in: RAC 75, 1999, S. 385–446.

Bauer, Liturgical Arrangement (2001) – F. A. Bauer, The Liturgical Arrangement of Early Medieval Roman Church Buildings, in: Atti del colloquio internazionale »Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV«, Rom 1999, hg. von S. de Blaauw = Mededelingen 59, 2000 (2001), S. 101–128.

Bauer, Hadrian I. (2002) – F. A. Bauer, Papst Hadrian I. und die Krypta von S. Maria in Cosmedin, in: Röm. Jb. d. B.H. 32, 1997/98 (2002), S. 135–178.

Bauer, Liturgische Parzellierung (2002) – F. A. Bauer, Überlegungen zur liturgischen Parzellierung des römischen Kirchenraums im frühen Mittelalter, in: Bildlichkeit und Bildorte von Liturgie. Schauplätze in Spätantike, Byzanz und Mittelalter, hg. von R. Warland, Wiesbaden 2002, S. 75–103.

Bauer, Il rinnovamento (2003) – F. A. Bauer, Il rinnovamento di Roma sotto Adriano I alla luce del Liber Pontificalis. Immagine e realtà, in: Mededelingen 60–61, 2003, S. 189–203.

Bauer, Bild (2004) – F. A. Bauer, Das Bild der Stadt Rom im Frühmittelalter. Papststiftungen im Spiegel des Liber Pontificalis von Gregor dem Dritten bis zu Leo dem Dritten (Palilia 14), Wiesbaden 2004.

Bauer, Saint Peter's (2012) – F. A. Bauer, Saint Peter's as a Place of Collective Memory in Late Antiquity, in: Rom in der Spätantike. Historische Erinnerung im städtischen Raum, hg. von R. Behrwald et al., Stuttgart 2012, S. 155–170.

S. Bauer, The Invention of Papal History. Onofrio Panvinio between Renaissance and Catholic Reform (Oxford-Warburg Studies), Oxford 2020.

I. Baumgärtner, Rombeherrschung und Romerneuerung. Die römische Kommune im 12. Jahrhundert, in: Quellen und Forschungen 69, 1989, S. 27–79.

I. Baumgärtner, Kommunale Bauplanung in Rom. Urkunden, Inschriften und Statuten vom 12. bis 14. Jahrhundert, in: La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance, hg. von M. Stolleis, R. Wolff (Reihe der Villa Vigoni 16), Tübingen 2004, S. 269–301.

Bellanca, Muñoz (2002) – C. Bellanca, Antonio Muñoz, La politica di tutela dei monumenti durante il governatorato (Bull. Com. suppl. 10), Rom 2002.

P. Belli D'Elia, I grandi cantieri laici ed ecclesiastici, in: Centri di produzione della cultura nel mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle dodicesime giornate normanno-sveve, Bari 1995, hg. von G. Musca, Bari 1997, S. 299–326.

Bellosi, Pecora (1985) – L. Bellosi, La pecora di Giotto, Turin 1985.

Belting, Assisi (1977) – H. Belting, Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977.

Belting, Palastaulen (1978) – H. Belting, Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran und die Entstehung einer päpstlichen Programmkunst, in: Frühmittelalterliche Studien 12, 1978, S. 55–83.

Belting, Das Bild (1981) – H. Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981.

Belting, Bild als Text (1989) – H. Belting, Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes, in: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, hg. von H. Belting, D. Blume, München 1989, S. 23–64.

Belting, Icons (1989) – H. Belting, Icons and Roman Society in the Twelfth Century, in: Italian Church Decoration (1989), S. 27–41.

Belting, Bild und Kult (1990) – H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990; oder die italienische Übersetzung: Culto delle immagini (2001).

G. Bendinelli, Intorno all' origine e per una nuova denominazione dei mosaici »cosmateschi«, in: Studies Presented to David Moore Robinson on his Seventieth Birthday, Bd. 1, hg. von G. E. Mylonas, Saint Louis 1951, S. 813–828.

Bentivoglio, Maffeo Vegio (2005/06) – E. Bentivoglio, Maffeo Vegio – San Pietro – Tiberio Alfarano. De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura, dialogus, in: Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico 15/16, 2005/06, S. 39–48.

Bentivoglio/Valtieri, Santa Maria del Popolo (1976) – E. Bentivoglio, S. Valtieri, Santa Maria del Popolo, Rom 1976.

Berger-Dittscheid, Fossanova (2018) – C. Berger-Dittscheid, Fossanova. Architektur und Geschichte des ältesten Zisterzienserklosters in Mittelitalien. »Oratorium hoc sit dicitur…« (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 41), Diss. Universität Erlangen-Nürnberg, München 2018.

Bertelli, Madonna (1961) – C. Bertelli, La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell' ottavo secolo, Rom 1961.

C. Bertelli, Opus Romanum, in: Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu Ehren zu seinem 70. Geburtstag, hg. von A. Rosenauer, G. Weber, Salzburg 1972, S. 99–117. (Nachdr. in: C. Bertelli: Wolvinio e gli angeli, hg. von B. Reichlin, Mendrisio 2006, S. 220–223.)

Bertelli, Träume (1989) – C. Bertelli, Römische Träume, in: Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien, hg. von A. Paravicini Bagliani, G. Stabile, Stuttgart/Zürich 1989, S. 91–112.

Bertelli, Pittura (1994) – C. Bertelli, La pittura medievale a Roma e nel Lazio, in: La pittura in Italia. L' altomedioevo, hg. von C. Bertelli, Mailand 1994, S. 206–242.

Bertelli, Precisazioni (1976) – G. Bertelli, Precisazioni su un architrave in S. Maria in Trastevere, in: B. A. 5. ser., 61, 1976, S. 72–74.

Bertelli et al., Strutture murarie (1976/77) – G. Bertelli, A. Guiglia Guidobaldi, P. Rovigatti Spagnoletti, Strutture murarie degli edifici religiosi di Roma dal VI al IX secolo, in: RIASA N. S. 23/24, 1976/77, S. 95–172.

Berthier, Minerve (1910) – J. J. Berthier, L' Église de la Minerve à Rome, Rom 1910.

Bertini, Famiglie Romane (1910/14) – C. A. Bertini, La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden, 2 Bde., Rom 1910–1914 (Nachdr. 1987).

Besozzi, Storia (1750) – R. Besozzi, La storia della basilica di Santa Croce in Gerusalemme, Rom 1750.

Bessone Aurelj, Marmorari (1935) – A. M. Bessone Aurelj, I marmorari romani, Mailand/Rom 1935.

Bevilacqua, La porta bizantina (2005) – L. Bevilacqua, La porta bizantina di S. Paolo fuori le mura. Fonti, documenti e testimonianze grafiche (XVI–XIX secolo), in: Nuovi annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari 19, 2005, S. 185–205.

Bianchi, Torri (1998) – L. Bianchi, Case e Torri medioevali a Roma. Documentazione, storia e sopravvivenza di edifici medioevali nel tessuto urbano di Roma, Rom 1998.

Biasiotti, La Basilica (1915) – G. Biasiotti, La Basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI, in: Mél. Éc. Franç. 35, 1915, S. 15–40.

Biasiotti, Basiliche (1918) – G. Biasiotti, Le basiliche romane di S. Maria Maggiore e di S. Martino ai Monti nei disegni degli Uffizi di Firenze, in: Diss. Pont. Accad. II ser. 13, 1918, S. 247–261.

Biasiotti/Whitehead, SS. Cosma e Damiano (1924/25) – G. Biasiotti, P. B. Whitehead, La chiesa dei SS. Cosma e Damiano, in: Rendic. Pont. Accad. 3, 1924/25, S. 83–122.

G. Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert (Berliner Schriften zur Kunst XI), Berlin 1998.

Biferali, »Ridicula monstruositas« (2005) – F. Biferali, »Ridicula monstruositas«? Spunti iconografici sul chiostro dei Vassalletto in San Paolo fuori le mura, in: Arte medievale N. S. 4, 2005, S. 45–57.

Binski, Cosmati (1990) – P. Binski, The Cosmati at Westminster and the English Court Style, in: A. B. 72, 1990, S. 6–34.

P. Binski, Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power 1200–1400, New Haven/London 1995.

P. Binski, The Cosmati and »Romanitas« in England. An Overview, in: Westminster Abbey (2002), S. 116–134.

Binski, Reflections (2011) – P. Binski, Art-historical Reflections on the Fall of the Colonna, 1297, in: Rome across Time (2011), S. 278–290.

Binski/Bolgia, Cosmati (2021/22) – P. Binski, C. Bolgia, The Cosmati Mosaics at Westminster. Art, Politics, and Exchanges with Rome in the Age of Gothic, in: Röm. Jb. d. B.H. 45, 2021/22, S. 7–76.

Biondo, Roma (1446) – F. Biondo, Roma triumphans, 1446 (Verona 1481, Basilea 1559).

Birch, Pilgrimage (1998) – D. J. Birch, Pilgrimage to Rome in the Middle Ages. Continuity and Change, Woodbridge 1998.

I Bizantini in Italia, hg. von G. Cavallo, V. von Falkenhausen, Mailand 1982.

de Blaauw, Deambulatori (1986/87) – S. de Blaauw, Deambulatori e transetti. I casi di S. Maria Maggiore e del Laterano, in: Rendic. Pont. Accad. 59, 1986/87, S. 93–110.

de Blaauw, Cultus (1987) – S. de Blaauw, Cultus et decor. Liturgie en architectuur in laatantiek en middeleeuws Rome. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, Delft 1987.

de Blaauw, The Solitary Celebration (1990) – S. de Blaauw, The Solitary Celebration of the Supreme Pontiff. The Lateran Basilica as the New Temple in the Medieval Liturgy of Maundy Thursday, in: Omnes Circumadstantes. Contributions towards a History of the Role of the People in the Liturgy. Presented to Herman Wegman, hg. von C. Caspers, M. Schneiders, Kampen 1990, S. 120–143.

de Blaauw, Mediaeval Portico (1990) – S. de Blaauw, A Mediaeval Portico at San Giovanni in Laterano. The Basilica and its Ancient Conventual Building, in: P. B. S. R. 58, 1990, S. 299–316.

de Blaauw, Purpur (1991) – S. de Blaauw, Papst und Purpur. Porphyr in frühen Kirchenausstattungen in Rom, in: Tesserae. Festschrift für Josef Engemann = Jahrbuch für Antike und Christentum Erg.bd. 18, 1991, S. 36–50.

de Blaauw, Campanae (1993) – S. de Blaauw, Campanae supra urbem. Sull' uso delle campane nella Roma medievale, in: Rivista di Storia della Chiesa in Italia 47, 1993, S. 367–414.

de Blaauw, Cultus (1994) – S. de Blaauw, Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri, 2 Bde. (Studi e testi 355, 356), Città del Vaticano 1994 (erw. Übersetzung der niederl. Ausg. 1987).

de Blaauw, Krypta (1995) – S. de Blaauw, Die Krypta in stadtrömischen Kirchen. Abbild eines Pilgerziels, in: Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie, Bd. 1, Bonn 1991 = Jahrbuch für Antike und Christentum Erg.bd. 20, 1995, 1, S. 559–567.

de Blaauw, Hochaltarretabel (1996) – S. de Blaauw, Das Hochaltarretabel in Rom bis zum frühen 16. Jahrhundert. Das Altarbild als Kategorie der liturgischen Anlage, in: Mededelingen 55, 1996, S. 83–110.

de Blaauw, Orientatie (2000) – S. de Blaauw, Met het oog op het licht. Een vergeten principe in de oriëntatie van het vroegchristelijk kerkgebouw (Nijmeegse kunsthistorische cahiers, 2), Nijmegen 2000.

de Blaauw, Altare (2001) – S. de Blaauw, L' altare nelle chiese di Roma come centro di culto e della committenza papale, in: Roma nell' Alto Medioevo 2 (Settimane di studio del CISAM 48), Spoleto 2001, S. 969–989.

S. de Blaauw, Following the Crosses. The Processional Cross and the Typology of Processions in Medieval Rome, in: Christian Feast and Festival. The Dynamics of Western Liturgy and Culture, hg. von P. Post et al. (Liturgia Condenda, 12), Löwen/Paris/Sterling 2001, S. 319–343.

S. de Blaauw, Imperial Connotations in Roman Church Interiors, in: Imperial Art as Christian Art – Christian Art as Imperial Art. Expression and Meaning in Art and Architecture from Constantine to Justinian, hg. von J. R. Brandt = ActaAArtHist 15, 2001, S. 137–146.

de Blaauw, Contrasts (2002) – S. de Blaauw, Contrasts in Processional Liturgy. A Typology of Outdoor Processions in Twelfth-Century Rome, in: Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3e cycle romand de lettres, Lausanne-Fribourg 2001, hg. von N. Bock et al. (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rom 2002, S. 357–396.

de Blaauw, Immagini (2003) – S. de Blaauw, Immagini di liturgia. Sisto V, la tradizione liturgica dei papi e le antiche basiliche di Roma, in: Röm. Jb. d. B.H. 33, 1999/2000 (2003), S. 259–302.

de Blaauw, Patriarchio (2004) – S. de Blaauw, Il Patriarchio, la basilica lateranense e la liturgia, in: Mél. Éc. Franç. (Antiquité) 116, 2004, S. 161–171.

de Blaauw, Altar Dispositions (2006) – S. de Blaauw, The Lateran and Vatican Altar Dispositions in Medieval Roman Church Interiors. A Case of Models in Church Planning, in: Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines. Actes du colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESCM, Poitiers 2003, hg. von C. Arrignon et al. (CSM 5), Turnhout 2005, S. 201–217.

de Blaauw, Rezension Kirchen A–F (2006) – S. de Blaauw, Rezension von: Claussen, Kirchen A–F (2002), in: Z. f. Kg. 69, 2006, S. 416–421.

S. de Blaauw, Unum et idem: Der Hochaltar von Sankt Peter im 16. Jahrhundert, in: Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung in Bonn 2006, hg. von G. Satzinger, S. Schütze, München 2008, S. 227–242.

de Blaauw, High altar ciboria (2009) – S. de Blaauw, Arnolfo's High Altar Ciboria and Roman Liturgical Traditions, in: Arnolfo's Moment. Acts of an International Conference, Florence 2005, hg. von D. Friedman, J. Gardner, M. Haines (Villa I Tatti 23), Florenz 2009, S. 123–140.

de Blaauw, Liturgia (2009) – S. de Blaauw, Liturgia e architettura nella basilica di S. Paolo fuori le mura tra Antichità e Medioevo, in: San Paolo in Vaticano (2009), S. 81–90.

S. de Blaauw, Le origini e gli inizi dell'architettura cristiana, in: Storia dell'architettura italiana 1 (2010), S. 22–53.

de Blauuw, The Church Atrium (2011) – S. de Blauuw, The Church Atrium as a Ritual Space. The Cathedral of Tyre and St Peter's in Rome, in: Ritual and Space in the Middle Ages. Proceedings of the 2009 Harlaxton Symposium (Harlaxton medieval studies 21), hg. von F. Andrews, Donington 2011, S. 30–43.

de Blaauw, Reception (2011) – S. de Blaauw, Reception and Renovation of Early Christian Churches in Rome, c. 1050–1300, in: Rome across Time (2011), S. 151–166.

de Blaauw, Kirchenbau (2014) – S. de Blaauw, Kirchenbau und Erinnerung in Rom unter Anaklet II. und Innocenz II., in: Damnatio in memoria. Deformation und Gegenkonstruktionen in der Geschichte, hg. von S. Scholz, G. Schwedler, K.-M. Sprenger (Zürcher Beiträge zur Geschichtsswissenschaft 4), Köln/Weimar/Wien 2014, S. 129–152.

de Blaauw, Liturgical Features (2014) – S. de Blaauw, Liturgical Features of Roman Churches. Manifestations of the Church of Rome?, in: Chiese locali e chiese regionali nell'alto medioevo, Spoleto, 4–9 aprile 2013 (Settimane di studio del CISAM 61), Spoleto 2014, Bd. 1, S. 321–337.

S. de Blaauw, Liturgical and Spatial Aspects oft he Consecrative Inscriptions of Roman Churches, 11th–13th centuries, in: A. D. 60, 2014, S. 335–356.

A. H. Blennow, siehe: A. Holst Blennow

Bloch, New Fascination (1982) – H. Bloch, The New Fascination with Ancient Rome, in: Renaissance and Renewal in the 12th Century, hg. von R. L. Benson, G. Constable, Oxford 1982, S. 615–636.

Bloch, Monte Cassino (1986) – H. Bloch, Monte Cassino in the Middle Ages, 3 Bde., Rom 1986.

Blume, Wandmalerei (1983) – D. Blume, Wandmalerei als Ordenspropaganda. Bildprogramme im Chorbereich franziskanischer Konvente Italiens bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, Worms 1983.

Bober/Rubinstein, Renaissance (1986) – P. P. Bober, R. Rubinstein, Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources, Oxford 1986. (Neuausg. 2010)

Bø, Ciboriet (2005) – R. M. Bø, Det gotiske ciboriet i Roma 1285–1370. Romersk tradisjon og fransk innflytelse, in: Konsthistorisk Tidskrift 74, 2005, S. 25–48.

Bösel/Garms, Plansammlung (1981) – R. Bösel, J. Garms, Die Plansammlung des Collegiums Germanicum Hungaricum, I. der Gebäudekomplex von S. Apollinare in Rom, in: RHM 23, 1981, S. 335–384.

Boito, L'architettura (1880) – C. Boito, L'architettura del medio evo in Italia, Mailand 1880.

Bolgia, Felici (2005) – C. Bolgia, The Felici Icon Tabernacle (1372) at S. Maria in Aracoeli, Reconstructed. Lay Patronage, Sculpture and Marian Devotion in Trecento Rome, in: JWCI 68, 2005, S. 27–72.

Bolgia, Mosaics of Gregory IV (2006) – C. Bolgia, The Mosaics of Gregory IV at S. Marco, Rome. Papal Response to Venice, Byzantium, and the Carolingians, in: Speculum 81, 2006, S. 1–34.

Bolgia, Ostentation (2007) – C. Bolgia, Ostentation, Power, and Family Competition in Late-Medieval Rome: The Earliest Chapels at S. Maria in Aracoeli, in: Aspects or Power and Authority in the Middle Ages, hg. von B. Bolton, C. Meek (International Medieval Research, 14), Bd. 1, Turnhout 2007, S. 73–106.

Bolgia, Aracoeli and Santa Croce (2009) – C. Bolgia, Santa Maria in Aracoeli and Santa Croce, in: Arnolfo's Moment. Acts of an International Conference, Florence 2005, hg. von D. Friedman, J. Gardner, M. Haines (Villa I Tatti 23), Florenz 2009, S. 91–106.

C. Bolgia, Publications on Papal Building Policy in the Middle Ages, in: Kunstchronik 62, 2009, H. 2, S. 70–79.

Bolgia, Mosaics (2012) – C. Bolgia, Mosaics and Gilded Glass in Franciscan Hands. »Professional« Friars in Thirteenth- and Fourteenth-Century Italy, in: Patrons and Professionals in the Middle Ages. Proceedings of the 2010 Harlaxton Symposium, hg. von P. Binski, E. A. New (Harlaxton medieval studies 22), Donington 2012, S. 141–166.

Bolgia, Icons (2013) – C. Bolgia, Icons »in the Air«. New Settings for the Sacred in Medieval Rome, in: Architecture and Pilgrimage, 1000–1500. Southern Europe and Beyond, hg. von P. Davies, D. Howard, W. Pullan, Farnham 2013, S. 113–142.

C. Bolgia, New Light on the »Bright Ages«. Experiments with Mosaics and Light in Medieval Rome, in: New Light on Old Glass. Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass, hg. von C. Entwistle, L. James, London 2013, S. 217–228.

Bolgia, XIV secolo (2016) – C. Bolgia, Il XIV secolo. Da Benedetto XI (1303–1304) a Bonifacio IX (1389–1404), in: Committenza artistica (2016), S. 331–359.

Bolgia, Reclaiming (2017) – C. Bolgia, Reclaiming the Roman Capitol. Santa Maria in Aracoeli from the Altar of Augustus to the Franciscans, c. 500–1450, London/New York 2017.

Bolgia, Footsteps (2018) – C. Bolgia, In the Footsteps of St. Peter. New Light on the Half-Length Images of Benedict XII by Paolo da Siena and Boniface VIII by Arnolfo di Cambio in Old St. Peter's, in: Pope Benedict XII (1334–1342). The Guardian of Orthodoxy, hg. von I. Bueno, Amsterdam 2018, S. 131–165.

Bolgia, Roma – Londra (2021) – C. Bolgia, Roma – Londra andata e ritorno. I cosmati a Westminster in contesto, in: Storia dell' arte NS 1–2, 2021, S. 122–139.

Bolgia, Jerusalem (2022) – C. Bolgia, Jerusalem in Rome: New Light on the Façade Mosaics of Gregory IX (1227–41) and Passion Relics in Old St. Peter's, in: Gesta 61, 2022, S. 153–193.

Bolgia, Lastra (2023) – C. Bolgia, Intorno alla lastra con la Leggenda di Augusto all' Aracoeli, Jacopo di Lorenzo, il rapporto con l' antico e il rinnovamento dello spazio sacro, in: Mirabilia Romae, 1, 2023, S. 55–93.

F. Bologna, I pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414, e un riesame dell' arte nell' età fridericiana, Rom 1969.

Borgolte, Petrusnachfolge (1989) – M. Borgolte, Petrusnachfolge und Kaiserimitation. Die Grablegen der Päpste, ihre Genese und Traditionsbildung (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 95), Göttingen 1989.

Bornstein, Portals (1988) – C. Verzár Bornstein, Portals and Politics in the Early Italian City-State. The Sculpture of Nicholaus in Context, Parma 1988.

Bosio, Roma (1632) – A. Bosio, Roma sotteranea. Compita, disposta & accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino, publicata da C. Aldobrandino, Rom 1632.

Bosman, Power (2004) – L. Bosman, The Power of Tradition. Spolia in the architecture of St. Peter's in the Vatican, Hilversum 2004.

L. Bosman, Spolien aus Roms Vergangenheit als Beitrag zu römischer oder romanischer Architektur, in: Romanik in Europa. Kommunikation – Tradition – Rezeption, hg. von L. Helten, W. Schenkluhn, Leipzig 2009, S. 37–51.

L. Bosman, Architectuur en geschiedenis. Wisselende perspectieven op het architectonische verleden, Amsterdam 2009.

L. Bosman, S. Giovanni in Laterano and Medieval Architecture. The Significance of Architectural Quotations, in: Monuments and Memory (2016), S. 43–52.

Bosman, Constantine's Spolia (2020) – L. Bosman, Constantine's Spolia. A Set of Columns for San Giovanni in Laterano and the Arch of Constantine in Rome, in: Saint John Lateran (2020), S. 168–196.

Bove, Montecassino (2015) – I. Bove, La scultura a Montecassino tra XI e XIV secolo, in: RIASA 70, 2015, S. 9–322.

Bovio, Pietà trionfante (1729) – G. B. Bovio, La pietà trionfante su le distrutte grandezze del gentilesimo nella magnifica fondazione dell' insigne Basilica di S. Lorenzo in Damaso di Roma, Rom 1729.

Boyle, Ambry (1978) – L. E. Boyle OP, An Ambry of 1299 at San Clemente, in: L. E. Boyle OP, E. M. C. Kane, F. Guidobaldi, Art & Archaeology (San Clemente Miscellany II), hg. von L. Dempsey OP, Rom 1978, S. 36–59.

Bozzoni, Calabria (1974) – C. Bozzoni, Calabria normanna. Ricerche sull' architettura dei secoli undicesimo e dodicesimo, Rom 1974.

Braham/Hager, Fontana (1977) – A. Braham, H. Hager, Carlo Fontana. The Drawings of Windsor Castle (Studies in Architecture 18), London 1977.

Brancia di Apricena, Aracoeli (2000) – M. Brancia di Apricena, Il complesso dell' Aracoeli sul colle Capitolino (IX–XIX secolo), Rom 2000.

Brandenburg, Basiliken (1979) – H. Brandenburg, Roms frühchristliche Basiliken des 4. Jahrhunderts, München 1979.
Brandenburg, Indagini (2002) – H. Brandenburg, Indagini architettoniche e dendrocronologiche sui tetti delle chiese paleocristiane di Roma, in: Ecclesiae urbis 1 (2002), S. 183–212.
Brandenburg, Ancient Churches (2004) – H. Brandenburg, Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West, Turnhout 2004.
Brandenburg, Kirchen (2004) – H. Brandenburg, Die frühchristlichen Kirchen Roms vom 4. bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Kirchenbaukunst, Regensburg 2004. (oder eine jüngere Auflage)
Brandenburg, Die Architektur (2005/06) – H. Brandenburg, Die Architektur der Basilika San Paolo fuori le mura. Das Apostelgrab als Zentrum der Liturgie und des Märtyrerkultes, in: Römische Mitteilungen DAI 112, 2005/2006, S. 237–275.
Brandenburg, Petrus und Paulus (2011) – H. Brandenburg, Petrus und Paulus in Rom? Die archäologischen Zeugnisse, die Basilika S. Paul vor den Mauern und der Kult der Apostelfürsten. Ein Beitrag zur jüngsten Diskussion um die Präsenz der Apostel in Rom, in: Marmoribus vestita 1 (2011), S. 213–262.
Brandenburg/Guidobaldi, Scavi e scoperte (2012) – Scavi e scoperte recenti nelle chiese di Roma, hg. von H. Brandenburg, F. Guidobaldi, Rom 2012.
Brandenburg/Ballardini/Thoenes, Petersdom (2015) – H. Brandenburg, A. Ballardini, Ch. Thoenes, Der Petersdom in Rom. Die Baugeschichte von der Antike bis heute. Monumenta Vaticana Selecta, Mailand 2015.
Brandenburg, Konstantinische Petersbasilika (2015) – H. Brandenburg, Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan, in: Brandenburg/Ballardini/Thoenes, Petersdom (2015), S. 8–33.
Brandenburg/Ballardini/Thoenes, San Pietro (2015) – H. Brandenburg, A. Ballardini, C. Thoenes, San Pietro. Storia di un monumento (Monumenta Vaticana Selecta), Mailand 2015.
Brandenburg, Konstantinische Petersbasilika (2017) – H. Brandenburg, Die konstantinische Petersbasilika am Vatikan in Rom. Anmerkungen zu ihrer Chronologie, Architektur und Ausstattung, Regensburg 2017.
Braun, Altar (1924) – J. Braun, Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, 2 Bde., München 1924.
H. Bredekamp, Maarten van Heemskercks Bildersturmzyklen als Angriffe auf Rom, in: Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Vorträge gehalten anlässlich eines Arbeitsgespräches vom 15. bis 17. September 1986 in der Herzog-August-Bibliothek, hg. von B. Scribner, M. Warnke (Wolfenbütteler Forschungen 46), Wiesbaden 1990, S. 203–247.
Bredekamp, Prinzip (2000) – H. Bredekamp, Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000.
Brentano, Rome (1974) – R. Brentano, Rome before Avignon. A Social History of Thirteenth-Century Rome, London 1974.
Brewyn, Guide-Book 1470 (1933) – A XVth Century Guide-Book to the Principal Churches of Rom, compiled c. 1470 by William Brewyn, translated from the Latin with introduction and notes by C. Eveleigh Woodruff, London 1933, S. 43–50.
Brizzi, Pinelli (1985) – B. Brizzi, Le chiese di Roma negli aquarelli di Achille Pinelli, testi di L. Barroero, D. Gallavotti Cavallero, Rom 1985.
Bruderer Eichberg, Prolegomena (2002) – B. Bruderer Eichberg, Prolegomena zur frühchristlichen und frühmittelalterlichen Tauforganisation Roms. Die Baptisterien und die Stifterrolle der Päpste, in: Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3^{e} cycle romand de lettres, Lausanne-Fribourg 2001, hg. von N. Bock et al. (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rom 2002, S. 321–357.
Bucarelli, Trastevere (2010) – O. Bucarelli, Il Trastevere nel Medioevo. Continuità e transformazioni tra XI e XII secolo, in: Trastevere (2010), S. 97–145.
Bucarelli, Devozione (2011) – O. Bucarelli, Devozione e pellegrinaggio alla tomba di Paolo dall'antichità al medioevo, in: Paulo apostolo martyri. L'apostolo San Paolo nella storia, nell'arte e nell'archeologia, hg. von O. Bucarelli, M. M. Morales, Rom 2011, S. 219–245.
Bucarelli, Epigraphy (2014) – O. Bucarelli, Epigraphy and Liturgical Furnishings in St. Peter's Basilica in the Vatican between Late Antiquity and the Middle Ages, in: A. D. 60, 2014, S. 293–322.
Bucarelli, Hic requiescit (2021) – O. Bucarelli, Hic requiescit Papa. Le iscrizioni funerarie dei papi nella basilica di San Pietro in Vaticano (secoli V–XII) (Miscellanea Historiae Pontificiae 73), Rom 2021.
Buchowiecki, Handbuch (1967–1974) – W. Buchowiecki, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, Bd. 1, Wien 1967; Bd. 2, 1970; Bd. 3, 1974. (Bd. 4, 1997, s. Kuhn-Forte)
Buddensieg, Coffret (1959) – T. Buddensieg, Le coffret en ivoire de Pola, Saint Pierre et le Latran, in: Cah. A. 10, 1959, S. 157–200.
Buddensieg, Statuenstiftung (1983) – T. Buddensieg, Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des römischen Volkes auf dem Kapitol, in: Röm. Jb. f. Kg. 20, 1983, S. 33–73.

Bullarium franciscanum – Bullarium franciscanum Romanorum Pontificum, hg. von G. G. Sbaraglia, 4 Bde. Rom 1759–1768.
Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico (2000) – K. Bull-Simonsen Einaudi, L'arredo liturgico medievale in Santa Maria in Trastevere, in: Atti del colloquio internazionale »Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV«, Rom 1999, hg. von S. de Blaauw = Mededelingen 59, 2000, S. 175–194.
Bunsen/Gutensohn/Knapp, Basiliken (1842) – C. K. J. Bunsen, J. G. Gutensohn, J. M. Knapp, Die Basiliken des christlichen Roms, nach ihrem Zusammenhange mit Idee und Geschichte der Kirchenbaukunst, München (2. Aufl.) 1842 (1. Aufl.: Gutensohn/Knapp [1826]).
Burckhardt, Cicerone (1910) – J. Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens, hg. von W. Bode, C. von Fabriczy, Leipzig (10. Aufl.) 1910.
Buschow, Kirchenrestaurierungen (1987) – A. Buschow, Kirchenrestaurierungen in Rom vor dem Hintergrund der päpstlichen Kunst- und Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Bonn 1987.
Busuioceanu, Cavallini (1923) – A. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romana del duecento e del trecento, in: Ephemeris dacoromana 3, 1925, S. 259–406.
C. Caby, L'espansione cistercense in Italia (sec. XII–XIII), in: Certosini e Cistercensi in Italia (secoli XII–XV). Atti del convegno Chiusa Pesio 1999, hg. von R. Comba, G. G. Merlo, Cuneo 2000, S. 143–155.
Caelius I (2003) – Caelius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri (Palinsesti Romani 1), hg. von A. Englen, Rom 2003.
Camerlenghi, Basilica of San Paolo (2007) – N. Camerlenghi, The Life of the Basilica of San Paolo fuori le Mura in Rome. Architectural Renovations from the Ninth to the Nineteenth Centuries. Diss. Princeton 2007.
Camerlenghi, Interpreting (2012) – N. Camerlenghi, Interpreting Medieval Architecture Through Renovations. The Roof of the Old Basilica of San Paolo fuori le Mura in Rome, in: Approaches to Byzantine Architecture and its Decoration. Studies in Honor of Slobodan Ćurčić, hg. von M. J. Johnson, R. Ousterhout, A. Paplexandrou, Farnham 2012, S. 259–276.
Camerlenghi, Splitting (2013) – N. Camerlenghi, Splitting the Core. The Transverse Wall at the Basilica of San Paolo in Rome, in: Memoirs of the American Academy in Rome 58, 2013, S. 115–142.
Camerlenghi, Liturgical Revolution (2016) – N. Camerlenghi, Liturgical Revolution at the Basilica of S. Paolo fuori le Mura (1560–1610), in: Monuments and Memory (2016), S. 329–336.
Camerlenghi, St. Paul's (2018) – N. Camerlenghi, St. Paul's outside the Walls. A Roman Basilica, from Antiquity to the Modern Era, Cambridge 2018.
M. Camille, The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art, New York 1989.
Campbell, Some Drawings (2004) – I. Campbell, Some Drawings from the »Paper Museum« of Cassiano dal Pozzo and the Berlin Codex Destailleur D, in: Pegasus 6, 2004, S. 23–45.
Cancellieri, Storia (1802) – F. Cancellieri, Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici detti anticamente processi o processioni dopo la loro coronazione dalla Basilica Vaticana alla Lateranense, Rom 1802.
Canina, Ricerche (1846) – L. Canina, Ricerche sull'architettura più propria dei tempj cristiani basate sulle primitive istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più insigni vetusti edifizj sacri quanto con alcuni esempj di applicazione, Rom 1846.
Canina, Edifizi (1848) – L. Canina, Edifizj di Roma antica, 2 Bde., Rom 1848.
Cannon, Dominican Patronage (1980) – J. Cannon, Dominican Patronage of the Arts in Central Italy. The Provincia Romana, c. 1220–c. 1320, 2 Bde., Diss., London 1980. (Exemplar in der Bibliotheca Hertziana)
Cannon, Religious Poverty (2013) – J. Cannon, Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Domenican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, New Haven 2013.
Capgrave, Solace (1911) – J. Capgrave, Ye Solace of Pilgrims. A Description of Rome, circa A. D. 1450 by John Capgrave, an Austin friar of King's Lynn, London 1911.
Capparoni, Basiliche (1831) – G. Capparoni, Le principali quattro basliliche di Roma, Rom 1831.
Carandini/Carafa, Atlante (2012) – A. Carandini, P. Carafa, Atlante di Roma Antica. Biografia e ritratti della città, 2 Bde., Mailand/Rom 2012.
Carli, Arnolfo (1993) – E. Carli, Arnolfo, Florenz 1993.
Carmassi, Fresken (2001) – P. Carmassi, Die hochmittelalterlichen Fresken der Unterkirche von San Clemente in Rom als programmatische Selbstdarstellung des Reformpapsttums. Neue Einsichten zur Bestimmung des Entstehungskontexts, in: Quellen und Forschungen 81, 2001, S. 1–66.
Carocci, Baroni (1993) – S. Carocci, Baroni di Roma. Dominazioni signorili e lignaggi aristocratici nel Duecento e nel primo Trecento (Collection de l'École Française de Rome 181), Rom 1993.
S. Carocci, Il nepotismo nel medioevo. Papi, cardinali e famiglie nobili (La corte dei papi 4), Rom 1999.
Carosio, Roma (2003) – G. Carosio, Roma, la presenza delle assenze. Testimonianze paleocristiane ed altomedievali scomparse, in: Il tesoro delle città 1, 2003, S. 130–136.

Carpaneto, Rioni (2000) – G. Carpaneto, La grande guida dei rioni di Roma. Storia, segreti, monumenti, tradizioni, leggende, curiosità, Rom 2000.
Carpegna Falconieri, Clero (2002) – T. di Carpegna Falconieri, Il clero di Roma nel medioevo. Istituzioni e politica cittadina (secoli VIII–XIII), Rom 2002.
Carpegna Falconieri, Sicut ad Sanctum (2012) – T. di Carpegna Falconieri, Sicut ad Sanctum Petrum Romae agebatur. Il clero vaticano come istituzione e come modello (secoli VIII–XIV), in: La Basilica di San Pietro (2012), S. 105–122.
D. A. Carpenter, King Henry III and the Cosmati Work at Westminster Abbey, in: The Cloister and the World. Essays in Medieval History in Honour of Barbara Harvey, hg. von J. Blair, B. Golding, Oxford 1996, S. 178–195.
Casimiro, Araceli (1736) – Casimiro da Roma, OFM, Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma, Rom 1736.
Casimiro, Memorie (1744) – Casimiro da Roma, OFM, Memorie istoriche delle chiese, e conventi dei Frati Minori della provincia Romana, Rom 1744 (2. Aufl. 1845).
E. Castelnuovo, C. Ginzburg, Centro e periferia, in: Storia dell'arte italiana, Bd. 1: Materiali e problemi, T. 1: Questioni e metodi, hg. von P. Fossati, G. Bollati, Turin 1979, S. 283–352.
Castelnuovo, Artifex bonus (2004) – Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale, hg. von E. Castelnuovo, Rom/Bari 2004.
Catalogo delle sculture. Museo di Palazzo Venezia, hg. von A. Santangelo, Rom 1954.
Cattedrale Cosmatesca (2012) – La Cattedrale Cosmatesca di Civita Castellana. Atti del convegno internazionale di studi, Civita Castellana 2010, hg. von L. Creti, Rom 2012.
CBCR 1 (1937) – R. Krautheimer, Corpus Basilicarum Christianarum Romae (IV–IX sec.), Città del Vaticano 1937–1952. (ital. 1937)
CBCR 2 (1959) – R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, Corpus Basilicarum Christianarum Romae (IV–IX sec.), Città del Vaticano 1959. (ital. 1962)
CBCR 3 (1967) – R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, Corpus Basilicarum Christianarum Romae (IV–IX sec.), Città del Vaticano 1967. (ital. 1971)
CBCR 4 (1970) – R. Krautheimer, S. Corbett, W. Frankl, Corpus Basilicarum Christianarum Romae (IV–IX sec.), Città del Vaticano 1970. (ital. 1976)
CBCR 5 (1977) – R. Krautheimer, S. Corbett, A. K. Frazer, Corpus Basilicarum Christianarum Romae (IV–IX sec.), Città del Vaticano 1977. (ital. 1980)
Cecchelli, La vita (1951) – C. Cecchelli, La vita di Roma nel medio evo, 2 Bde., Rom 1951–1960.
Cecchelli, Studi e documenti (1938) – C. Cecchelli, Studi e documenti sulla Roma sacra, 2 Bde., Rom 1938–1951.
M. Cecchelli – siehe: M. Trinci Cecchelli
Cecchelli, Incorniciature (1965) – M. M. (Trinci) Cecchelli, Incorniciature medioevali di porte di chiese Romane, in: Studi in memoria di Gino Chierici, hg. von A. Borraro et al. = Palladio 13/14, 1963/1964 (1965), S. 21–26.
Cecchelli, Materiali (2001) – Materiali e tecniche dell'edilizia paleocristiana a Roma, hg. von M. Cecchelli (Materiali della cultura artistica 4), Rom 2001.
Cecchelli, La cripta semianulare (2007) – M. Cecchelli, La cripta semianulare vaticana e le sue derivazioni romane, in: L'orbis christianus antiquus di Gregorio Magno. Convegno di studi, Roma 26–28 ottobre 2004, hg. von L. Ermini Pani, Rom 2007, Bd. 1, S. 105–120.
Cecconi, Roma Sacra (1725) – G. F. Cecconi, Roma sacra e moderna già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Posterla, Rom 1725.
Cellini, Fra Guglielmo (1955) – P. Cellini, Di Fra Guglielmo e di Arnolfo, in: B. A. 40, 1955, S. 215–229.
Chiesa di San Giorgio (2002/03) – La chiesa di San Giorgio in Velabro a Roma. Storia, documenti, testimonianze del restauro dopo l'attentato del luglio 1993 = B. A. volume speciale, 2002/03.
K. W. Christian, Empire without End. Antiquities collections in Renaissance Rome, c. 1350–1527, New Haven/London 2010.
Ciacconio, Vitae (1601) – A. Ciacconio (Alonso Chacón, 1539–1599), Vitae et res gestae Pontificum et Cardinalium, 2 Bde., Rom 1601. (oder die Ausgaben Rom 1630 und Rom 1677)
Ciampini, Vet. Mon. (1690–1699) – G. Ciampini, Vetera Monimenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum, profanarumque aedium structura, 2 Bde., Rom 1690–1699 (2. Aufl. 1747).
Ciampini, De sacris ædificiis (1693) – G. Ciampini, De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis, Rom 1693.
Ciampini, De Sanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellario illiusque munere, auctoritate et potestate deque Officialibus Cancellariae Apostolicae […] peculiaris enarratio, Rom 1697.
Ciardi Duprè Dal Poggetto, Committenza (1991) – M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, La committenza e il mecenatismo artistico di Niccolò IV, in: Niccolò IV. Un pontificato tra Oriente ed Occidente. Atti del convegno internazionale di studi in occasione del VII centenario del pontificato di Niccolò IV, hg. von E. Menestò, Spoleto 1991, S. 193–222.

M. Cigola, Mosaici pavimentali cosmateschi. Segni, disegni e simboli, in: Palladio N. S. 6, 1993, H. 11, S. 101–110.
Cipollone, Il mosaico (1984) – G. Cipollone, Il mosaico di S. Tommaso in Formis a Roma (ca. 1210). Contributo di iconografia e iconologia (Ordinis Trinitatis Institutum Historicum. Series miscellanea 1), Rom 1984.
Clausse, Marbriers (1897) – G. Clausse, Les marbriers romains et le mobilier presbytéral (Les monuments du christianisme au Moyen-Âge 3), Paris 1897.
Claussen, Chartres-Studien (1975) – P. C. Claussen, Chartres-Studien. Zu Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie IX), Wiesbaden 1975.
Claussen, Wenzelsaltar (1980) – P. C. Claussen, Der Wenzelsaltar in Alt St. Peter. Heiligenverehrung, Kunst und Politik unter Karl IV, in: Z. f. Kg. 43, 1980, S. 280–299.
Claussen, Scultura Romana (1980) – P. C. Claussen, Scultura romana al tempo di Federico II, in: Federico II 1 (1980), S. 325–338.
Claussen, Künstlerstolz (1981) – P. C. Claussen, Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie, in: Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte, hg. von K. Clausberg, D. Kimpel, H.-J. Kunst, R. Suckale, Gießen 1981, S. 7–34.
Claussen, Magistri (1987) – P. C. Claussen, Magistri Doctissimi Romani. Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters (Corpus Cosmatorum I) (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 14), Stuttgart/Wiesbaden 1987.
Claussen, Marmi (1989) – P. C. Claussen, Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei Cosmati, in: Marmi antichi, hg. von G. Borghini (Materiali della cultura artistica 1), Rom 1989, S. 65–79.
Claussen, Pietro di Oderisio (1990) – P. C. Claussen, Pietro di Oderisio und die Neuformulierung des italienischen Grabmals zwischen Opus Romanum und Opus Francigenum, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 173–200, Abb. 1–36.
Claussen, Renovatio (1992) – P. C. Claussen, Renovatio Romae. Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert, in: Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert. Reinhard Elze zur Vollendung seines 70. Lebensjahres gewidmet, hg. von B. Schimmelpfennig, L. Schmugge, Sigmaringen 1992, S. 87–128.
Claussen, Antipoden (1992) – P. C. Claussen, Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst, in: Der Künstler über sich in seinem Werk, hg. von M. Winner, Weinheim 1992, S. 19–54.
Claussen, Doppelte Boden (1993) – P. C. Claussen, Der doppelte Boden unter Holbeins Gesandten, in: Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg, hg. von A. Beyer u. a., Alfter 1993, S. 177–202.
Claussen, Zentrum (1993) – P. C. Claussen, Zentrum, Peripherie, Transperipherie. Überlegungen zum Erfolg des gotischen Figurenportals an den Beispielen Chartres, Sangüesa, Magdeburg, Bamberg und den Westportalen des Domes S. Lorenzo in Genua, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, hg. von H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, Bd. 1, S. 665–688; Bd. 2 (Abb.), S. 424–449.
Claussen, Marmorbrunnen (1994) – P. C. Claussen, Der Marmorbrunnen von S. Bartolomeo all' Isola in Rom oder: immer wenn der Tiber kam, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich, 1, 1994, S. 70–92.
Claussen, Scultura (1995) – P. C. Claussen, Scultura figurativa federiciana, in: Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti, Kat. Rom 1995–1996, hg. von C. D. Fonseca, V. Pace, G. Andenna, Rom 1995, S. 93–102.
Claussen, Materia (1996) – P. C. Claussen mit Beiträgen von D. Senekovic, Materia und opus. Mittelalterliche Kunst auf der Goldwaage, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hg. von V. von Flemming, S. Schütze, Mainz 1996, S. 40–49.
Claussen, Marmo (2000) – P. C. Claussen, Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae, in: Arte e iconografia a Roma (2000), S. 193–226. (in der Ausg. 2002, S. 151–174)
Claussen, Marmi antichi (2001) – P. C. Claussen, Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei Cosmati, in: Marmi antichi, hg. von G. Borghini, Rom 2001 (4. Aufl.), S. 65–80.
Claussen, Tipo romano (2001) – P. C. Claussen, Il tipo romano del ciborio con reliquie. Questioni aperte sulla genesi e la funzione, in: Atti del colloquio internazionale »Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV«, Rom 1999, hg. von S. de Blaauw = Mededelingen 59, 2000 (2001), S. 227–250.
P. C. Claussen, Marmor und Glanz. Liturgische Räume und ihre Ausstattung, in: Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto, hg. von M. Andaloro, S. Romano, Darmstadt 2002, S. 151–174. (Fast identisch mit: Claussen, Marmo [2000])
Claussen, Kirchen A–F (2002) – P. C. Claussen, Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, Bd. 1: Kirchen A–F (Corpus Cosmatorum II) (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 20), Stuttgart 2002.
Claussen, Rezension Eredi (2003) – P. C. Claussen, Rezension von: Ingo Herklotz: Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo, Rom 2000, in: Speculum 78, 2003, S. 515–518.

Claussen, Römische Skulptur (2004) – P. C. Claussen, Römische Skulptur aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, in: Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez, Bd. 3, hg. von M. Á. Franco Mata, Santiago de Compostela 2004, S. 71–80.

Claussen/Mondini, Lokomotive (2005) – P. C. Claussen, D. Mondini, Die Lokomotive des Papstes. Busiris Plan, die Apsis von S. Giovanni in Laterano mit Dampfkraft zu verschieben, in: SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos, hg. von K. Gimmi u. a., Zürich 2005, S. 56–72.

Claussen, Magistra (2006) – P. C. Claussen, Magistra Latinitas – Opus Romanum. Aspekte kirchlicher Reform in der Sakralarchitektur und liturgischen Ausstattung in Rom, in: Canossa 1077, in: Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, Bd. 1: Essays, Kat. Paderborn 2006, hg. von C. Stiegemann, M. Wemhoff, München 2006, S. 297–308.

Claussen, Occhi (2006) – P. C. Claussen, Occhi e sguardi. L'animazione delle statue di Arnolfo, in: Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare. Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze/Colle di Val d'Elsa 2006, hg. von V. Franchetti Pardo, Rom 2006, S. 127–136.

Claussen, Nuovo Campo (2007) – P. C. Claussen, Un nuovo campo della storia dell'arte. Il secolo XI a Roma, in: Roma e la Riforma (2007), S. 61–84.

P. C. Claussen, Lateransbasilika bis zum Ende des Mittelalters, in: Rom. Meisterwerke (2007), S. 110–116.

Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008) – P. C. Claussen, Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, Bd. 2: S. Giovanni in Laterano, mit einem Beitrag von Darko Senekovic über S. Giovanni in Fonte (Corpus Cosmatorum II) (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 21), Stuttgart 2008.

P. C. Claussen, Scultura e splendori del marmo a Roma nell'età della riforma ecclesiastica nell'XI e XII secolo, in: Matilde e il Tesoro dei Canossa. Tra castelli, monasteri e città, Kat. Canossa, hg. von A. Calzona, Mailand/Reggio Emilia 2008, S. 202–215.

P. C. Claussen, L'anonimato dell'artista gotico. La realtà di un mito, in: L'artista medievale. Atti del convegno internazionale di studi, Modena 1999, hg. von M. M. Donato = Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, IV ser., 16, 2003 (2009), S. 283–298.

Claussen, Kirchen G–L (2010) – P. C. Claussen, D. Mondini, D. Senekovic, Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, Bd. 3: Kirchen G–L (Corpus Cosmatorum II) (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie 22), Stuttgart 2010.

Claussen, Fragment (2011) – P. C. Claussen, Das Fragment eines antiken Architekturreliefs aus SS. Marcellino e Pietro in Rom und Giuseppe Bianchini. Die angeblich früheste Ansicht der konstantinischen Basilika am Lateran, in: Fund-Stücke – Spuren-Suche, hg. von A. Boschetti-Maradi, B. Dieterich et al. = Zurich studies in the history of art 17/18, 2010/11, S. 143–157.

Claussen, Civita Castellana (2012) – P. C. Claussen, Perché non tante facciate come quella di Civita Castellana? Identità e rivalità – periferia e centro, in: Cattedrale Cosmatesca (2012), S. 233–242.

Claussen, L'altare (2014) – P. C. Claussen, L'altare di Santa Maria in Cappella a Trastevere. Un'opera dell'XI secolo quasi sconosciuta o ignorata, in: Potere dell'arte (2014), S. 53–64.

Claussen, Nikolaus IV. (2016) – P. C. Claussen, Nikolaus IV. als Erneuerer von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore in Rom, in: Monuments and Memory (2016), S. 53–67.

Claussen, Il XII secolo (2016) – P. C. Claussen, Il XII secolo: da Pasquale II (1099–1118) a Celestino III (1191–1198), in: Committenza artistica (2016), S. 275–297.

Claussen, 2200 anni (2017) – P. C. Claussen, 2200 anni di storia in rovine in Largo Argentina a Roma. Il tempio A, Antonio da Sangallo il Giovane, San Nicola di Calcario, Anacleto II, San Nicola ai Cesarini, in: Survivals, revivals, rinascenze. Studi in onore di Serena Romano, hg. von N. Bock, I. Foletti. M. Tomasi, Rom 2017, S. 31–44.

Claussen, Paviment Alt St. Peter (2018) – P. C. Claussen, Zum Paviment von Alt St. Peter im Mittelalter, in: »Di Bisanzio dirai ciò che è passato, che passa e che sarà«. Scritti in onore di Alessandra Guiglia, hg. von S. Pedone, A. Paribeni, Rom 2018, Bd. 2, S. 347–369.

P. C. Claussen, Periferia e/o centro? Il portico della cattedrale di Terracina visto da Roma, in: Terracina nel Medioevo (Convegno di studi, febbraio 2018), Rom 2020, S. 47–53.

Claussen, Remodeling (2020) – P. C. Claussen, The Remodeling of S. Giovanni in Laterano by Pope Nicolas IV. Transept, Apse, and Façade, in: Saint John Lateran (2020), S. 318–344.

Claussen, Colonne tortili (2021) – P. C. Claussen, Colonne tortili del tardo XI secolo della basilica di San Pietro. La provenienza delle colonne in San Carlo a Cave, in: Domus sapienter staurata (2021), S. 163–172.

P. C. Claussen, Le Corbusier, die Griechen und S. Maria in Cosmedin in Rom, in: Maraviglia. Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne. Festschrift für Ingo Herklotz, hg. von P. Belle, A. Fehrmann, R. Müller, D. Olariu, Köln 2021, S. 121–132.

Claussen, Bronzestatue (2023) – P. C. Claussen, Eine gefälschte Antike? Zur Bronzestatue des Petrus in S. Pietro in Vaticano, in: Répenser l'art medieval. Recueil d'études offertes à Xavier Barral i Altet, hg. von M. Jurković, E. Scirocco, A. Timbert (Dissertationes et monographiae 19), Zagreb 2023, S. 405–413.

Coarelli, Roma (1974) – F. Coarelli, Guida archeologica di Roma, Verona 1974.

Coates-Stephens, Dark Age (1997) – R. Coates-Stephens, Dark Age Architecture in Rome, in: P. B. S. R. 65, 1997, S. 177–232.

Codice diplomatico, ed. Bartolini (1948) – Codice Diplomatico del Senato Romano dal MCXLIV al MCCCXLVII, hg. von F. Bertolini (Istituto storico italiano per il Medioe Evo. Fonti per la storia d'Italia 87), Bd. 1, Rom 1948.

Colini, Celio (1944) – A. M. Colini, Storia e topografia del Celio nell'antichità, in: Mem. Pont. Accad. III ser. 7, 1944, S. 344–351.

Colini/Bosi/Huetter, S. Omobono [ca. 1960] – M. Colini, M. Bosi, L. Huetter, S. Omobono (Le chiese di Roma illustrate, 57), Rom [ca. 1960].

Committenza artistica (2016) – La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo, hg. von. M. D'Onofrio, Rom 2016.

Con bella maniera (2021) – Con bella maniera. Festgabe für Peter Seiler zum 65. Geburtstag, hg. von M. Chatzidakis, H. Haug, L. M. Roemer, U. Rombach, Heidelberg 2021. (Digitale Ausgabe: URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-855-6)

Conrad, Kirchenbau (1990) – D. Conrad, Kirchenbau im Mittelalter. Bauplanung und Bauausführung, Leipzig 1990.

S. Conrad, Renovatio urbis Romae. Zur Herrschaftsinszenierung bei Cola di Rienzo als Potentat und Erretter Roms, in: Antike als Konzept. Lesarten in Kunst, Literatur und Politik, hg. von G. Kamecke, B. Klein, J. Müller, Berlin 2009, S. 77–86.

Contardi/Romano, Titi (1987) – Filippo Titi, Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma (edizione comparata 1674–1763), hg. von B. Contardi, S. Romano, 2 Bde., Florenz 1987.

Corbo, Legati (1967) – A. M. Corbo, I legati »pro anima« e il restauro delle chiese a Roma tra la seconda metà del secolo XIV e la prima metà del secolo XV. in: Commentari 18, 1967, S. 225–230.

Corbo, Artisti (1969) – A. M. Corbo, Artisti e artigiani in Roma al tempo di Martino V e di Eugenio IV, Rom 1969.

Corbo, Fonti (1975) – A. M. Corbo, Fonti per la storia artistica romana al tempo di Clemente VIII, Rom 1975.

Corsepius, Throne (2003) – K. Corsepius, Inszenierung der Macht. Mittelalterliche Throne. Von Spolien, Reliquien und Trophäen, Habil. Universität Bonn 2003, (Manuskript).

Corsi, Pietre (1845) – F. Corsi, Delle pietre antiche, Rom (3. Aufl.) 1845.

Cose Maravigliose (1588) – [Fra Santi Solinori da Monte San Savino], Le cose maravigliose dell'alma città di Roma […] per Girolamo Franzini, Venedig 1588. (oder eine der vielen späteren Ausgaben)

Cowdrey, Desiderius (1983) – H. E. J. Cowdrey, The Age of Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy, and the Normans in the Eleventh and Early Twelfth Centuries, Oxford 1983.

H. E. J. Cowdrey, Popes and Church Reform in the 11th Century, Aldershot et al. 2000.

Crescimbeni, S. Maria in Cosmedin (1715) – G. M. Crescimbeni, L'istoria della Basilica Diaconale Collegiata, e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma, Rom 1715.

Crescimbeni, S. Giovanni (1716) – G. M. Crescimbeni, L'istoria della chiesa di S. Giovanni avanti Porta Latina, titolo cardinalizio, Rom 1716.

Crescimbeni, Lo stato (1719) – G. M. Crescimbeni, Stato della Basilica Diaconale, Collegiata, e Parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno MDCCXIX con varie giunte, e correzioni dell'istoria di essa Basilica, scritta e pubblicata dallo stesso Autore; e con un'Appendice all'altra sua istoria di S. Giovanni avanti Porta Latina, Rom 1719.

Crescimbeni, Serie (1899) – G. M. Crescimbeni, Serie cronologica dei cardinali diaconi, dei prelati vicarii, degli arcipreti e canonici, e di altri componenti il capitolo della perinsigne Basilica di S. Maria in Cosmedin, Neapel 1899 (Neuausg.).

Creti, Cosmati (2002) – L. Creti, I »Cosmati« a Roma e nel Lazio. Il ruolo dei marmorari romani nell'architettura tardomedievale, Rom 2002.

Creti, In marmoris (2009) – L. Creti, In marmoris arte periti. La bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo, Rom 2009.

Creti, Osservazioni (2010/11) – L. Creti, Osservazioni sull'architettura religiosa a Roma e nel Lazio nei secoli XII e XIII, in: Quad. Ist. St. Arch. 55/56, 2010/11, S. 91–100.

Creti, »Centro« e »periferia« (2021) – L. Creti, »Centro« e »periferia«. Note sulla diffusione del cosiddetto *opus romanum* nell'architettura religiosa del Lazio settentrionale tra XI e XIII secolo, in: Opus N. S. 5, 2021, S. 27–46.

Crowe/Cavalcaselle, Storia della pittura (1875–1908) – J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, Storia della pittura in Italia, 11 Bde., Florenz 1875–1908.

CSA VII 1 (1974) – La diocesi di Roma, Bd. 1: La IV regione ecclesiastica, hg. von L. Pani Ermini (Corpus della scultura altomedievale VII), Spoleto 1974.

CSA VII 3 (1974) – La diocesi di Roma, Bd. 3: La II regione ecclesiastica, hg. von A. Melucco Vaccaro (Corpus della scultura altomedievale VII), Spoleto 1974.

CSA VII 4 (1976) – La diocesi di Roma, Bd. 4: La I regione ecclesiastica, hg. von M. Trinci Cecchelli (Corpus della scultura altomedievale VII), Spoleto 1976.
CSA VII 5 (1981) – La diocesi di Roma, Bd. 5: Il suburbio, T. 1, hg. von U. Broccoli (Corpus della scultura altomedievale VII), Spoleto 1981.
CSA VII 6 (1995) – La diocesi di Roma, Bd. 6: Il museo dell' Alto Medio Evo, hg. von A. Melucco Vaccaro, L. Paroli (Corpus della scultura altomedievale VII), Spoleto 1995.
CSA VII 7 (2015) – La diocesi di Roma, Bd. 7: la III regione ecclesiastica, hg. von C. Barsanti, R. Flaminio, A. Guiglia (Corpus della scultura altomedievale VII), Spoleto 2015.
CSA VIII (1974) – Le diocesi dell' alto Lazio, hg. von J. Raspi Serra (Corpus della scultura altomedievale VIII), Spoleto 1974.
Curzi, Tra Saraceni (2003) – G. Curzi, Tra Saraceni e Lanzichenecchi. Crocifissi monumentali di età carolingia nella basilica di S. Pietro, in: Arte medievale N. S. 2/2, 2003, S. 15–28.
A. M. D' Achille, Il monumento funebre di Clemente IV in S. Francesco a Viterbo, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 129–142.
D' Achille, Scultura (1991) – A. M. D' Achille, La scultura, in: Roma nel Duecento (1991), S. 147–238.
D' Achille, San Pancrazio (1998) – A. M. D' Achille, La basilica di San Pancrazio. Via Aurelia miliario secundo, in: Le virtù e i piaceri in Villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj, hg. von C. Benocci, Mailand 1998, S. 21–35.
D' Achille, Arnolfo (2000) – A. M. D' Achille, Arnolfo a Roma, in: Bonifacio VIII e il suo tempo. Anno 1300 il primo Giubileo, hg. von M. Righetti Tosti-Croce, Mailand 2000, S. 79–84.
D' Achille, Studi (2000) – A. M. D' Achille, Da Pietro d' Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento, Rom 2000.
D' Achille, Hoc opus (2006) – A. M. D' Achille, Hoc opus fecit Arnolfus. Storia e restauro del ciborio di S. Paolo fuori le mura, Rom 2006.
D' Achille, Cavalieri (2011) – A. M. D' Achille, Cavalieri a terra, in: Medioevo, Committenti (2011), S. 359–375.
D' Achille, Il chiostro (2014) – A. M. D' Achille, Il chiostro di S. Paolo fuori le Mura a Roma. Questioni aperte e prospettive di ricerca, in: Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni, hg. von G. Villa, Rom 2014, S. 395–414.
D' Alberto, Roma (2013) – C. D' Alberto, Roma al tempo di Avignone. Sculture nel contesto (Saggi di storia dell' arte 26), Rom 2013.
De Benedictis, Schola Cantorum (1984) – E. De Benedictis, The »Schola Cantorum« in Rome during the High Middle Ages, Diss. Bryn Mawr College (1983), Ann Arbor 1984.
De Dominicis, Membri (2009) – C. De Dominicis, Membri del Senato della Roma Pontificia, Senatori, Conservatori, Caporioni e loro Priori e Lista d' oro delle famiglie dirigenti (secc. X–XIX), Rom 2009, URL: http://www.fondazionemarcobesso.it/digilibro/bookreader.php?b=membri_del_senato_della_roma_pontificia [15. 08. 2018].
De Giambattista, Ludwig Pollak (2022) – F. De Giambattista, Ludwig Pollak, Wilhelm von Bode's Trusted Art Dealer on the Roman Art Market (1902–1929). New Findings on the Provenance and Historical Context of Early Medieval and Byzantine Liturgic Sculptures sold to the Kaiser-Friedrich-Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen 63, Berlin 2022, S. 65–90.
G. De Nicola, Iscrizioni Romane relative ad artisti o ad opere d' arte, in: A. S. R. S. P. 31, 1908, S. 219–228.
De Rossi, Descrizione (1727) – F. De Rossi, Descrizione di Roma moderna, 2 Bde., Rom 1727.
De Rossi, Inscriptiones (1857–88) – Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores, hg. von G. B. De Rossi, 2 Bde., Rom 1857–1888.
De Rossi, Roma sott. (1864–77) – G. B. De Rossi, Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata, 3 Bde., Rom 1864–1877.
De Rossi, Opus alexandrinum (1875) – G. B. De Rossi, Del così detto *opus alexandrinum* e dei marmorarii romani in S. Maria di Castello, Tarquinia, in: B. A. C. II. ser, 6, 1875, S. 110–124.
De Rossi, Raccolta (1891) – G. B. De Rossi, Raccolta di iscrizioni romane relative ad artisti ed alle loro opere nel Medio Evo, compilata alla fine del secolo XVI (cod. Angel. 1729), in: B. A. C. V. ser., 2, 1891, S. 73–101.
De Rossi, Musaici (1899) – G. B. De Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, Bd. 1, fortgeführt von E. H. Stevenson, Rom 1899.
De Strobel, Frammenti (2018) – Il portico medievale di San Giovanni in Laterano. I frammenti ritrovati, hg. von A. M. De Strobel, Città di Vaticano 2018.
De Strobel/Bernacchio, Medieval Portico (2020) – A. M. De Strobel, N. Bernacchio, The Medieval Portico of Saint John Lateran, in: Saint John Lateran (2020), S. 276–293.
Deér, Porphyry Tombs (1959) – J. Deér, The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily, Cambridge (Mass.) 1959.
Degenhart/Schmitt, Corpus (1968) – B. Degenhart, A. Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450, T. I: Süd- und Mittelitalien, 3 Bde., Berlin 1968.
Dehio/von Bezold, Baukunst (1887) – G. Dehio, G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. 3: Atlas 1, Stuttgart 1887.

F. W. Deichmann, Säule und Ordnung in der frühchristlichen Architektur, in: Römische Mitteilungen DAI 55, 1940, S. 115–130.

F. W. Deichmann, Die Spolien in der spätantiken Architektur (Sitzungsberichte der Bayer. Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse 1975, 6), München 1975.

Del Bufalo, Marmorari (2010) – D. Del Bufalo, Marmorari Magistri Romani, Rom 2010.

della Giovampaola, Alcuni disegni (2001) – I. della Giovampaola, Alcuni disegni di pavimenti in un manoscritto poco noto della prima metà del XVI secolo, in: Atti del VII colloquio dell' Associazione Italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, hg. von A. Paribeni (Pompeji 2000), Ravenna 2001, S. 473–488.

Della Schiava, De rebus (2009) – F. Della Schiava, Il *De rebus antiquis memorabilibus basilicae S. Petri Romae* di Maffeo Vegio. Edizione critica e commento (Università degli Studi di Firenze, Dottorato in *Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento,* XXII ciclo), Florenz 2009.

Della Valle, Storia (1791) – G. Della Valle, Storia del Duomo di Orvieto, 2 Bde., Rom 1791.

Delbrück, Antike Porphyrwerke (1932) – R. Delbrück, Antike Porphyrwerke (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 6), Berlin 1932.

Delogu, Alba Fucense (1969) – R. Delogu, La chiesa di S. Pietro di Alba Fucense e l' architettura romanica in Abruzzo, in: Alba Fucens, Bd. 2: Rapports et études, hg. von J. Mertens (Études de philologie, d' archéologie et d'historie anciennes 13), Rom/Brüssel 1969, S. 23–68, Taf. IX–LII.

Demisch, Sphinx (1977) – H. Demisch, Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart 1977.

Demus, Wandmalerei (1968) – O. Demus, Romanische Wandmalerei, München 1968.

Denker, Säulenordnungen (1990) – C. Denker, Die Säulenordnungen bei Bramante (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 4), Worms 1990.

Denzler, Die Kanonikerbewegung (1972) – G. Denzler, Die Kanonikerbewegung und die Gregorianische Reform im 11. Jahrhundert, in: Studi Gregoriani 9, 1972, S. 225–237.

O. Deubner, Expolitio. Inkrustation und Wandmalerei, in: Römische Mitteilungen DAI 54, 1939, S. 14–41.

Dey, Making (2021) – H. Dey, The Making of Medieval Rome. A Newe Profile of the City, 400–1420, Cambridge 2021. (ital. Ausgabe: Roma nel Medioevo. Un nuovo profilo della città 400–1420, Rom 2023).

Di Fruscia, Roma (2013) – C. Di Fruscia, Roma come Gerusalemme? Reliquie e memorie di Cristo nell'Urbe, in: Come a Gerusalemme. Evocazioni, riproduzioni, imitazioni dei luoghi santi tra Medioevo ed Età Moderna, hg. von A. Benvenuti, P. Piatti (Toscana sacra 4), Firenze 2013, S. 611–646.

Di Gioia, Terracina (1982) – E. B. Di Gioia, La cattedrale di Terracina, Rom 1982.

Didron, Artistes (1855) – M. Didron, Le Moyen Âge en Italie. Les artistes, in: A. A. 15, 1855, S. 171–183.

Diefenbach, Beobachtungen (2002) – S. Diefenbach, Beobachtungen zum antiken Rom im hohen Mittelalter. Städtische Topographie als Herrschafts- und Erinnerungsraum, in: R. Q. Schr. 97, 2002/2003, S. 40–88.

Diehl, Inscriptiones (1912) – E. Diehl, Inscriptiones latinae, Bonn 1912.

Diehl, Inscriptiones Latinae (1925–31) – E. Diehl, Inscriptiones Latinae Christianae veteres, 3 Bde., Berlin 1925–1931.

Dietl, In arte (1987) – A. Dietl, In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos, in: RHM 29, 1987, S. 76–125 (= überarb. Fassung der Mag. Universität München 1985).

Dietl, Künstlerinschriften (1994) – A. Dietl, Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Bd. 1, hg. von H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop (Schriften des Liebieghauses. Museum alter Plastik), Frankfurt a. M. 1994, S. 175–192.

Dietl, Bildhauerinschriften (1995) – A. Dietl, Italienische Bildhauerinschriften. Selbstdarstellung und Schriftlichkeit mittelalterlicher Künstler, in: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung, hg. von H. Giersiepen, R. Kottje (Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 94), Opladen 1995, S. 175–211.

Dietl, Reliquienrekondierung (1997) – A. Dietl, Die Reliquienrekondierung im Apsismosaik von S. Clemente in Rom, in: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, hg. von R. L. Colella, M. J. Gill, L. A. Jenkens, P. Lamers, Wiesbaden 1997, S. 97–111.

Dietl, Sprache (2009) – A. Dietl, Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens, 4 Bde. (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 4. Folge, 6), München 2009.

Dietl, Nomen (2010) – A. Dietl, Nomen sit benedictum. Namensspiele und Namensinszenierungen mittelalterlicher Künstlerinschriften, in: Roma quanta fuit. Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag, hg. von A. Dietl et al., Augsburg 2010, S. 423–450.

van Dijk, Jerusalem (2001) – A. van Dijk, Jerusalem, Antioch, Rome, and Constantinople. The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705–707), in: Dumbarton Oaks papers 55, 2001, S. 303–328.

van Dijk, The Afterlife (2005) – A. van Dijk, The Afterlife of an Early Medieval Chapel. Giovanni Battista Ricci and Perceptions of the Christian Past in Post-Tridentine Rome, in: Renaissance studies 19, 2005, H. 5, S. 686–698.
van Dijk, Reading (2006) – A. van Dijk, Reading Medieval Mosaics in the Seventeenth Century. The Preserved Fragments from Pope John VII's Oratory in Old St Peter's, in: Word and Image 22, 2006, H. 3, S. 285–291.
van Dijk, The Veronica (2013) – A. van Dijk, The Veronica, the »Vultus Christi« and the Veneration of Icons in Medieval Rome, in: Old Saint Peter's (2013), S. 229–256.
van Dijk/Hazelden Walker, Ordinal (1975) – S. J. P. van Dijk, J. Hazelden Walker, The Ordinal of the Papal Court from Innocent III to Boniface VIII and Related Documents (Spicilegium Friburgense 22), Fribourg 1975.
Disselkamp, Nichts ist (2013) – M. Disselkamp, »Nichts ist, Rom, dir gleich«. Topographien und Gegenbilder aus dem mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Europa (Stendaler Winckelmann-Forschungen 10), Ruhpolding/Mainz 2013.
Docci, San Paolo (1994) – M. Docci, San Paolo fuori le Mura. Dalle origini alla basilica delle origini, Diss. Rom 1994, Rom 2006.
Docci/Turco, Crescenzi (2015) – M. Docci, M. G. Turco, La casa dei Crescenzi. Storia e restauri = Bolletino del Centro di Studi per la Storia dell' Architettura, 45/52, 2008/2015.
Domus et splendida palatia (2006) – Domus et splendida palatia. Residenze papali e cardinalizie a Roma fra XII e XV secolo. Atti della giornata di studio, Pisa 2002, hg. von A. Monciatti, Pisa 2006.
Domus sapienter staurata (2021) – Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell' arte per Marina Righetti, hg. von A. M. d' Achille, A. Iacobini, P. F. Pistilli, Cinisello Balsamo 2021.
D' Onofrio, Renovatio (1973) – C. D' Onofrio, Renovatio Romae. Storia e urbanistica dal Campidoglio all'EUR, Rom 1973.
D' Onofrio, Scalinate (1974) – C. D' Onofrio, Scalinate di Roma, Rom 1974.
D' Onofrio, Papessa (1979) – C. D' Onofrio, La Papessa Giovanna. Roma e papato tra storia e leggenda, Rom 1979.
C. D' Onofrio, Visitiamo Roma mille anni fa. La città dei Mirabilia (Collana di studi e testi per la storia della città di Roma 8), Rom 1988.
D' Onofrio, Popolo (1990) – C. D' Onofrio, Un popolo di statue racconta. Storie fatti legende della città di Roma antica, medievale, moderna, Rom 1990.
M. D' Onofrio, Architektur und Stadtplanung, in: Rom. Kunst und Architektur, hg. von M. Bussagli, Köln 1999, S. 212–247. (oder gleichzeitige ital. Ausg.)
D' Onofrio, Un' aquila (2018) – M. D' Onofrio, Un' aquila »parlante« nel campanile della cattedrale di Gaeta. *Magister* Nicolangelo e la cattedrale a sette navate, in: Gaeta medievale (2018), S. 281–300.
D' Onofrio/Pace, Campania (1981) – M. D' Onofrio, V. Pace, La Campania (Italia romanica 4), Mailand 1981.
van Dooren, Spoliazuilen (2007) – K. van Dooren, Spoliazuilen in de Sint Pieter. Hoeders van de traditie of uitdrukking van bouwkundig pragmatisme?, in: Incontri 22, 2007, H. 2, S. 178–182.
Dreßen, Pavimenti (2008) – A. Dreßen, Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia (Premio James Ackerman per la storia dell' architettura 3), Venedig 2008.
A. Dreßen, Il futuro del pavimento cosmatesco, in: Cattedrale Cosmatesca (2012), S. 253–266.
Duchesne, Régions (1890) – L. Duchesne, Les régions de Rome au Moyen-Âge, in: Mél. Éc. Franç. 10, 1890, H. 1, S. 126–149.
Dupérac, Vestigi (1575) – É. Dupérac, I vestigi dell' antichità di Roma raccolti et ritratti in perspettiva, Rom 1575.
Dupré Theseider, Roma dal comune (1952) – E. Dupré Theseider, Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252–1377) (Storia di Roma, 11), Bologna 1952.
Durand, Pavés-mosaiques (1857) – J. Durand, Les pavés-mosaiques en Italie et en France, in: A. A. 17, 1857, S. 119–127.
Dykmans, Cérémonial (1977–1985) – Le cérémonial papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance, hg. von M. Dykmans, 4 Bde., Brüssel 1977–1985.
Ecclesiae Urbis (2002) – Ecclesiae Urbis. Atti del congresso internazionale di studi sulle chiese di Roma (IV–X secolo), Rom 2000, hg. von F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, 3 Bde., Città del Vaticano 2002.
Egger/Hülsen/Michaelis (1906) – Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, hg. von H. Egger, unter Mitwirkung von C. Hülsen, A. Michaelis (Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien IV), 2 Bde., Wien 1906.
Egger, Veduten (1911–1932) – H. Egger, Römische Veduten. Handzeichnungen aus dem XV. bis XVIII. Jahrhundert zur Topographie der Stadt Rom, Bd. 1, Wien/Leipzig 1911; Bd. 2, Leipzig 1931/32.
Egidi, Liber anniversariorum (1908) – Liber anniversariorum della Basilica Vaticana, in: Necrologi e libri affini della Provincia romana (= Fonti per la storia d' Italia 44), hg. von P. Egidi, Rom 1908, Bd. 1, S. 167–291.
Egidi, Necrologi (1908) – P. Egidi, Necrologi e libri affini della provincia romana, Bd. 1 (Fonti per la storia d' Italia 44), Rom 1908.
Ehrle, Du Pérac (1908) – F. Ehrle, Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma Du Pérac Lafréry del 1577, hg. von F. Ehrle (Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI e XVII 2), Rom 1908.

Ehrle, Bufalini (1911) – F. Ehrle, Roma al tempo di Giulio III. La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551, hg. von F. Ehrle (Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI e XVII 1), Rom 1911.
Ehrle, Maggi (1915) – F. Ehrle, Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625 (Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI e XVII 4), Rom 1915.
Ehrle, Tempesta (1932) – F. Ehrle, Roma al tempo di Clemente VIII. La pianta di Roma di Antonio Tempesta del 1593 (Le piante maggiori di Roma dei secoli XVI e XVII 3), Città del Vaticano 1932.
Ehrle/Egger, Piante (1956) – F. Ehrle, H. Egger, Piante e vedute di Roma e del Vaticano dal 1300 al 1676, illustrate da A. P. Frutaz, Bd. 1, Città del Vaticano 1956.
Einsiedler Inschriftensammlung (1987) – Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerführer durch Rom (Codex Einsidlensis 326). Facsimile, Umschrift, Übersetzung und Kommentar, hg. von G. Walser, Stuttgart 1987.
Elze, Ordines (1960) – R. Elze, Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin (MGH. Fontes iuris Germanici antiqui 9), Hannover 1960.
R. Elze, Päpste, Kaiser, Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik. Ausgewählte Aufsätze, hg. von B. Schimmelpfennig, L. Schmugge, London 1982.
EP – Enciclopedia dei Papi, hg. von M. Bray, 3 Bde., Rom 1999–2000.
J. Enckell Julliard, Il Palatino e i Benedettini. Un unicum iconografico a S. Maria in Pallara, in: RIASA 57 (= 3. ser., 25), 2002, S. 209–230.
Enckell Julliard, Santa Maria Nova (2004) – J. Enckell Julliard, Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana) ou la »navicula« d'Alexandre III, in: Cahiers de civilisation médiévale 47, 2004, S. 17–36.
Enckell Julliard, Forme (2005) – J. Enckell Julliard, Forme architecturale et dispositif figuratif. L'exemple de la tour-clocher de l'abbaye de Farfa, in: Les peintures murales médiévales, XII^{e}–XIV^{e} siècles. Regards comparés, hg. von D. Russo, Dijon 2005, S. 63–76.
Enckell Julliard, Réforme (2007) – J. Enckell Julliard, Réforme de l'Église et projet de décoration à l'abbaye de Farfa. L'incidence de la liturgie, in: Roma e la Riforma (2007), S. 185–212.
J. Enckell Julliard, Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine, Rom 2008.
Enking, S. Andrea (1964) – R. Enking, S. Andrea cata Barbara e S. Antonio Abbate sull'Esquilino (Le chiese di Roma illustrate 83), Rom 1964.
Enking, Cenni (1974) – R. Enking, Cenni storici sull'abbazia benedettina di S. Giovanni in Argentella presso Palombara Sabina, Palombara Sabina 1974.
Erler, Lupa (1972) – A. Erler, Lupa, Lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom. Eine rechtsgeschichtliche Studie (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a. M.), Frankfurt a. M. 1972.
Esch, Spolien (1969) – A. Esch, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: Archiv für Kulturgeschichte 51, 1969, S. 1–64.
Esch, Wiederverwendung von Antike im Mittelalter (Hans Lietzmann Vorlesungen 7), Berlin/New York 2005.
Esposito, Tecniche (1998) – D. Esposito, Tecniche costruttive murarie medievali. Murature »a tufelli« in area romana (Storia della tecnica edilizia e restauro dei monumenti), Rom 1998.
D'Espouy, Monuments (1912) – H. D'Espouy, Monuments antiques relevés et restaurés par les Architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome, 3 Bde., Rom 1843.
Eubel, Hierarchia (1898–2002) – C. Eubel, Hierarchia Catholica medii aevi. Sive summorum Pontificum, S. R. E. Cardinalium Ecclesiarum Antistitum series, 9 Bde., Münster 1898–2002.
Exempla (2008) – Exempla. La rinascita dell'antico nell'arte italiana. Da Federico II a Andrea Pisano, Kat. Rimini, hg. von M. Bona Castellotti, Ospedaletto 2008.
Fabricius, Roma (1550) – G. Fabricius, Roma. Antiquitatum libri duo, Basel 1550.
Falco, Catalogo (1909) – G. Falco, Il catalogo di Torino delle chiese, degli ospedali, dei monasteri di Roma nel secolo XIV, in: A. S. R. S. P. 32, 1909, H. 3–4, S. 411–443.
Faloci Pulignani, Marmorari Romani (1915) – D. M. Faloci Pulignani, I marmorari romani a Sassovivo, Perugia 1915; auch erschienen in: Archivio per la storia Ecclesiastica dell'Umbria 2, 1915, S. 561–600.
Fantozzi, Fichard (2011) – A. Fantozzi, Roma 1536. Le Observationes di Johann Fichard, Rom 2011.
Fauno, Antichità (1553) – L. Fauno, Delle antichità della città di Roma, Venedig 1553. (oder eine andere Ausgabe)
Favreau, Épigraphie (1997) – R. Favreau, Épigraphie médiévale (L'atelier du médiéviste, 5), Turnhout 1997.
Favreau, Inscriptions (1999) – R. Favreau, Inscriptions de dédicace d'églises et de consécration d'autels à Rome, XI^{e}–XIII^{e} siècles, in: Arte d'Occidente 3 (1999), S. 947–956.

Fedele, Carte (1981) – P. Fedele, Carte del monastero dei SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea. Parte I, in: A. S. R. S. P. 21, 1898, S. 459–534; Parte II, in: A. S. R. S. P. 22, 1899, S. 25–107, 383–447; Neudruck Rom 1981 (Codice diplomatico di Roma e delle regione romana 1) mit vereinheitlichter Seitenzählung, nach der hier zitiert wird.

Fedele, Commercio (1909) – P. Fedele, Sul commercio dell' antichità in Roma nel secolo XII, in: A. S. R. S. P. 32, 1909, S. 465–470.

Federici, Francesco Gualdi (2005) – F. Federici, Francesco Gualdi e gli arredi scultorei nelle chiese romane, in: Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale, hg. von V. Garibaldi, B. Toscano, Cinisello Balsamo 2005, S. 91–95.

Federici/Garms, Tombs (2010) – F. Federici, J. Garms, »Tombs of illustrious Italians at Rome«. L' album di disegni RCIN 979334 della Royal Library of Windsor = B. A. ser. VII, 2010 (volume speciale).

Federico II (1980) – Federico II e l' arte del Duecento italiano. Atti della III settimana di studi di storia dell' arte medievale dell'Università di Roma 1978, hg. von A. M. Romanini, 2 Bde., Galatina 1980.

Felini, Trattato 1610 (1969) – P. M. Felini, Trattato Nuovo delle cose meravigliose dell' Alma Città di Roma, Rom 1610; Neudr. mit einem Beitrag von S. Waetzoldt (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst 3), Berlin 1969.

J. Fichard, siehe: A. Fantozzi, Fichard (2011).

Ferrari, Monasteries (1957) – G. Ferrari OSB, Early Roman Monasteries. Notes for the History of the Monasteries und Convents at Rome from the 5th through the 10th Century (Studi di antichità cristiana XXIII), Città del Vaticano 1957.

Ficoroni, Vestigia (1744) – F. de' Ficoroni, Le Vestigia e le rarità di Roma antica ricercate, e spiegate da Francesco de' Ficoroni aggregato alla Reale Accademia di Francia, Rom 1744.

Filippi, Indice (1998) – G. Filippi, Indice della raccolta epigrafica di San Paolo fuori le Mura (Inscriptiones Sanctae Sedis 3), Città del Vaticno 1998.

G. Filippi, Die Ergebnisse der neuen Ausgrabungen am Grab des Apostels Paulus. Reliquienkult und Eucharistie im Presbyterium des Paulsbasilika, in: Römische Mitteilungen DAI 112, 2005/06, S. 277–292.

Filippi, Nuovi documenti (2006) – G. Filippi, Nuovi documenti sui lavori del 1838 nella vecchia confessione, in: Boll. MMGP 25, 2006, S. 87–95.

Filippi, Die Ergebnisse (2006) – G. Filippi, Die Ergebnisse der neuen Ausgrabungen am Grab des Apostels Paulus. Reliquienkult und Eucharistie im Presbyterium der Paulusbasilika, in: Römische Mitteilungen DAI 112, 2006, S. 277–292.

Filippi, Recenti ricerche (2007) – G. Filippi, Recenti ricerche nella Basilica di San Paolo fuori le mura, in: Il complesso basilicale di Cimitile. Patrimonio culturale dell'umanità? (Cultura italiana in contesto europeo 2), hg. von M. de Matteis, Oberhausen 2007, S. 123–138.

Filippi, La tomba (2007/08) – G. Filippi, La tomba di San Paolo. I dati archeologici del 2006 e il taccuino Moreschi del 1850, in: Boll. MMGP 26, 2007/08, S. 321–352.

Filippi, Il codice (2010) – G. Filippi, Il codice epigrafico di Cornelio Margarini e le iscrizioni della Basilica di San Paolo fuori le mura nel XVII secolo. Concordanze e inediti (Inscriptiones Sanctae Sedis 3,2), Città del Vaticano 2010.

Filippi (Hg.), Il chiostro (2010) – Il chiostro di San Paolo fuori le Mura. Architettura e raccolta archeologica, hg. von G. Filippi, Città del Vaticano 2010.

Filippi, La tomba (2011) – G. Filippi, La tomba dell' apostolo Paolo. Nuovi dati dai recenti scavi. Note storiche e archeologiche, in: Paulo apostolo martyri. L' apostolo San Paolo nella storia, nell' arte e nell' archeologia, hg. von O. Bucarelli, M. M. Morales, Rom 2011, S. 97–117.

Filippi/De Blaauw, San Paolo (2001) – G. Filippi, S. de Blaauw, San Paolo fuori le mura. La disposizione liturgica fino a Gregorio Magno, in: Atti del colloquio internazionale »Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV«, Roma 1999 = Mededelingen 59, 2000, S. 5–25.

C. Filippini, The Eleventh-century Frescoes of Clement and Other Saints in the Basilica of San Clemente in Rome. Diss. Johns Hopkins University, Baltimore, Ann Arbor 1999 (Mikrofiche).

Filippini, Riforma (2003) – C. Filippini, Riforma gregoriana e arte. La presenza dei santi Pietro e Paolo nei cicli pittorici medievali a Roma, in: I quaderni del Mediae aetatis sadalicium 6, 2003, S. 107–127.

Filippini, Ristretto (1639) – G. A. Filippini, Ristretto di tutto quello che appartiene all' antichità, e veneratione della chiesa de' Santi Silvestro, e Martino de' Monti di Roma, Rom 1639.

Filippini, Scultura (1908) – L. Filippini, La scultura nel trecento in Roma, Turin 1908.

D. Fiorani, Tecniche costruttive murarie medievali. Il Lazio meridionale, Rom 1996.

D. Fioriani, Costruire, recuperare e rifinire. Tecniche edilizie bassomedievali nel Centro Italia, in: Reimpiego (2008), S. 575–589.

Foletti/Gianandrea, Zona liminare (2015) – I. Foletti, M. Giandrea, Zona liminare. Il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l' iniziazione cristiana, Rom 2015.

Follieri, Antiche chiese (1980–82) – E. Follieri, Antiche chiese Romane nella »Passio« greca di Sisto, Lorenzo e Ippolito, in: Rivista di studi bizantini e neoellenici 17–19, 1980–1982, S. 43–71.

Fontana, Raccolta (1833–1855) – G. Fontana, Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbane, 4 Bde., Rom 1833–1855.
Forcella, Iscrizioni (1869–1884) – V. Forcella, Iscrizioni delle Chiese e d' altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri, 14 Bde., Rom 1869–1884.
Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo, hg. von W. Angelelli, F. Pomarici, Rom 2011.
Foster, Patterns (1991) – R. Foster, Patterns of Thought. The Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey, London 1991.
Fragmenta Picta (1989) – Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano, Kat. Rom, hg. von M. Andaloro, Rom 1989.
Fra Mariano, Itinerarium 1517 (1931) – Fra Mariano da Firenze, Itinerarium urbis Romae (1517), hg. von E. Bulletti OFM (Studi di antichità cristiana 2), Rom 1931.
Franchi, Nicolaus (1990) – A. Franchi, Nicolaus Papa IV: 1288–1292 (Girolamo d' Ascoli), Ascoli Piceno, 1990.
Francovich, Il puteale (1936) – G. de Francovich, Contributi alla scultura Ottoniana in Italia. Il puteale di S. Bartolomeo all' Isola in Roma, in: B. A. 30, 1936/37, S. 207–224.
Frank, Roman Buildings (1924) – T. Frank, Roman Buildings of the Republic: An Attempt to Date them from their Materials (Papers and Monographs of the American Academy in Rome 3), Rom 1924.
Fra Santi, siehe: Cose maravigliose (1588).
Franzini, Descrittione (1643) – G. D. Franzini, Descrittione di Roma antica e moderna, Rom 1643. (oder spätere Aufl.)
Franzini, Roma (1660) – G. D. Franzini, Roma antica e moderna, Rom 1660.
Fraschetti, Conversione (1999) – A. Fraschetti, La conversione. Da Roma pagana a Roma cristiana, Rom 1999.
Fratini, Considerazioni (1996) – C. Fratini, Considerazioni e ipotesi sulla »Cornice di Sant' Apollinare« nelle grotte vaticane, in: San Pietro. Arte e storia nella Basilica Vaticana, hg. von G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Bergamo 1996, S. 51–68.
Freiberg, Lateran (1995) – J. Freiberg, The Lateran in 1600. Christian concord in Counter-Reformation Rome, Cambridge/New York 1995.
Frey, Baugeschichte (1910) – K. Frey, Zur Baugeschichte von St. Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro, in: Jb. d. Pr. Kunsts. 31, 1910, Beiheft, S. 1–95.
B. Fricke, Ecce Fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007.
Fried, Otto III. (1989) – J. Fried, Otto III. und Boleslaw Chrobry. Das Widmungsbild des Aachener Evangeliars, der »Akt von Gnesen« und das frühe polnische und ungarische Königtum (Frankfurter historische Abhandlungen 30), Stuttgart 1989.
Frommel, Presbytère et chœur (2012) – C. L. Frommel, Presbytère et chœur de Saint-Pierre de Rome de Nicolas V à Jules II, in: La place du chœur. Architecture et liturgie du Moyen Âge aux Temps modernes, hg. von S. Frommel et al., Paris 2012, S. 113–130.
Frothingham, Notes Mosaics II (1886) – A. L. Frothingham, Notes on Christian Mosaics II. The Portico of the Lateran Basilica, in: A. J. A. 2, 1886, S. 414–423.
Frothingham, Notes Artists 1 (1889) – A. L. Frothingham, Notes on Roman Artists of the Middle Ages, in: A. J. A. (1) 5, 1889, S. 182–188.
Frothingham, Notes Artists 2 (1890) – A. L. Frothingham, Notes on Roman Artists of the Middle Ages, in: A. J. A. (2) 6, 1890, S. 307–313, Taf. auf S. 350.
Frothingham, Notes Artists 3 (1891) – A. L. Frothingham, Notes on Roman Artists of the MiddIe Ages 3. Two Tombs of the Popes at Viterbo by Vassallectus und Petrus Oderisi, in: A. J. A. 7, 1891, S. 38–53.
Frothingham, Scoperta (1892) – A. L. Frothingham, Scoperta dell' epoca precisa della costruzione del chiostro Lateranense, in: B. A. C. 3. ser., 5, 1892, S. 145–149.
Frothingham, Monuments (1908) – A. L. Frothingham, The Monuments of Christian Rome from Constantine to the Renaissance, New York 1908.
C. Frugoni, L' antichità dai Mirabilia alla propaganda politica, in: Memoria dell' antico nell' arte italiana, Bd. I: L' uso dei classici, hg. von S. Settis, Turin 1984, S. 5–72.
Frutaz, Piante (1962) – A. Frutaz, Piante di Roma, 3 Bde., Rom 1962.
Fulvio, Antiquitates (1527) – A. Fulvius, Antiquitates Urbis, Rom 1527.
G. Fusciello, La chiesa medievale di S. Eusebio all'Esquilino, in: Quad. Ist. St. Arch. 21, 1993, S. 15–28.
Fusciello, Santa Maria in Cosmedin (2011) – G. Fusciello, Santa Maria in Cosmedin a Roma, Rom 2011.
Gaeta medievale (2018) – Gaeta medievale. Atti del convegno internazionale, Gaeta 2016 (Medioevo mediterraneo), hg. von M. D' Onofrio, M. Gianandrea, Rom 2018.
Galieti, Memorie (1909) – A. Galieti, Memorie della chiesa medievale di Cività Lavinia, in: L' arte 12, 1909, S. 349–358.

Gallavotti Cavallero, Ripa 1 (1977) – Rione XII: Ripa, Bd. 1, hg. von D. Gallavotti Cavallero (Guide rionali di Roma 12), Rom 1977, S. 64–78.
Gallavotti Cavallero/Montini, S. Maria (1984) – D. Gallavotti Cavallero, R. U. Montini, S. Maria in Aventino, Rom 1984.
Galletti, Inscriptiones (1760) – P. L. Galletti, Inscriptiones romanae infimi aevi Romae extantes, 3 Bde., Rom 1760.
Gamucci, Antichità (1565) – B. Gamucci, Dell' antichità della città di Roma libri IV, Venedig 1565.
Gandolfo, Il protiro (1984) – F. Gandolfo, Il protiro romanico. Nuove prospettive di interpretazione, in: Arte medievale 2, 1984, S. 67–77.
Gandolfo, Reimpiego (1974/75) – F. Gandolfo, Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo, in: Rendic. Pont. Accad. 47, 1974/75, S. 203–218.
Gandolfo, Cattedra (1980) – F. Gandolfo, La cattedra papale in età federiciana, in: Federico II 1 (1980), S. 339–366.
Gandolfo, Simbolismo (1981) – F. Gandolfo, Simbolismo antiquario e potere papale, in: Studi Romani 29, 1981, S. 9–28.
Gandolfo, Assisi (1983) – F. Gandolfo, Assisi e il Laterano, in: A. S. R. S. P. 106, 1983, S. 63–113.
Gandolfo, Cattedra (1984) – F. Gandolfo, La cattedra »gregoriana« di Salerno, in: Bollettino storico di Salerno e Principato Citra 2, 1984, S. 5–29.
Gandolfo, Cosma (1984) – F. Gandolfo, Cosma di Iacopo di Lorenzo, in: DBI, Bd. 30, Rom 1984, S. 66–69.
Gandolfo, Programmi (1985) – F. Gandolfo, I programmi decorativi nei protiri di Niccolò, in: Nicholaus e l' arte del suo tempo, Bd. 2. Atti del seminario tenutosi a Ferrara 1981. In memoria di Cesare Gnudi, hg. von A. M. Romanini, Ferrara 1985, S. 517–559.
Gandolfo, siehe auch: Matthiae/Gandolfo, Pittura (1988).
Gandolfo, La pittura (1989) – F. Gandolfo, La pittura romana tra XI e XII secolo e l' Antico, in: Roma, centro ideale della cultura dell' Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527, hg. von S. Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 21–32.
Gandolfo, La façade (1991) – F. Gandolfo, La façade romane et ses rapports avec le protiro, l' atrium et le quadriportico, in: La façade romane. Actes du Colloque internationale, Poitiers 1990 = Cahiers de civilisation médiévale: X^e–XII^e siècles 135/136, 1991, S. 309–319.
Gandolfo, Bonifacio VIII (1999) – F. Gandolfo, Bonifacio VIII, il Giubileo del 1300 e la loggia delle benedizioni al Laterano, in: Romei & Giubilei. Il pellegrinaggio medievale a San Pietro (350–1350), Kat. Rom, hg. von M. D' Onofrio, Rom 1999, S. 219–228.
F. Gandolfo, La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli (Collana di fonti e studi/Centro Europeo di Studi Normanni 9), Rom/Bari 1999.
Gandolfo, Ritratto (2000) – F. Gandolfo, Il ritratto di committenza, in: Arte e iconografia a Roma (2000), S. 175–192. (in der Ausg. 2002, S. 139–150)
F. Gandolfo, I puteali di S. Bartolomeo all' Isola e di Grottaferrata, in: Roma e la Riforma (2007), S. 165–184.
F. Gandolfo, L'XII secolo. Da Silvestro II (999–1003) ad Urbano II (1088–1099), in: Committenza artistica (2016), S. 255–273.
Gardner, Capocci Tabernacle (1970) – J. Gardner, The Capocci Tabernacle in S. Maria Maggiore, in: P. B. S. R. 38, 1970, S. 220–230.
J. Gardner, S. Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini, in: Z. f. Kg. 34, 1971, S. 240–248.
Gardner, Annibaldi (1972) – J. Gardner, The Tomb of Cardinal Annibaldi by Arnolfo di Cambio, in: Burl. Mag. 114, 1972, S. 136–141.
Gardner, Arnolfo (1973) – J. Gardner, Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design, in: Burl. Mag. 115, 1973, S. 420–439.
Gardner, Pope (1973) – J. Gardner, Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore, in: Z. f. Kg. 36, 1973, S. 1–50.
Gardner, Copies (1973) – J. Gardner, Copies of Roman Mosaics in Edinburgh, in: Burl. Mag. 115, 1973, S. 583–591.
Gardner, Boniface VIII (1983) – J. Gardner, Boniface VIII as a Patron of Sculpture, in: Roma anno 1300 (1983), S. 513–528.
Gardner, Bizuti (1987) – J. Gardner, Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes. Some Neglected Documents Concerning Roman Artists in France, in: Burl. Mag. 129, 1987, S. 381–383.
J. Gardner, The Cosmati at Westminster. Some Anglo-Italian Reflexions, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 201–216.
Gardner, Tomb and Tiara (1992) – J. Gardner, The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages (Clarendon Studies in the History of Art 6), Oxford 1992.
J. Gardner, Il patrocinio curiale e l' introduzione del gotico: 1260–1305, in: Il Gotico europeo in Italia, hg. von V. Pace, M. Bagnoli, Neapel 1994, S. 85–88.
Gardner, L' architettura (1995) – J. Gardner, L' architettura del Sancta Sanctorum, in: Sancta Sanctorum, hg. von C. Pietrangeli, Mailand 1995, S. 19–37.
J. Gardner, Innocent III and his Influence on Roman Art of the Thirteenth Century, in: Innocenzo III 2 (2003), S. 1245–1260.

Gardner, Gian Paolo Panini (1999) – J. Gardner, Gian Paolo Panini, San Paolo fuori le Mura and Pietro Cavallini. Some Notes on Colour and Setting, in: Mosaics of Friendship. Studies in Art and History for Eve Borsook, hg. von O. Osti Francisi, Florenz 1999, S. 245–554.

Gardner, Artistic Patronage (2000) – J. Gardner, The Artistic Patronage of the Fieschi Family 1243–1336, in: Le vie del medioevo. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 1998, hg. von A. C. Quintavalle, Parma 2000, S. 309–318.

J. Gardner, French Patrons abroad and at Home: 1260–1300, in: Rome across Time (2011), S. 265–277.

Gardner, Franciscan Bell-Founder (2011) – J. Gardner, For whom the Bell Tolls. A Franciscan Bell-Founder, Franciscan Bells and a Franciscan Patron in Late Thirteenth-Century Rome, in: Medioevo, Committenti (2011), S. 460–468.

Gardner, Roman Crucible (2013) – J. Gardner, The Roman Crucible. The Artistic Patronage of the Papacy 1198–1304 (Röm. Forschungen Bibl. Hertz. 33), München 2013.

Garms, Bemerkungen (1979) – J. Garms, Bemerkungen zur römischen Skulptur im Spätmittelalter, in: RHM 21, 1979, S. 145–159.

Garms, Vedute (1995) – J. Garms, Vedute di Roma dal Medioevo all' Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, 2 Bde., Neapel 1995.

Garrison, Illustrated Index (1949) – E. B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting. An Illustrated Index, Florenz 1949.

Garrison, Studies (1953–62) – E. B. Garrison, Studies in the History of Medieval Painting, 4 Bde., Florenz 1953–1962.

Geertman, More Veterum (1975) – H. Geertman, More Veterum. Il »Liber Pontificalis« e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell' alto medioevo (Archaeologica Traiectina 10), Groningen 1975.

Geertman, Basilicam (2004) – H. Geertman, Hic fecit basilicam. Studi sul »Liber Pontificalis« e gli edifici ecclesiastici di Roma da Silvestro a Silverio, hg. von S. de Blaauw, Löwen 2004.

Gem, St. Peter's (2013) – R. Gem, St. Peter's Basilica in Rome c. 1024–1159. A Model for Emulation?, in: Romanesque and the Past. Retrospection in the Art and Architecture of Romanesque Europe, hg. von J. McNeill, R. Plant, Leeds 2013, S. 49–66.

Giacomini, Considerazioni (2005) – F. Giacomini, Considerazioni sul restauro dei mosaici delle basiliche romane nella prima metà dell' Ottocento. Un punto di vista indulgente, in: Arte medievale N. S. 4, 2005, S. 127–136.

Gianandrea, L' arredo (2006) – M. Gianandrea, La scena del sacro. L' arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo, Rom 2006.

M. Gianandrea, I »Cosmati« a Fossanova tra mito, tradizione storiografica e realtà, in: Medioevo. Le officine. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2009, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2010, S. 352–362.

Gianandrea, Sfinge (2010) – M. Gianandrea, Creazioni à l' antique. I Vassalletto e il fascino della sfinge egizia nel Medioevo romano, in: Hortus Artium Medievalium 16, 2010, S. 151–160.

M. Gianandrea, Drudo de Trivio e Luca di Cosma. Gli artisti, le opere e il loro intervento a Civita Castellana, in: Cattedrale Cosmatesca (2012), S. 217–232.

M. Gianandrea, L' arredo liturgico medievale di San Menna a Sant' Agata de' Goti, in: La chiesa di San Menna a Sant' Agata de' Goti, hg. von F. Ianotta, Salerno 2014, S. 161–174.

M. Gianandrea, Interazioni culturali ai confini del Regno. I pannelli marmorei ricomposti nella cattedrale di Gaeta, in: Gaeta medievale (2018), S. 371–396.

Gianandrea, Mazzanti (2023) – M. Gianandrea, La scultura altomedievale a Roma nei disegni di Ferdinando Mazzanti, La I regione ecclesiastica, Spoleto 2023.

Gigli, Trastevere (1977–87) – L. Gigli, Rione XIII: Trastevere (Guide rionali di Roma 28–32), 5 Bde., Rom 1977–1987.

Gigliozzi, Palazzi (2003) – M. T. Gigliozzi, I palazzi del papa. Architettura e ideologia: il Duecento, Rom 2003.

Giotto, l' Italia (2015) – Giotto, l' Italia, Kat. Mailand, hg. von S. Romano, P. Petraroia, M. Bellini, Mailand 2015.

Giovannoli, Vedute (1616) – A. Giovannoli, Vedute degli antichi vestigj di Roma, 2 Bde., Rom 1616.

Giovannoni, Drudus (1904) – G. Giovannoni, Drudus de Trivio marmorario romano, in: Miscellanea per nozze Hermanin-Hausmann, Rom 1904.

Giovannoni, Note (1904) – G. Giovannoni, Note sui marmorari romani, in: A. S. R. S. P. 27, 1904, S. 5–26.

Giovannoni, Subiaco (1904) – I monasteri di Subiaco, Bd. 1: P. Egidi, Notizie storiche; G. Giovannoni, L' architettura; F. Hermanin, Gli affreschi; Bd. 2: V. Federici, La biblioteca e l' archivio, Rom 1904.

Giovannoni, Opere (1908) – G. Giovannoni, Opere dei Vassalletti, in: L' arte 11, 1908, S. 262–283.

Giovannoni, S. Agata dei Goti (1924) – G. Giovannoni, C. Huelsen, C. Cecchelli, U. Monneret de Villard, A. Muñoz, S. Agata dei Goti (Monografie sulle chiese di Roma I), Rom 1924.

G. Giovannoni, Cosmati, in: Enciclopedia Italiana, Bd. 6, Mailand 1929, S. 576–578.

Giovannoni, Ambone (1945) – G. Giovannoni, L' ambone della chiesa d' Aracoeli, in: A. S. R. S. P. 68, 1945, S. 125–130.

Giovenale, Il chiostro (1917) – G. B. Giovenale, Il chiostro medioevale di San Paolo fuori le mura, in: Bull. Com. 45, 1917, S. 125–167.

Giovenale, La Basilica (1927) – G. B. Giovenale, La basilica di S. Maria in Cosmedin, Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in Roma (Monografie sulle chiese di Roma II), Rom 1927.
Glass, Diss. (1968) – D. F. Glass, Studies on Cosmatesque Pavements, Diss. Johns Hopkins University, Baltimore 1968 (Microfilm).
Glass, Papal Patronage (1969) – D. F. Glass, Papal Patronage in the Early Twelfth Century. Notes on the Iconography of Cosmatesque Pavements, in: JWCI 32, 1969, S. 386–390.
Glass, Romanesque Sculpture (1974) – D. F. Glass, Romanesque Sculpture in Campania and Sicily. A Problem of Method, in: A. B. 56, 1974, S. 315–324.
Glass, BAR (1980) – D. F. Glass, Studies on Cosmatesque Pavements (British Archaeological Reports, International Series 82), Oxford 1980.
D. F. Glass, Italian Romanesque Sculpture. An Annotated Bibliography, Boston 1983.
D. F. Glass, Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs and Style, Pennsylvania 1991.
Gnoli, Marmora Romana (1971) – R. Gnoli, Marmora Romana, Rom 1971.
Gnoli, Topografia (1939/1984) – U. Gnoli, Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna, Rom 1939 (oder die erweiterte Neuaufl. Foligno 1984).
C. J. Goodson, The Rome of Pope Paschal I. Papal Power, Urban Renovation, Church Building and Relic Translation, 817–824, Cambridge 2010.
Golzio/Zander, Chiese (1963) – V. Golzio, G. Zander, Le chiese di Roma dall'XI al XVI secolo (Roma Christiana IV), Bologna 1963.
A. Graf, Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo, Turin 1923.
Gramaccini, Riedificazione (1989) – N. Gramaccini, La prima riedificazione del Campidoglio e la rivoluzione senatoriale del 1144, in: Roma, centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI da Martino V al Sacco di Roma 1417–1527, hg. von S. Danesi Squarzina, Mailand 1989, S. 33–47.
Gramaccini, Mirabilia (1996) – N. Gramaccini, Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance, Mainz 1996.
Gray, Paleography (1948) – N. Gray, The Paleography of Latin Inscriptions in the Eighth, Ninth, and Tenth Centuries in Italy, in: P. B. S. R. 16, 1948, S. 38–167.
M. Greenhalgh, Ipsa ruina docet. L'uso dell'antico nel Medioevo, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 1, hg. von S. Settis, Turin 1984, S. 115–167.
M. Greenhalgh, Spolia. A Definition in Ruins, in: Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherry Levine, hg. von R. Brilliant, D. Kinney, Farnham 2011, S. 75–95.
M. Greenhalgh, Marble Past, Monumental Present. Building with Antiquity in the Mediaeval Mediterranean (The medieval Mediterranean 80), Leiden 2009.
Gregorius, Narracio (1970) – Magister Gregorius, Narracio de mirabilibus urbis Rome, hg. von R. B. C. Huygens (Textus minores 42), Leiden 1970.
Gregorovius, Grabdenkmäler (1881) – F. Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste. Marksteine der Geschichte des Papsttums, 2. Aufl., Leipzig 1881.
Gregorovius, Rom (1926) – F. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 4 Bde., Neuausg. Dresden 1926. (oder die achtbändige Ausgabe 1859–72)
Grimaldi, Martiri e santi (2011) – A. Grimaldi, Martiri e santi. Antiche e nuove devozioni presso la tomba di Pietro, in: San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro, hg. von C. Thoenes et al., Mailand 2011, S. 270–324.
Grimaldi, Descrizione (1972) – G. Grimaldi, Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733, hg. von R. Niggl (Codices e Vaticanis selecti 32), Città del Vaticano 1972.
Grisar, Die römische Kapelle (1908) – H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste, Freiburg i.Brsg. 1908.
W. Groß, Die Revolutionen in der Stadt Rom 1219–1254 (Historische Studien 252), Berlin 1934.
Grossi Gondi, Confessio (1913) – F. Grossi Gondi, La »confessio« dell'altare maggiore e la cattedra papale a S. Lorenzo in Lucina. Un'opera di Magister Paulus?, in: Studi Romani 1, 1913, S. 53–62.
M. Guardo, Epitafi di papi, cardinali ed altri dignitari della curia pontificia. Tematiche e stile nell'epigrafia poetica del XIII secolo, in: A. S. R. S. P. 122, 1999, S. 125–134.
M. Guardo, Titulus et tumulus. Epitafi di pontefici e cardinali alla corte dei papi del XIII secolo (La corte dei Papi 17), Rom 2008.
G. A. Guattani, Roma descritta ed illustrata, 2 Bde., Rom (2. korr. und erw. Aufl.) 1805.
Guidobaldi/Guiglia Guidobaldi, Pavimenti (1983) – F. Guidobaldi, A. Guiglia Guidobaldi, Pavimenti marmorei di Roma dal IV al IX secolo (Studi di antichità cristiana 36), Città del Vaticano 1983.

F. Guidobaldi, L'inserimento delle chiese titolari di Roma nel tessuto urbano preesistente. Osservazioni ed implicazioni, in: Quaeritur inventus colitur. Miscellanea in onore di Padre Umberto Maria Fasola, hg. von P. Pergola, F. Bisconti (Studi di antichità cristiana 40), Città del Vaticano 1989, S. 381–396.

Guidobaldi, San Clemente (1992) – F. Guidobaldi, San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali, con appendice di I. Braganti, P. Lawlor, 2 Bde. (San Clemente Miscellany IV, 1), Rom 1992.

Guidobaldi et al., La scultura (1992) – F. Guidobaldi, C. Barsanti, A. Guiglia Guidobaldi, San Clemente. La scultura del VI secolo, con un catalogo delle sculture altomedievali a cura di A. Bonanni (San Clemente Miscellany IV,2), Rom 1992.

Guidobaldi, Cyboria (2000) – F. Guidobaldi, I cyboria d'altare a Roma fino al IX secolo, in: Atti del colloquio internazionale »Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV«, Rom 1999, hg. von S. de Blaauw = Mededelingen 59, 2000 (2001), S. 55–69.

Guidobaldi, Recinzioni (2003) – F. Guidobaldi, Le recinzioni liturgiche delle chiese di Roma nell'età paleocristiana ed altomedievale. Inquadramento cronologico preliminare e classificazione, in: 1983–1993. Dieci anni di archeologia cristiana in Italia. Atti del VII Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Cassino 1993, hg. von E. Russo, Cassino 2003, S. 399–405.

Guidobaldi, Intervento (2014) – F. Guidobaldi, Un estesissimo intervento urbanistico nella Roma dell'inizio del XII secolo e la parziale perdita della »memoria topografica« della città antica, in: Mél. Éc. Franç. Moyen Âge 126, 2014, S. 575–613.

Guidobaldi/Angelelli, Mellini (2010) – F. Guidobaldi, C. Angelelli, unter Mitarbeit von L. Spadano und G. Tozzi, La »Descrittione di Roma« di Benedetto Mellini nel codice Vat.lat. 11905 (Sussidi allo studio delle antichità cristiane. PIAC XXIII), Città del Vaticano 2010.

Guidobaldi/Sabbi, Cripte (2015/16) – F. Guidobaldi, A. Sabbi, Cripte semianulari e altri ambienti devozionali ipogei o semipogei delle chiese di Roma dall'età paleocristiana al Medioevo. Aspetti tipologici e cronologia, in: Rendic. Pont. Accad. 88, 2015/16, S. 443–566.

Guiglia Guidobaldi, Tradizioni (1984) – A. Guiglia Guidobaldi, Tradizioni locali e influenze bizantine nei pavimenti cosmateschi, in: B. A. 26, 1984, S. 57–72.

Guiglia Guidobaldi, Il reimpiego (2008) – A. Guiglia Guidobaldi, Il reimpiego delle mensole altomedievali nel XII secolo. I casi dei SS. Quattro Coronati e di S. Clemente a Roma, in: Reimpiego (2008), S. 109–121.

Guiglia Guidobaldi/Guidobaldi, Contributo (2011) – A. Guiglia Guidobaldi, F. Guidobaldi, Un contributo alla conoscenza delle botteghe di marmorari nella Roma medievale. I frammenti di archetto marmoreo con iscrizione dall'area della Basilica Emilia nel Foro Romano, in: Forme e storia (2011), S. 269–290.

Gussone, Thron (1978) – N. Gussone, Thron und Inthronisation des Papstes von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert. Zur Beziehung zwischen Herrschaftszeichen und bildhaften Begriffen, Recht und Liturgie im christlichen Verständnis von Wort und Wirklichkeit (Bonner historische Forschungen 41), Bonn 1978.

Gutensohn/Knapp, Denkmale (1822–1826) – J. G. Gutensohn, J. M. Knapp, Denkmale der christlichen Religion, oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom 4. bis zum 13. Jahrhundert, 5 Bde., Rom 1822–1826.

Güthlein, Quellen (1979/81) – K. Güthlein, Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. 1. Folge, in: Röm. Jb. f. Kg. 18, 1979, S. 173–276; 2. Folge, in: Röm. Jb. f. Kg. 19, 1981, S. 173–246.

Güthlein, Zeichnungen (1990) – K. Güthlein, Zwei unbekannte Zeichnungen zur Planungs– und Baugeschichte der römischen Pestkirche Santa Maria in Campitelli, in: Röm. Jb. d. B.H. 26, 1990, S. 185–255.

Haase, Kirchenportale (1949) – H. Haase, Römische Kirchenportale vom Ausgang des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts, Diss. TH Hannover 1949. (Exemplar der BH Rom ohne Paginierung)

v. d. Hagen, Briefe IV (1821) – F. H. von der Hagen, Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien, Bd. 4, Breslau 1821.

Hager, Anfänge (1962) – H. Hager, Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels (Röm. Forschungen Bibl. Hertz. 17), München 1962.

H. Hahn, Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser. Untersuchungen zur Baugeschichte von Kloster Eberbach im Rheingau und ihren europäischen Analogien im 12. Jahrhundert (Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte 1), Berlin 1957.

L. Halphen, Études sur l'administration de Rome au Moyen Âge (751–1252), Paris 1907.

Hamann-Mac Lean, Antikenstudium (1949/50) – R. Hamann-Mac Lean, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. Wilhelm Vöge zum 80. Geburtstag, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, 1949/50, S. 157–250.

Hamann-Mac Lean, Künstlerlaunen (1987) – R. Hamann-Mac Lean, Künstlerlaunen im Mittelalter, in: Skulptur des Mittelalters. Funktion und Gestalt, hg. von F. Möbius, E. Schubert, Weimar 1987, S. 385–452.

Hamilton, Monastic (1962) – B. Hamilton, The Monastic Revival in Tenth Century Rome, in: Studia Monastica 4, 1962, S. 35–68.

M. Fabricius Hansen, The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christan Rome (Analecta Romana Instituti Danici, Suppl. 33), Rom 2003.

Harding, Facade (1983) – C. D. Harding, Facade Mosaics of the Dugento and Trecento in Tuscany, Umbria and Lazio, Diss. University of London 1983.

Hartmann, Tabularium (1895–1913) – L. M. Hartmann, Ecclesiae sanctae Mariae in Via Lata tabularium, 3 Bde., Wien 1895–1913.

W. S. Heckscher, Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance, Diss. Universität Hamburg 1936.

Heilmeyer, Korinthische Normalkapitelle (1970) – W.-D. Heilmeyer, Korinthische Normalkapitelle. Studien zur Geschichte der römischen Architekturdekoration (Römische Mitteilungen DAI, Ergänzungsheft 16), Heidelberg 1970.

Helas/Wolf, Nacht (2011) – P. Helas, G. Wolf, Die Nacht der Bilder. Eine Beschreibung der Prozession zu Maria Himmelfahrt in Rom aaus dem Jahr 1462 (Quellen zur Kunst 33), Freiburg i.Brsg./Wien/Berlin 2011.

Herbers/Simperl, Buch der Päpste (2020) – Das Buch der Päpste. Der Liber Pontificalis. Ein Schlüssel zur europäischen Geschichte, hg. von K. Herbers, M. Simperl (R. Q. Schr., Suppl. 67), Rom 2020.

Herklotz, Baldachingräber (1980) – I. Herklotz, Mittelalterliche Baldachingräber in S. Lorenzo fuori le mura, Rom, in: Z. f. Kg. 43, 1980, S. 11–20.

Herklotz, Savelli (1983) – I. Herklotz, I Savelli e le loro cappelle di famiglia, in: Roma anno 1300 (1983), S. 567–583.

Herklotz, Sepulcra (1985) – I. Herklotz, »Sepulcra« e »Monumenta« del Medioevo. Studi sull' arte sepolcrale in Italia, Rom 1985. (2. Aufl. mit neuem Vorwort Rom 1990; ital. Ausg. Neapel 2001)

Herklotz, Campus Lateranensis (1985) – I. Herklotz, Der Campus Lateranensis im Mittelalter, in: Röm. Jb. f. Kg. 22, 1985, S. 1–43.

Herklotz, Rezension Claussen, Magistri (1988) – I. Herklotz, Rezension von: Claussen, Magistri (1987), in: Kunstchronik 41, 1988, S. 666–685.

Herklotz, Beratungsräume (1989) – I. Herklotz, Die Beratungsräume Calixtus' II. im Lateranpalast und ihre Fresken. Kunst und Propaganda am Ende des Investiturstreits, in: Z. f. Kg. 52, 1989, S. 145–214.

Herklotz, Fassadenportikus (1989) – I. Herklotz, Der mittelalterliche Fassadenportikus der Lateranbasilika und seine Mosaiken. Kunst und Propaganda am Ende des 12. Jahrhunderts, in: Röm. Jb. d. B.H. 25, 1989, S. 25–95.

I. Herklotz, Grabmalstiftungen und städtische Öffentlichkeit im spätmittelalterlichen Italien, in: Materielle Kultur und religiöse Stiftung im Spätmittelalter, hg. von G. Jaritz (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 12), Wien 1990, S. 233–271.

Herklotz, Paris de Grassis (1990) – I. Herklotz, Paris de Grassis *Tractatus de funeribus et exequiis* und die Bestattungsfeiern von Päpsten und Kardinälen in Spätmittelalter und Renaissance, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 217–248.

Herklotz, Die Fresken (1997) – I. Herklotz, Die Fresken von Sancta Sanctorum nach der Restaurierung. Überlegungen zum Ursprung der Trecentomalerei, in: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag, hg. von R. L. Colella et al., Wiesbaden 1997, S. 149–180.

I. Herklotz, Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts (Röm. Forschungen Bibl. Hertz. 28), München 1999.

Herklotz, Eredi (2000) – I. Herklotz, Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo (La corte dei papi 6), Rom 2000.

I. Herklotz, Christliche und klassische Archäologie im sechzehnten Jahrhundert. Skizzen zur Genese einer Wissenschaft, in: Die Gegenwart des Altertums. Formen und Funktionen des Altertumsbezugs in den Hochkulturen der Alten Welt, hg. von D. Kuhn, H. Stahl, Heidelberg 2001, S. 291–307.

I. Herklotz, Bildpropaganda und monumentale Selbstdarstellung des Papsttums, in: Das Papsttum in der Welt des 12. Jahrhunderts, hg. von E.-D. Hehl, I. H. Ringel (Mittelalter-Forschungen 6), Stuttgart 2002, S. 273–291.

I. Herklotz, Excavations, Collectors and Scholars in Seventeenth-century Rome, in: Archives & Excavations. Essays on the History of Archaeological Excavations in Rome and Southern Italy from the Renaissance to the Nineteenth Century, hg. von I. Bignamini, I. G. Brown (Archaeological monographs of the British School at Rome 14), London 2004, S. 55–88.

I. Herklotz, Il monumento classico nel medioevo. Riesaminando un recupero, in: Bonifacio VIII. Ideologia e azione politica. Atti del convegno organizzato nell' ambito delle celebrazioni per il VII centenario della morte, Città del Vaticano, Roma, hg. von M. Andaloro, Rom 2006, S. 77–93.

I. Herklotz, Jean Morin (1591–1659) und das Studium der byzantinischen Architektur zwischen Rom und Paris, in: La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant' anni di studi, Bd. 1, hg. von V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilaqua, Rom 2014, S. 328–333.

Hermanin, L' arte (1945) – F. Hermanin, L' arte in Roma dal secolo VIII al XIV (Storia di Roma 27), Bologna 1945.

Hermes, Diakonien (1996) – R. Hermes, Die stadtrömischen Diakonien, in: R. Q. Schr. 91, 1996, S. 1–120.

Herrmann, Tuskulanerpapsttum (1973) – K.-J. Herrmann, Das Tuskulanerpapsttum (1012–1046). Benedikt VIII., Johannes XIX., Benedikt IX. (Päpste und Papsttum 4), Stuttgart 1973.

Herrmann, Ionic (1988) – J. J. Herrmann jr., The Ionic Capital in Late Antique Rome, Rom 1988.

Hetherington, Cavallini (1979) – P. Hetherington, Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome, London 1979.
L'Heureux, Hagioglypta (1856) – Jean l'Heureux (gen. Macarius, vor 1605), Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores praesertim quae Romae reperiuntur, hg. von R. Garrucci, Paris 1856.
Herz, Cardinal (1988) – A. Herz, Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesareo de' Appia, in: A. B. 70, 1988, S. 590–620.
Hoegger, Fresken (1975) – P. Hoegger, Die Fresken in der ehemaligen Abteikirche S. Elia bei Nepi. Ein Beitrag zur romanischen Wandmalerei Roms und seiner Umgebung, Frauenfeld 1975.
van den Hoek/Herrmann, Paulinus (2013) – A. van den Hoek, J. J. Jr. Herrmann, Paulinus of Nola, Courtyards, and Canthari. A Second Look, in: Pottery, Pavements and Paradise. Iconographic and Textual Studies on late Antiquity, Leiden 2013, S. 9–63.
Hoff, Forum Romanum (1987) – M. Hoff, Rom. Vom Forum Romanum zum Campo Vaccino. Studien zur Darstellung des Forum Romanum im 16. und 17. Jahrhundert, Berlin 1987.
Hoffmann, Fassade (1978) – V. Hoffmann, Die Fassade von San Giovanni in Laterano 313/14–1649, in: Röm. Jb. f. Kg. 17, 1978, S. 1–46.
Holst Blennow, Inscriptions (2011) – A. Holst Blennow, The Latin Consecrative Inscriptions in Prose of Churches and Altars in Rome 1046–1263. Edition with Translations and a Commentary on Language and Palaeography (Miscellanea della Società di Storia Patria 56), Rom 2011 (Erstausg. Göteborg 2006).
A. Blennow, Sprachgeschichtliche und paläographische Aspekte in Weiheinschriften römischer Kirchen zwischen 1046 und 1263, in: A. D. 60, 2014, S. 323–334.
Horsch, Nordflanke (2010) – N. Horsch, Die Nordflanke des mittelalterlichen Lateranpalastes als Bühne des Papstes, in: Stadtgestalt und Öffentlichkeit. Die Enstehung politischer Räume in der Stadt der Vormoderne, hg. von S. Albrecht, Köln 2010, S. 253–273.
Horsch, Scala Santa (2014) – N. Horsch, Ad astra gradus. Scala Santa und Sancta Sanctorum in Rom unter Sixtus V. (1585–1590), München 2014.
E. Hubert, Espace urbain et habitat à Rome du X^{e} siècle à la fin du XIII^{e} siècle (Collection de l'École Française de Rome 135), Perugia 1990.
Hüls, Kardinäle (1977) – R. Hüls, Kardinäle, Klerus und Kirchen Roms 1049–1130 (Bibl. des Deutschen Historischen Instituts in Rom 48), Tübingen 1977.
Huelsen, Tre Chiese (1925) – C. Huelsen, Di tre chiese medievali della Madonna nel rione Ripa, in: Bull. Com. 53, 1925, S. 55–81.
Huelsen, Chiese (1927) – C. Huelsen (Hülsen), Le chiese di Roma nel Medio Evo, Florenz 1927.
Hülsen/Egger, Skizzenbücher (1913/16) – Die römischen Skizzenbücher des Martin van Heemskerck im königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, hg. von C. Hülsen, H. Egger, 2 Bde., Berlin 1913/16.
Hutton, Cosmati (1950) – E. Hutton, The Cosmati. The Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries, London 1950.
Iacobini, Porte (1990) – A. Iacobini, Le porte bronzee medievali del Laterano, in: Le porte di bronzo dall' antichità al secolo XIII, hg. von S. Salomi, Rom 1990, Bd. 1, S. 71–95.
Iacobini, Pittura (1991) – A. Iacobini, La pittura e le arti suntuarie. Da Innocenzo III a Innocenzo IV (1198–1254), in: Roma nel Duecento (1991), S. 239–322.
Iacobini, Lancea Domini (1999) – A. Iacobini, Lancea Domini. Nuove ipotesi sul mosaico absidale nell' atrio del battistero Lateranense, in: Arte d' Occidente 2 (1999), S. 727–742.
Iacobini, Innocenzo III (2003) – A. Iacobini, Innocenzo III e l' architettura. Roma e il Nord del Patrimonium Sancti Petri, in: Innocenzo III 2 (2003), S. 1261–1291.
Iacobini, Roma anno 1200 (2004) – A. Iacobini, Roma anno 1200. Pittura e mosaico al tempo della IV Crociata, in: Saggi e memorie di storia dell' arte 28, 2004, S. 33–62.
Ihm, Programme (1960) – C. (Belting-)Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4), Wiesbaden 1960. (2. durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart 1992)
Ilari, Costantiniana (2000) – A. Ilari, Costantiniana Arcibasilica in Laterano. Guida storico–bibliografica, Rom 2000.
Infessura, Diario (1890) – S. Infessura, Diario della Città di Roma, hg. von O. Tommasini, Rom 1890.
Innocenzo III (2003) – Innocenzo III. Urbs et orbis. Atti del Congresso Internazionale, Roma 1998, hg. von A. Sommerlechner (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 44), 2 Bde., Rom 2003.
ICUR – Inscriptiones Christianae vrbis Romae septimo saeculo antiquiores, Nova series, begr. von G. B. De Rossi, fortgeführt von A. Silvagni, A. Ferrua S. J., 10 Bde., Città del Vaticano 1922–1992.
Italian Church Decoration (1989) – Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions, hg. von W. Tronzo (Villa Spelman Colloquia 1), Bologna 1989.

Italienische Fotografien (2000) – Italienische Fotografien aus der Sammlung John Henry Parker 1806–1884, Kat. Berlin, hg. von C. Kühn in Zusammenarbeit mit A. Alexandridis, Berlin 2000.

Jacobsen, Altarraum (2000) – W. Jacobsen, Altarraum und Heiligengrab als liturgisches Konzept in der Auseinandersetzung des Nordens mit Rom, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom 1997, hg. von N. Bock u. a. = Röm. Jb. d. B.H. 33, 1999/2000, Beiheft, S. 65–74.

Jacobsen, Organisationsformen (2000) – W. Jacobsen, Organisationsformen des Sanktuariums im spätantiken und mittelalterlichen Kirchenbau. Wechselwirkungen von Altarraum und Liturgie aus kunsthistorischer Perspektive, in: Kölnische Liturgie und ihre Geschichte. Studien zur interdisziplinären Erforschung des Gottesdienstes im Erzbistum Köln, hg. von A. Gerhards, A. Odenthal (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 87), Münster 2000, S. 67–97.

C. Jäggi, Donator oder Fundator? Zur Genese des monumentalen Stifterbildes, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 9/10, 2002/03, S. 26–45.

Jäggi, Frauenklöster (2006) – C. Jäggi, Frauenklöster im Spätmittelalter. Die Kirchen der Klarissen und Dominikanerinnen im 13. und 14. Jahrhundert, Petersberg 2006.

Jäggi, Sant' Apollinare in Classe (2014) – C. Jäggi, Sant' Apollinare in Classe. Ein ravennatisches Gegenstück zu Alt-Sankt Peter in Rom?, in: L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge, hg. von N. Bock, I. Foletti, M. Tomasi, Rom 2014, S. 445–465.

Jäggi, Cathedra Petri (2016) – C. Jäggi, Cathedra Petri und Colonna Santa in St. Peter zu Rom. Überlegungen zu »Produktion« und Konjunktur von Reliquien im Mittelalter, in: Erzeugung und Zerstörung von Sakralität zwischen Antike und Mittelalter. Beiträge der internationalen Tagung München 2015 (Distant Worlds Journal 19), hg. von A. F. Bergmeier, K. Palmberger, J. E. Sanzo, Heidelberg 2016, S. 109–131; URL: https://doi.org/10.11588/propylaeum.188.250 [14. 02. 2022].

Jäggi, Mater et Caput (2020) – C. Jäggi, MATER ET CAPUT OMNIUM ECCLESIARUM. Visual Strategies in the Rivalry between San Giovanni in Laterano and San Pietro in Vaticano, in: Saint John Lateran (2020), S. 294–317.

Jäggi, Textilien (2020) – C. Jäggi, Textilien und andere Preziosen: Der Liber pontificalis als Quelle für den frühchristlichen und -mittelalterlichen Kirchenbau Roms. Eine Forschungsbilanz, in: Herbers/Simperl, Buch der Päpste (2020), S. 324–342.

Jäggi/Meier, Fundsache Paulus (2010/11) – C. Jäggi, H. R. Meier, Fundsache Paulus, oder: Archäologie als Medienereignis. Spurensuche in San Paolo fuori le mura in Rom, in: Fund-Stücke – Spuren-Suche, hg. von A. Boschetti-Maradi, B. Dieterich et al. = Zurich Studies in the History of Art 17/18, 2010/11, S. 639–657.

Jaffé, Regesta (1888) – Regesta pontificum Romanorum ab condita ecclesia ad annum post Christum natum MCXCVIII, hg. von P. Jaffé, neubearb. von S. Loewenfeld, F. Kaltenbrunner, P. Ewald, 2 Bde., Leipzig 1888.

Jatta, Piranesi e l' Aventino (1998) – Piranesi e l' Aventino. Kat. Rom, hg. von B. Jatta, Mailand 1998.

Jatta, Piante (2006) – B. Jatta, Piante e vedute della basilica di San Pietro in Vaticano (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano, Tavole 2), Città del Vaticano 2006.

Jimborean, La Loggia delle Benedizioni (2013) – I. Jimborean, La Loggia delle Benedizioni at St. Peter's in the Quattrocento and the visualization of power, in: Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the present Day, hg. von G. Smith, J. Gadeyne, Farnham 2013, S. 109–130.

Jobst, Basilika (1997) – C. Jobst, Die christliche Basilika. Zur Diskussion eines Sakralbautypus in italienischen Quellen der posttridentinischen Zeit, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 1, 1997, S. 698–749.

Johns, Papal Art (1993) – C. M. S. Johns, Papal Art and Cultural Poltics. Rome in the Age of Clement XI, Cambridge (Mass.) 1993.

Johrendt, Die Diener (2011) – J. Johrendt, Die Diener des Apostelfürsten. Das Kapitel von St. Peter im Vatikan (11.–13. Jahrhundert) (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 122), Berlin 2011.

Johrendt, Urkundenregesten (2010) – J. Johrendt, Urkundenregesten zum Kapitel von St. Peter im Vatikan, 1198–1304 (Studi e testi 460), Città del Vaticano 2010.

Josi, Chiostro (1970) – E. Josi, Il chiostro lateranense. Cenno storico e illustrazione, Città del Vaticano 1970.

Jost, Patrozinien (2000) – M. F. P. Jost, Die Patrozinien der Kirchen der Stadt Rom vom Anfang bis in das 10. Jahrhundert (Horrea. Beiträge zur römischen Kunst und Geschichte 2–3), 2 Bde., Neuried 2000.

Jounel, Culte (1977) – P. Jounel, Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle (Collection de l'École française de Rome 26), Turin 1977.

Jullian, Candélabre (1928) – R. Jullian, Le candélabre pascal de Saint-Paul-hors-les-murs, in: Mél. Éc. Franç. 45, 1928, S. 75–96.

Kautzsch, Schmuckkunst (1939) – R. Kautzsch, Die römische Schmuckkunst in Stein vom 6. bis zum 10. Jahrhundert, in: Röm. Jb. f. Kg. 3, 1939, S. 1–73.

Kehr, It. Pont. (1906) – P. F. Kehr, Italia pontificia. Sive repertorium privilegiorum et litterarum a Romanis pontificibus ante annum MCLXXXXVIII Italiae ecclesiis monasteriis civitatibus singvlisqve personis concessorum, Bd. 1 (Regesta pontificum Romanorum), Berlin 1906.

Kehr, Reg. Pont. (1906) – P. F. Kehr, Regesta pontificum Romanum 1, Rom 1906.

Keller, Arnolfo (1935) – H. Keller, Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, in: Jb. d. Pr. Kunsts. 55, 1934, S. 205–228; 56, 1935, S. 22–43.
Keller, Entstehung (1939) – H. Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Röm. Jb. f. Kg. 3, 1939, S. 227–354.
Kempers/De Blaauw, Stefaneschi (1987) – B. Kempers, S. de Blaauw, Jacopo Stefaneschi, Patron and Liturgist. A New Hypothesis Regarding the Date, Iconography, Authorship and Function of his Altarpiece for Old Saint Peter's, in: Mededelingen 47, 1987, S. 83–113.
Kendall, Allegory (1998) – C. B. Kendall, The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions, Toronto/Buffalo/London 1998.
G. Kerscher, Privatraum und Zeremoniell im spätmittelalterlichen Papst- und Königspalast. Zu den Montefiascone-Darstellungen von Carlo Fontana und einem Grundriss des Papstpalastes von Avignon, in: Röm. Jb. d. B.H. 26, 1990, S. 87–134.
H. L. Kessler, »Caput et speculum omnium ecclesiarum«. Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Latium, in: Italian Church Decoration (1989), S. 119–146.
Kessler, Old St. Peter's (2002) – H. L. Kessler, Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy (CISAM, Collectanea 17), Spoleto 2002.
Kessler, Seroux's Decadent Column Capital (2004) – H. L. Kessler, Seroux's Decadent Column Capital and other Pieces in the Puzzle of San Paolo fuori le Mura in Rome, in: Arte Medievale 3, 2004, H. 1, S. 9–34.
Kessler, Reform Theory (2007) – H. L. Kessler, A Gregorian Reform Theory of Art?, in: Roma e la Riforma (2007), S. 25–48.
Kessler/Zacharias, Rome 1300 (2000) – H. L. Kessler, J. Zacharias, Rome 1300. On the Path of the Pilgrim, New Haven 2000.
Kier, Schmuckfußboden (1970) – H. Kier, Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes 14), Düsseldorf 1970.
Kieven, Fuga (1988) – E. Kieven, Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento. I disegni di architettura dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Rom 1988.
E. Kieven, La collezione dei disegni di architettura di Pier Leone Ghezzi, in: Collezionismo e ideologia. Mecenati, artisti e teorici dal classicismo al neoclassico, hg. von E. Debenedetti, Rom 1991, S. 143–175.
Kinney, S. Maria in Trastevere (1975) – D. Kinney, S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215, Diss. New York University 1975 (Microfilm).
Kinney, Spolia (1986) – D. Kinney, Spolia from the Baths of Caracalla in Sta. Maria in Trastevere, in: A. B. 68, 1986, S. 379–397.
D. Kinney, Mirabilia Urbis Romae, in: The Classics in the Middle Ages. Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies, hg. von A. S. Bernardo, S. Lewin, New York 1990, S. 207–221.
Kinney, Mute Stone (1996) – D. Kinney, Making Mute Stone Speak. Reading Columns in S. Nicola in Carcere and S. Maria in Aracoeli, in: Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer, hg. von C. L. Striker, Mainz 1996, S. 83–86.
Kinney, Columns (2005) – D. Kinney, The Nineteen Columns of Jacobus Laurentii, in: Archaeology in Architecture. Studies in Honor of Cecil L. Striker, hg. von J. J. Emerick, D. M. Deliyannis, Mainz 2005, S. 105–117.
Kinney, Spolia/St. Peter's (2005) – D. Kinney, Spolia, in: St. Peter's in the Vatican, hg. von W. Tronzo, New York/Cambridge 2005, S. 16–47.
Kinney, Rome (2006) – D. Kinney, Rome in the Twelfth Century. Urbs Fracta and Renovatio, in: Gesta 45, 2006, S. 199–220.
D. Kinney, Bearers of Meaning, in: Jahrbuch für Antike und Christentum 50, 2007, S. 139–153.
D. Kinney, Rezension von: Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008), in: caa.reviews, 14. 12. 2012, URL: http://www.caareviews.org/reviews/1917 [02. 02. 2015].
D. Kinney, Edilizia di culto cristiano a Roma e in Italia centrale dalla metà del IV al VII secolo, in: Storia dell'architettura italiana 1 (2010), S. 54–97.
D. Kinney, Spolia as Signifiers in Twelfth-century Rome/Spolia kao označitelji u Rimu 12. stoljeća, in: Hortus Artium Medievalium 17, 2011, S. 151–166.
Kinney, The »Praesepia« (2011) – D. Kinney, The »Praesepia« in Santa Maria in Trastevere and Santa Maria Maggiore, in: Marmoribus Vestita 2 (2011), S. 777–795.
Kinney, Discourse (2011) – D. Kinney, The Discourse of Columns, in: Rome across Time (2011), S. 182–199.
D. Kinney, Romanità a Roma. Le basiliche del XII secolo fra tradizioni e innovazioni, in: Cattedrale Cosmatesca (2012), S. 53–76.
Kinney, Spoliation (2013) – D. Kinney, Spoliation in Medieval Rome, in: Perspektiven der Spolienforschung, Bd. 1: Spoliierung und Transposition, hg. von S. Altekamp, C. Marcks-Jacobs, P. Seiler (Topoi. Berlin Studies of the Ancient World 15), Berlin u. a. 2013, S. 261–285.
Kinney, Patronage (2016) – D. Kinney, Patronage of Art and Architecture, in: Pope Innocent II (2016), S. 352–388.
D. Kinney, A Building's Images. Santa Maria in Trastevere, in: California Italian Studies 6, 2016, H. 1, S. 1–35, URL: http://escholarship.org/uc/item/3fp5z3gz [28. 04. 2017].

Kinney, Communication (2018) – D. Kinney, Communication in a Visual Mode. Papal Apse Mosaics, in: Journal of Medieval History 44, 2018, S. 311–332.
Kinney, Rewriting (2021) – D. Kinney, Rewriting the Renouveaux, in: Urban Developments in Late Antique and Medieval Rome. Revising the Narrative of Renewal, hg. von G. Kalas, A. K. van Dijk, Amsterdam 2021, S. 237–278.
Kirchen Roms 1 (2002) siehe: Claussen, Kirchen A–F (2002).
Kirchen Roms 2 (2008) siehe: Claussen, Kirchen, S. Giovanni (2008).
Kirchen Roms 3 (2010) siehe: Claussen, Kirchen G–L (2010).
Kirchen Roms 4 (2020) – Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, Bd. 4: Kirchen M–O (Corpus Cosmatorum II), hg. von D. Mondini, C. Jäggi, P. C. Claussen, mit Beiträgen von P. C. Claussen, C. Jäggi, A. Klein, G. Pollio, A. Racz, M. Schmitz, D. Senekovic, A. Yorck von Wartenburg, Stuttgart 2020.
Kirsch, Stationskirchen (1926) – J. P. Kirsch, Die Stationskirchen des Missale Romanum. Mit einer Untersuchung über Ursprung und Entwicklung der liturgischen Stationsfeier, Freiburg i.Brsg. 1926.
E. Kitzinger, On Some Icons of the Seventh Century, in: Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend jr., hg. von K. Weitzmann, Princeton 1955, S. 132–150.
Kitzinger, Gregorian Reform (1972) – E. Kitzinger, The Gregorian Reform and the Visual Arts. A Problem of Method (1972), in: E. Kitzinger, Studies in Late Antique, Byzantine and Medieval Western Art, London 2003, Bd. 2, S. 889–909.
Kitzinger, The Arts (1982) – E. Kitzinger, The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy, in: Renaissance and Renewal in the 12th Century, hg. von R. L. Benson, G. Constable, Oxford 1982, S. 637–670.
C. Klapisch-Zuber, Les maîtres du marbre. Carrare 1300–1600, Paris 1969.
Kleefisch-Jobst, Dominikanerkirche (1991) – U. Kleefisch-Jobst, Die römische Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva von 1280–1453. Ein Beitrag zur Architektur der Bettelorden in Mittelitalien, Münster 1991.
Klewitz, Reformpapsttum (1957) – H.-W. Klewitz, Reformpapsttum und Kardinalkolleg, Darmstadt 1957.
Klotz, Formen der Anonymität (1976) – H. Klotz, Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby, hg. von Pamela Z. Blum = Gesta 15, 1976, S. 303–320.
W. Koch, Die spätmittelalterlichen Grabinschriften, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 445–464.
Koch, Epigraphik (1990) – W. Koch, Zur stadtrömischen Epigraphik des 13. Jahrhunderts. Mit Rückblick auf das Hochmittelalter, in: Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik (Graz 1988), hg. von W. Koch (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.–Hist. Klasse, Denkschriften 213), Wien 1990, S. 271–280.
W. Koch, Die epigraphische Schriftentwicklung in Rom. Die Zeit des Mittelalters, in: A. D. 60, 2014, S. 219–252.
Koenen, Konstantinskreuz (1995) – U. Koenen, Das »Konstantinskreuz« im Lateran und die Rezeption frühchristlicher Genesiszyklen im 12. und 13. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunstwissenschaft 46), Worms 1995.
Kolb, Rom (2002) – F. Kolb, Rom. Die Geschichte der Stadt in der Antike, München (2. überarb. Aufl.) 2002.
Körner, Grabmonumente (1997) – H. Körner, Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997.
Köster, Aquae multae (1999/2000) – G. Köster, Aquae multae – populi multi. Zu Giottos Navicella und dem Meerwandel Petri als Metapher päpstlicher Herrschaft, in: Röm. Jb. d. B.H. 33, 1999/2000, S. 7–30.
Kottmann, Datierung (2007) – D. Kottmann, Die Datierung der romanischen Wandmalereien von Castel Sant'Elia. Zum Stand der Forschung, in: Zeiten – Sprünge. Aspekte von Raum und Zeit in der Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Studien zu Ehren von Peter K. Klein zum 65. Geburtstag, hg. von N. Hille, M. E. Müller, Regensburg 2007, S. 11–28.
Kramer, Spätantike (1997) – J. Kramer, Spätantike korinthische Säulenkapitelle in Rom. Bei S. Paolo fuori le mura, in S. Maria in Domnica und andere, Wiesbaden 1997.
Krautheimer, San Nicola (1943) – R. Krautheimer, San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 9, 1934, S. 5–42.
Krautheimer/Frankl, Recent Discoveries (1939) – R. Krautheimer, W. Frankl, Recent Discoveries in Churches in Rome, in: A. J. A. 43, 1939, S. 388–400.
R. Krautheimer, Introduction to an »Iconography of Medieval Architecture«, in: JWCI 5, 1942, S. 1–33.
Krautheimer, Carolingian Revival (1942) – R. Krautheimer, The Carolingian Revival of Early Christian Architecture, in: A. B. 24, 1942, S. 1–38.
Krautheimer, siehe: CBCR
Krautheimer, Some Drawings (1949) – R. Krautheimer, Some Drawings of Early Christian Basilicas in Rome: St. Peter's and S. Maria Maggiore, in: A. B. 31, 1949, S. 211–215.
Krautheimer, Christian Triumph (1967) – R. Krautheimer, A Christian Triumph in 1597, in: Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, hg. von D. Fraser, H. Hibbard, London 1967, Bd. 2, S. 174–178.

Krautheimer, Rome (1980) – R. Krautheimer, Rome. Profile of a City, 312–1308, Princeton 1980. (dt. Ausg.: Rom, Schicksal einer Stadt, 312–1308, München 1987)
Krautheimer, St. Peter's (1985) – R. Krautheimer, St. Peter's and Medieval Rome, with an introduction by C. Nylander, Rom 1985.
Krautheimer, Early Christian (1986) – R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture, New Haven et al. (4. überarb. Aufl.) 1986.
R. E. Kritzer, Rom. Bewunderte Vergangenheit – Inszenierte Gegenwart. Die Stadt in literarischen Topographien der Renaissance, Wien 2012.
Krüger, Bildkult (1993) – K. Krüger, Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin 1992.
Kubler, Shape of Time (1962) – G. Kubler, The Shape of Time. Remarks oft he History of Things, New Haven et al. 1962.
Kuhn-Forte/Buchowiecki 4 (1997) – B. Kuhn-Forte, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart (begr. von W. Buchowiecki), Bd. 4, Wien 1997. (Bd. 1–3 s. Buchowiecki, Handbuch [1967–1974])
La Bella, San Saba (2003) – C. La Bella, San Saba (Le chiese di Roma illustrate N. S. 35), Rom 2003.
Laderchi, De sacris basilicis (1705) – J. Laderchi (Laderchius), De sacris basilicis SS. Martyrum Marcellini presbyteri et Petri exorcistae de urbe dissertatio historica, Rom 1705.
Ladner, Malerei (1931) – G. B. Ladner, Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. 5, 1931, S. 33–160.
Ladner, Statue (1934) – G. B. Ladner, Die Statue Bonifaz' VIII. in der Lateranbasilika und die Entstehung der dreifach gekrönten Tiara, in: R. Q. Schr. 42, 1934, S. 35–69.
Ladner, Papstbildnisse (1941–1984) – G. B. Ladner, Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, Bd. 1, Città del Vaticano 1941; Bd. 2, 1970; Bd. 3, 1984.
Lanciani, Forma Urbis (1893–1901) – R. A. Lanciani, Forma Urbis Romae, Mailand 1893–1901.
Lanciani, The Ruins (1897) – R. Lanciani, The Ruins and Excavations of Ancient Rome. A Companion Book for Students and Travelers, London 1897. (Nachdr. Salem [New Hamsphire] 1988)
Lanciani, Scavi (1902–1912) – R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, mehrbändig, Rom 1902–1912. (Nachdr. 1989–2002)
Lanciani, Scavi (1989–2002) – R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, 4 Bde., Rom. (Nachdr. der Ausg. 1902–1907)
Langlois, Registres (1886) – M. E. Langlois, Les registres de Nicolas IV. Recueil des bulles de ce pape, publiées ou analysées d' après les manuscrits originaux des archives du Vatican, Paris 1886.
Lanzani, Grotte (2010) – V. Lanzani, Le grotte Vaticane. Memorie storiche, devozioni, tombe dei papi, Città del Vaticano 2010.
Laudage, Rom (2001) – J. Laudage, Rom und das Papsttum im frühen 12. Jahrhundert, in: Europa an der Wende vom 11. um 12. Jahrhundert. Beiträge zu Ehren von Werner Goez, hg. von K. Herbers, Stuttgart 2001, S. 23–53.
Lauer, Latran (1911) – P. Lauer, Le palais de Latran. Etude historique et archéologique, Paris 1911.
Lazzari, Il privilegio (2013) – F. Lazzari, Il privilegio di Gregorio VII del 14 marzo 1081 ovvero il recupero delle proprietà ecclesiastiche in vario modo alienate, in: Annali del Lazio meridionale 13, 2013, H. 2, S. 7–17.
Le corti (2015) – Le corti nell' alto medioevo (Settimane di studio del CISAM 62), Spoleto 2015.
Le Pogam, Maîtres (2004) – P.-Y. Le Pogam, Les maîtres d' œuvre au service de la papauté dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle (Collection de l'Ecole Française de Rome 337), Rom 2004.
Le Pogam, Résidences (2005) – P.-Y. Le Pogam, De la »cité de dieu« au »palais du pape«. Les résidences pontificales dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle (1254–1304) (Bibliothèque des Ecoles Françaises de Athènes et de Rome 326), Rom 2005.
P.-Y. Le Pogam, Cantieri e residenze dei papi nella seconda metà del XIII secolo. Il caso del »Castello Savelli« sull' Aventino, in: Domus et splendida palatia (2006), S. 77–87.
Lefevre, Cattedrali (1986) – R. Lefevre, Cattedrali del Lazio, Rom 1986.
Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen (1938) – O. Lehmann-Brockhaus, Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, 2 Bde., Berlin 1938.
Leo von Ostia, Chronik (1980) – Leo von Ostia, Die Chronik von Montecassino, hg. von H. Hoffmann (MGH SS 34), Hannover 1980.
V. Leonardis, Die Skulptur von der Spätantike bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, in: Rom. Kunst und Architektur, hg. von M. Bussagli, Köln 1999, S. 248–297. (oder gleichzeitige italienische Ausg.)
Leoncini, Fregio (1987) – L. Leoncini, Storia e fortuna del cosidetto »Fregio di S. Lorenzo«, in: Xenia 14, 1987, S. 59–110.
Leone, Icone (2012) – G. Leone, Icone di Roma e del Lazio, 2 Bde., Rom 2012.
Leone de Castris, Cavallini (2013) – P. Leone de Castris, Pietro Cavallini. Napoli prima di Giotto, Neapel 2013.

LCI – Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von E. Kirschbaum, W. Braunfels, 8 Bde., Freiburg i.Brsg. 1968–1970.
LTUR – Lexicon topographicum Urbis Romae, hg. von E. M. Steinby, 6 Bde., Rom 1993–2000.
LTUR Suburbium – A. La Regina, Lexicon topographicum Urbis Romae, Suburbium, hg. von V. Fiocchi Nicolai, M. G. Granino Cecere, Z. Mari, 5 Bde., Rom 2001–2008.
Letarouilly, Edifices (1857–68/74) – P. M. Letarouilly, Edifices de Rome moderne ou recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome dessinés et mesurés, Paris 1857–1868/74. (oder frühere Ausg. Paris 1840–1857 und Lüttich 1849–1866)
Liber Censuum – P. Fabre, L. Duchesne, Le liber censuum de l'église romaine, 3 Bde., Paris 1889–1952.
LP – L. Duchesne, Le liber pontificalis. Texte, introduction et commentaire, 3 Bde., Paris 1886–1957.
Liverani, La basilica (2006) – P. Liverani, La basilica di S. Pietro e l'orografia del colle vaticano, in: Frühes Christentum zwischen Rom und Konstantinopel. Acta Congressus Internationalis XIV Archaeologiae Christianae, Wien 1999, hg. von R. Harreither et al., Wien 2006, Bd. 1, S. 501–508.
Liverani, Saint Peter's (2008) – P. Liverani, Saint Peter's, Leo the Great and the Leprosy of Constantine, in: P. B. S. R. 76, 2008, S. 155–172.
Liverani, San Paolo (2009) – P. Liverani, San Paolo fuori le mura e le visite degli imperatori, in: San Paolo in Vaticano (2009), S. 91–97.
Liverani, La cronologia (2012) – P. Liverani, La cronologia della seconda basilica di S. Paolo fuori le mura, in: Brandenburg/Guidobaldi, Scavi e scoperte (2012), S. 107–123.
Lloyd, siehe: Barclay Lloyd
Lombardi, Roma (1993) – F. Lombardi, Roma. Chiese, Conventi, Chiostri. Progetto per un inventario, 313–1925, Rom 1993.
Lombardi, Chiese scomparse (1996) – F. Lombardi, Roma. Le Chiese scomparse. La memoria storica della città, Rom (2. überarb. Aufl.) 1998.
R. Longo, *L'opus sectile* nei cantieri normanni. Una squadra di marmorari tra Salerno e Palermo, in: Medioevo. Le officine. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2009, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2010, S. 179–189.
R. Longo, Il pavimento in *opus sectile* della chiesa di San Menna. Maestranze cassinesi a Sant' Agata de' Goti, in: La chiesa di San Menna a Sant' Agata de' Goti, hg. von F. Iannotta, Salerno 2014, S. 113–146.
Lori Sanfilippo, Roma (2001)I. Lori Sanfilippo, La Roma dei Romani. Arti, mestieri e professioni della Roma del Trecento, Rom 2001.
Lucherini, Memorie (2009) – V. Lucherini, Memorie della Roma monumentale, riflessi della politica papale nelle *descriptiones* di Giovanni Diacono e Pietro Mallio dedicate ad Alessandro III, in: Medioevo. Immagine e memoria. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2008, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2009, S. 297–318.
Luchterhandt, Päpstlicher Palastbau (1999) – M. Luchterhandt, Päpstlicher Palastbau und höfisches Zeremoniell unter Leo III. in: 799. Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn, Kat. Paderborn, hg. von C. Stegemann, M. Wemhoff, Mainz 1999, S. 109–122.
M. Luchterhandt, Rinascita a Roma, nell' Italia carolingia e meridionale, in: Storia dell' architettura italiana 2 (2010), S. 322–375.
Luchterhand, Paschalis I. (2017) – M. Luchterhand, Papst Paschalis I. (817–824), S. Prassede und die Reliquiare des Lateran. Zum Umgang mit Geschichte im päpstlichen Stiftungswesen des Frühmittelalters, in: Zugänge zu Archäologie, Bauforschung und Kunstgeschichte. Festschrift Uwe Lobbedey, hg. von M. Liedmann, V. Smit, Regensburg 2017, S. 383–402.
I. Lydholm, The Cosmati and the Cathedral at Anagni, in: Analecta Romana Instituti Danici 10, 1982, S. 7–22.
Mabillon, Museum (1724) – J. Mabillon, Museum Italicum seu collectio veterum scriptorum ex bibliothecis Italicis, 2 Bde., Paris 1724.
Mabillon, Annales (1703–1739) – J. Mabillon, Annales ordinis S. Benedicti Occidentalium Monachorum Patriarchae: in quibus non modo res monasticae, sed etiam ecclesiasticae historiae non minima pars continetur, 6 Bde., Paris 1703–1739.
Maccarrone, Die Cathedra (1980/81) – M. Maccarrone, Die Cathedra Sancti Petri im Hochmittelalter, in: R. Q. Schr. 75, 1980, S. 171–207; 76, 1981, S. 137–172.
Maccarrone, La Cathedra (1985) – M. Maccarrone, La »Cathedra Sancti Petri« nel medioevo. Da simbolo a reliquia, in: Rivista di storia della chiesa in Italia 39, 1985, S. 349–447.
Maddalo, Figura (1990) – S. Maddalo, In figura Romae. Immagini di Roma nel libro medioevale (Studi di arte medievale 2), Rom 1990.
Maddalo, Rifondare (2019) – S. Maddalo, Rifondare antichi miti. Immagini di Roma negli anni dello scisma, in: La linea d' ombra, hg. von W. Angelelli, S. Romano (Études lausannoises d'histoire de l' art 28), Rom 2019, S. 151–172.
T. Magnuson, The Urban Transformation of Medieval Rome, 312–1420, Stockholm 2004.
Mai, Scriptorum Veterum (1825–1838) – Scriptorum veterum nova collectio e vaticanis codicibus, hg. von A. Mai, 10 Bde., Rom 1825–1838.

Mai, Spicilegium (1843) – Spicilegium Romanum, hg. von A. Mai, Bd. 9, Rom 1843.
M. Maischberger, Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit (Palilia 1), Wiesbaden 1997.
Mâle, Rome (1965) – E. Mâle, Rome et ses vieilles églises, Paris 1965.
Maleczek, Kardinalskolleg (1984) – W. Maleczek, Papst und Kardinalskolleg von 1191 bis 1216. Die Kardinäle unter Coelestin III. und Innocenz III., Wien 1984.
W. Maleczek, Rombeherrschung und Romerneuerung durch das Papsttum, in: Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert. Reinhard Elze zur Vollendung seines 70. Lebensjahres gewidmet, hg. von B. Schimmelpfennig, L. Schmugge, Sigmaringen 1992, S. 15–28.
Malmstrom, S. Maria in Aracoeli (1973) – R. E. Malmstrom, S. Maria in Aracoeli at Rome, Diss. New York University 1973 (Microfilm).
Malmstrom, Colonnades (1975) – R. E. Malmstrom, The Colonnades of High Medieval Churches at Rome, in: Gesta 14, 1975, S. 37–45.
Malmstrom, Twelfth Century Church (1976) – R. E. Malmstrom, The Twelfth Century Church of S. Maria in Capitolio and the Capitoline Obelisk, in: Röm. Jb. f. Kg. 16, 1976, S. 1–16.
Malmstrom, Speculations (1981) – R. E. Malmstrom, Speculations about Cosmati Pavements, Milwaukee 1981 (Manuskript).
C. M. Mancini, S. Apollinare. La chiesa e il palazzo (Le chiese di Roma illustrate 93), Rom 1967.
Mancini, Considerazioni (1620–23) – G. Mancini, Considerazioni sulla pittura (1620–1623), hg. von A. Marucchi (Fonti e documenti inediti per la storia dell' arte 1), 2 Bde., Rom 1956/57.
Marangoni, Cose gentilesche (1744) – G. Marangoni, Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso e adornamento delle chiese, Rom 1744.
Marangoni, Sancta Sanctorum (1747) – G. Marangoni, Istoria dell' antichissimo oratorio, o cappella di San Lorenzo nel Patriarchio Lateranense comunemente appellato Sancta Sanctorum e della celebre immagine del SS. Salvatore detta Acheropita, Rom 1747.
Marchetti Longhi, Mons Fabiorum (1976) – G. Marchetti Longhi, Il »Mons Fabiorum«. Note di Topografia medioevale di Roma, in: A. S. R. S. P. 99, 1976, S. 5–69.
Marcotti/Rucellai, Giubileo (1881) – G. Marcotti, Il Giubileo dell' anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai, in: A. S. R. S. P. 4, 1881, S. 563–580.
Margarini, Inscriptiones (1654) – C. Margarini, Inscriptiones antiquae basilicae Sancti Pauli ad viam ostiensem, Rom 1654.
Marmi antichi (1989) – Marmi antichi, hg. von G. Borghini (Materiali della cultura artistica 1), Rom 1989.
Marmoribus Vestita (2011) – Marmoribus Vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi, hg. von O. Brandt (Studi di Antichità Cristiana LXIII), 2 Bde., Città del Vaticano 2011.
Maroni Lumbroso/Martini, Confraternite (1963) – M. Maroni Lumbroso, A. Martini, Le confraternite romane nelle loro chiese, Rom 1963.
R. Marta, Tecnica costruttiva a Roma nel medioevo, Rom 1989.
Martinelli, Roma (1653) – F. Martinelli, Roma ex ethnica sacra sanctorum Petri et Pauli apostolica praedicatione profuso sanguine, Rom 1653.
Martinelli, Trofeo (1655) – F. Martinelli, Primo trofeo della S.ma Croce eretto in Roma nella via Lata da S. Pietro Apostolo, Rom 1655.
Martinelli, Roma ricercata (1658) – F. Martinelli, Roma ricercata nel suo sito. Terza impressione, Rom 1658.
Martinucci, Intorno (1854) – F. Martinucci, Intorno le reparazioni eseguite all' altare Papale Lateranense e suo tabernacolo. Breve commentario, Rom 1854.
Marucchi, Éléments d' archéologie (1903–09) – O. Marucchi, Éléments d' archéologie chrétienne, 3 Bde., Paris 1903–1909.
Marucchi, Basiliques (1909) – O. Marucchi, Basiliques et églises de Rome, Paris (2. Aufl.) 1909.
Marucchi, Monumenti (1910) – O. Marucchi, I monumenti del Museo Cristiano Pio-Lateranense, Mailand 1910.
Masetti, Memorie (1855) – P. M. Masetti, Memorie istoriche della Chiesa di S. Maria sopra Minerva e de' suoi moderni restauri, aggiuntevi alcune notizie sul corpo di S. Caterina da Siena e sulle varie sue traslazioni, Rom 1855.
Master Gregorius, The Marvels of Rome, transl. by J. Osborne (Medieval Sources in Translation 31), Toronto 1987.
Matena, Bild (2016) – A. Matena, Das Bild des Papstes. Der Lateransalvator in seiner Funktion für die päpstliche Selbstdarstellung, Paderborn 2016.
Matthiae, Componenti (1952) – G. Matthiae, Componenti del gusto cosmatesco, in: RIASA N. S. 1, 1952, S. 249–281.
Matthiae, Aspetti diversi (1954) – G. Matthiae, Gli aspetti diversi di S. Maria sopra Minerva, in: Palladio N. S. 4, 1954, H. 1/2, S. 19–26.
G. Matthiae, S. Cesareo »de Appia«, Rom 1955.
Matthiae, Cosmati (1958) – G. Matthiae, Cosmati, in: Enciclopedia universale dell' arte, Bd. 3, Venedig/Rom 1958, S. 837–843.

Matthiae, Pittura politica (1964) – G. Matthiae, Pittura politica del medioevo romano, Rom 1964.
Matthiae, Pittura romana (1965/66) – G. Matthiae, Pittura romana del medioevo, 2 Bde., Rom 1965–1966.
Matthiae, Mosaici (1967) – G. Matthiae, Mosaici medioevali delle chiese di Roma, 2 Bde., Rom 1967.
Matthiae/Andaloro, Pittura (1987) – G. Matthiae, Pittura romana del medioevo, Bd. 1 (secoli IV–X), aggiornamento scientifico di M. Andaloro, Rom 1987.
Matthiae/Gandolfo, Pittura (1988) – G. Matthiae, Pittura Romana del Medioevo, Bd. 2 (secoli XI–XIV), aggiornamento scientifico di F. Gandolfo, Rom 1988.
Mazzucato, Bacini (1976) – O. Mazzucato, I »bacini« a Roma e nel Lazio, Bd. 2, Rom 1976.
Mazzucato, Ceramica (1977) – O. Mazzucato, La ceramica laziale nell' altomedioevo, Rom 1977.
McClendon, Farfa (1987) – C. B. McClendon, The Medieval Abbey Church at Farfa, Diss. New York University 1978.
McClendon, Revival (1980) – C. B. McClendon, The Revival of Opus Sectile Pavements in Rome and the Vicinity in the Carolingian Period, in: P. B. S. R. 48, 1980, S. 157–166.
H.-R. Meier, Santa Chiara in Assisi. Architektur und Funktion im Schatten von San Francesco, in: Arte medievale II. ser., 4, 1990, S. 151–178.
Medioevo, Committenti (2011) – Medioevo. I committenti. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2010, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2011.
Meneghini/Santangeli Valenzani, Roma (2004) – R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani, Roma nell' alto medioevo. Topografia e urbanistica della città dal V al X secolo, Roma 2004.
R. Meneghini, Le strade di Roma nel Medioevo, in: Perspektiven der Spolienforschung 2 (2017), S. 281–306.
Métraux, Iconography (1979) – M. Métraux, The Iconography of San Martino ai Monti in Rome, Diss. Boston 1979.
Miedema, Mirabilia (1996) – N. R. Miedema, Die »Mirabilia Romae«. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte (Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 108), Tübingen 1996.
Miedema, Kirchen (2001) – N. R. Miedema, Die römischen Kirchen im Spätmittelalter nach den »Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae« (Bibliothek des Deutschen historischen Instituts in Rom 97), Tübingen 2001.
Miedema, Rompilgerführer (2003) – N. R. Miedema, Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die »Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae« (deutsch/niederländisch), Tübingen 2003.
Migne, PL – Patrologiae cursus completus. Series latina […], hg. von J. P. Migne, 221 Bde., Paris 1844–1865.
Milizia, Roma (1787) – F. Milizia, Roma delle belle arti del disegno. Parte prima: Dell' architettura civile, Bassano 1787.
Mirabilia Romae (1869) – Mirabilia Romae e codicibus vaticanis emendata, hg. von G. Parthey, Berlin 1869.
Mirabilia Urbis (2004) – I mirabilia Urbis Romae, hrsg. von M. Accame, E. Dell' Oro (Ricerche di filologia, letteratura e storia 4), Rom 2004.
Misfeld, Ornamentgruppen (1992) – J. Misfeld, Die ebenen Ornamentgruppen und ihre Realisierung in der Kunst der Cosmaten (Preprintreihe des Instituts für Mathematik der Universität Hannover 252), Hannover 1992.
Mitchell, SS. Quattro Coronati (1980) – J. Mitchell, St. Silvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati, in: Federico II 2 (1980), S. 15–32.
Mitchell, Giudizio (2011) – J. Mitchell, Giudizio sul Mille. Rome, Montecassino, S. Vincenzo al Volturno, and the Beginnings of the Romanesque, in: Rome across Time (2011), S. 167–181.
J. Mitchell, Reperti marmorei e in travertino di età tardoantica, altomedievale e medievale, in: L' antica basilica 2 (2009), S. 117–142.
Die mittelalterlichen Grabmäler 1 (1981) – Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Die Grabplatten und Tafeln, bearb. von T. Blittersdorff unter Mitwirkung von H. Jäger-Sustenan, red. von J. Garms, R. Juffinger, B. Ward-Perkins (Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom, 2. Abt.: Quellen, 5. Reihe, Bd. 1), Rom 1981.
Die mittelalterlichen Grabmäler 2 (1994) – Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Die Monumentalgräber, bearbeitet von J. Garms, A. Sommerlechner, W. Telesko (Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom, 2. Abt.: Quellen, 5. Reihe, Bd. 2), Wien 1994.
Molinari/Santangeli Valenzani/Spera, Archeologia della produzione (2016) – L' archeologia della produzione a Roma (secoli V–XV) (Collection de l'École française de Rome), hg. von A. Molinari, R. Santangeli Valenzani, L. Spera, Rom 2016.
Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell' Accademia di Belle Arti di Carrara, hg. von G. Alvani, Rom 1969.
A. Monciatti, I »Cosmati«. Artisti romani per tradizione familiare, in: Artifex bonus (2004), S. 90–101.
Monciatti, Palazzo (2005) – A. Monciatti, Il Palazzo Vaticano nel medioevo (Studi/Fondazione Carlo Marchi 19), Florenz 2005.
Mondini, S. Lorenzo (1995) – D. Mondini, S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Der Bau und seine liturgische Ausstattung im 13. Jahrhundert, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich 2, 1995, S. 12–30.

Mondini, Tombe (2001) – D. Mondini, Le »tombe« dei martiri nelle basiliche di San Lorenzo fuori le mura e di San Sebastiano sull' Appia (secolo XIII), in: Atti del colloquio internazionale »Arredi di culto e disposizioni liturgiche a Roma da Costantino a Sisto IV«, Rom 1999, hg. von S. de Blaauw = Mededelingen 59, 2000 (2001), S. 209–228.

Mondini, Mittelalter (2005) – D. Mondini, Mittelalter im Bild. Séroux d' Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800 (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte 4), Zürich 2005.

Mondini, Fortuna (2006) – D. Mondini, Die »fortuna visiva« römischer Sakralbauten des Mittelalters. Christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17. bis 19. Jahrhunderts, in: Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne, hg. von B. Carqué, D. Mondini, M. Noell (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 25), Göttingen 2006, Bd. 1, S. 253–314.

Mondini, Reliquie (2011) – D. Mondini, Reliquie incarnate. Le »sacre teste« di Pietro e Paolo a San Giovanni in Laterano a Roma, in: Del visibile credere. Pellegrinaggi, santuari, miracoli, reliquie, hg. von D. Scotto, Florenz 2011, S. 265–296.

D. Mondini, Candidior cigno. Die sepulkrale Selbstdarstellung des Papstnepoten Guglielmo Fieschi († 1256) in S. Lorenzo fuori le mura in Rom, in: A. D. 60, 2014, S. 381–404.

Mondini, Les cloîtres (2015) – D. Mondini, Les cloîtres des Cosmati à Rome. Marbre, mosaïque et parole, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 46, 2015, S. 119–132.

Mondini, »Drehmomente« (2016) – D. Mondini, »Drehmomente«. Orientierungswechsel christlicher Kultbauten im mittelalterlichen Rom, in: Monuments and Memory (2016), S. 199–208.

Mondini, San Lorenzo (2016) – D. Mondini, San Lorenzo fuori le mura. Storia del complesso monumentale nel Medioevo, Rom 2016. (ital. Version von D. Mondini, San Lorenzo fuori le mura, in: Claussen, Kirchen G–L [2010], S. 317–527)

Mondini, Ostentation (2017) – D. Mondini, Ostentation von Pracht oder Selbstbescheidung? Antike Spolien in den hochmittelalterlichen Kirchen Roms. Konjunkturen und Intentionen, in: Perspektiven der Spolienforschung 2 (2017), S. 233–280.

Mondini, Furtum Sacrilegum (2020) – D. Mondini, Furtum Sacrilegum. The »Holy Heads« of Peter and Paul and their Reliquaries in the Lateran, in: Saint John Lateran (2020), S. 345–378.

Mondini, Sacred Marbles (2021) – D. Mondini, Sacred Marbles and Holy Spots in Rome. Interpretations and Re-Interpretations in the Middle Ages, in: Aesthetics of the Marble (2021), S. 76–89.

Monferini, Il ciborio (1962) – A. Monferini, Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano, in: Commentari 13, 1962, S. 182–212.

Monferini, Pietro di Oderisio (1969) – A. Monferini, Pietro di Oderisio e il rinnovamento tomistico, in: Momenti del marmo. Scritti per i duecento anni dell' Accademia di Belle Arti di Carrara, hg. von G. Alvani, Rom 1969, S. 39–63.

Montelli, Tecniche costruttive (2011) – E. Montelli, Tecniche costruttive murarie medievali. Mattoni e laterizi in Roma e nel Lazio fra X e XV secolo (Storia della tecnica edilizia e restauro dei monumenti 7), Rom 2011.

Montini, Le tombe (1957) – R. U. Montini, Le tombe dei papi, Rom 1957.

Montini/Gallavotti Cavallero, Santa Maria (1984) – R. U. Montini, D. Gallavotti Cavallero, Santa Maria in Aventino (Le chiese di Roma illustrate N. S. 15), Rom 1984.

Montorsi, Leoni (1983) – P. Montorsi, Su alcuni leoni di Vassalletto che derivano da un modello egiziano, in: Roma anno 1300 (1983), S. 655–674.

Monuments and Memory (2016) – Monuments and Memory. Rome, Christian Cult Buildings and Constructions of the Past. Essays in Honour of Sible de Blaauw (ACSHA 3), hg. von M. Verhoeven, L. Bosman, H. van Asperen, Turnhout 2016.

M. Morbidelli, L' abside di S. Giovanni in Laterano. Una questione controversa. Rom 2010.

Moroni, Dizionario (1840–1879) – G. Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, 108 Bde., Venedig 1844–1879.

O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüthe, 2 Bde., Jena 1883/84.

Morey, Lost Mosaics (1915) – C. R. Morey, Lost Mosaics and Frescoes of Rome of the Mediaeval Period. A Publication of Drawings Contained in the Collection of Cassiano dal Pozzo now in the Royal Library, Windsor Castle, Princeton 1915.

Motta, Trasformazioni (1999) – R. Motta, Le trasformazioni del tessuto urbano nel corso del Medioevo, in: La casina dei Pierleoni. Il restauro di un restauro, hg. von L. Funari, Rom 1999, S. 91–104.

R. Müller, Sic hostes Ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 5), Weimar 2002.

Muffel, Beschreibung 1452 (1876) – N. Muffel, Beschreibung der Stadt Rom (1452), hg. von W. Vogt, Stuttgart 1876.

Muffel, Beschreibung 1452 (1999) – N. Muffel, Descrizione della città di Roma nel 1452, hg. von G. Wiedmann, Bologna 1999.

Muñoz, La decorazione (1911) – A. Muñoz, La decorazione e gli amboni cosmateschi della basilica di S. Pancrazio fuori le mura, in: L' Arte 14, 1911, S. 97–106.

Muñoz, SS. Quattro (1914) – A. Muñoz, Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati, Rom 1914.

Muñoz, Roma di Dante (1921) – A. Muñoz, Roma di Dante, Mailand/Rom 1921.

Muñoz, Via dei Monti (1932) – A. Muñoz, Via dei Monti e Via del Mare, Rom 1932.

Muñoz, S. Lorenzo (1944) – A. Muñoz, La Basilica di S. Lorenzo fuori le mura, Rom 1944.
Müntz, Les arts (1878–1882) – E. Müntz, Les arts à la Cour des Papes pendant le XV^e et XVI^e siècle, 3 Bde., Paris 1878–1882.
E. Müntz, Les arts à la Cour des Papes. Nouvelles recherches sur les pontificats de Martin V, d'Eugène IV, de Nicola V, de Calixte III, de Pie II et de Paul II, in: Mél. Éc. Franç. 4, 1884 S. 274–303; 5, 1885, S. 321–337; 9, 1889, S. 134–173.
O. Muratore, M. Richiello, La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio ed Alessio all'Aventino, Rom 2004.
Muratori R. I. S. – Rerum Italicarum scriptores, hg. von L. A. Muratori, 25 Bde., Mailand 1723–1754; II. ser., begr. von G. Carducci, 34 Bde., Bologna (bis 1917 Città di Castello) 1900–1975; III. ser., hg. vom Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (ISIME), bislang 10 Bde. ersch., Rom 1999–2012.
Nagel/Wood, »Antiquity« (2009) – A. Nagel, C. S. Wood, What Counted as an »Antiquity« in the Renaissance, in: Renaissance Medievalisms, hg. von K. Eisenbichler, Toronto 2009, S. 53–74.
Nagel/Wood, Anachronic (2010) – A. Nagel, C. S. Wood, Anachronic Renaissance, New York 2010.
Nardini, Roma antica (1664) – F. Nardini, Roma antica, Rom 1664.
Nardoni, Confessioni (1881) – L. Nardoni, Di alcune sotterranee confessioni nelle antiche basiliche di Roma sconosciute per varii secoli, in: Studi e documenti di storia e diritto 2, 1881, S. 165–175.Nerini, Historica (1752) – F. M. Nerini (Felix Marius Nerinius), Historica Monumenta de templo et coenobio Sancti Bonifacii et Alexii, Rom 1752.
Nesbitt, Churches (1866) – A. Nesbitt, On the Churches at Rome Earlier than the Year 1150, in: Archaeologia 40, 1866, S. 157–224.
Nesselrath, Simboli (1988) – A. Nesselrath, Simboli di Roma, in: Da Pisanello (1988), S. 195–206.
Nesselrath, Skizzenbuch (1993) – A. Nesselrath, Das Fossombroner Skizzenbuch (Studies of the Warburg Institute 41), London 1993.
A. Nesselrath, Drei Zeichnungen von Marten van Heemskerck, in: Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner, hg. von V. von Flemming, S. Schütze, Mainz 1996, S. 252–271.
Nibby, Itinerario (1827) – A. Nibby, Itinerario di Roma e delle sue vicinanze, compilato secondo il metodo di M. Vasi, 2 Bde., Rom 1827. (oder spätere Ausg.)
Nibby, Roma (1839) – A. Nibby, Roma nell'anno MDCCCVIII, Rom 1839.
Nichols, Mirabilia (1889) – F. M. Nichols, Mirabilia Urbis Romae. The Marvels of Rome or a Picture or the Golden City, London 1889.
Nicolai, San Paolo (1815) – N. M. Nicolai, Della Basilica di San Paolo, con piante e disegni incisi, Rom 1815.
Niebaum, Die spätantiken Rotunden (2007) – J. Niebaum, Die spätantiken Rotunden an Alt-St.-Peter in Rom. Mit Anmerkungen zum Erweiterungsprojekt Nikolaus' V. für die Peterskirche und zur Aufstellung von Michelangelos römischer Pietà, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 34, 2007, S. 101–161.
Niggl, Grimaldi (1971) – R. Niggl, Giacomo Grimaldi (1568–1623). Leben und Werk des römischen Archäologen und Historikers, Diss. Universität München 1971.
Nilgen, Fastigium (1977) – U. Nilgen, Das Fastigium in der Basilica Constantiniana und vier Bronzesäulen des Lateran, in: R. Q. Schr. 72, 1977, S. 1–31.
Nilgen, Maria Regina (1981) – U. Nilgen, Maria Regina. Ein politischer Kultbildtypus?, in: Röm. Jb. f. Kg. 19, 1981, S. 1–33.
Nilgen, Texte (1996) – U. Nilgen, Texte et image dans les absides des XI^e–XII^e siècles en Italie, in: Epigraphie et iconographie. Actes du Colloque tenu à Poitiers 1995, hg. Von R. Favreau (Civilisation Médievale II), Poitiers 1996, S. 153–165.
U. Nilgen, Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom 1997, hg. von N. Bock u. a. = Röm. Jb. d. B.H. 33, 1999/2000, Beiheft, S. 75–90.
U. Nilgen, Die Bildkünste Süditaliens und Roms im Zeitalter der Kirchenreform, in: Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, Bd. 1: Essays, Kat. Paderborn, hg. von C. Stiegemann, M. Wemhoff, München 2006, S. 309–324.
Noehles, Kunst der Cosmaten (1966) – K. Noehles, Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae, in: Festschrift Werner Hager, hg. von G. Fiensch, Recklinghausen 1966, S. 17–37.
Noehles, Tuscania (1961/62) – K. Noehles, Die Fassade von S. Pietro in Tuscania. Ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien, in: Röm. Jb. f. Kg. 9/10, 1961/62, S. 13–72.
Noreen, Patronage (2001) – K. Noreen, Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reform: The Case of Sant'Urbano della Caffarella, Rome, in: Gesta 40, 2001, S. 39–59.
K. Noreen, Sacred Memory and Confraternal Space. The Insignia of the Confraternity of the Santissimo Salvatore (Rome), in: Roma felix (2007), S. 159–188.
Nota, Fantozzi (1994) – Nota d'anticaglie et spoglie et cose maravigliose et grande sono nella cipta de Roma da vederle volentieri (BIASA Ms. 51 A). Manoscritto inedito, hg. von A. Fantozzi (Monografie Romane 10), Rom 1994.

Noviello, Da San Paolo (2010) – C. Noviello, Da San Paolo al Museo Nazionale Romano, Bd. 2: collazione delle iscrizioni provenienti dalla demolizione del muro retrostante la basilica (1898–1899), in: Boll. MMGP 27, 2010, S. 283–303.
Oakeshott, Mosaiken (1967) – W. Oakeshott, Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert, Leipzig 1967. (oder engl. Orig.ausg.)
Occhipinti, Reimpiego (2006) – C. Occhipinti, Un reimpiego medievale nella casina di Pio IV in Vaticano. Stile, significati, ipotesi, in: RIASA 3. Ser., 61, 2006, S. 147–159.
L'officina dello sguardo (2014) – L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro, hg. von G. Bordi et al., 2 Bde., Rom 2014.
Oftestad, Lateran Church (2019) – E. A. Oftestad, The Lateran Church in Rome and the Ark of the Covenant. Housing the Holy Relics of Jerusalem, Woodbridge 2019.
Old Saint Peter's (2013) – Old Saint Peter's, Rome, hg. von R. McKitterick et al. (British School of Rome Studies), Cambridge 2013.
Olevano/Paribeni, Conservazione (1998) – F. Olevano, A. Paribeni, Conservazione e restauro dei pavimenti cosmateschi di Roma e del Lazio alla fine del secolo scorso nella documentazione di Angelo Arcangelo e Pietro Palesi, in: Atti del V colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Roma 1997, hg. von F. Guidobaldi, A. Paribeni, Ravennna 1998, S. 283–294.
Oliger, De Fratribus (1925) – L. Oliger, De Fratribus apud S. M. Populi Romae anno 1250 abitantibus, in: Archivum Franciscanum Historicum 18, 1925, S. 293–295.
J. Onians, Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance, Princeton 1988.
L'Ordine Templare (2003) – L'Ordine Templare nel Lazio meridionale. Atti del Convegno di studio, Sabaudia 2000, hg. von C. Ciammaruconi, Casamari 2003.
Ortenberg West-Harling, Roman Highlights (2014) – V. Ortenberg West-Harling, Roman Highlights and their English Afterlife, in: England and Rome in the Early Middle Ages. Pilgrimage, Art, and Politics, hg. von F. Tinti, Turnhout 2014, S. 179–216.
Osborne, The Tomb (1983) – J. Osborne, The Tomb of Alfanus in S. Maria in Cosmedin, Rome, and its Place in the Tradition of Roman Funerary Monuments, in: P. B. S. R. 51, 1983, S. 240–247.
Osborne, Master Gregorius, siehe: Master Gregorius.
Osborne/Claridge, Antiquity (1996–98) – J. Osborne, A. Claridge, Early Christian and Medieval Antiquities, 2 Bde. (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A, II), London 1996–1998.
Osborne, Framing (2004) – J. Osborne, Framing Sacred Space. Eleventh-century Mural Painting in the Churches of Rome, in: Analecta Romana Instituti Danici 30, 2004, S. 137–151.
Osborne, Maria Regina (2008) – J. Osborne, The Cult of Maria Regina in Early Medieval Rome, in: ActaAArtHist 21, 2008, S. 95–106.
Pace, Campania Xl secolo (1982) – V. Pace, Campania Xl secolo. Tradizione e innovazione in una terra normanna, in: Romanico padano, romanico europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Modena/Parma 1977, hg. von A. C. Quintavalle, Parma 1982, S. 225–256.
Pace, Cultura (1985) – V. Pace, Cultura dell'Europa medievale nella Roma di Innocenzo III. Le illustrazioni marginali del Registro Vaticano 4, in: Röm. Jb. f. Kg. 22, 1985, S. 45–61.
Pace, Grottaferrata (1987) – V. Pace, La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo, in: Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, N. S. 41, 1987, S. 47–87.
Pace, Questioni (1991) – V. Pace, Questioni arnolfiane. L'Antico e la Francia, in: Z. f. Kg., 54, 1991, S. 335–373.
Pace, Committenza benedettina (1991) – V. Pace, Committenza benedettina a Roma. Il caso di San Paolo fuori le mura nel XIII secolo, in: Z. f. Kg. 54, 1991, S. 181–189.
Pace, Il ciborio (1993) – V. Pace, Il ciborio di Arnolfo a S. Cecilia. Una nota sul suo stato originario e sulla sua committenza, in: Studi di storia dell'arte sul Medioevo e il Rinascimento nel centenario della nascita di Mario Salmi. Atti del convegno internazionale, Bd. 1, Arezzo/Firenze 1989, hg. von M. G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, Florenz 1993, S. 389–400.
Pace, Riforma (1993/94) – V. Pace, Riforma della chiesa e visualizzazione della santità nella pittura romana. I casi di Sant' Alessio e di Santa Cecilia, in: Beiträge zur mittelalterlichen Kunst. Festschrift für Gerhard Schmidt, Bd. 1, hg. vom Bundesdenkmalamt Wien, Red. H. H. Aurenhammer = Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 46/47, 1993/94, S. 541–548.
Pace, Nihil innovetur (1994) – V. Pace, »Nihil innovetur nisi quod traditum est«. Sulla scultura del Medioevo a Roma, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, Bd. 1, hg. von H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, S. 587–604.
Pace, Torriti (1996) – V. Pace, Per Iacopo Torriti, frate, architetto e »pictor«, in: Mitt. Florenz 40, 1996, S. 212–221.
Pace, Committenza (1998) – V. Pace, Committenza aristocratica e ostentazione araldica nella Roma del Duecento, in: Roma Medievale. Aggiornamenti, hg. von P. Delogu, Rom 1998, S. 175–191.

Pace, Arte a Roma (1999) – V. Pace, Arte a Roma nel Medioevo. Committenza, ideologia e cultura figurativa in monumenti e libri, Neapel 1999.

Pace, Tradizione (2002) – V. Pace, Tradizione e rivalità. Aspetti dell' arte romana alle soglie del primo giubileo, in: ActaAArtHist 16, 2002, S. 63–90.

V. Pace, La commitenza artistica di Innocenzo III. Dall'urbe all' orbe, in: Innocenzo III 2 (2003), S. 1226–1244.

Pace, Presenza (2003) – V. Pace, Una presenza marginale. L' immagine di Bonifacio VIII e i programmi figurativi moderni nella Roma trionfante del primo giubileo, in: Bonifacio VIII. Atti del XXXIX convegno storico internazionale, Todi 2002, hg. von Accademia Tudertina, Spoleto 2003, S. 501–520.

Pace, Santità (2006) – V. Pace, Santità, aristocrazia e milizia nella percezione d' immagine del Medioevo Romano, in: La nobiltà Romana nel Medioevo, hg. von S. Carocci (Collection de l'École Française de Rome 359), Rom 2006, S. 313–321.

Pace, Riforma (2007) – V. Pace, La Riforma e i suoi programmi figurativi. Il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico, in: Roma e la Riforma (2007), S. 49–60.

V. Pace, Politica delle immagini o immagini di politica? Programmi absidali a Roma e nel »Patrimonium Petri« nell' età della Riforma, in: Medioevo. L' Europa delle cattedrali. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2006, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2007, S. 237–244.

V. Pace, Arte medievale in Italia meridionale, Bd. 1: Campania, Neapel 2007.

Pace, Lapidario (2008) – V. Pace, Il lapidario di Palazzo Venezia e la scultura medievale a Roma, in: Tracce (2008), S. 169–174.

Pace, Il XIII secolo (2016) – V. Pace, Il XIII secolo. Da Innocenzo III (1198–1216) a Bonifacio VIII (1294–1303), in: Committenza artistica (2016), S. 299–329.

Pagano, Visite (1980) – S. Pagano, Le Visite Apostoliche a Roma nei secoli XVI–XIX. Repertorio delle fonti, in: Richerche per la storia religiosa in Italia 4, 1980, S. 317–464.

Pajares-Ayuela, Ornament (2002) – P. Pajares-Ayuela, Cosmatesque Ornament. Flat Polychrome Geometric Patterns in Architecture, London 2002.

Palazzo, Rome (2007) – E. Palazzo, Rome, la Réforme grégorienne et la liturgie. État de la question et perspectives de recherches, in: Roma e la Riforma (2007), S. 13–24.

Palmerio/Villetti, Storia (1989) – G. Palmerio, G. Villetti, Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275–1870 (Studi e documenti/Università degli Studi di Roma La Sapienza/Dipartimento di Storia dell' Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici 1), Rom 1989.

Panciroli, Tesori (1625) – O. Panciroli, I tesori nascosti dell' alma città di Roma, Rom 1625 (1. Ausg. 1600).

Pani Ermini, Christiana Loca (2000) – L. Pani Ermini, Christiana Loca. Lo spazio cristiano nella Roma del primo millennio, Rom 2000.

Panofsky, Renaissance (1960) – E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, 2 Bde., Stockholm 1960.

Pantoni, Vicende (1973) – A. Pantoni, Le vicende della Basilica di Montecassino attraverso la documentazione archeologica (Miscellanea Cassinese 36), Montecassino 1973.

Panvinio, Basilicis (1570) – O. Panvinio, De praecipuis Urbis Romae sanctioribusque basilicis, quas septem ecclesias vulgo vocant. Liber, Rom 1570.

Panvinio, Chiese (1570) – O. Panvinio, Le sette chiese Romane, tradotte da M. A. Lanfranchi, Rom 1570, URL des Digitalisats: http://rara.biblhertz.it/Dg450-1701 [11. 11. 2017].

Panvinio, Epitome (1577) – O. Panvinio, Epitome Pontificum Romanorum a S. Petro usque ad Paulum IIII. Gestorum (videlicet) electionisque singulorum, & Conclauium compendiaria narratio. Cardinalium item nomina, dignitatum tituli, insignia legationes, patria et obitus, Venedig 1577.

San Paolo in Vaticano (2009) – San Paolo in Vaticano. La figura e la parola dell' apostolo delle genti nelle raccolte pontificie, hg. von U. Utro, Kat. Rom, Todi 2009.

Paravicini Bagliani, Cardinali (1972) – A. Paravicini Bagliani, Cardinali di curia e »familiae« cardinalizie dal 1227–1254, 2 Bde., Padua 1972.

Paravicini Bagliani, Testamenti (1980) – A. Paravicini Bagliani, I testamenti dei cardinali del Duecento (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 25), Rom 1980.

Paravicini Bagliani, Der Leib des Papstes. Eine Theologie der Hinfälligkeit, München 1997.

Paravicini Bagliani, Chiavi (1998) – A. Paravicini Bagliani, Le chiavi e la tiara. Immagini e simboli del papato medievale (La corte dei papi 3), Rom 1998.

A. Paravicini Bagliani, Il potere del papa. Corporeità, autorappresentazione, simboli (Millenio medievale 78), Florenz 2009.

A. Paravicini Bagliani, Morte e elezione del papa. Norme, riti e conflitti; il medioevo (La corte dei papi 22), Rom 2013.

Paribeni, Pavimenti (2006) – A. Paribeni, Pavimenti cosmateschi di chiese romane. Ricognizioni, rifacimenti e restauri tra XVIII e XIX secolo, in: Atti dell'XI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Ancona 2005, hg. von C. Angelelli, Tivoli 2006, S. 351–364.

A. Paribeni, Mosaici e sectilia medievali nelle illustrazioni di Andrea Terzi. Pavimenti e arredi cosmateschi delle chiese di Roma, in: Atti dell'XI colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico, Ancona 2005, hg. von S. Angelelli, Tivoli 2009, S. 541–560.

Parlato, Le icone (2000) – R. Parlato, Le icone in processione, in: Arte e iconografia a Roma (2000), S. 69–92. (in der Ausg. 2002, S. 55–72)

Parlato, Fonti (2001) – E. Parlato, Fonti e paesaggio urbano nella Crocifissione di S. Pietro dal medioevo al primo Rinascimento, in: La figura di San Pietro nelle fonti del Medioevo, Atti del convegno tenutosi in occasione dello Studiorum universitatum docentium congressus (Viterbo e Roma, 5–8 settembre 2000), hg. von L. Lazzari, A. M. Valente Bacci, Löwen 2001, S. 524–548.

Parlato/Romano, Roma (1992) – E. Parlato, S. Romano, Roma e il Lazio (Italia Romanica 13), Mailand 1992. (oder Neuausg. Rom 2001)

Pasquali, Santa Maria in Portico (1902) – P. Luigi Pasquali, Santa Maria in Portico nella storia di Roma dal secolo VI al XX, Rom 1902.

S. Pasquali, Basiliche civili e cristiane nell'editoria romana d'architettura tra Sette e Ottocento, in: Revival paleocristiani (1764–1870). Architettura e restauro: l'interpretazione delle basiliche di Roma, hg. von P. Pinon, E. Pallottino = Ricerche di storia dell'arte 56, 1995, S. 18–29.

L. Pastorino, I restauri delle chiese ad impianto basilicale a Roma durante il pontificato di Pio IX, in: Revival paleocristiani (1764–1870). Architettura e restauro: l'interpretazione delle basiliche di Roma, hg. von P. Pinon, E. Pallottino = Ricerche di storia dell'arte 56, 1995, S. 60–72.

Patrons and professionals (2012) – Patrons and Professionals in the Middle Ages. Proceedings of the 2010 Harlaxton Symposion, hg. von P. Binski, E. A. New (Harlaxton medieval studies 22), Donington 2012.

Paulus, Geschichte (2000) – N. Paulus, Geschichte des Ablasses im Mittelalter. Vom Ursprunge bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, 3 Bde. Paderborn 1923. (erw. Neuausg. mit Einleitung und Bibliographie von T. Lentes, Darmstadt 2000)

P. Pensabene, Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma, in: Marmi antichi, hg. von G. Borghini (Materiali della cultura artistica 1), Rom 1989, S. 56–64.

P. Pensabene, Contributi per una ricerca sul reimpiego e il »recupero« dell'antico nel medioevo. I: Il reimpiego nell'architettura normanna, in: RIASA, 3. ser., 13, 1990/91, S. 5–138.

Pensabene, Reimpiego (1997) – P. Pensabene, Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma, in: Marmi antichi, hg. von G. Borghini, Rom 1997, S. 43–54.

Pensabene, Casa (2006) – P. Pensabene, La Casa dei Crescenzi e il reimpiego nelle case del XII e XIII secolo a Roma, in: Arnolfo di Cambio (2006), S. 65–76.

P. Pensabene, Portici delle case medievali a Roma e l'uso delle spoglie, in: Reimpiego (2008), S. 67–93.

Pensabene, I marmi (2013) – P. Pensabene, I marmi nella Roma antica (Biblioteca di testi e studi 890. Archeologia), Rom 2013.

Pensabene, Roma (2015) – P. Pensabene, Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'Antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo (Monumenti di Antichità Cristiana II ser. XXII), Città del Vaticano 2015.

Pensabene, Architectural Spolia (2016) – P. Pensabene, Architectural Spolia and Urban Transformation in Rome from the Fourth to the Thirteenth Century, in: Perspektiven der Spolienforschung 2 (2017), S. 175–232.

Pensabene, Alba Fucens (2019) – P. Pensabene, Alba Fucens. Il reimpiego a S. Pietro e la »normalizzazione« dell'ordine corinzio in età augustea e nel medioevo, in: Babesch. Bulletin antieke beschaving = Annual papers on classical archaeology 94, 2019, S. 161–182.

Pensabene/Pomponi, Contributi (1991/92) – P. Pensabene, M. Pomponi, Contributi per una ricerca sul reimpiego e il »recupero« dell'antico nel medioevo. 2: I portici cosmateschi a Roma, in: RIASA, 3. ser., 14/15, 1991/92, S. 305–346.

Perchuk, Schismatic (2016) – A. L. Perchuk, Schismatic (Re)Visions. Sant'Elia near Nepi and Sta. Maria in Trastevere in Rome, 1120–1143, in: Gesta 55, 2016, S. 179–212.

Perchuck, Saint Elijah (2021) – A. L. Perchuck, The Medieval Monastery of Saint Elijah. A History in Paint and Stone, Brepols 2021.

Perini, Panvinio (1899) – D. A. Perini, Onofrio Panvinio e le sue opere, Rom 1899.

Peroni/Riccioni, Reliquary Altar (2000) – A. Peroni, S. Riccioni, The Reliquary Altar of S. Maria del Priorato in Rome, in: Early Medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough, hg. von J. M. H. Smith, Leiden 2000, S. 135–150.

Perspektiven der Spolienforschung 2 (2017) – Perspektiven der Spolienforschung 2. Zentren und Kulturen der Spoliierung, hg. von S. Altenkamp, C. Marcks-Jacobs, P. Seiler (Berlin Studies of the Ancient World 40), Berlin 2017.

Pesarini, La Basilica (1913) – S. Pesarini, La basilica di S. Paolo sulla Via Ostiense prima delle innovazioni del sec. XVI, in: Studi Romani 1, 1913, S. 386–427.

Pesarini, Contributi (1913) – S. Pesarini, Contributi alla storia della basilica di San Lorenzo f. l. m., in: Studi Romani 1, 1913, S. 37–52.

B. Pesci OFM, L'itinerario romano di Sigerico arcivescovo di Canterbury e la lista dei papi da lui portata in inghilterra (anno 990), in: RAC 13, 1936, S. 43–60.

J. Petersohn, Capitolium Conscendimus. Kaiser Heinrich V. und Rom (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main XLVII, 1), Stuttgart 2009.

J. Petersohn, Kaisertum und Rom in spätsalischer und staufischer Zeit. Romidee und Rompolitik von Heinrich V. bis Friedrich II. (MGH Schriften 62), Hannover 2010.

Petros eni (2006) – Petros eni – Pietro è qui. Kat. Città del Vaticano 2006/07, hg. von M. C. Carlo-Stella, P. Liverani, M. L. Polichetti, Rom 2006.

H. C. Peyer, Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien, Zürich 1955.

Pflugk-Harttung, Urkunden (1958) – J. von Pflugk-Harttung, Urkunden der Päpste, 3 Bde., Tübingen 1881–1886. (Nachdr. Graz 1958)

Piazza, Opere pie (1679) – C. B. Piazza, Opere pie di Roma, Rom 1679.

Piazza, Eusevologio (1698) – C. B. Piazza, Eusevologio romanouvero delle opere pie di Roma, seconda impressione, Rom 1698.

Piazza, Gerarchia (1703) – C. B. Piazza, La gerarchia cardinalizia, Rom 1703.

Piazza, Mosaïques (2010) – S. Piazza, Mosaïques en façade des églises de Rome (XII^{e}–XIV^{e} siècles). Renaissance et évolution d'un modèle paléochrétien, in: Hortus artium medievalium 16, 2010, S. 125–138.

Piazzesi/Mancini, Statistica (1953/54) – A. Piazzesi, V. Mancini, Una statistica sul repertorio geometrico dei Cosmati, in: Quad. Ist. St. Arch. 1, 1953/54, S. 11–19.

Picard, Quadriportique (1974) – J.-C. Picard, Le quadriportique de Saint-Pierre-du-Vatican, in: Mél. Éc. Franç., Antiquité, 86, 1974, H. 2, S. 851–890.

Pietrangeli, S. Angelo (1971) – C. Pietrangeli, Rione XI: S. Angelo (Guide rionali di Roma 26), Rom 1971.

C. Pietrangeli, Rione X: Campitelli, Bd. 2 (Guide rionali di Roma 25), Rom 1976.

C. Pietrangeli, Rione IX: Pigna, Bd. 2 (Guide rionali di Roma 23), Rom 1977.

C. Pietrangeli, Rione XIX: Celio, Bd. 1 (Guide rionali di Roma 37), Rom 1983.

Pietrangeli, Celio 2 (1987) – C. Pietrangeli Rione XIX: Celio, Bd. 2 (Guide rionali di Roma 38), Rom 1987.

Pietrangeli (Hg.), S. M. M. (1987) – Santa Maria Maggiore a Roma, hg. von C. Pietrangeli (Chiese monumentali d'Italia), Florenz 1987.

Pietrangeli, San Paolo (1988) – San Paolo fuori le mura a Roma, hg. von C. Pietrangeli, Florenz 1988.

Pietro e Paolo (2000) – Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli, Kat. Rom 2000, hg. von A. Donati, Mailand 2000.

Da Pisanello (1988) – Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, Kat. Rom, hg. von M. Calvesi, Mailand/Rom 1988.

C. Pisoni, Il tabernacolo della cattedrale di Velletri. Un caso di opera decontestualizzata, in: Arte d'Occidente 1 (1999), S. 511–517.

Pistilli, L'architettura (1991) – P. F. Pistilli, L'architettura a Roma nella prima metà del Duecento (1198–1254), in: Roma nel Duecento (1991), S. 3–71.

Pistilli/Cerone, Santa Scolastica (2012) – P. F. Pistilli, R. Cerone, L'abbazia di Santa Scolastica. Dal chiostro cosmatesco come adeguamento al *romano more* alle trasformazioni delle ali monastiche prima della commenda, in: Le valle dei monaci. Atti del Convegno internazionale di studio, Roma-Subiaco 2010, hg. von L. Ermini Pani, Spoleto 2012, S. 217–269.

Platina, Historia (1518) – B. Platina, Historia de vitis pontificum Romanorum a D. N. Iesu Christo usque ad Paulum II, Venedig 1518. (oder spätere ital. Ausg.)

Platner et al., Beschreibung (1829–42) – E. Platner, C. Bunsen, E. Gerhard, W. Röstell, Beschreibung der Stadt Rom, 3 Bde., Stuttgart/Tübingen 1829–1842.

Pöpper, Untersuchungen (1996) – T. Pöpper, Untersuchungen zum System der Langhausdekorationen von Alt-St. Peter und Alt-St. Paul in Rom, Mag. Münster 1996 (Ms.).

Pöpper, Das Grabdenkmal (2004) – T. Pöpper, Das Grabdenkmal Papst Nikolaus' V. in St. Peter, in: Rom und das Reich vor der Reformation, hg. von N. Staubach, Frankfurt a. M. 2004, S. 31–52.

Poeschke, Betrachtung (1972) – J. Poeschke, Betrachtung der römischen Werke des Arnolfo di Cambio, in: R. Q. Schr. 67, 1972, S. 175–211.

Poeschke, Assisi (1985) – J. Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985.
Poeschke, Kirchenbau (1988) – J. Poeschke, Der römische Kirchenbau des 12. Jahrhunderts und das Datum der Fresken von Castel S. Elia, in: Röm. Jb. f. Kg. 23/24, 1988, S. 1–28.
Poeschke, Architekturästhetik (1996) – J. Poeschke, Architekturästhetik und Spolienintegration im 13. Jahrhundert, in: Antike Spolien (1996), S. 225–249.
Poeschke, Skulptur (1998) – J. Poeschke, Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1: Romanik, München 1998.
Poeschke, Skulptur (2000) – Joachim Poeschke, die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 2: Gotik, München 2000.
Pogliani, Zum Mosaikschmuck (2013) – P. Pogliani, Zum Mosaikschmuck von Alt-Sankt Peter, in: Europäische Mosaikkunst vom Mittelalter bis 1900, hg. von O. Voccoli et al., Petersberg 2013, S. 9–15.
Poilpré, Maiestas Domini (2005) – A.-O. Poilpré, Maiestas Domini. Une image de l'église en occident (V–IX siècle), Paris 2005.
Pollak, Die Kunsttätigkeit (1928) – O. Pollak, Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII, Bd. 1, Köln 1928.
Pollio, San Lorenzo (1999) – G. Pollio, San Lorenzo fuori le mura e l'incoronazione imperiale di Pierre de Courtenay, in: Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge 111, 1999, S. 141–157.
Pollio, Culto (2006) – G. Pollio, Il culto e l'iconografia di san Nicola a Roma, in: San Nicola. Splendori d'arte d'oriente e d'occidente, hg. von M. Bacci, Mailand 2006, S. 137–144.
G. Pollio, I disiecta membra degli arredi liturgici »cosmateschi« del duomo di Civita Castellana, in: Cattedrale Cosmatesca (2012), S. 191–218.
Pope Innocent II (2016) – Pope Innocent II (1130–43). The World vs the City, hg. von J. Doran, D. J. Smith, London/New York 2016.
Popp, Ansicht (1990) – D. Popp, Eine unbekannte Ansicht der mittelalterlichen Fassade von S. Giovanni in Laterano, in: Röm. Jb. d. B.H. 26, 1990, S. 31–39.
D. Popp, Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts (Beiträge zur Kunstwissenschaft 67), München 1996.
Porter, S. Maria di Castello (1912) – A. Kingsley Porter, Santa Maria di Castello in Corneto, in: A. e. S. 5. ser. 31, 1912, S. 139–151, 169–179.
Potere dell'arte (2014) – Il potere dell'arte nel Medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio, hg. von M. Gianandrea, F. Gangemini, C. Costantini, Rom 2014.
Potthast, Regesta (1874/75) – A. Potthast, Regesta Pontificum Romanorum inde ab a. post Christum natum MCXVIII ad a. MCCCIV, 2 Bde. Berlin 1874–1875.
Pressutti, Regesta Honorii III – Regesta honorii Papae III iussu et munificentia Leonis XIII Pontificis Maximi ex Vaticanis archetypis, hg. von P. Pressutti, 2 Bde., Rom 1888–1895.
Preußker, S. Saba (2000) – S. A. Preußker, Die Bau- und Ausstattungsgeschichte des Klosters S. Saba in Rom. Eine Studie zu den Traditionsstrukturen in der stadtrömischen Sakralarchitektur, Diss. Universität Frankfurt a. M. 2000 (Manuskript). (Digitalisat: eres.biblhertz.it/public/Dt4360-6000-1-raro.pdf [Text], eres.biblhertz.it/public/Dt4360-6000-2-raro.pdf [Anhang], eres.biblhertz.it/public/Dt4360-6000-3-raro.pdf [Abbildungen])
Priester, Belltowers (1990) – A. E. Priester, The Belltowers of Medieval Rome and the Architecture of »Renovatio«, Ann Arbor 1990.
Priester, Building Workshops (1993) – A. E. Priester, The Belltowers and Building Workshops in Medieval Rome, in: JSAH 52, 1993, S. 199–220.
Promis, Notizie (1836) – C. Promis, Notizie epigrafiche degli artefici marmorari romani dal X al XV secolo, Turin 1836.
S. Prosperi Valenti Rodinò, La raccolta di disegni del marchese Alessandro Gregorio Capponi, in: I disegni del Codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana, hg. von M. Gobbi, S. Prosperi Valenti Rodinò, Città del Vaticano 2010, S. 13–40.
Proverbio, Cicli (2016) – C. Proverbio, I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura. Proposte di lettura, Turnhout 2016.
Quintavalle, San Pietro (2012) – A. C. Quintavalle, San Pietro come »modello« nella riforma gregoriana e la cronologia delle sculture agli inizi del secolo XII in Occidente, in: La Basilica di San Pietro (2012), S. 17–37.
Rabus, Rom 1575 (1925) – J. Rabus, Rom. Eine Münchner Pilgerfahrt im Jubeljahr 1575 von Dr. Jakob Rabus, Hofprediger zu München, hg. von K. Schottenloher, München 1925.
Racheli, Restauro (2000) – A. M. Racheli, Restauro a Roma; 1870–2000. Architettura e città, Venedig 2000.
E. Racioppa, La cattedrale di Civita Castellana, Civita Castellana 2002.
Recio Veganzones, Obra (2002) – A. Recio Veganzones, Una obra manuscrita de Alfonso Chacón OP (1530–1599). La »Historica descriptio Urbis Romae« Nota previa, in: Miscellanea in onore di Mons. Patrick Saint-Roch, hg. von P. Pergola = RAC 78, 2003, S. 325–428.

Recycling Beauty (2022) – Recycling Beauty, Kat. Mailand, hg. von S. Settis, Mailand 2022.
Rehberg, Kanoniker (1999) – A. Rehberg, Die Kanoniker von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore im 14. Jahrhundert. Eine Prosopographie (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 89), Tübingen 1999.
Rehberg, Kirche und Macht (1999) – A. Rehberg, Kirche und Macht im römischen Trecento. Die Colonna und ihr Klientel auf dem kurialen Pfründenmarkt (1278–1378), Tübingen 1999.
W. Rehm, Europäische Romdichtung, München 1939.
Reimpiego (2008) – Il reimpiego in architettura. Recupero, trasformazione, uso, hg. von J.-F. Bernard, P. Bernardi, D. Esposito (Collection de l'École Française de Rome 418), Rom 2008.
C. Rendina, Le grandi famiglie di Roma. La saga della nobiltà tra contee, marchesati, ducati e principati, sotto l'insegna di papi e cardinali, imperatori e re nello scenario di splendidi palazzi, sontuose ville e cappelle gentilizie, Rom 2004.
Reumont, Geschichte (1867–70) – A. von Reumont, Geschichte der Stadt Rom, 3 Bde., Berlin 1867–1870.
Ricci, Resti (1908) – C. Ricci, Resti d'altari antichi, in: B. A. 2, 1908, S. 209–214.
Riccioni, L'autel-reliquaire (2002) – S. Riccioni, L'autel-reliquaire de Sainte-Marie de l'Aventin à Rome. Exemple de la renovatio clunisienne, in: Odilon de Mercœur, l'Auvergne et Cluny. La »Paix de Dieux« et l'Europe de l'an mil. Actes du colloque, Lavoûte-Chilhac 2000, hg. von J. Vigier, Nonette 2002, S. 205–219.
Riccioni, Altari (2005) – S. Riccioni, Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una »lettura« in chiave riformata dell'antico, in: Hortus Artium Medievalium 11, 2005, S. 189–200.
Riccioni, Mosaico (2006) – S. Riccioni, Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma. Exemplum della chiesa riformata (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte 7), Spoleto 2006.
Riccioni, Litterae (2007) – S. Riccioni, Litterae et figurae. Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne, in: Roma e la Riforma (2007), S. 141–164.
Riccioni, Rewriting (2011) – S. Riccioni, Rewriting Antiquity, Renewing Rome. The Identity of the Eternal City through Visual Art, Monumental Inscriptions and the *Mirabilia*, in: Medieval Encounters 17, 2011, S. 439–463.
Riccioni, Shadow (2019) – S. Riccioni, From Shadow to Light. Inscriptions in Liminal Spaces of Roman Sacred Architecture (11th–12th Century), in: Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture (Materielle Textkulturen 23), hg. von T. Frese, W. E. Keil, K. Krüger, Berlin/Boston 2019, S. 217–244.
Richter, Furniture (1966) – G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans, London 1966. (Überarb. Aufl. von Ancient Furniture. A History of Greek, Etruscan and Roman Furniture. Oxford 1926)
Righetti, Roma (1978) – M. Righetti, Roma e la cultura federiciana, in: Storia dell'arte 32/34, 1978, S. 289–298.
Righetti, Appunti (1985) – M. Righetti Tosti-Croce, Appunti sull'architettura a Roma tra Due e Trecento, in: Arte Medievale 2, 1984, S. 183–194.
Righetti, L'architettura (1991) – M. Righetti, L'architettura tra il 1254 e il 1308, in: Roma nel Duecento (1991), S. 75–146.
Rilavorazione (2003) – Rilavorazione dell'antico nel Medioevo, hg. von M. D'Onofrio, Rom 2003.
I rioni di Roma. Storia, segreti, monumenti, tradizioni, leggende, curiosità, Rom 2005.
Robbins, Trastevere (1989) – D. K. Robbins, A Case Study of Medieval Urban Process. Rome's Trastevere (1250–1450), Ann Arbor 1989.
Roccoli, Santa Prassede (2004) – A. Roccoli, Santa Prassede, San Martino ai Monti, Santi Quattro Coronati. Tre esempi di rinascenza carolingia, Rom 2004.
Rohault de Fleury, Instruments (1870) – C. Rohault de Fleury, Mémoire sur les instruments de la passion de N.-S. J.-C., Paris 1870.
Rohault de Fleury, La messe (1883–89) – C. Rohault de Fleury, La messe. Études archéologiques sur ses monuments. Continuées par son fils, 8 Bde., Paris 1883–1889.
Rohault de Fleury, Les saints (1893–1900) – C. Rohault de Fleury, Les saints de la messe et leurs monuments. Etudes continuées par son fils (Archéologie chrétienne) 10 Bde., Paris 1893–1900.
Rohault de Fleury, Latran (1877) – G. Rohault de Fleury, Le Latran au Moyen Âge, 2 Bde., Paris 1877.
Roisecco, Roma (1745) – Roma antica e moderna […], hg. von G. Roisecco, Rom 1745. (Neuaufl. 1765)
Rom. Meisterwerke (2007) – Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven, hg. von C. Strunck, Petersberg 2007.
Roma di Alberti (2005) – La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, Kat. Rom, hg. von F. P. Fiore, unter Mitarbeit von A. Nesselrath, Mailand 2005.
Roma antica e moderna. Nella quale si contengono chiese, monasterii, hospedali, compagnie, collegii e seminarii, tempii teatri, […], hg. von G. D. Franzini, Rom 1653.
Roma anno 1300 (1983) – Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma »La Sapienza«, Rom 1980, hg. von A. M. Romanini, Rom 1983.

Roma dall'antichità 1 (2001) – Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi, hg. von M. S. Arena, L. Paroli, Bd. 1, Mailand 2001.
Roma dall'antichità 2 (2004) – Roma dall'antichità al medioevo. Contesti tardoantichi e altomedievali, hg. von L. Paroli, L. Venditelli, Bd. 2, Mailand 2004.
Roma nel Duecento (1991) – Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII, hg. von A. M. Romanini, Turin 1991.
Roma felix (2007) – Roma felix. Formation and Reflections of Medieval Rome, hg. von É. Ó Carragáin, C. Neuman de Vegvar, Aldershot 2007.
Roma medievale (2022/23) – Roma medievale. Il volto perduto della città, Kat. Rom, hg. von M. Righetti, A. M. D' Achille, Rom 2022/23.
Roma e la Riforma (2007) – Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI–XII secolo). Actes du Colloque, Lausanne 2004, hg. von S. Romano, J. Enckell Julliard (Études lausannoises d'histoire de l'art 5), Rom 2007.
Romanesque Cathedrals (2016) – Romanesque Cathedrals in Mediterranian Europe. Architecture, Ritual and Urban Context (AMA 7), hg. von G. Boto Varela, J. E. A. Kroesen, Turnhout 2016.
Romanini, Arnolfo (1969) – A. M. Romanini, Arnolfo di Cambio e lo »stil novo« del gotico italiano, Mailand 1969.
Romanini, Arnolfo apocrifi (1983) – A. M. Romanini, Arnolfo e gli »Arnolfo apocrifi«, in: Roma anno 1300 (1983), S. 27–72.
Romanini, Occhi (1987) – A. M. Romanini, Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità scientifica tra Arnolfo di Cambio e Giotto, in: Arte Medievale II. ser., 1, 1987, S. 1–43.
Romanini, Ipotesi (1990) – A. M. Romanini, Ipotesi ricostruttive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio. Nuovi dati sui monumenti De Braye e Annibaldi e sul sacello di Bonifacio VIII, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 107–128.
A. M. Romanini, Une statue romaine dans la Vierge De Braye, in: Revue de l'art 105, 1994, S. 9–18.
Romanini, Sconfitta (2000) – A. M. Romanini, La sconfitta della morte. Arnolfo e l'antico in una nuova lettura del monumento De Braye/The Defeat of Death. Arnolfo and Ancient Art as Revealed through a New Intepretation of De Braye Monument, in: Arte medievale II. ser., 12/13, 1998/1999, S. 1–33, 35–47.
A. Romano, Contributi alla restituzione delle basiliche Pelagiana e Onoriana di San Lorenzo fuori le mura in Roma, Rom 2013.
Romano, Alcuni fatti (1988) – S. Romano, Alcuni fatti e qualche ipotesi su S. Cecilia in Trastevere, in: Arte medievale II. ser., 2, 1988, S. 105–120.
Romano, Giovanni (1990) – S. Romano, Giovanni di Cosma, in: Skulptur und Grabmal (1990), S. 159–172.
Romano, Eclissi (1992) – S. Romano, Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295–1431), Rom 1992.
Romano, La facciata (1994) – S. Romano, La facciata medievale del Palazzo Senatorio. I documenti, i dati, e nuove ipotesi di lavoro, in: La facciata del Palazzo Senatorio in Campidoglio. Monumenti di storia urbana di Roma, hg. von M. E. Tittoni, Ospedaletto 1994, S. 39–62.
Romano, Artista (1995) – S. Romano, Artista e organizzazione del lavoro medievale. Appunti e riflessioni romane, in: Il mestiere dell'artista, hg. von M. di Macco = Ricerche di storia dell'arte 55, 1995, S. 5–20.
Romano, Sancta Sanctorum (1995) – S. Romano, Il Sancta Sanctorum. Gli affreschi, in: Sancta Sanctorum, hg. von C. Pietrangeli, Mailand 1995, S. 38–125.
Romano, L'Aracoeli (1998) – S. Romano, L'Aracoeli, il Campidoglio, e le famiglie romane nel Duecento, in: Roma Medievale. Aggiornamenti. Relazioni di un seminario nell'anno accademico 1995–1996, Roma, hg. von P. Delogu, Florenz 1998, S. 193–209.
Romano, Pittori (2000) – S. Romano, I pittori romani e la tradizione, in: Arte e iconografia a Roma (2000), S. 133–174. (in der Ausg. 2002, S. 103–138)
Romano, L'immagine (2000) – S. Romano, L'immagine di Roma, Cola di Rienzo e la fine del Medioevo, in: Arte e iconografia a Roma (2000), S. 227–256. (in der Ausg. 2002, S. 175–194)
Romano, Il cantiere (2002) – S. Romano, Il cantiere di San Paolo fuori le mura. Il contatto con i prototipi, in: Medioevo. I modelli. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 1999, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2002, S. 615–630.
Romano, Due absidi (2005) – S. Romano, Due absidi per due Papi. Innocenzo III e Onorio III a San Pietro in Vaticano e a San Paolo fuori le Mura, in: Medioevo. Immagini e ideologie. Atti del convegno internazionale di studi, Parma 2002, hg. von A. C. Quintavalle, Mailand 2005, S. 555–564.
Romano, Riforma (2006) – Riforma e tradizione 1050–1198, hg. von S. Romano (La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus IV), Rom 2006.
S. Romano, Roma XI secolo. Da Leone IX a Ranieri di Bieda, in: Romano, Riforma (2006), S. 15–35.
Romano, Chiesa trionfante (2006) – S. Romano, La chiesa trionfante (1100–1143 ca.), in: Romano, Riforma (2006), S. 163–182.

Romano, Colonna (2006) – S. Romano, I Colonna a Roma, 1288–1297, in: La nobiltà romana nel medioevo, hg. von S. Carocci (Collection de l'École Française de Rome 359), Rom 2006, S. 291–312.
S. Romano, La lotta per il primato. Frammenti e fatti sparsi tra Italia e Francia nell'età della Riforma, in: Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle, hg. von A. Calzona, R. Campari, M. Mussini, Mailand 2007, S. 167–172.
S. Romano, La O di Giotto, Mailand 2008.
S. Romano, Femmine, Sante, e nobilmente abbigliate. Uno sguardo femminile sulla pittura a Roma nell'XI secolo, in: Matilde e il Tesoro dei Canossa. Tra castelli, monasteri e città, Kat. Canossa, hg. von A. Calzona, Mailand/Reggio Emilia 2008, S. 188–199.
Romano, Rome (2008) – S. Romano, Rome et l'Antique: XI^{e}–XII^{e} siècles. Remarques, souvenirs, considérations éparses, in: Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa 39, 2008, S. 23–30.
Romano, Il Duecento (2012) – Il Duecento e la cultura gotica 1198–1287 ca., S. Romano (La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus e atlante V), Rom 2012.
Romano, Apogeo (2017) – Apogeo e fine del Medioevo 1288–1431, S. Romano (La pittura medievale a Roma 312–1431. Corpus VI), Mailand 2017.
Romano, Lussi (2017) – S. Romano, Lussi e miserie della »Città del Papa«, in: Romano, Apogeo (2017), S. 13–36.
Roma sacra (1995–2007) – Roma sacra. Guida alle chiese della Città eterna 1–34, Rom/Pozzuoli 1995–2007 (hg. von der Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma).
Rome across Time (2011) – Rome across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Ideas c. 500–1400, hg. von C. Bolgia, R. McKitterick, J. Osborne, New York 2011.
Rome on the Borders (2020) – Rome on the Borders. Visual Cultures during the Carolingian Transition, hg. von C. Bordino et al. (Convivium supplementum), Brno 2020.
Rosé, Présence »clunisienne« (2006) – I. Rosé, La présence »clunisienne« à Rome et dans sa région au X^{e} siècle. Réformes et ecclésiologie monastiques d'Odon à Maïeul, in: Il monachesimo italiano dall'età longobarda all'età ottoniana (secc. VIII–X). Atti del VII Convegno di studi storici sull'Italia benedettina, Nonantola (Modena) 2003, Cesena 2006, S. 267–269.
Roser, St. Peter (2005) – H. Roser, St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 19), München 2005.
Ross, Twelfth-century Interest (1938) – J. B. Ross, A Study of Twelfth-century Interest in the Antiquities of Rome, in: Medieval and Historiographical Studies in Honor of James Westfall Thompson, hg. von J. L. Cate, Chicago 1938, S. 302–321.
P. Rossi, Elementi per l'individuazione di una tipologia di ambone »romano« in epoca altomedievale, in: Arte medievale II ser., 7, 1993, S. 1–13.
Rossini, Mercurio (1715) – G. P. Rossini, Il Mercurio errante. Delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne, Rom (3. überarb. Aufl.) 1715. (1. Aufl. 1693)
Rossini, Antichità (1823) – L. Rossini, Le Antichità romane, Rom 1823.
Rossini, Scenografia (1839–53) – L. Rossini, Scenografia degl'interni delle più belle chiese e basiliche antiche di Roma, Rom 1839–1853.
Roullet, Egyptian Monuments (1972) – A. Roullet, The Egyptian and Egyptianizing Monuments of Imperial Rome (Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 20), Leiden 1972.
Rucellai 1459 (1960) – Giovanni Rucellai ed il suo zibaldone (1459), hg. von A. Perosa (Studies of the Warburg Institute 24), London 1960.
Saalmann, Brunelleschi/Manetti (1970) – The Life of Brunelleschi by Antonio di Tuccio Manetti, hg. von H. Saalmann, Pennsylvania/London 1970.
F. Sabatini, Monumenti e reliquie medievali della città e provincia di Roma, 5 Bde., Rom 1906–1914.
St. Peter's (2005) – St. Peter's in the Vatican, hg. von W. Tronzo, Cambridge 2005.
Saint John Lateran (2020) – The Basilica of Saint John Lateran to 1600, hg. von L. Bosman, P. Haynes, P. Liverani (British School at Rome Studies), Cambridge 2020.
Salazaro, Monumenti (1881–86) – D. Salazaro, Studi sui monumenti dell'Italia meridionale dal IV^{o} al XIII^{o} secolo. L'arte romana al medioevo, appendice agli studi, Bd. 1, S. 64; Bd. 2, S. 27–33, Neapel 1881–1886.
San Sisto (1992) – La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici, hg. von R. Spiazzi O. P., Bologna 1992.
Santa Maria del Popolo (2009) – Santa Maria del Popolo. Storia e Restauri, hg. von I. Miarelli Mariani, M. Richiello, 2 Bde., Rom 2009.
Santangeli Valenzani, Insediamento aristocratico (2008) – R. Santangeli Valenzani, L'insediamento aristocratico a Roma nel IX–X secolo, in: Rome des Quartiers. Des Vici aux Rioni. Cadres institutionnels, pratiques sociales et requalifictions entre Antiquité et époque moderne, hg. von M. Royo, E. Hubert, A. Berenger, Paris 2008, S. 229–245.

Santangeli Valenzani, Aristocratic Euergetism (2011) – R. Santangeli Valenzani, Aristocratic Euergetism and Urban Monasteries in Tenth Century Rome, in: H. Dey, E. Fentress, Western Monasticism ante litteram. The Space of Monastic Observance in Late Antiquity and the Early Middle Ages, Turnhout 2011, S. 273–287.

Santi, siehe: Cose maravigliose (1588).

Dos Santos, L'oratorio (2007) – F. Dos Santos, L'oratorio di San Giuliano, in: Roma e la Riforma (2007), S. 331–355.

Sarti/Settele, Appendix (1840) – Ad Philippi Lavrentii Dionysii opus De Vaticanis cryptis appendix in qua nova cryptarum ichnographica tabula adiectis notis inlustratur auctoribus A. Sarti et I. Settele in Romano Archigymnasio Professoribus, Rom 1840.

Sartori, Gradino (1999) – O. Sartori, Possibili valenze storico-ideologiche di un rilievo medievale romano. Il »gradino« di San Giovanni a Porta Latina, in: Studi Romani 47, 1999, S. 289–310.

Satzinger, Spolien (1996) – G. Satzinger, Spolien in der römischen Architektur des Quattrocento, in: Antike Spolien (1996), S. 249–276.

Satzinger, Nikolaus V. (2004) – G. Satzinger, Nikolaus V. und die Erneuerung von St. Peter, in: Rom und das Reich vor der Reformation, hg. von N. Staubach, Frankfurt a. M. 2004, S. 21–30.

Sauerländer, Gotische Skulptur (1970) – W. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich, 1140–1270, München 1970.

Sbaraglia, Supplementum (1780) – G. G. Sbaraglia, Ad Bullarium franciscanum supplementum, hg. von F. A. De Latera, Rom 1780.

G. Schelbert, Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom, Norderstedt 2007.

Schenkluhn, Assisi (1991) – W. Schenkluhn, San Francesco in Assisi. Ecclesia specialis. Die Vision Papst Gregors IX. von einer Erneuerung der Kirche, Darmstadt 1991.

Schilling, Calixt II. (1998) – B. Schilling, Guido von Vienne. Papst Calixt II., Hannover 1998.

Schimmelpfennig, Zeremonienbücher (1973) – B. Schimmelpfennig, Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 49), Tübingen 1973.

Schimmelpfennig, Die Krönung (1974) – B. Schimmelpfennig, Die Krönung des Papstes im Mittelalter dargestellt am Beispiel der Krönung Pius' II. (3. 9. 1458), in: Quellen und Forschungen 54, 1974, S. 192–270.

Schimmelpfennig, Papsttum (1987) – B. Schimmelpfennig, Das Papsttum. Grundzüge seiner Geschichte von der Antike bis zur Renaissance, Darmstadt (2. Aufl.) 1987.

Schimmelpfennig, Jesus (1998) – B. Schimmelpfennig, Jesus, Maria und Augustus. Ein Text zur Weihe von S. Maria in Trastevere (1215) und zur Geschichte von Trastevere in Antike und Mittelalter, in: Licet preter solitum. Ludwig Falkenstein zum 65. Geburtstag, hg. von L. Kéry, D. Lohrmann, H. Müller, Aachen 1998, S. 119–141.

Schmidt, Kanonikerreform (1972) – T. Schmidt, Die Kanonikerreform in Rom und Papst Alexander II. (1061–1073), in: Studi Gregoriani 9, 1972, S. 201–221.

Schmitz, Cavallini (2013) – M. Schmitz, Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 33), München 2013.

F. Schneider, Rom und Romgedanke im Mittelalter. Die geistigen Grundlagen der Renaissance, München 1926.

Schneider-Flagmeyer, Osterleuchter (1971) – M. Schneider-Flagmeyer, Der Osterleuchter in der Kirche S. Lorenzo in Lucina in Rom. Ein Werk des Vassallettus III, in: Festschrift Wolfgang Krönig, hg. von H. Ladendorf = Aachener Kunstblätter 41, 1971, S. 59–64.

Schneider-Flagmeyer, Osterleuchter in Süditalien (1986) – M. Schneider-Flagmeyer, Der mittelalterliche Osterleuchter in Süditalien. Ein Beitrag zur Bildgeschichte des Auferstehungsglaubens, Frankfurt a. M. 1986.

Scholz, Totengedenken (1999) – S. Scholz, Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis zum 15. Jahrhundert, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 1999, S. 37–59.

S. Scholz, Politik – Selbstverständnis – Selbstdarstellung. Die Päpste in karolingischer und ottonischer Zeit (Historische Forschungen 26), Stuttgart 2006.

Schradero, Monumentorum (1592) – L. Schradero (Schrader), Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & à Christianis posita sunt, 4 Bde., Helmstedt (Helmaestadii) 1592.

Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio (1929) – P. E. Schramm, Kaiser, Rom und Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens vom Ende des karolingischen Reiches bis zum Investiturstreit (Studien der Bibliothek Warburg 17), 2 Bde., Leipzig 1929.

Schramm, Die deutschen Kaiser (1983) – P. E. Schramm, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751–1152, München 1983. (1. Aufl. Leipzig 1928)

Schramm/Mütherich, Denkmale (1962) – P. E. Schramm, F. Mütherich, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte, Bd. 1: Von Karl dem Großen bis Friedrich II., 768–1250 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 2), München 1962.

Schreiber, Vacca's Fundberichte (1881) – T. Schreiber, Flaminio Vacca's Fundberichte, in: Berichte der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse 33, 1881, S. 43–91.

Schröder, Kunstfördernde Tätigkeit (1931) – H. Schröder, Die kunstfördernde Tätigkeit der Päpste im 13. Jahrhundert, Diss. Universität Leipzig 1931.

Schütze, Werke (2008) – S. Schütze, Werke als Kalküle ihres Wirkungsanspruchs. Die Cathedra Petri und ihr Bedeutungswandel im konfessionellen Zeitalter, in: Sankt Peter in Rom 1506–2006, hg. von G. Satzinger, S. Schütze, München 2008, S. 405–425.

Schulz, Denkmäler (1860) – H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, 5 Bde., Dresden 1860.

Schweikhart, Wolfegg (1986) – G. Schweikhart, Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini (Studies oft he Warburg Institute 38), London 1986.

E. Scirocco, I frammenti d'ambone della cattedrale di Gaeta, in: Gaeta medievale (2018), S. 397–420.

Scoto, Itinerario (1615) – F. Scoto (Franz Schott), Itinerario overo nova descrittione de' viaggi principali d'Italia, Vicenza 1615.

Scungio, Il ciborio (2007) – E. Scungio, Il ciborio di San Paolo fuori le mura. Oasservazioni sulla decorazione interna, in: Arte medievale 6, 2007, H. 1, S. 85–104.

Seibt, Anonimo (1992) – G. Seibt, Anonimo Romano. Geschichtsschreibung in Rom an der Schwelle zur Renaissance, Stuttgart 1992.

M. Seidel, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: Mitt. Florenz 19, 1975, S. 307–392.

Serafini, Torri (1927) – A. Serafini, Torri campanarie di Roma e del Lazio nel Medioevo, 2 Bde., Rom 1927.

Séroux d'Agincourt, Histoire (1823) – J. B. L. G. Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments, depuis sa décadence au IV^{e} siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^{e}, 6 Bde., Paris 1823.

Settis, Continuità (1986) – S. Settis, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico nell'arte italiana, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 3: Dalla tradizione all'archeologia, hg. von S. Settis, Turin 1986, S. 375–486.

Severano, Memorie (1630) – G. Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma e di altri luoghi, che si trovano per le strade di esse, 2 Bde., Rom 1630.

Severino, Pavimenti (2012) – N. Severino, Pavimenti cosmateschi di Roma. Storia, leggenda e verità, 2 Bde., Rom 2012.

Silvagni, Epigraphica (1943) – Monumenta Epigraphica Christiana. Saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc exstant, hg. von A. Silvagni, 4 Bde., Città del Vaticano 1943.

Silvan, Le origini (1992) – P. L. Silvan, Le origini della pianta di Tiberio Alfarano, in: Rendic. Pont. Accad. 62, 1992, S. 3–23.

Silvestro, L'incorniciatura (1994) – S. Silvestro, L'incorniciatura della Porta »Speciosa« della chiesa abbaziale di Grottaferrata, in: Bolletino della badia greca di Grottaferrata N. S. 48, 1994, S. 115–140.

Silvestro, Ipotesi (2008) – S. Silvestro, Una nuova ipotesi sul chiostro di S. Paolo fuori le mura e due inedite attribuzioni ai Vassalletto, in: Néa Rhóme 5, 2008, S. 259–276.

Sinthern, Memorie (1909) – P. Sinthern, Memorie di Roma medioevale. L'altare reliquiario di S. Maria del Priorato, in: Civiltà Cattolica 4, 1909, S. 59–71.

B. Sirch, Der Ursprung der bischöflichen Mitra und päpstlichen Tiara (Kirchengeschichtliche Quellen und Studien 8), St. Ottilien 1975.

Skulptur und Grabmal (1990) – Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien. Akten des Kongresses »Scultura e monumento sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia«, Rom 1985, hg. von J. Garms, A. M. Romanini (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom, 1. Abt., Abh. 10), Wien 1990.

Smetius, Inscriptionum (1588) – M. Smetius (Martin Smet), Inscriptionum antiquarum quae passim per Europam, liber, Leiden 1588.

Smith, Ciborium (1980) – M. T. Smith, The »Ciborium« in Christian Architecture at Rome, 300–600 A. D., Diss. New York University 1968 (Microfilm Ann Arbor 1980).

Smith/O'Connor, Eyewitness (2019) – Eyewitness to Old St Peter's. Maffeo Vegio's ›Remembering the Ancient History of St Peter's Basilica in Rome, with translation and a digital reconstruction of the church, hg. von C. Smith, J. F. O'Connor, Cambridge 2019.

S. Sommerer, Game of Thrones. Versatzstücke an zwei römischen Bischofsthronen, in: Versatzstücke. Festgabe für Hans-Rudolf Meier, hg. von I. Engelmann, T. Kiepke, K. Vogel, (HRMagazin 4), Weimar 2016, S. 4–15, URL: http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2699 [28. 04. 2017].

A. Sommerlechner, Urkunden als Quellen zu Stellenwert und Verwendung antiker Reste im mittelalterlichen Rom, in: RHM 43, 2001, S. 311–354.

Sorgenti del Romanico (1975) – Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo. Kat. Bari, hg. von P. Belli D'Elia, Bari 1975.

Spartà, Campanili (1983) – S. Spartà, I campanili di Roma. Un itinerario inusitato di fede, curiosità e arte attraverso le torri campanarie antiche e moderne, Rom 1983.

Spatz, Porches (2001) – N. Spatz, Church Porches and the Liturgy in Twelfth-century Rome, in: The Liturgy of the Medieval Church, hg. von T. J. Heffernan, E. A. Matter, Kalamazoo 2001, S. 327–367.

Spera, Luoghi di culto (2002) – L. Spera, Luoghi di culto di carattere »rievocativo« nel suburbio, in: Ecclesiae urbis 1 (2002), S. 691–712.

Spera/Esposito, Costruire a Roma (2011) – L. Spera, D. Esposito, Costruire a Roma nel Medioevo. Evidenze di cantiere a San Paolo fuori le Mura, in: Archeologia dell' architettura 16, 2011, S. 19–33.

Spezi, Bibliografia (1928) – P. Spezi, Bibliografia metodico-analitica delle chiese di Roma, S. Abacuc – S. Austerio, Rom 1928.

Spoliierung und Transposition, hg. von S. Altekamp, C. Marcks-Jacobs, P. Seiler (Topoi. Berlin Studies of the Ancient World 15), Berlin u. a. 2013, S. 261–285.

Stegensek, Altar (1900) – A. Stegensek, Ein langobardischer Altar in S. Maria del Priorato auf dem Aventin, in: Stromation archaiologikon. Mitteilungen dem zweiten internationalen Congress für christliche Archaeologie zu Rom gewidmet vom Collegium des Deutschen Campo Santo, Rom 1900, S. 78–84.

Steinke, Vatikanpaläste (1984) – K. B. Steinke, Die mittelalterlichen Vatikanpaläste und ihre Kapellen. Baugeschichtliche Untersuchung anhand der schriftlichen Quellen (Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano V), Città del Vaticano 1984.

Stevenson, Mostra (1884) – E. H. Stevenson, Scultura (Medio evo), in: Mostra della città di Roma. Alla Espozione di Torino nell' anno 1884, Rom 1884, S. 74–238 (Marmorari Romani 168–195).

Storia dell' architettura italiana (2010) – Storia dell' architettura italiana da Costantino a Carlo Magno, hg. von S. de Blaauw, 2 Bde., Mailand 2010.

Story, Aldhelm (2010) – J. E. Story, Aldhelm and Old St. Peter's, Rome, in: Anglo-Saxon England 39, 2010, S. 7–20.

Story, The Carolingians (2013) – J. E. Story, The Carolingians and the Oratory of Saint Peter the Shepherd, in: Old Saint Peter's (2013), S. 257–273.

Story et al., Charlemagne's Black Marble (2005) – J. E. Story et al., Charlemagne's Black Marble. The Origin of the Epitaph of Pope Hadrian I, in: P. B. S. R. 73, 2005, S. 157–190.

Strauch, Zwei Maßzeichnungen (2014) – T. Strauch, Zwei Maßzeichnungen der Weinrankensäulen aus Alt-St. Peter, in: Pegasus 16, 2014, S. 241–262.

Stroll, Jewish Pope (1987) – M. Stroll, The Jewish Pope. Ideology and poltics in the Papal Schism of 1130, Leiden 1987.

Stroll, Symbols (1991) – M. Stroll, Symbols as Power. The Papacy following the Investiture Contest, Leiden/New York 1991.

Stroll, Calixtus II (2004) – M. Stroll, Calixtus II (1119–1123). A Pope born to Rule (Studies in the history of Christian traditions 116), Leiden 2004.

Stroszeck, Wannen (1994) – J. Stroszeck, Wannen als Sarkophage, in: Römische Mitteilungen DAI 101, 1994, S. 217–240.

Struck, Bauprojekte (2017) – N. Struck, Römische Bauprojekte im Bild. Studien zur medialen Bautätigkeit Papst Pauls V. Borghese (1605–1621), München 2017.

Styger, Märtyrergrüfte (1935) – P. Styger, Römische Märtyrergrüfte, 2 Bde., Berlin 1935.

Suckale, Weltgerichtstafel (2002) – R. Suckale, Die Weltgerichtstafel aus dem römischen Frauenkonvent S. Maria in Campo Marzio als programmatisches Bild der einsetzenden Gregorianischen Kirchenreform, in: ders., Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien, Berlin 2002, S. 12–122.

G. Swarzenski, Cosmaten, in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 7, hg. von U. Thieme, F. Becker, Leipzig 1912, S. 505.

Tavole miracolose (2012) – Tavole miracolose. Le icone medioevali di Roma e del Lazio del Fondo Edifici di Culto, hg. von G. Leone, Kat. Rom, Rom 2012.

Tellenbach, Die Stadt Rom (1973) – G. Tellenbach, Die Stadt Rom in der Sicht ausländischer Zeitgenossen (800–1200), in: Saeculum 24, 1973, S. 1–40.

Testini, S. Saba (1961) – P. Testini, San Saba (Le chiese di Roma illustrate 68), Rom 1961.

Theuli/Coccia, Apparato (1967) – B. Theuli, A. Coccia, Apparato minoritico della Provincia di Roma, Rom 1967.

A. Thielemann, Roma und die Rossebändiger im Mittelalter, in: Kölner Jahrbuch 26, 1993, S. 85–132.

Thoenes, Ruine (1986) – C. Thoenes, St. Peter als Ruine. Zu einigen Veduten Heemskercks, in: Z. f. Kg. 49, 1986, S. 481–502; wiederabgedruckt in: C. Thoenes, Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten. Eingeführt von A. Beyer, H. Bredekamp, P. C. Claussen, München/Berlin 2002, S. 254–276.

C. Thoenes, Über die Größe der Peterskirche, in: Sankt Peter in Rom 1506–2006. Beiträge der internationalen Tagung, Bonn 2006, hg. von G. Satzinger, S. Schütze, München 2008, S. 9–28.

Thoenes, Persistenze (2011) – C. Thoenes, Persistenze, ricorrenze e innovazioni nella storia della Basilica Vaticana, in: Quaderni dell' Istituto di Storia dell' Architettura, N. S. 57/59, 2011, S. 85–92.

Thümmel, Die Memorien (1999) – H. G. Thümmel, Die Memorien für Petrus und Paulus in Rom. Die archäologischen Denkmäler und die literarische Tradition (Arbeiten zur Kirchengeschichte 76), Berlin/New York 1999.
Thumser, Die Frangipane (1991) – M. Thumser, Die Frangipane. Abriß der Geschichte einer Adelsfamilie im hochmittelalterlichen Rom, in: Quellen und Forschungen 71, 1991, S. 106–163.
Thumser, Rom (1995) – M. Thumser, Rom und der römische Adel in der späten Stauferzeit (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 81), Tübingen 1995.
Thunø, Image (2002) – E. Thunø, Image and Relic. Mediating the Sacred in Early Medieval Rome (Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum 32), Rom 2002.
Titi, Studio (1674) – F. Titi, Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma, Rom 1674.
Titi, Ammaestramento (1686) – F. Titi, Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma […], Rom 1686.
Titi, Studio (1721) – F. Titi, Nuovo studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma, Rom 1721.
Toesca, Il Medioevo (1927) – P. Toesca, Storia dell' arte Italiana, Bd. 3: Il Medioevo, Turin 1927.
Toesca, Trecento (1951) – P. Toesca, Storia dell' arte Italiana, Bd. 2: Il Trecento, Turin 1951.
Tolaini, Mosaico (1991) – E. Tolaini, Il mosaico pavimentale del Duomo di Pisa, in: Bolletino Storico Pisano 60, 1991, S. 323–327, 365–367.
Tolotti, Le basiliche (1982) – F. Tolotti, Le basiliche cimiteriali con deambulatorio del suburbio romano. Questione ancora aperta, in: Römische Mitteilungen DAI 89, 1982, S. 153–211.
Tolotti, Confessioni (1983) – F. Tolotti, Le confessioni succedutesi sul sepolcro di S. Paolo, in: RAC 59, 1983, S. 87–149.
Tomassetti, Campagna Romana (1910–26) – G. Tomassetti, La campagna romana antica, mediovale e moderna, 4 Bde., Rom 1910–1926.
Tomei, Grandezza (1983) – A. Tomei, La rinnovata grandezza di Roma. La pittura e le arti suntuarie: da Alessandro IV. a Niccolò III. (1254–1303), in: Roma anno 1300 (1983), S. 321–403.
Tomei, Torriti (1990) – A. Tomei, Iacobus Torriti pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano, Rom 1990.
Tomei, La pittura (1991) – A. Tomei, La pittura e le arti suntuarie. Da Alessandro IV a Bonifacio VIII (1254–1303), in: Roma nel Duecento (1991), S. 323–404.
A. Tomei, Römische Malerei im 5.–14. Jahrhundert, in: Rom. Kunst und Architektur, hg. von M. Bussagli, Köln 1999, S. 304–343. (oder gleichzeitige ital. Ausg.)
Tomei, Cavallini (2000) – A. Tomei, Pietro Cavallini, Mailand 2000.
Tomei, Pittori (2016) – A. Tomei, Pittori per la miniatura tra Duecento e Trecento, in: Il libro miniato a Roma nel Duecento, hg. von S. Maddalo, Rom 2016, Bd. 1, S. 353–374.
Torp, Monumentum (1962) – H. Torp, Monumentum Resurrectionis. Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà di Cori, in: ActaAArtHist 1, 1962, S. 79–112.
Torrigius, Sacre Grotte (1618) – F. M. Torrigius (Torrigio), Le sacre grotte Vaticane. Cioè narratione delle cose più notabili, che sono sotto il pauimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano in Roma, Viterbo 1618. (2. Aufl. Rom 1635, 3. Aufl. Rom 1639, erw. Aufl. Rom 1675)
Toubert, Le renouveau (1970) – H. Toubert, Le renouveau paléochrétien a Rome au début du XII^{e} siècle, in: Cah. A. 20, 1970, S. 99–154.
Toubert, Rome et le Mont-Cassin (1976) – H. Toubert, Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles remarques sur les fresques de l' église inférieure de Saint-Clément de Rome, in: DOP 30, 1976, S. 1–33.
Toubert, Un art dirigé (1990) – H. Toubert, Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie, Paris 1990.
Toubert, Structures (1973) – P. Toubert, Les structures du Latium médiéval. La Latium méridional et la Sabine du IX^{e} siècle à la fin du XII^{e} siècle, 2 Bde. (Bibliothèque des Ecoles Françaises d' Athènes et de Rome 221), Paris 1973.
Toynbee/Ward Perkins, Shrine (1956) – J. M. C. Toynbee, J. B. Ward Perkins, The Shrine of St. Peter and Vatican Excavations, London 1956.
Tracce (2008) – Tracce di pietra. La collezione di marmi di Palazzo Venezia, hg. von M. G. Barberini, Rom 2008.
Trachtenberg, On Brunelleschi's Choice (1996) – M. Trachtenberg, On Brunelleschi's Choice. Speculations on Medieval Rome and the Origins of Renaissance Architecture, in: Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer, hg. von C. L. Striker, Mainz 1996, S. 169–173.
Trastevere (2010) – Trastevere. Un' analisi di lungo periodo. Convegno di studi, Roma 2008, hg. von L. Ermini Pani, C. Travaglini, 2 Bde. (Miscellanea della Società Romana di Storia Patria 55), Rom 2010.
M. Trinci Cecchelli, siehe: M. Cecchelli
Trinci Cecchelli, Altare (1978) – M. Trinci Cecchelli, L' altare reliquiario di Santa Maria in Aventino, in: Vetera Christianorum 2, 1978, S. 247–261.

Trinci Cecchelli, San Paolo (2000) – M. M. Trinci Cecchelli, San Paolo fuori le mura, in: La visita alle Sette chiese, hg. von L. Pani Ermini, Rom 2000, S. 47–54.
Tronzo, The Prestige (1985) – W. Tronzo, The Prestige of Saint Peter's. Observation of the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy, in: Studies in the History of Art 16, 1985, S. 93–112.
Tronzo, Apse Decoration (1989) – W. Tronzo, Apse Decoration, the Liturgy and the Perception of Art in Medieval Rome. S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore, in: Italian Church Decoration (1989), S. 167–194.
Tronzo, The Shape (2001) – W. Tronzo, The Shape of Narrative. A Problem in the Mural Decoration of Early Medieval Rome, in: Roma nell' Alto Medioevo 1 (Settimane di studio del CISAM 48), Spoleto 2001, S. 457–487.
Tucci, Sarcofagi (2002) – P. L. Tucci, Sarcofagi reimpiegati e monumenti sepolcrali dei Vassalletto nella Basilica dei Santi Cosma e Damiano a Roma, in: Senso delle rovine e riuso dell' antico, hg. von W. Cupperi = Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni ser. IV, 14, 2002, S. 177–198.
Tucci, Revival (2004) – P. L. Tucci, The Revival of Antiquity in Medieval Rome. The Restoration of the Basilica of SS. Cosma e Damiano in the Twelfth Century, in: Memoirs of the American Academy in Rome 49, 2004, S. 99–126.
Turco, Il titulus (1997) – M. G. Turco, Il titulus dei Santi Nereo e Achilleo. Emblema della riforma cattolica, Rom 1997.
Twyman, Papal Ceremonial (2002) – S. Twyman, Papal Ceremonial at Rome in the Twelfth Century (Henry Bradshaw Society, Subsidia 4), Woodbridge 2002.
Uggeri, Supplément (1814) – A. Uggeri, Supplément aux journées pittoresques des édifices de Rome antique, Rom 1814.
Ughelli, Italia Sacra (1717–22) – F. Ughelli, Italia Sacra sive de episcopis Italiae et insularum adjacentium […], Bd. 1–2, hg. von N. Coleti, Venedig (2. Aufl.) 1717–1722.
Ugonio, Stationi (1588) – P. Ugonio, Historia delle stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima, […], Rom 1588, URL des Digitalisats: http://arachne.uni-koeln.de/books/Ugoni1588 [11. 11. 2017].
Un universo di simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni, hg. von G. Giammaria, Rom 2001.
Una finestra (2022) – Una finestra su Roma altomedievale. Pitture e mosaici, hg. von C. Croci et al. (Études lausannoises d'histoire de l' art 31), Rom 2022.
Vacca, Memorie (1594/1704/1820) – F. Vacca (1594), Memorie di varie antichità trovate in diversi luoghi della città di Roma. Scritte da Flaminio Vacca nell' anno 1594, Rom 1704, S. 1–24.
G. B. Vaccondio, Notizie istoriche delle quattro basiliche di Roma, Rom 1700.
Valentini/Zucchetti, Codice (1940–53) – R. Valentini, G. Zucchetti, Codice topografico della città di Roma, 4 Bde. (Fonti per la storia d' Italia 81, 88, 90, 91), Bd. 1, Rom 1940; Bd. 2, 1942; Bd. 3, 1946; Bd. 4, 1953.
Valeriani, Indagini architettoniche (2002) – S. Valeriani, Indagini architettoniche e dendrocronologiche sui tetti delle chiese paleocristiane di Roma, in: Ecclesiae urbis 1 (2002), S. 183–212.
Valeriani, Historic Carpentry (2003) – S. Valeriani, Historic Carpentry in Rome, in: Proceedings of the First International Congress on Construction History, Bd. 3, hg. von S. Huerta, Madrid 2003, S. 2023–2034.
Valeriani, Kirchendächer (2006) – S. Valeriani, Kirchendächer in Rom. Zimmermannskunst und Kirchenbau von der Spätantike bis zur Barockzeit, Diss. Berlin 2004, Petersberg 2006.
Valesio, Diario (1977–79) – F. Valesio, Diario di Roma (1700–1742), Bd. 1–3, hg. von G. Scano, Mailand 1977–1979.
C. Varagnoli, S. Croce in Gerusalemme. La basilica restaurata e l' architettura del Settecento romano, Rom 1995.
Varriano, Martino Longhi (1970) – J. L. Varriano, The Roman Ecclesiastical Architecture of Martino Longhi the Younger, Diss. University of Michigan 1970 (Microfilm).
Vasari, Vite, hg. Frey (1911) – G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, hg. von K. Frey, Bd. 1, München 1911.
Vasari, Vite, hg. Milanesi (1878) – G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878.
Vasari, Vite, hg. Bettarini/Barocchi (1966–1987) – G. Vasari, Le vite de' più eccellenti Pittori Sculturi e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. von R. Bettarini, P. Barocchi, 6 Bde. und 3 Bde. Kommentar, Florenz 1966–1987.
Vasari, Vite 1568 (1962–1966) – G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori ed Architettori (1568), hg. von P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, 9 Bde., Mailand 1962–1966.
Vasi, Magnificenze (1747–61) – G. Vasi, Delle magnificenze di Roma antica e moderna, 10 Bde., Rom 1747–1761.
Venturi, Storia 3 (1904) – A. Venturi, Storia dell' arte italiana, Bd. 3, Mailand 1904.
Venuti, Roma (1766/67) – R. Venuti, Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna. Opera postuma, 2 Bde., Rom 1766/1767.
Vicchi, Basiliche (1999) – R. Vicchi, Le basiliche maggiori di Roma. San Pietro, San Giovanni in Laterano, San Paolo fuori le mura, Santa Maria Maggiore, Florenz 1999.
Views (1988) – Views of Rome. From the Thomas Ashby Collection in the Vatican Library, hg. von R. Keaveney, London 1988.

Viscogliosi, Fori (2000) – A. Viscogliosi, I fori imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma, Rom 2000.
La visita alle »Sette chiese«, hg. von L. Pani Ermini, Rom 2000.
W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, Berlin/Leipzig (2. Aufl.) 1930.
Volkmann, Italien (1770) – J. J. Volkmann, Historisch-Kritische Nachrichten von Italien, 2 Bde., Leipzig 1770.
Voss, S. Andrea (1985) – I. M. Voss, Die Benediktinerabtei S. Andrea in Flumine bei Ponzano Romano, Diss. Universität Bonn 1983, ersch. 1985.
Voss, Corpus (1990) – I. Voss, Corpus der ionischen Kapitelle im mittelalterlichen Rom, o. O. [Rom] 1990 (Ms.). (Digitalisat: dlib.biblhertz.it/D0135–5900)
Voss, Studien (1990) – I. Voss, Studien zu den ionischen Kapitellen von S. Lorenzo fuori le mura, in: Röm. Jb. d. B.H. 26, 1990, S. 41–86.
Voss/Claussen (1991/92) – I. Voss, P. C. Claussen, Das Paviment von S. Clemente. Mit einer neuen zeichnerischen Aufnahme, in: Röm. Jb. d. B.H. 27/28, 1991/92, S. 1–22.
Wadding, Annales Minorum – L. Wadding, Annales Minorum seu trium Ordinum a S. Francisco Institutorum, 25 Bde., Rom, Florenz, Quaracchi 1731–1993.
Waetzoldt, Kopien (1964) – S. Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (Röm. Forschungen Bibl. Hertz. 18), Wien 1964.
Wagner-Rieger, Baukunst (1957) – R. Wagner-Rieger, Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, Bd. 2: Süd- und Mittelitalien (Publikationen des Österreichischen Kulturinstitutes in Rom, Abteilung für Historische Studien, Abt. 1, 2), Graz/Köln 1957.
Walter, Political Imagery (1970) – C. Walter, Papal Political Imagery in the Medieval Lateran Palace, in: Cah. A. 20, 1970, S. 155–176; 21, 1971, S. 109–136.
Warland, Brustbild (1986) – R. Warland, Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte, in: R. Q. Schr., Suppl. 41, 1986, S. 3–288.
M. Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985.
H. A. J. Wegman, Geschichte der Liturgie im Westen und Osten, Regensburg 1979.
T. Weigel, Spolien und Buntmarmor im Urteil mittelalterlicher Autoren, in: Antike Spolien (1996), S. 117–154.
Weißenberger, Mariengnadenbilder (2007) – J. Weißenberger, Römische Mariengnadenbilder 1473–1590. Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen, Diss. Universität Heidelberg, Heidelberg 2007, URL: http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/7623 [20. 05. 2015].
Weissthanner, Rompilgerführer (1954) – A. Weissthanner, Mittelalterliche Rompilgerführer. Zur Überlieferung der Mirabilia und Indulgentiae urbis Romae, in: Archivalische Zeitschrift 49, 1954, S. 39–64.
H. Wentzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 9, 1955, S. 29–72.
Wesjohann, Gründungserzählungen (2012) – Wesjohann, Mendikantische Gründungserzählungen im 13. und 14. Jahrhundert. Mythen als Element institutioneller Eigengeschichtsschreibung der mittelalterlichen Franziskaner, Dominikaner und Augustiner-Eremiten, Diss. Dresden 2011, Berlin 2012.
Westall, Theodoric (2014) – R. Westall, Theodoric Patron of the Churches of Rome?, in: ActaAArtHist N. S. 13, 2014, S. 116–138.
Westall, Constantius II (2015) – R. Westall, Constantius II and the Basilica of St. Peter in the Vatican, in: Historia. Zeitschrift für Alte Geschichte 64, 2015, S. 205–242.
Westminster Abbey (2002) – Westminster Abbey. The Cosmati Pavements, hg. von L. Grant, R. Mortimer (Courtauld Research Papers 3), Aldershot 2002.
White, Art and Architecture (1966) – J. White, Art and Architecture in Italy 1250–1400. The Pelican History of Art (The Pelican History of Art 28), Harmondsworth 1966.
Wickham, Roma (2013) – C. Wickham, Roma medievale. Crisi e stabilità di una città, 900–1150, Rom 2013. (oder engl. Ausg. Oxford 2015)
Wiener, Bauskulptur (1991) – J. Wiener, Die Bauskulptur von S. Francesco in Assisi (Franziskanische Forschungen 37), Werl 1991.
Wiener, Orvieto (2009) – J. Wiener, Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto. Eine Beschreibung, Petersberg 2009.
K. Williams, Italian Pavements. Patterns in Space, Houston (Tex.) 1997.
Wilpert, Mosaiken (1916) – J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 4 Bde., Freiburg i.Brsg. 1916.
J. Wilpert, W. N. Schumacher, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis zum 13. Jahrhundert, Freiburg i.Brsg./Basel/Wien 1976.

Wisskirchen, Der Fassadenschmuck (2003) – R. Wisskirchen, Der Fassadenschmuck von Alt-St. Peter in Rom und anderen Basiliken, in: RAC 79, 2003, S. 469–494.

Witte, Cosimaten (1825) – K. Witte, Über die Cosimaten, eine römische Künstler-Familie des 13. Jahrhunderts, in: Kunstblatt. Beilage zum Morgenblatt für gebildete Stände, 6, 1825, Heft 41, S. 161–163; H. 42, S. 165–168; H. 43, S. 171–172; H. 44, S. 174–176; H. 45, S. 178–180; H. 46, S. 182–184.

Wittkower, Disegni (1963) – R. Wittkower, Disegni de le ruine di Roma e come anticamente erono (Etienne Du Pérac, ca. 1560–1580), 2 Bde., Mailand 1963. (ital.: Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac. Codice Du Pérac, Cinisello Balsamo 1990)

Wolf, Salus (1990) – G. Wolf, Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990.

Wolf, Nichtzyklische (1993) – G. Wolf, Nichtzyklische narrative Bilder im italienischen Kirchenraum des Mittelalters. Überlegungen zu Zeit- und Bildstruktur der Fresken in der Unterkirche von S. Clemente (Rom) aus dem späten 11. Jahrhundert, in: Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Tagung des Graduiertenkollegs »Kunst im Kontext«, Marburg 1992, hg. von G. Kerscher, Berlin 1993, S. 319–339.

Wolf, Vera icona (2000) – G. Wolf, »Or fu sì fatta la sembianza vostra?«. Sguardi alla »vera icona« e alle sue copie artistiche, in: Il volto di Cristo, hg. von G. Morello, G. Wolf, Kat. Rom, Mailand 2000, S. 103–114.

Wolf, Schleier (2002) – G. Wolf, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002.

Wolf, Christus (2015) – G. Wolf, Christus im Gehäus und die vera icon in päpstlicher Hand. Überlegungen zu fol. 15v des Liber Regulae, in: Caritas im Schatten von Sankt Peter. Der Liber Regulae des Hospitals von Santo Spirito in Sassia. Eine Prachthandschrift des 14. Jahrhunderts, hg. von G. Drossbach, G. Wolf, Regensburg 2015, S. 67–73.

Wollesen, Mosaikdekoration (1979) – J. T. Wollesen, Eine »vor-cavallineske« Mosaikdekoration in Sancta Sanctorum, in Röm. Jb. f. Kg. 18, 1979, S. 9–34.

Wollesen, Fresken in Sancta Sanctorum (1981) – J. T. Wollesen, Die Fresken in Sancta Sanctorum. Studien zur römischen Malerei zur Zeit Nikolaus III (1277–1280), in: Röm. Jb. f. Kg. 19, 1981, S. 35–83.

Wollesen, Pictures (1998) – J. T. Wollesen, Pictures and Reality. Monumental Frescoes and Mosaics in Rome around 1300 (Hermeneutics of Art 8), Frankfurt/Bern et al. 1998.

Wymann, Aufzeichnungen (1925) – E. Wymann, Die Aufzeichnungen des Stadtpfarrers Sebastian Werro von Freiburg i. Ue. über seinen Aufenthalt in Rom vom 10.–27. Mai 1581, in: R. Q. Schr. 33, 1925, S. 39–71.

Zander, Considerazioni (1984) – G. Zander, Considerazioni su un tipo di ciborio in uso a Roma nel Rinascimento, in: B. A. 6. ser., 69, 1984, H. 26, S. 99–106.

Zander, La Necropoli (2014) – P. Zander, La Necropoli di San Pietro. Arte e fede nei sotterranei della Basilica Vaticana, Rom 2014. (Neuaufl. 2024)

Zander, Giotto (2015) – P. Zander, Giotto e la basilica di San Pietro. Il polittico nella basilica, in: Giotto, l' Italia (2015), S. 114–127.

Zchomelidse, Santa Maria Immacolata (1996) – N. M. Zchomelidse, Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura sacra al tempo della Riforma Gregoriana. Sakrale Malerei im Zeitalter der Gregorianischen Reform, Roma 1996.

N. M. Zchomelidse, Der Osterleuchter im Dom von Capua. Kirchenmobiliar und Liturgie im lokalen Kontext, in: Mededelingen 55, 1996, S. 18–43.

N. M. Zchomelidse, Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy, University Park (Pa.) 2014.

Zenker, Kardinalskollegium (1964) – B. Zenker, Die Mitglieder des Kardinalskollegiums von 1130–1159, Diss. Universität Würzburg 1964.

ABBILDUNGSNACHWEIS

© Giulio Archinà, Rom: 42, 155, 156
Tatjana Bartsch, Rom: 301
© Berlin, bpk/Kupferstichkabinett SMB/Foto Volker-H. Schneider: 13, 17
Gioia Bertelli: 423–425
© Braunschweig, Herzog-Anton Ulrich Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: 14, 25
© The British Library: 353, 430
© Città del Vaticano, BAV. Per concessione della Biblioteca Apostolica Vaticana, ogni diritto riservato: 16, 113, 133, 169, 355, 400, 413, 520, 532
Columbia University, Avery Architectural and Fine Arts Library: 374, 444, 518
Caroline Cottier, Lausanne: 441, 509
The Courtauld Photographic Collections, Martin Conway Collection: 46 (CON_B03128_F003_047)
Mark Darby: 354, 414, 510–512
Hans-Christoph Dittscheid, Regensburg: 259, 261–262, 310
Edinburgh, National Gallery (CC BY-NC): 226
© Florenz, Alinari Archives: 193 (5875), 332 (28253)
© Florenz, Alinari/Art Resource: 369 (6505/ART559365), 404 (6487/ART559216), 477 (6483/ART559196), 529 (7249/ART119039), 530 (28412/ART588426)
© Florenz, Alinari Archives, Collection Alinari Archives-Anderson Archive: 166 (ADA-F-003645-0000), 265 (17642)
Florenz, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe: 222–223, 319–321
Marzio Fulloni, Rom: 389, 433–434, 440, 443, 472, 476
Julian Gardner, Warwick: 295–299, 542
Manuela Gianandrea, Rom: 114
Erik Gustafson, Rom: 455
Daniela Hoesli, Zürich: 331, 338
Ischia di Castro (Rocca Farnese), Archivio Ditta Medici/Foto Noemi Federici. Per gentile concessione di Priscilla Grazioli Medici: 56
© Andrea Jemolo/Berlin, Bridgeman Images: 153
Dale Kinney archive, Bryn Mawr: 192, 375, 521
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst: 135
Kraków, Laboratory stock National Museum: 363
London, Society of Antiquaries: 290–291
Thomas F. Mathews, New York: 364, 409
Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mt. Sinai: 539
München, BSB: 273–276, 519
National Galleries of Scotland. David Laing Bequest to the Royal Scottish Academy transferred 1910: 490
Valentino Pace, Rom: 427, 533–535
Emanuele Pigionatti, Mendrisio: 256

Ann Priester, Princeton: 473
© RMN-Grand Palais (Beauvais, Musée départemental de l'Oise)/Adrien Didierjean: 134
Rom, ACSMT: 361, 365, 370, 347, 432, 516, 508
Rom, Archivio Capitolare Lateranense: 75
© Rom, Archivio fotografico dei Musei Capitolini – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali: 103, 129
Rom, Archivio Fotografico Musei Vaticani: 267, 305 (XV-10–25)
Rom, ASR, su concessione del Ministro per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo: 132
Rom, BAV: 272, 280
Rom, BHR: 1 (448842), 12 (bh559683), 15 (bhono4517), 20 (bhpd19164), 23 (bh493929), 27 (bhono4441), 32 (bh563039), 33 (bho22014), 34 (319757), 35 (448842), 55 (bh489930), 212, 213, 214 (U.Pl. D 68506), 228–229, 235, 236 (U.Pl. D 68506), 238 (U.Pl. D 4836), 239, 242, 251, 307–309, 340 (U.Pl. D 26052), 360, 366
Rom, BIASA, Raccolta Lanciani: 215 (31808)
Rom, Biblioteca Casanatense: 178, 277
Rom, BNCR fondo Vittorio Emanuele, Nr. 552: 104
Rom, BSR Photographic Archive, John-Henry Parker Collection: 137
Rom, DAI: 461 (7585), 479 (7578), 480 (7577)
Rom, Fondo Edifici di Culto/Giulio Archinà; 85–88, 93
Rom, Foto Vasari: 43, 44, 448–449, 501
Rom, Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe: 442
Rom, ICCD: 29 (GFN R 2771), 71 (GFN N 5536), 72 (GFN E 48737), 94 (GFN D 1809), 141 (GFN E 48747), 145 (GFN D 004522), 162 (GFN N 5520), 168 (GFN C 004769), 177 (GFN N 5989), 216 (C 9569), 350 (E 45446), 368 (F 12021), 373 (D 1822)
Rom, Istituzione Biblioteche Centri Culturali di Roma – Biblioteca A. Sarti: 362, 517
Rom, Istituto Centrale del Restauro: 150
Rom, Luce: 217 (4248 E)
© Rom, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia con il permesso della Soprintendenza SPSAE e Polo Museale della città di Roma: 76, 127
Rom, SBAS: 125 (195664)
Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2022: 144, 147, 367, 428 (RCIN 909418), 429 (RCIN 909417), 541 (RCIN 909041)
Scala/Art Resource: 358 (ART363923), 488 (ART363908)
Domenico Ventura, Rom: 140
Wien, Albertina: 311
Windsor, Royal Library: 341
Alessandro Zuccari, Rom: 371, 492, 496–497

Alle weiteren Fotografien wurden von den Autorinnen und Autoren bzw. Projektmitarbeitenden selbst aufgenommen und unterliegen der Lizenz CC-BY-NC-SA 4.0

PERSONEN- UND ORTSREGISTER

Abundius, hl. 25, 98, 408
Acquasparta, Matthäus von [Acquasparta, Matteo di] (Kardinal) 32, 85, 88, 140 Anm. 577, 151, 156–164, 184 Anm. 769, 188
Aelst, Nicolas van 236, 242 Anm. 206, 254 f.
Agapitus II. (Papst) 18 Anm. 26
Alba Fucense [Fucens], S. Pietro 111, 113 Anm. 480
Albani, Giovanni Francesco (Kardinal) 367
Albergati-Ludovisi, Niccolò (Kardinal) 477, 522
Aldobrandeschi (Familie) 149 Anm. 622, 151
Aldobrandeschi, Giovanna Savelli siehe Savelli Aldobrandeschi, Giovanna
Aldobrandini, Pietro (Kardinal) 423–425, 435, 469 Anm. 528, 491, 495, 497 f.
Aldus (*magister murator*) 191, 191 Anm. 791–793, 192, 192 Anm. 796
Alexander II. (Papst) 400 f.
Alexander III. (Papst) 291 f., 294 Anm. 404, 337 Anm. 636 u. 637, 401
Alexander IV. (Papst) 28–30, 99 Anm. 421
Alexander VI. (Papst) 225, 382
Alexander VII. (Papst) 424, 550
Alfanus (Kämmerer) 352, 403 Anm. 116
Altemps, Marco Sittico ab (Kardinal) 419 f., 422 f., 425, 429, 433, 436, 446 Anm. 399, 447, 451 Anm. 425, 474 f., 500, 505, 510.
Anagni, Dom 74 Anm. 308, 122 Anm. 504, 152, 163, 512, 522 Anm. 773, 524, 539
Anaklet I. (Papst) 99, 193
Anaklet II. (Gegenpapst; siehe auch Pierleoni-Papst) 21, 25 f., 66, 94, 99, 101, 121 f., 193, 403, 405–408, 479, 499, 549 Anm. 958
Anastasius IV. (Papst) 19 Anm. 32, 26 Anm. 78, 408
Anastasius Bibliothecarius 399
Andreas Apostel, hl. 244, 252 Anm. 250, 374, 381
Andreoctus Bartholomäi Pisani (Glockengießer) 30 f., 194
Annibaldi (Familie) 165 Anm. 688
Annibaldi, Giovanni 173
Annibaldi della Molara, Riccardo (Kardinal) 28
Antico, Prospero [il Bresciano] (Bildhauer) 348
Antonius [von Padua], hl. 30, 129, 168, 178, 312, 328, 382 f.
Architekt Arnolfo di Cambio 45, 59, 145, 154, 157, 222, 226, 290 Anm. 378, 346 f., 351, 361 Anm. 730, 372; Belli, Pasquale 36 Anm. 166; Bernini, Gianlorenzo 220 Anm. 73 u. 74; Bufalini, Leonardo 34, 37, 68; Della Porta, Giacomo [Jacopo] 35, 74 f.; Di Cambio, Arnolfo 45, 59, 145, 154, 157, 222, 226, 290 Anm. 378, 346 f., 351, 361 Anm. 730, 372; Fontana, Carlo 225 Anm. 125, 283 Anm. 368, 425–427, 432, 451, 464–466; Fontana, Domenico 226, 343, 345–347, 349 –351, 353 Anm. 705, 356–358, 363, 365 Anm. 753; Giovannoni, Gustavo 37; Gutensohn, Johann Gottfried 60 Anm. 270, 283, 285, 477 Anm. 557, 496–498, 504, 510, 516; Longhi, Martino 225, 232, 419, 448, 475, 527; Michelangelo 74, 225, 343 Anm. 660; Palladio, Andrea 375; Peruzzi, Baldassare 178, 207, 209 Anm. 31, 233 f., 253, 321, 334 Anm. 621; Raffael [Raffael da Urbino, Raffaello Santi, Raffaello Sanzio] 34 f., 49 Anm. 220, 80, 83 Anm. 352; Rainaldi, Carlo 227 f., 257, 263, 267; Rossi, Matteo, de' 176 Anm. 735 u. 736; Sangallo, Antonio da, d. J. 24, 261 Anm. 293; Sardi, Giuseppe 469 Anm. 524; Valadier, Giuseppe 229; Vasari, Giorgio 14 f., 83–85, 156 Anm. 646, 248, 344 f., 349 Anm. 690, 360, 416, 495; Vespignani, Virginio, 229, 274 Anm. 341, 390, 395–397, 409 Anm. 182, 411, 419, 427, 430–434, 448 Anm. 403, 455, 467 f., 477 f., 480, 498, 504 f., 507 Anm. 697, 510, 513 f., 516, 518–524, 531 f., 540, 545, 548 Anm. 975
Arnolfo di Cambio (Bildhauer, Architekt) 45, 59, 145, 154, 157, 222, 226, 290 Anm. 378, 346, 347, 351, 361 Anm. 730, 372
Arnulf von Lisieux (Bischof) 400 f.
Ascoli Piceno 317

Assisi 30, 37, 55, 76, 126f., 141, 157 Anm. 651, 178–180, 198 Anm. 825, 248f., 322, 360
Assisi, S. Francesco 33, 75, 80 Anm. 330 u. 332, 143, 179f., 195, 244 Anm. 214, 262f., 318 Anm. 524, 322, 360 Anm. 722
Avignon 33, 156 Anm. 645 u. 346, 241 Anm. 201, 250 Anm. 244 u. 253, 298 Anm. 421, 313, 317, 324, 362, 373, 517, 541, 547 Anm. 970

Balbina, hl. 162, 369
Barbara, hl. 311, 362
Barberini (Familie) 36
Barberini, Antonio (Kardinal) 241 Anm. 199
Barberini, Francesco 541
Bartholomäus von Pisa [de Rinonichi, Bartolomeo da Pisa], OFM 101 Anm. 439, 180 Anm. 752
Bartholomäus von Trient [Bartolomeo da Trento] 96 Anm. 408, 205 Anm. 11 u. 12
Beatrix, hl. 301, 375
Belli, Pasquale (Architekt) 36 Anm. 166
Benedikt III. (Papst) 220f., 397
Benedikt XIII. (Papst) 36, 228
Benedikt XIV. (Papst) 204, 283, 314 Anm. 495, 323
Bernardin von Siena siehe Bernhardin(us) von Siena
Bernardus de Colupna 188
Bernhard von Clairvaux, hl. 198, 406, 533
Bernhardin(us) von Siena [Bernardin von Siena] OFM, hl. 33 Anm. 135
Bernini, Gianlorenzo (Architekt, Bildhauer) 220 Anm. 73 u. 74
Bethlehem, Geburtsgrotte 341, 343f., 350 Anm. 695
Bethlehem 341, 343f., 395, 403, 414, 539
Bianchini, Giuseppe (Antiquar) 207, 209 Anm. 34, 233 Anm. 166, 283 Anm. 368, 291f., 297, 332, 336, 338 Anm. 643, 349 Anm. 690, 351, 353 Anm. 705, 362, 373
Bildhauer Antico, Prospero [il Bresciano] 348; Arnolfo di Cambio 45, 59, 145, 154, 157, 222, 226, 290 Anm. 378, 346f., 351, 361 Anm. 730, 372; Bernini, Gianlorenzo 220 Anm. 73 u. 74; Di Cambio, Arnolfo 45, 59, 145, 154, 157, 222, 226, 290 Anm. 378, 346f., 351, 361 Anm. 730, 372; Giovanni di Stefano 33, 130; Michelangelo 74, 225, 343 Anm. 660; Mino del Reame [Maestro Mino] (Bildhauer) 224, 336 Anm. 631
Boboni (Familie) 187
Boccamazza, Giovanni (Kardinal) 155f.
Boldetti, Marcantonio 426, 427 Anm. 319
Bonifaz I. (Papst) 205
Bonifaz VIII. (Papst) 31, 143, 146 Anm. 607, 148, 152, 157, 160, 178 Anm. 744, 246 Anm. 228, 249, 263, 321, 324f., 365, 373f., 377f.
Bonifaz IX. (Papst) 315 Anm. 500
Boninsegna (Bischof von Perugia) 157
Bonseniore (Kardinalpriester Maria in Trastevere) 402
Borromeo, Carlo (Kardinal) 383, 419
Bosio, Antonio (Antiquar) 25f.
Bracciolini, Poggio (Humanist) 456
Brancaccio, Rinaldo (Kardinal S. Maria in Trastevere) 456
Bruzio [Brutius], Giovanni Antonio (Antiquar) 76, 141, 146 Anm. 605, 168, 183 Anm. 763, 186f., 301
Bufalini, Leonardo (Architekt) 34, 37, 68
Burckard, Johannes (päpstlicher Zeremonienmeister) 294

Caetani (Familie) 152
Calepodius (Presbyter) 394f., 411, 426, 530, 533 Anm. 854
Calixt II. (Papst) 402f., 413 Anm. 206, 463
Calixt III. (Papst) 224, 324 Anm. 552
Capo di ferro [Capodiferro], Familie 177
Capocci (Familie) 31, 44, 126 Anm. 510, 165f., 168–170, 172, 219 Anm. 71, 298f., 302 Anm. 441, 304f., 308, 311, 314 Anm. 492, 316, 333 Anm. 615, 358, 364, 375, 377
Capocci, Angelo 168–170
Capocci, Fiorenzo 170
Capocci, Giacomo di Giovanni 129, 168, 170, 299, 306
Capocci, Gian Vincenzo 170 Anm. 706
Capocci, Giovanni 194, 299
Capocci, Jacopo 299 Anm. 424 u. 425, 302–304, 306 Anm. 449, 309 Anm. 458, 311, 313
Capocci, Niccolò (Stifter) 363, 365
Capocci, Pietro (Kardinal) 299, 311, 362–365
Capocci, Raniero (Kardinal) 365
Capodiferro siehe Capo di ferro
Carafa, Oliviero (Kardinal) 34, 59, 138 Anm. 563
Carter, John (Zeichner) 305, 310f.
Casini, Antonio (Kardinal) 297f., 301 Anm. 433, 312, 314 Anm. 492, 317 Anm. 511, 333 Anm. 615
Castel Sant'Elia, Abteikirche (Viterbo, Latium) 97
Cavallini, Pietro (Maler) 15, 34, 84f., 126, 142f., 160–162, 168 Anm. 695 u. 696, 179, 182, 248f., 302, 322, 331, 370, 414f., 495, 497, 542f., 549
Cenci (Familie) 184 Anm. 767
Cesarini (Familie) 381
Chacón [Ciacconio], Alfonso OP (Antiquar) 86, 151, 164, 166 Anm. 691, 225, 309 Anm. 457, 327 Anm. 567, 341, 344 Anm. 666, 361, 374, 508
Ciampini, Giovanni (Antiquar) 118, 291, 525
Cimabue [Cenni di Pepo] (Maler) 127, 548 Anm. 975
Civita Castellana, Dom 48, 51 Anm. 233, 522 Anm. 773
Clemens II. (Papst) 533
Clemens III. [Wibert von Ravenna] (Gegenpapst) 223, 297, 336 Anm. 636, 402, 462
Clemens IV. (Papst) 223
Clemens V. (Papst) 246 Anm. 228, 248f., 377
Clemens VIII. (Papst) 227, 375, 479
Clemens IX. (Papst) 207 Anm. 23, 328 Anm. 575
Clemens X. (Papst) 227, 328 Anm. 575
Clemens XII. (Papst) 425, 531f.
Clemens XII. (Papst) 228 Anm. 147
Coelestin I (Papst) 205
Coelestin II. (Papst) 291 Anm. 385

Coelestin III. (Papst) 27, 223, 233 Anm. 104, 292 Anm. 388
Cola di Rienzo (Volkstribun) 33 Anm. 131, 102, 126, 198 Anm. 827, 316f.
Colonna (Familie) 7, 52, 126f., 143 Anm. 589, 157f., 170–172, 174–176, 179f., 188f., 222, 241f., 244, 246 Anm. 228, 249f., 253, 266, 316, 319, 321, 325, 330f., 333 Anm. 615, 340, 346, 544
Colonna, Agapito (Kardinal, Erzdiakon) 148 Anm. 618, 313, 316f., 373f., 377
Colonna, Berardo di Oddone, OFM siehe Bernardus de Colupna
Colonna, Giacomo [Jacopo] (Kardinal) 222f., 238 Anm. 188, 241 Anm. 202, 246, 249, 263, 266, 268, 280f., 293, 296f., 313 Anm. 490, 317f., 321, 324, 328–330, 332, 341, 360–362, 369 Anm. 721, 373, 377
Colonna, Giovanni (Senator) 33 Anm. 132, 42f., 50 Anm. 224, 143, 168 Anm. 700, 171–176, 178 Anm. 744, 241 Anm. 202, 250, 266, 283 Anm. 367, 330 Anm. 585, 377
Colonna, Jacopo (Kardinalpriester) 241, 318, 377
Colonna, Marcantonio 35, 74 Anm. 311
Colonna, Margareta [Margherita] 173f., 266, 331 Anm. 590 u. 591
Colonna, Pietro 127 Anm. 515, 241, 246, 313 Anm. 490, 317, 341, 362, 369 Anm. 721, 373, 377
Colonna, Pietro di Pietro 174
Conti di Poli, Luciana di Nicola 169
Cornaro, Federico (Kardinal) 428
Cornelius (Papst) 394f., 411, 426, 532 Anm. 839
Cosmati, Johannes 162f.
Crecil, Ekebert (*marescall*) 183 Anm. 762, 189f.
Cressedi, Gioacchino (Kanonikus) 396, 430
Cristofari, Pietro Paolo 426, 531
Damasus (Papst) 392
De Angelis, Paolo (Abt, Zeichner, Stecher) 40 Anm. 184, 55 Anm. 250, 219 Anm. 70 u. 73, 224 Anm. 122, 232 Anm. 161 u. 163, 236, 241f., 251 Anm. 247, 253 Anm. 263 u. 264, 255, 257f., 263 Anm. 303, 265 Anm. 304, 267–269, 277 Anm. 349, 279 Anm. 352 u. 353, 283, 287, 293, 295, 297–299, 301f., 305, 310–316, 319 Anm. 531, 325 Anm. 560, 332, 334 Anm. 620 u. 621 u. 623, 335f., 367 Anm. 763, 374
De Erlach, Eberhardus (Kämmerer) 189
De Fasanella, Thomasus (römischer Stadtsbeamter) 187
De Felici, Luciana 187
De Malpiliis (Kanoniker, Stifter) 517, 537
De Papa, Guido (Kardinal) 408, 410, 413, 513
De Pontecorvo, Pandulphus (päpstlicher Schreiber) 319 Anm. 531, 345
De Rocchi, Bartolomeo (Zeichner) 219 Anm. 73, 299, 321 Anm. 534, 324 Anm. 553, 333f., 341–343, 349f., 352, 358
De Rubeis (Familie) 176
De Rubeis, Laurentia 176
De Singano, Stephanus (Bologneser Rechts-Professor) 184, 186
De Valle, Lello 176
De Zachariis, Fuschus 187f.
Della Porta, Giacomo [Jacopo] (Architekt) 35, 74f.
Deodatus (*marmorarius*) 175, 316, 517
Di Cambio, Arnolfo (Architekt und Bildhauer) 45, 59, 145, 154, 157, 222, 226, 290 Anm. 378, 346f., 351, 361 Anm. 730, 372
Di Acquasparta, Matteo (Kardinalpriester S. Lorenzo in Damaso, Kardinalbischof von Porto und Santa Rufina) 32, 85, 145, 151, 156–161, 164, 188
Dosio, Giovanni Antonio (Zeichner, Stecher) 40, 64 Anm. 280
Durandus, Guillelmus (Bischof, Kanonist) 162–164, 312 Anm. 483, 367

Eclissi, Antonio (Maler) 403f., 410, 447, 449, 455f., 469, 533, 535–537, 541f.
Edward der Bekenner, hl. 57 Anm. 261, 166 Anm. 694
Eliziario de Sabrano (Kardinal) 253
Eugen III. (Papst) 231f., 355 Anm. 707, 378
Eugen IV. (Papst) 33, 138 Anm. 563, 224, 416, 526

Falda, Giovanni Battista (Stecher) 424f., 451, 465f.
Faustina, hl. 301, 375
Ferentino, Dom 516 Anm. 742, 522 Anm. 773
Fieschi, Guglielmo (Kardinaldiakon) 148, 363
Finy, Franceco Antonio (Kardinal) 428f.
Florenz, S. Croce, Peruzzi-Kapelle 178
Florenz, S. Maria Novella 154 Anm. 640
Florenz, S. Maria del Fiore (Kathedrale) 57, 59 Anm. 262
Florenz, Orsanmichele 297 Anm. 411, 308f.
Foligno, S. Anna (Kloster) 34f.
Fontana, Carlo (Architekt) 225 Anm. 125, 283 Anm. 368, 425–427, 432, 451, 464–466
Fontana, Domenico (Architekt) 226, 343, 345–347, 349–351, 353 Anm. 705, 356–358, 363, 365 Anm. 753
Fontana, Giacomo (Stecher) 39 Anm. 178, 67, 519–521, 536, 540
Francesca Romana, hl. 35 Anm. 150, 165, 471
Franciscus de Imola (kaiserlicher Notar) 190
Franzini, Girolamo (Verleger) 415f., 424f., 438, 443
Franziskus, hl. 27 Anm. 88, 30f., 33 Anm. 133, 55, 75, 81, 83, 85 Anm. 364, 142, 160f., 167–169, 171–173, 178, 325 Anm. 560 u. 561, 346
Friedrich II. (Kaiser) 330 Anm. 586, 362
Fuga, Ferdinando 204, 207–209, 217, 219–221, 224 Anm. 119, 228–236, 238–241, 244, 250 Anm. 246, 255, 279, 283f., 287, 287 Anm. 371, 289f., 293, 297, 301, 309, 314, 321 Anm. 536, 323, 333–337, 339, 367, 375

Gaddi, Gaddo 248f.
Gaeta, Dom 116f.
Gaetani Stefaneschi, Giacomo (Kardinal, Stifter) 414, 541

García Gudiel, Gonzalo [Gonsalves, Gunsalvus], (Kardinalbischof, Erzbischof von Toledo) 162, 325, 357f., 365–372
Gegenpapst Anaklet II. 21, 25–26, 66, 94, 99, 101, 121f., 193, 403, 405–408, 479, 499, 549 Anm. 958; Clemens III. 223, 297, 336 Anm. 636, 402, 462
Giovanna de Felici, sel. 82f.
Giovanni de' Medici [Leo X] (Kardinal) 102 Anm. 446
Giovanni di Stefano (Maler, Bildhauer) 33, 130
Giovannoni, Gustavo (Architekt) 37
Gonsalves siehe García Gudiel, Gonzalo
Gozzoli, Benozzo (Maler) 224 Anm. 117, 293
Gregor I. [der Große] (hl., Papst) 102, 128
Gregor II. (Papst) 218 Anm. 60
Gregor III. (Papst) 344
Gregor IV. (Papst) 220, 341, 344 Anm. 662 u. 663
Gregor IX. (Papst) 27 Anm. 88, 223, 360
Gregor XI. (Papst) 130, 253
Gregor XIII. (Papst) 34f., 102 Anm. 445, 225, 234
Grottaferrata, Abtei 95 Anm. 403, 459–463
Guglielmo Fieschi 148
Guillame d'Estouteville (Kardinal) 224, 256f., 315
Gutensohn, Johann Gottfried (Architekt) 60 Anm. 270, 283, 285, 477 Anm. 557, 496–498, 504, 510, 516

Hadrian I. (Papst) 212 Anm. 39, 214
Hadrian II. (Papst) 220, 237, 397
Hamilton, Richard (Botschafter) 302, 311
Hanna, hl. 539
Heemskerck, Maarten van (Maler, Zeichner) 37f., 40, 42, 47, 50, 52, 59
Heilig(e) Abundius 25, 98, 408; Beatrix 301, 375; Bernhard von Clairvaux 198, 406, 533; Faustina 301, 375; Francesca Romana 35 Anm. 150, 165, 416 Anm. 233, 471; Franziskus 27 Anm. 88, 30f., 33 Anm. 133, 55, 75, 81, 83, 85 Anm. 364, 142, 160f., 167–169, 171–173, 178, 325 Anm. 560, 327f., 346; Hanna 539; Helena 14 Anm. 4, 16 Anm. 12, 25f., 30, 35f., 51 Anm. 231, 75, 77, 85–91, 94, 97–99, 156, 158, 193, 197; Hieronymus 226, 244, 330f., 344, 357f., 360, 371, 381, 383; Jakobus Apostel 244, 262, 330 Anm. 582; Johannes der Täufer 19f., 126, 167, 169, 171, 174 Anm. 728, 176–179, 193, 324f., 328, 341; Johannes Evangelist 20, 59, 103, 106, 126, 160, 168 Anm. 696, 171, 173, 177–179, 193, 328, 455f.; Laurentius, 419, 530, 532; Lucia 266, 325; Lukas Evangelist 7, 101f., 127, 187, 309, 312f., 376; Markus Evangelist 27 Anm. 85, 180 Anm. 753; Paulus Apostel 83 Anm. 355, 130, 181, 244, 324f., 328, 369, 381–383, 541 Anm. 922; Petrus Apostel 83 Anm. 355, 130, 179, 181, 224, 244, 324f., 327 Anm. 568, 328, 361f., 369, 381–383, 530, 541 Anm. 922; Sebastian 310 Anm. 461 u. 462; Simplicius 301, 375; Stephanus 310 Anm. 461
Heinrich III. (König) 166 Anm. 692, 355
Heinrich VII. (Kaiser) 189
Helena, hl. (Kaiserin) 14 Anm. 4, 16 Anm. 12, 25f., 30, 35f., 51 Anm. 231, 75, 77, 85–91, 94, 97–99, 156, 158, 193, 197
Hieronymus. hl. 226, 244, 330f., 344, 357f., 360, 371, 381, 383
Honorius III. (Papst) 141, 146 Anm. 607, 153 Anm. 631, 155 Anm. 642, 349, 360f., 375, 378, 381
Honorius IV. (Papst) 31, 141, 142–144, 146f., 149, 152–156
Hosius, Stanislaus (Kardinal S. Maria in Trastevere) 422

Innocenz I. (Papst) 205
Innocenz II. (Papst) 25–27, 66, 94, 99, 193, 331, 349, 389, 394, 395 Anm. 41, 397, 402 Anm. 109, 403–406, 408, 410–414, 419, 421 Anm. 280, 435, 438, 459, 463, 478–480, 491, 498, 506 Anm. 696, 508, 513, 518 Anm. 755, 524–527, 529–530, 532f., 537f., 545, 549f.
Innocenz III. (Papst) 94 Anm. 399, 96, 410, 412–414, 446 Anm. 397, 508, 513, 524, 525, 538, 549
Innocenz IV. (Papst) 14, 19 Anm. 34, 28f., 194, 513
Innocenz X. (Papst) 319
Ipotecorvo, Pandolfo 344f.
Isaak-Meister 249, 322

Jacobus Laurentii (*marmorarius*) 15, 27, 48, 95, 112f., 120, 125, 194, 511, 522 Anm. 773, 524
Jacobus de Voragine [da Varagine] (OP, Erzbischof von Genua, Schriftsteller) 96, 312, 413
Jakobus Apostel, hl. 244, 262, 330 Anm. 582
Jerusalem 19 Anm. 32, 80f., 219, 344 Anm. 666, 410
Johannes der Täufer, hl. 19f., 126, 167, 169, 171, 174 Anm. 728, 176–179, 193, 324f., 328, 341
Johannes Evangelist, hl. 20, 59, 103, 106, 126, 160, 168 Anm. 696, 171, 173, 177–179, 193, 328, 455f.
Julius I. (Papst) 390, 392, 395, 418, 530
Juniperus (Franziskaner) 81–83

Kardinal Albergati-Ludovisi, Niccolò 477, 522; Aldobrandini, Pietro 423–425, 435, 469 Anm. 528, 491, 495, 497f.; Barberini, Antonio 241 Anm. 199; Barberini, Francesco 541; Boccamazza, Giovanni 155f.; Borromeo, Carlo 383, 419; Capocci, Pietro 299, 311, 362–365; Carafa, Oliviero 34, 59, 138 Anm. 563; Colonna, Giacomo 222f., 238 Anm. 188, 241 Anm. 202, 246, 249, 263, 266, 268, 280f., 293, 296f., 313 Anm. 490, 317f., 321, 321 Anm. 540, 324, 328–330, 332, 341, 360–362, 369 Anm. 721, 373, 377; Cornaro, Federico 428; Finy, Franceco Antonio 428f.; Fieschi, Guglielmo 148; García Gudiel, Gonzalo 162, 325, 357f., 365–372; Landi [Lando], Francesco 223, 325, 367, 382; Hosius, Stanislaus (Kardinal S. Maria in Trastevere) 422; Mark Sittich von Hohenems Altemps 419f., 422f., 425, 429, 433, 436, 446 Anm. 399, 447, 451 Anm. 425, 474f., 500, 505, 510; Orsini, Matteo 141; Orsini, Matteo Rosso 156f., 180, 415; Nardini, Stefano 312, 417; Peretti, Felice siehe Sixtus V.; Pinelli, Domenico 208f., 222 Anm. 98, 227f., 277f., 280f., 332, 334 Anm. 621 u. 623, 336f.; Rezzonico,

Giovanni Battista 305 Anm. 446; Santorio, Giulio Antonio 423, 434, 436; Stefaneschi, Pietro 415, 420, 475 Anm. 550, 541, 544; Stefano de Normandis dei Conti [Stefano dei Conti] 513, 525; Torquemada, Juan de 420; Vigerio della Rovere, Marco 418
Karl II. von Anjou (König von Sizilien [Neapel]) 345f.
Karl IV. (Kaiser) 102
Kaiser Friedrich II. 330 Anm. 586, 362; Heinrich V. 189; Karl IV. 102; Konstantin 25, 205f., 208 Anm. 24, 221, 319; Lothar III. 406
Katharina, hl. 266
Konradin [Konrad] (Herzog von Schwaben, König von Sizilien) 99
Konstantin (Kaiser) 25, 205f., 208 Anm. 24, 221, 319
Krautheimer, Richard (Kunsthistoriker) 16 Anm. 18, 66 Anm. 289, 203–205, 207–209, 213, 216, 218–222, 225–227, 234, 237f., 252 Anm. 249, 262, 273, 281, 283 Anm. 364, 292 Anm. 391, 295, 297, 323 Anm. 545, 360, 414 Anm. 220, 475 Anm. 548

Landi [Lando], Francesco (Kardinal) 223, 325, 367, 382
Lanuvio [Civita Lavinia] 456
Laurentius (*marmorarius*) 15, 27, 48 Anm. 214, 95, 103, 112f., 118–120, 193f.
Laurentius, hl. 419, 530, 532
Leo I. (Papst) 217 Anm. 56, 383, 499
Leo III. (Papst) 17, 214f., 217 Anm. 56, 222, 236, 238, 333, 394, 397, 500, 506
Leo IV. (Papst) 500 Anm. 669
Leo X. (Papst) 60 Anm. 270, 102 Anm. 446
Leoni, Petrus 402
Liberius (Papst) 7, 204f., 244, 245–248, 250, 311, 374, 456 Anm. 443
Ligorio, Pirro (Antiquar) 64 Anm. 280, 546
Lombardi, Aldruda (Witwe des Scotus Paparone) 292
Longhi, Martino der Ältere [il Vecchio] (Architekt) 225, 232, 419, 448, 475, 527
Longhi, Onorio 170, 421, 468
Lothar III. (Kaiser) 406
Lucchesi, Giuseppe 116f., 283, 287–289, 293, 523f.
Lucia, hl. 266, 325
Lucius III. (Papst) 533
Lukas Evangelist, hl. 7, 101f., 127, 187, 309, 312f., 376
Lutii, Sanctus Andree (kaiserlicher Kanzleibeamte) 189

Malalas, Johannes aus Syrien (oströmischer Historiker) 17, 195
Maler, Zeichner, Stecher Carter, John 305, 310–311; Cavallini, Pietro 15, 34, 84f., 126, 142f., 160–162, 168 Anm. 695 u. 696, 179, 182, 248f., 302, 322, 331, 370f., 414f., 495, 497, 542f., 549; Cimabue 127, 548 Anm. 975; De Angelis, Paolo 40 Anm. 184, 55 Anm. 250, 219 Anm. 70 u. 73, 224 Anm. 122, 232 Anm. 161 u. 163, 236, 241f., 251 Anm. 247, 253 Anm. 263 u. 264, 255, 257f., 263 Anm. 303, 265 Anm. 304, 267–269, 277 Anm. 349, 279 Anm. 352 u. 353, 283, 287, 293, 295, 297f., 299, 301, 301f., 305, 310–316, 319 Anm. 531, 325 Anm. 560, 332, 334–336, 367 Anm. 763, 374; De Rocchi, Bartolomeo 219 Anm. 73, 299, 321 Anm. 534, 324 Anm. 553, 333f., 341–343, 349f., 352, 358; Dosio, Giovanni Antonio 40, 64 Anm. 280; Eclissi, Antonio 403f., 410, 447, 449, 455f., 469, 533, 535f., 537 Anm. 878, 541f.; Falda, Giovanni Battista 424f., 451, 465f.; Fontana, Giacomo 39 Anm. 178, 67, 519–521, 536, 540; Giovanni di Stefano 33, 130; Gozzoli, Benozzo 224 Anm. 117, 293; Heemskerck, Maarten van 37f., 40, 42, 47, 50, 52, 59; Masaccio [Tommaso di Ser Giovanni di Simone] 223f., 298, 312, 333 Anm. 615, 336 Anm. 631; Masolino [Tommaso di Cristoforo Fini, Masolino da Panicale] 223f., 298, 298 Anm. 420, 312, 333 Anm. 615, 336 Anm. 631; Raffael [Raffaello da Urbino, Raffaello Santi, Raffaello Sanzio] 34f., 49 Anm. 220, 80, 83 Anm. 352; Rossini, Luigi 417 Anm. 238, 515, 519, 525; Sangallo, Antonio da, d. J. 24, 261 Anm. 293; Talman, John 299, 302f., 310f.; Torriti, Jacopo 48, 84, 160 Anm. 662, 168 Anm. 695 u. 696, 174, 179, 222, 244, 248f., 262, 267, 277f., 318f., 322, 326–228, 330–332, 370 Anm. 777, 372, 383, 537, 543f.
Marabeschi (Familie) 182f.
Mark Sittich von Hohenems siehe Altemps, Marco Sittico ab (Kardinal)
Markus Evangelist, hl. 27 Anm. 85, 180 Anm. 753
marmorarius: Deodatus 175, 316, 517; Jacobus Laurentii 15, 27, 48, 95, 112f., 120, 125, 194, 511, 522 Anm. 773, 524; Laurentius 15, 27, 48 Anm. 214, 95, 103, 112f., 118 Anm. 494, 119f., 193f.; Medici, Paolo 77; Nicolaus Angeli 482, 551; Petrus Oderisii 57; Vassalletto [Vasselletto, Vassallettus, Vassellettus] 456, 511f.
Martin IV. (Papst) 317
Martin V. (Papst) 138 Anm. 563, 223, 358, 373f., 525
Masaccio [Tommaso di Ser Giovanni di Simone] (Maler) 223f., 298, 312, 333 Anm. 615, 336 Anm. 631
Masci, Girolamo 317
Masolino [Tommaso di Cristoforo Fini, Masolino da Panicale] (Maler) 223f., 298, 312, 333 Anm. 615, 336 Anm. 631
Mattei, Ciriaco (Kunstsammler) 59
Matthias Apostel, hl. 241 Anm. 199, 244, 309, 330f., 333, 336f., 341 Anm. 655, 371, 375, 380
Medici (Familie) 258 Anm. 282
Medici, Paolo (*marmorarius*) 77
Michelangelo [Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni] (Bildhauer, Baumeister, Architekt) 74, 225, 343 Anm. 660
Michael, Erzengel 128, 165 Anm. 689
Mino del Reame [Maestro Mino] (Bildhauer) 224, 336 Anm. 631
Montecassino, Abtei / Basilika 24, 51 Anm. 230, 404, 500, 526, 535, 549

Narbonne 140 Anm. 574, 197
Nardini, Stefano (Kardinal) (1476–1484) 312, 417
Nazzano, S. Antimo 516 Anm. 742
Negroni, Francesco (Kardinal) 227
Nicolas van Aelst siehe Aelst, Nicolas van
Nicolaus Angeli (*marmorarius*) 482, 551
Nikolaus III. (Papst) 102 Anm. 442, 143, 154 –157, 164, 171 Anm. 712, 173, 180, 274 Anm. 340, 415, 543
Nikolaus IV. (Papst) 31, 55, 126, 143, 157, 164, 171, 174, 180 Anm. 751, 204 Anm. 11, 212 Anm. 40, 221–223, 225, 238, 241, 246 Anm. 228, 248–250, 258, 261–263, 273, 281, 293, 317–319, 321, 324f., 327f., 330f., 334, 337, 339f., 344 Anm. 666, 346, 360–363, 373f., 377f.
Nikolaus V. (Papst) 223, 416
Nikolaus von Myra, hl. 126, 166, 169, 171
Normanni (Familie) 375

Odo (Abt von Cluny) 18
Orsini (Familie) 64 Anm. 281, 173, 177 Anm. 740, 180, 416 Anm. 231, 544
Orsini, Giovanni Gaetano (Kardinal) siehe Nikolaus III.
Orsini, Matteo Rosso (Kardinal) 156f., 180, 415
Orsini, Napoleone di Matteo 141
Orvieto 32, 59 Anm. 262, 126 Anm. 510, 318, 370
Ostia, Leo von 28, 257 Anm. 281

Palermo 535
Palesi, Pietro 531
Palladio, Andrea (Architekt) 375
Pandolfo (Kanoniker, Stifter) 345, 348 Amn. 689
Pandulphus [de Postrennio?] siehe Pandolfo
Papareschi [De Papa] (Familie) 408 Anm. 177, 410, 545, 548
Paparone (Familie) 291, 378, 291f., 378
Paparone, Rolando (Kardinaldiakon) 291, 377
Paparone, Scotto [Scotus] (Konsul) 290–292, 381
Papst Agapitus II. 18 Anm. 26; Alexander II. 400, 401; Alexander III. 291, 291 Anm. 385 u. 387, 292 Anm. 391, 294 Anm. 404, 337 Anm. 636 u. 637, 401; Alexander IV. 28, 29 Anm. 104, 30, 99 Anm. 421; Alexander VI. 225, 382; Alexander VII. 424, 550; Anaklet I. 99, 193; Anastasius IV. 19 Anm. 32, 26 Anm. 78, 408; Benedikt III. 220f., 397; Benedikt XIII. 36, 228; Benedikt XIV. 204, 283, 314 Anm. 495, 323; Bonifaz VIII. 31, 143, 146 Anm. 607, 148, 152, 157, 160, 178 Anm. 744, 246 Anm. 228, 249, 263, 321, 324f., 365, 373f., 377f.; Bonifaz IX. 315 Anm. 500; Calixt II. 402f., 413 Anm. 206, 463; Calixt III. 224, 324 Anm. 552; Clemens II. 533; Clemens IV. 223; Clemens V. 246 Anm. 228, 248f., 377; Clemens VIII. 227, 375, 479; Clemens IX. 207 Anm. 23, 328 Anm. 575; Clemens X. 227f.; Clemens XII. (Papst) 425, 531f.; Clemens XII. 228 Anm. 147; Coelestin III. 223; Cornelius 394f., 411, 426, 532 Anm. 839; Eugen III. 231f., 355 Anm. 707, 378; Eugen IV. 33, 138 Anm. 563, 224, 416, 526; Gregor I. 102, 128; Gregor III. 344; Gregor IV. 220, 341, 344 Anm. 662 u. 663; Gregor IX. 27 Anm. 88, 223, 360; Gregor XIII. 34f., 102 Anm. 445, 225, 234; Hadrian I. 212 Anm. 39, 214; Hadrian II. 220, 237, 397; Honorius III. 141, 146 Anm. 607, 153 Anm. 631, 155 Anm. 642, 349, 360f., 375, 378, 381; Honorius IV. 31, 141–144, 146f., 149, 152–156; Innocenz I. 205; Innocenz II. 25–27, 66, 94, 99, 193, 331, 349, 389, 394, 395 Anm. 41, 397, 402 Anm. 109, 403–406, 408, 410–414, 419, 421 Anm. 280, 435, 438, 459, 463, 478–480, 491, 498, 506 Anm. 696, 508, 513, 518 Anm. 755, 524–527, 529–530, 532f., 537f., 545, 549f.; Innocenz III. 94 Anm. 399, 96, 410, 412–414, 446 Anm. 397, 508, 513, 524, 525, 538, 549; Innocenz IV. 14, 19 Anm. 34, 28f., 194, 513; Innocenz X. 319; Julius I. 390, 392, 395, 418, 530; Leo I. 217 Anm. 56, 383, 499; Leo III. 17, 214f., 217 Anm. 56, 222, 236, 238, 333, 394, 397, 500, 506; Leo IV. 500 Anm. 669; Leo X. 60 Anm. 270, 102 Anm. 446; Liberius 7, 204f., 244, 245–248, 250, 311, 374, 456 Anm. 443; Lucius III. 533; Martin IV. 317; Martin V. 138 Anm. 563, 223, 358, 373f., 525; Nikolaus III. 102 Anm. 442, 143, 154–157, 164, 171 Anm. 712, 173, 180, 274 Anm. 340, 415, 543; Nikolaus IV. 31, 55, 126, 143, 157, 164, 171, 174, 180 Anm. 751, 204 Anm. 11, 212 Anm. 40, 221–223, 225, 238, 241, 246 Anm. 228, 248–250, 258, 261–263, 273, 281, 293, 317–319, 321, 324f., 327f., 330f., 334, 337, 339f., 344 Anm. 666, 346, 360–363, 373f., 377f.; Nikolaus V. 223, 416; Paschalis I. 215–219, 222, 228, 283, 331f., 338, 379; Paschalis II. 214 Anm. 46, 252; Paul II. 34, 434 Anm. 371; Paul III. 34, 42, 130, 144, 361 Anm. 730; Paul IV. 34 Anm. 145, 102 Anm. 445; Pius IV. 34, 74 Anm. 311, 102f., 419; Pius IX. 229, 353 Anm. 705, 390, 423, 429f., 434, 464 Anm. 501, 510, 518, 540; Sergius II. 220, 344, 376, 397; Sixtus III. 205f., 220f., 278, 283 Anm. 363; Sixtus IV. 137f.; Sixtus V. 226, 269, 353 Anm. 705, 358, 362, 364 Anm. 752; Symmachus 222; Urban II. 402; Urban VI. 524; Urban VIII. 36, 56, 425; Viktor IV. 406
Paraventi di Todi, Francesco OFM 157
Paschalis I. (Papst) 215–219, 222, 228, 283, 331f., 338, 379
Paschalis II. (Papst) 214 Anm. 46, 252
Patritius, Johannes (Stadtherr) 244f., 250, 374 Anm. 798, 383
Patrizi (Familie) 324 Anm. 533, 375
Paul II. (Papst) 34, 434 Anm. 371
Paul III. (Papst) 34, 42, 130, 144, 361 Anm. 730
Paul IV. (Papst) 34 Anm. 145, 102 Anm. 445
Paulus Apostel, hl. 83 Anm. 355, 130, 181, 244, 324f., 328, 369, 381–383, 541 Anm. 922
Paulus Orosius (Historiker) 96, 398
Peregrosso, Pietro (Kardinalpriester, Vizekanzler der päpstlichen Kanzlei) 164
Peretti [di Montalto], Felice (Kardinal) siehe Sixtus V.

Peruzzi, Sallustio (Architekt) 207, 209, 233, 234 Anm. 169, 236, 253 Anm. 263, 274 Anm. 338, 321, 334 Anm. 621
Petrarca, Francesco (Humanist) 33
Petrus Apostel, hl. 83 Anm. 355, 130, 179, 181, 224, 244, 324f., 327f., 361f., 369, 381–383, 530, 541 Anm. 922
Petrus Oderisii (*marmorarius*) 57
Petrus Venerabilis, sel. (Abt von Cluny) 406
Pierleoni (Familie) 19, 406
Pierleoni, Giordano (Konsul) 20
Pierleoni, Pietro [Pierleoni, Peter; Pierleoni-Papst, Petrus Petrileonis] (Kardinal) 25, 99 Anm. 424, 193, 402f., 405f.
Pinelli, Domenico (Kardinal) 208f., 222 Anm. 98, 227f., 277f., 280f., 332, 334 Anm. 621 u. 623, 336f.
Pisano, Guidotto (Glockengießer) 252
Pius IV. (Papst) 34, 74 Anm. 311, 102f., 419
Pius IX. (Papst) 229, 353 Anm. 705, 390, 423, 429f., 434, 464 Anm. 501, 510, 518, 540
Pomposa, Abteikirche S. Maria 102
Probus (Kaiser) 18 Anm. 27

Raffael [Raffaello da Urbino, Raffaello Santi, Raffaello Sanzio] (Maler, Architekt) 34f., 49 Anm. 220, 80, 83 Anm. 352
Rainaldi, Carlo (Architekt) 227f., 257, 263, 267
Rangoni, Gabriele [Gabriello] (Kardinal) 37, 47, 137
Ravenna, SS. Giovanni e Paolo 122 Anm. 502, 465 Anm. 507, 466, 469 Anm. 529, 471, 482, 551
Ravenna, S. Maria in Cosmedin 36, 45, 47, 113, 141, 175 Anm. 730, 252, 297, 403 Anm. 116, 405 Anm. 139, 459, 461, 467 Anm. 513, 516f., 519 Anm. 761, 522, 551
Rezzonico, Giovanni Battista (Kardinal) 305 Anm. 446
Rieti 318
Roffredo (Graf, Bruder von Papst Bonifaz VIII.) 152
Rom
- Alt-St. Peter 24, 80, 94, 96, 110 Anm. 469, 154, 160 Anm. 662, 195, 203, 205 Anm. 17, 215, 219, 241 Anm. 205, 252 Anm. 249, 274, 333, 341, 361
- Augustus-Altar 17 Anm. 21, 19–21, 25, 30, 77 Anm. 324, 84 Anm. 361, 86–89, 193, 197
- Castel Sant'Angelo 33 Anm. 130 u. 131, 102 Anm. 442
- Forum Boarium 405
- Forum Romanum 96 Anm. 406
- Gianicolo 136 Anm. 555
- Kapitol 12, 14–20, 24–25, 28–30, 33f., 37 Anm. 177, 42, 47, 59 Anm. 267, 64 Anm. 280, 66, 76, 81, 94, 96 Anm. 409, 99 Anm. 424, 101, 120 Anm. 499, 127, 133f., 138 Anm. 563, 143 Anm. 590, 170f., 174, 180f., 183, 192–195, 197f., 299 Anm. 426, 376
- Lateran, Magdalenenaltar 312, 377
- Lateranbaptisterium 206, 221, 274, 328 Anm. 576
- Lateranbasilika 26 Anm. 78, 31, 40, 55 Anm. 250, 83f., 94, 130, 175 Anm. 730, 178, 241 Anm. 201, 237, 248, 259 Anm 286, 261, 270, 273, 302 Anm. 438, 312, 316, 319, 324, 326, 330f., 339, 358, 374 Anm. 797, 377f., 390, 397 401, 405, 409, 414. 517, 525 549–551
- Lateranpalast 403, 406 533
- Macello di Livia 455
- Marcellustheater 64 Anm. 280
- Palazzo dei Conservatori 42 Anm. 192
- Pantheon siehe Rom, S. Maria Rotonda
- Platonia bei S. Sebastiano fuori le mura 411
- Sancta Sanctorum 154 Anm. 639, 171 Anm. 712, 181, 360, 420 Anm. 112
- S. Anastasia 500, 509 Anm. 710
- S. Andrea Cata Barbara [Catabarbara, iuxta Praesepe] 222
- S. Andrea delle Fratte (Kirche) 36
- S. Andrea Iuxta Praesepe siehe S. Andrea Cata Barbara
- S. Angelo in Pescheria 373
- S. Antonio Abbate 312
- S. Apollinare 134 Anm. 551, 459, 460–462
- SS. Apostoli 17 Anm. 19, 406, 545
- S. Balbina 162, 369
- S. Bartolomeo all'Isola 25 Anm. 71, 95, 471
- S. Benedetto in Piscinula 134 Anm. 553, 524
- S. Cecilia in Trastevere 46 Anm. 208
- S. Cesareo 27 Anm. 85, 511 Anm. 724
- S. Clemente 87 Anm. 374, 100 Anm. 430, 104 Anm. 450, 120, 124, 220 Anm. 80, 297, 328 Anm. 576, 406, 426 Anm. 317, 476f., 489, 514, 516f., 522, 524f., 528, 535, 548, 551
- S. Cosimato [SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea] 18 Anm. 26
- SS. Cosma e Damiano 25 Anm. 71, 277 Anm. 350, 402, 547
- SS. Cosma e Damiano in Mica Aurea siehe S. Cosimato
- S. Crisogono 24 Anm. 65, 193 Anm. 805, 438, 443, 454, 469, 485, 495, 497, 499, 524f., 547, 549–551
- S. Croce in Gerusalemme 136 Anm. 555, 471
- S. Eustachio 241, 318, 373, 471
- S. Francesca Romana 35 Anm. 150, 471
- S. Francesco a Ripa 27
- S. Giorgio in Velabro 46, 87 Anm. 374, 91, 164, 453f., 459, 465f., 509
- SS. Giovanni e Paolo 122 Anm. 502, 466, 469 Anm. 529, 471, 482, 551
- S. Giovanni in Laterano siehe Lateranbasilika
- S. Giovanni a Porta Latina 459f., 462
- S. Lorenzo in Damaso 459 Anm. 466
- S. Lorenzo in Lucina 27 Anm. 85, 122 Anm. 501, 233 Anm. 165, 412, 438
- S. Lorenzo fuori le mura 39, 68, 91, 103f., 110f., 113, 117f., 148, 164, 194, 208 Anm. 30, 240 Anm. 197, 292 Anm. 392, 297, 363, 438 Anm. 390, 517, 524
- SS. Marcellino e Pietro 34 Anm. 136
- S. Marco 164
- S. Maria in Aquiro 526 Anm. 804

S. Maria in Aracoeli 7f., 12–201, 213, 246 Anm. 226, 262f., 267 Anm. 319, 280 Anm. 356, 294, 318 Anm. 524, 361 Anm. 730, 367 Anm. 767, 377 Anm. 820, 443
S. Maria in Campo Marzio 100 Anm. 431
S. Maria in Capitolio 7, 13, 16, 18, 20, 24, 26–28, 29 Anm. 98, 46, 47 Anm. 212, 48 Anm. 214, 66, 85, 87 Anm. 374, 95, 97, 101f., 113, 119–122, 124, 133, 136, 170, 180, 193–195, 197, 407f., 524
S. Maria della Consolazione 36
S. Maria in Cosmedin 36, 45, 47, 113, 141, 175 Anm. 730, 252, 297, 403 Anm. 116, 405 Anm. 139, 459, 461, 467 Anm. 513, 517, 519, 522, 551
S. Maria Egiziaca 547
S. Maria della Luce 455 Anm. 439
S. Maria Maggiore 7f., 31, 40, 44, 48, 55 Anm. 250, 83–85, 94, 102, 129 Anm. 530, 142, 145 Anm. 601, 155 Anm. 642, 162, 168f., 173f., 178, 180 Anm. 750, 202–387, 392 Anm. 16, 394f., 403, 410, 417, 426, 456, 457, 479, 482, 489, 543f.
S. Maria Maggiore, Capocci-Tabernakel 219 Anm. 71, 302–312, 358, 375
S. Maria ad Martyres siehe Rom, S. Maria Rotonda
S. Maria sopra Minerva 32 Anm. 124, 39, 54, 57 Anm. 258, 62, 262, 367 Anm. 767, 369 Anm. 769, 372, 446 Anm. 400, 548 Anm. 975
S. Maria del Popolo 28, 240, 257 Anm. 275
S. Maria in Portico 291 Anm. 387, 549
S. Maria Rotonda 98 Anm. 418, 355, 402, 487
S. Maria in Tempulo 99
S. Maria in Trastevere 7f., 24–26, 36, 47 Anm. 213, 66, 74, 94, 96 Anm. 409, 100 Anm. 429, 120, 125 Anm. 507 u. 508, 160 Anm. 662, 189, 193, 236 Anm. 175, 238, 249, 266, 274 Anm. 341, 312 Anm. 480, 326, 328 Anm. 572, 330f., 341, 344 Anm. 662 u. 663, 353 Anm. 704, 388–559
S. Maria in Via Lata 241
S. Pancrazio 117f.
S. Paolo fuori le mura 24, 66, 74, 80 Anm. 332, 95, 155, 203, 217 Anm. 56, 341, 361 Anm. 729 u. 730, 425, 433 Anm. 356, 499, 538, 546
S. Pietro in Vaticano siehe Rom, Alt-St. Peter
S. Silvestro al Quirinale 539
S. Pietro in Vincoli 438 Anm. 388
S. Prassede 395 Anm. 41, 449, 460, 479
S. Pudenziana 317, 456f., 459f., 535
SS. Quattro Coronati 97, 133f., 136 Anm. 554, 438 Anm. 388, 479, 513, 540
S. Saba 80 Anm. 330, 102 Anm. 446, 194, 197 Anm. 819
S. Sabina 68, 280, 451, 547 Anm. 971
S. Salvatore (Kirche der Franken) 138 Anm. 563
S. Silvestro in Capite 18 Anm. 26
S. Sisto 101
S. Sisto Vecchio 99
S. Spirito in Sassia 256 Anm. 274
S. Stefano degli Abissini 459, 462, 500, 549
S. Stefano Rotondo 405, 416, 482
SS. Vincenzo ed Anastasio 233 Anm. 165
Savelli-Residenz 143
taberna meritoria 7, 390, 398f., 410, 414, 540, 541 Anm. 914, 544
Vatikanbasilika siehe Alt-St. Peter
Via Triumphalis 376
Villa Montalto 226
Rossi, Matteo, de' (Architekt) 176 Anm. 735 u. 736
Rossini, Luigi (Stecher) 417 Anm. 238, 516, 519, 525
Rucellai, Giovanni 297, 308f., 374
Ruggieri, Pompeo 418f., 421, 479
Rusuti, Filippo (Mosaizist) 168 Anm. 695 u. 696, 222, 238, 240 Anm. 195 u. 196, 241–243, 246, 246 Anm. 227, 248f., 322, 372 Anm. 784

Sabatinus (Franziskaner) 81–83
Salerno (Kampanien), Dom 459, 461–463
Sangallo, Antonio da, d. J. (Zeichner, Architekt) 24, 261 Anm. 293
Santacroce, Prospero (Kardinal) 339
Santorio, Giulio Antonio (Kardinal S. Maria in Trastevere) 423, 434, 436
Sardi, Giuseppe (1680–1753) (Architekt) 469 Anm. 524
Sassi, Adoguardus (*Sancti Marci mercator*) 186f.
Savelli Aldobrandeschi, Giovanna 143f., 149f., 152f., 155f., 164
Savelli, Giacomo siehe Honorius IV.
Savelli, Luca [il Vecchio genannt] (Podestà von Todi, römischer Senator) 31 Anm. 116, 82 Anm. 348, 141, 143–146, 148f., 152, 166 Anm. 693, 187
Savelli, Pandolfo (Senator) 143, 148 Anm. 616, 152f., 167, 173f., 176, 252
Scrinianus, Matheus 187f.
Scrovegni, Enrico 187 Anm. 780
Sebastian, hl. 310 Anm. 461 u. 462
Segni, Dom 113, 194
Sergius II. (Papst) 220, 344, 376, 397
Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste (Antiquar) 132f.
Severano, Giovanni (Antiquar) 332, 339 Anm. 646
Simplicius (Papst) 222
Simplicius, hl. 301, 375
Sixtus III. (Papst) 205f., 220f., 278, 283 Anm. 363
Sixtus IV. (Papst) 137f.
Sixtus V. (Papst) 226, 269, 353 Anm. 705, 358, 362, 364 Anm. 752
Sodo, Francesco del (Antiquar) 478 Anm. 566
Stecher siehe Maler, Zeichner, Stecher
Stefano de Normandis dei Conti [Stefano dei Conti] (Kardinal) 513, 525
Stefaneschi (Familie) 249
Stefaneschi, Bertoldo 47 Anm. 213, 160 Anm. 662, 189, 414f., 517, 541–543, 549

Stefaneschi, Pietro (Kardinal) 415, 420, 475 Anm. 550, 541, 544
Stephanus, hl. 310 Anm. 461
Stephanus de Surdi (päpstlicher Kaplan) 162f.
Subiaco, San Benedetto 18 Anm. 26
Symmachus (Papst) 222

Talman, John (Zeichner) 299, 302f., 310f.
Tarquinia, S. Maria di Castello 113 Anm. 480, 117 Anm. 491
Titulus, Calisti 392, 394f., 397 Anm. 62, 399f., 403, 497 Anm. 648
Torquemada, Juan de (Kardinal) 420
Torriani, Orazio 419f.
Torriti, Jacopo [Iacopo] (Maler) 48, 84, 160 Anm. 662, 168 Anm. 695 u. 696, 174, 179, 222, 244, 248f., 262, 267, 277f., 318f., 322, 326–328, 330–332, 370 Anm. 777, 372, 383, 537, 543f.
Treter, Tomasz (Kanoniker S. Maria in Trastevere) 422, 477, 506–508
Tuscania (Latium), S. Pietro 97

Ugonio, Pompeo 86–88, 141, 146, 154, 161 Anm. 669, 165, 170f., 173–176, 180 Anm. 752, 291, 295, 309, 327, 332 Anm. 601, 407, 506
Urban II. (Papst) 402
Urban VI. (Papst) 524
Urban VIII. (Papst) 36, 56, 425

Vaillant, Jehans (französischer Pilger) 189
Valadier, Giuseppe (Architekt) 229
Vasari, Giorgio (Biograf, Architekt) 14f., 83–85, 156 Anm. 646, 248, 344f., 349 Anm. 690, 360, 416, 495
Vassalletto [Vasselletto, Vassallettus, Vassellettus] (*marmorarius*) 456, 511f.
Vespignani, Virginio, Conte (Architekt) 229, 274 Anm. 341, 390, 395–397, 409 Anm. 182, 411, 419, 427, 430–434, 448 Anm. 403, 455, 467f., 477f., 480, 498, 504–507, 510, 513f., 516, 518–524, 531f., 540, 543, 545, 548 Anm. 975
Vico nel Lazio, Pfarrkirche S. Michele 305, 308
Vigerio della Rovere, Marco (Kardinal) 418
Viktor IV. (Papst) 406
Vittorio Emanuele II. (König von Italien) 13, 133, 433

Walpole, Horace [Horatio] 302, 302 Anm. 441, 311
Westminster Abbey 57, 194, 355 Anm. 709, 357
Wibert von Ravenna, siehe Clemens III. (Gegenpapst)
Wilton (Wiltshire), Pfarrkirche 304–308, 310

Zeichner siehe Maler, Zeichner, Stecher

SACHREGISTER

Abakus 137 Anm. 560, 151, 180, 448, 482, 489
Abakusrosette 64f.
Ablass 29–31, 98f., 127 Anm. 519, 297 Anm. 409, 315 Anm. 500, 317–319, 339f., 345, 379, 382, 411 Anm. 198, 428 Anm. 326
Ablassbulle 30, 194
Adler 59, 98, 106, 113f., 151, 328
Johannesadler 103, 106, 116 Anm. 482
Ädikula 72, 158, 213, 258 Anm. 282, 325 Anm. 560, 336, 357, 381, 389, 435, 446–449, 469, 471f., 547
Agnus Dei 91, 142, 524, 526, 530
Akanthus 104, 108, 212, 274, 370, 396, 437, 451, 453, 488, 492, 498f., 506
Alabaster (Stein) 302
Altarmensa 80 Anm. 333, 83 Anm. 352, 86, 97, 218, 297, 301, 335f., 353, 355 Anm. 706, 428, 480, 507–509
Altarziborium siehe Ziborium
Antependium 36, 56, 86 Anm. 370, 90, 108, 218, 226, 265 Anm. 305, 292 Anm. 391, 305, 308, 347, 350 Anm. 694, 353, 355f., 505 Anm. 686
Ambo 15, 74 Anm. 308, 78, 96f., 102–104, 107f., 110f., 113–120, 122–125, 193f., 231, 291f., 294f., 297, 314 Anm. 495, 331, 337 Anm. 636 u. 637, 376, 378, 490, 513f., 518, 522
Anbetung der Könige 265f., 310, 329, 345, 350, 352, 383, 541
Apsis 7, 14, 16, 21–24, 31, 34, 39–42, 45, 47, 50–52, 57, 60, 64, 66–68, 78–85, 96f., 101 Anm. 434, 126, 136, 164, 173f., 193f., 205f., 213f., 216, 222–229, 231, 238, 249, 251, 257, 258–263, 266–268, 270, 273, 276–279, 283, 287, 292f., 298 Anm. 417, 305, 308 Anm. 454, 313, 319, 322, 324–333, 335–339, 341 Anm. 656, 343, 347, 359–361, 373, 377f., 390f., 395–397, 403f., 408, 414f., 419, 423 Anm. 293, 433, 443, 466, 472, 475f., 478f., 494, 497f., 500f., 503, 510, 529f., 532f., 540, 544f., 548f.
Apsisbogen 23f., 41 Anm. 187, 75 Anm. 313, 81, 83, 193, 325, 530
Apsisfenster 57, 133, 219, 260, 397, 530, 541
Apsisfresko 84, 143 Anm. 590, 428
Apsiskalotte 85 Anm. 364, 214, 267, 279 Anm. 352f., 326f., 332, 414, 504, 530–533, 541, 544
Apsismosaik 85 Anm. 362, 94 Anm. 399, 100 Anm. 429, 169 Anm. 704, 174, 178, 220 Anm. 80, 228 Anm. 151, 241, 277 Anm. 349, 283 Anm. 364, 319, 325f., 328 Anm. 571 u. 572 u. 576, 331, 360 Anm. 729, 377, 389, 397, 403, 406, 414f., 426, 433, 447, 490, 495, 504, 531, 534, 541, 543f., 549f.
Apsispolygon 42, 48, 83, 133, 258
Apsissehne 21, 50f.
Apsisumgang 214, 216
Apsiswand 40 Anm. 182, 79, 214 Anm. 46, 217, 219, 332, 437, 488, 503
Arciconfraternita del Gonfalone, Rom 35
Assumptio siehe Mariae Himmelfahrt
Atrium 207 Anm. 21, 236, 238, 241 Anm. 205, 273

Bacini (Keramikbecken) 256, 471
Backstein(e) 21 Anm. 50, 206, 208, 210, 258 Anm. 270, 336, 391, 405, 435f., 438, 446f., 455, 468f., 471f.
Baldachin 57, 59 Anm. 263, 76, 85, 144–147, 149–152, 154, 158, 161, 163f., 174–176, 184, 188f., 192, 220 Anm. 73 u. 74, 299, 306, 332f., 359f., 364, 367, 370–372
Baldachingrab 144, 151, 158, 176, 371
Baptisterium 40 Anm. 185, 100 Anm. 430, 220f., 229, 312 Anm. 483, 370, 383, 397, 429, 453 Anm. 432, 470, 528
Lateran- 206, 221, 274, 328 Anm. 576
Bardiglio (Stein) 433
Basilika 7f., 13f., 18, 21, 23f., 30, 37, 40, 42, 60, 67, 97, 123, 133, 139, 191–193, 197, 204–208, 213–215, 217, 219–224, 226f., 231–234, 236–238, 244, 250, 252f., 257f., 261–263, 265, 268, 273, 283, 287, 291, 297, 299, 306, 311f., 314–319, 321–324, 330–333, 336, 338, 340f., 343–346, 348 Anm. 688, 353, 356 Anm. 713, 359–362, 371, 374–378, 389–394, 397, 401–406, 408, 410–413, 415–419, 421–432, 434f., 438, 446, 449, 453, 456, 463, 465–468, 472, 478, 490f., 497, 500f., 506, 513, 516, 518f., 524, 533, 540f., 544f., 549

Benediktiner 18, 21, 24, 27–29, 81, 95, 99 Anm. 423, 133, 194
Benediktinerkirche 15, 24, 25, 30
Benediktinerkloster 7, 18, 21, 22 Anm. 52, 42, 99
Benediktinerinnen 99
Benediktionsloggia 228, 244 Anm. 214
Biforen 256, 469
Bildtabernakel 313
Bildziborium siehe Ziborium
Blendarkade 45f., 57, 255, 259
Blockaltar 299
Braunschweiger Zeichnung 34, 37 Anm. 177, 42, 44, 46f., 52
Bulle 16, 18–21, 27, 29–31, 99 Anm. 421, 140, 164, 193f., 204 Anm. 11, 297 Anm. 409

Camauro 250 Anm. 246
Camera Praesepii siehe Oratorium der Praesepe
Campanile siehe Glockenturm
Cavetto 37, 54f., 174 Anm. 725, 195, 222, 238, 241f., 244, 246, 251, 415, 425f., 437–440, 443, 446, 449, 482, 504, 536
Chorschranke 17, 26, 120, 193, 220, 322, 334, 362
Chronicon Palatinum 17, 195
Cipollino (Stein) 137 Anm. 558–560, 207, 480 Anm. 584
Codice Spada siehe Spada-Codex
Confessio 8, 14f., 20 Anm. 43, 24–27, 77 Anm. 324, 86–97, 101, 116, 120f., 124, 145, 193f., 216 Anm. 53, 218f., 226–229, 285, 333f., 336f., 341, 346–349, 353, 355f., 358, 382, 395, 407, 421 Anm. 283, 476f., 505 Anm. 685, 509f., 518, 528–530
Cosmatenfußboden 37, 141, 151
Croce dipinta siehe Tafelkreuz

Dachreiter 302 Anm. 437, 310, 315f.
Darbringung Jesu im Tempel 541
Diakonie 25 Anm. 71
Diaspro [Jaspis] (Stein) 375 Anm. 801
Dominikaner 32 Anm. 124, 62, 140 Anm. 575
-kirche 16, 68, 140, 262 Anm. 299 u. 300, 268 Anm. 320, 443 Anm. 396
Dominikanerinnen 99, 101
Dormitio Virginis [Mariae Entschlafung, Tod Mariens] 329, 541
Drache 106
Dreipass 53, 146, 149, 151, 158, 166, 192, 370
Drillingsarkade 46

Eierstab 65 Anm. 285
Eisengitter 86, 128, 349
Email 124
Empore 57, 395f.
Enkaustik 376 Anm. 812
Entlastungsbögen 51 Anm. 232, 208, 258 Anm. 283
Epistelkanzel 102f., 117–119, 295 Anm. 407, 297f.
Epistyl 217 Anm. 56
Epitaph siehe Inschrift
Erzengel 128, 165 Anm. 689
Erzpriester 27 Anm. 86, 156 Anm. 644f., 222–225, 241, 291, 299, 311, 315, 318, 321–333, 359 Anm. 721, 362, 373, 377
Esel 352f.
Evangelienambo siehe Ambo
Exedra 324

Falsa cortina 17 Anm. 23, 22f., 46, 177, 179, 281, 438, 471
Fanon 533
Fegefeuer 343f., 383, 428f.
Fenestella confessionis siehe Confessio
Fisch 220, 283 Anm. 364, 328 Anm. 576, 331 Anm. 595
Fons olei 397–399, 406, 410, 412–414, 416, 418, 422, 468 Anm. 521, 477f., 491, 540f.
Franziskaner 7, 14–16, 19 Anm. 34, 27–29, 31–37, 40, 47, 51, 65 Anm. 285, 68, 80–86, 88, 96f., 100f., 125f., 129, 140, 143, 157–159, 170, 174, 179f., 188, 192–194, 196–198, 262, 294, 317f., 328–330, 362
-kirche 16, 21, 23, 29f., 33–37, 51 Anm. 231, 68, 72 Anm. 302, 126, 140, 158, 198
-orden 7, 27f., 30, 80 Anm. 330, 140, 156, 162 Anm. 670, 164, 173, 189, 346, 361
Franziskaner-Observanten 28 Anm. 92, 33, 138 Anm. 563, 162 Anm. 670
Franziskaner-Tertiarin(nen) 34, 83 Anm. 349f., 127 Anm. 518

Gabbia (eines Ziboriums) 194
Gebälk 208–210, 212, 214, 225, 227, 232, 236, 255, 274 –280, 302 Anm. 437, 310, 316, 324, 332
Geburt Jesu 393, 398, 402f., 413f., 489, 539, 541–543
Giallo Antico (Stein) 68, 523
Gisant 148f., 152, 154, 158f., 165, 367, 369
Glasmalerei 75, 83, 141, 322
Glocke 30f., 34, 36, 47, 52, 194, 252f., 256f., 345 Anm. 673, 377
Glockenturm [Campanile] 14, 20 Anm. 42, 21–23, 30, 35, 37, 43–49, 52 Anm. 240, 55, 177, 180, 193, 233 Anm. 164, 251–253, 256 Anm. 272 u. 274, 257, 345 Anm. 673, 395, 417, 421–423, 425f., 431f., 435–437, 440f., 446f., 467–472, 516, 548
Gonsalves-Grabmal 368–372
Grab 15, 25f., 31–36, 42–47, 57, 68, 71–73, 81, 84 Anm. 359, 87, 98 Anm. 418, 140, 143f., 146, 148f., 151f., 156, 158 Anm. 654, 161–164, 166 Anm. 692, 183f., 186–188, 194, 324, 330, 346, 355, 357f., 360–362, 365–375, 378, 380, 392, 394, 403 Anm. 116, 411, 416 Anm. 232, 419–421, 429, 475f., 480, 520–522, 525, 533, 537, 543–548
Grabbaldachin siehe Baldachin
Grabplatte 31 Anm. 115, 68, 71f., 87, 107, 127, 140, 143, 176, 183–187, 189, 191f., 227 Anm. 145, 313 Anm. 490, 332f., 357f., 363 Anm. 748, 365, 373f., 416 Anm. 232
Grabstätte 141, 192, 360 Anm. 725, 378
Granit (Stein) 23 Anm. 58, 64f., 75, 78, 88f., 98, 137 Anm. 560, 187, 193, 195–197, 207 Anm. 23, 234f., 289,

292, 294 Anm. 403, 297 Anm. 411, 308, 333, 381, 383, 426, 465, 480, 486–489, 500f., 549f.
Granito d'Elba (Stein) 23, 75 Anm. 313
Granito del Foro (Stein) 23, 75 Anm. 313, 465, 486–488, 498, 501
Greif 99
Guilloche 68, 71, 77, 91, 116, 154, 159, 293, 437, 520f., 521 Anm. 766, 522, 524f.

Heiliges Jahr 33, 37, 72, 189, 228 Anm. 147
Hochaltar 33–36, 49 Anm. 220, 77, 79f., 124f., 128 Anm. 527, 165, 189 Anm. 785 u. 787 u. 788, 191, 204, 223f., 228f., 301, 306, 313 Anm. 490, 323, 325 Anm. 560, 333, 341, 371, 375
Hohelied [Cantica canticorum] 328, 531, 533

Ikone 7, 18, 35, 48f., 99–102, 127–129, 174, 183 Anm. 762, 219, 227, 232, 240, 263 Anm. 303, 266, 268, 295, 309, 312–315, 341, 344, 376
Marien- 7, 18 Anm. 30–33, 33 Anm. 130 u. 131, 35, 101, 128, 220f., 263–295, 298f., 302 Anm. 437, 312–316, 376
Ikonenziborium siehe Ziborium
Indulgenz siehe Ablass
Indulgenzinschrift 339
Inkrustation 57, 91, 111 Anm. 471, 119, 124, 150, 156, 166 Anm. 694, 180, 194, 248 Anm. 229, 305, 311, 332, 347, 356, 359 Anm. 71
Inschrift [Epitaph] 16–18, 32, 35f., 42f., 48, 59, 65, 71, 76, 82 Anm. 348, 86 Anm. 368, 91, 93f., 99, 112f., 120f., 128f., 146–149, 151f., 161, 165f., 169–172, 174, 183f., 186–189, 191f., 195–198, 221, 224–227, 231f., 234, 240f., 245f., 252–253, 256f., 265, 280 Anm. 254, 291f., 294f., 299 Anm. 424, 326f., 330 Anm. 590, 335 Anm. 626, 337, 361, 365 Anm. 754 u. 756, 371, 373–376, 378, 403 Anm. 117, 406f., 409f., 414f., 423 Anm. 295, 426 Anm. 311 u. 313, 428, 456, 466, 477, 508f., 526, 529f., 534, 537, 540–542, 544, 548

Jaspis (Stein) siehe Diaspro
Jesaja (Prophet) 346 Anm. 681, 356, 530
Jeremiah (Prophet) 530
Jubeljahr siehe Heiliges Jahr

Kaiserkrönung 189
Kanzel 56, 58, 75, 78, 82 Anm. 347, 95f., 102–113, 116–120, 122f., 126, 194 Anm. 808, 294f., 297f., 304–306, 370, 490, 511 Anm. 724, 514, 518, 522
Kanzelkorb 74 Anm. 308, 104, 106f., 110–113, 116–119, 123, 295
Kapelle *ad praesepium* [Praesepe-Kapelle] 222, 226, 265 Anm. 308, 292 Anm. 391, 295, 306, 311, 319 Anm. 531, 338 Anm. 643, 343–348, 350, 352–358, 360, 362 Anm. 743
Kapitelaltar 298
Kapitol 7, 12–20, 24f., 28–30, 33f., 36f., 42, 47, 59 Anm. 267, 64 Anm. 280, 66, 76, 81, 94, 96 Anm. 409, 99 Anm. 424, 101, 103, 120 Anm. 499, 127, 130, 133f., 138 Anm. 563, 143 Anm. 590, 170f., 174, 180f., 183, 192–195, 197f., 229 Anm. 426, 376
Kapitolinische Museen 103, 108, 110, 116, 128
Kapitolinischer Hügel siehe Kapitol
Kathedra siehe Papstthron
Kenotaph 143, 146, 153 Anm. 631, 164
Knauf 107f.
Krabbe 129, 144–146, 151, 158, 189, 192, 316, 360, 370
Kranzgesims 42–44, 50, 59 Anm. 264, 122f., 151
Kreuzgang 36, 42, 56 Anm. 256, 81, 128–130, 132–140, 143 Anm. 591, 175 Anm. 730, 194, 223 Anm. 104
Krippe siehe Praesepe
Kruzifix 127, 374, 383, 401, 419, 421, 428 Anm. 322, 432, 453, 520
Krypta 197 Anm. 819, 226, 347 Anm. 684, 395 Anm. 41, 478, 522 Anm. 773, 539
Künstlersignatur 18, 27, 30, 33, 95, 112f., 117–119, 162, 194, 238, 240, 262, 299 Anm. 424, 306, 308, 367, 392, 400 Anm. 85, 402 Anm. 108, 542, 549, 551
Kyma / lesbisches Kyma 91, 96, 104, 108 Anm. 462, 112, 122f., 125
Kymation 96 Anm. 406, 104, 108 Anm. 462

Labyrinth 525–527
Lamm 27, 91, 95–97, 122 Anm. 502, 142, 276f., 278, 280f., 330, 350, 359, 360, 447, 460, 530, 536
Langhaus 7, 14, 17f., 21, 23–25, 29–31, 33–36, 39, 42, 47, 51–53, 55, 60–68, 72–75, 77, 80, 83 Anm. 349 u. 350, 87, 97, 101–104, 111 Anm. 471, 117, 120, 125, 127, 138 Anm. 561, 140, 160 Anm. 664, 180 Anm. 754, 183f., 186f., 189, 191–198, 204–208, 210, 213–215, 217, 219f., 222–228, 231–234, 237, 242, 268, 271 Anm. 326 u. 327, 273–281, 283, 287, 290, 292, 294f., 297–299, 301f., 309f., 312–314, 321–325, 331–338, 344 Anm. 666 u. 667, 356, 374–378, 381–383, 390, 394–396, 414, 417f., 420–424, 426f., 430–433, 435, 441–443, 445–447, 451 Anm. 425, 453, 466–468, 472, 474, 476f., 480, 482f., 485, 487f., 491 Anm. 627, 493–501, 504f., 513f., 516, 518f., 521f., 524f., 527–531, 549f.
Laterankonzil II. 407, 412
Laterankonzil IV. 97, 412, 504
Laterculus Malalianus siehe *Chronicon Palatinum*
Legenda Aurea des Jacobus de Voragine 96, 312, 402 Anm. 112, 413
Legende / Augustuslegende 14, 17, 27, 35 Anm. 148, 90, 196
Liber Pontificalis 17, 204f., 214f., 219, 221f., 243, 391f., 405, 480, 497 Anm. 648
Liegefigur 144, 152–156, 158f., 184, 187 Anm. 777, 223 Anm. 113, 361 Anm. 730
Lisene 43, 59, 91, 106, 405, 437f., 466
Loggia 45, 133 Anm. 539, 136–139, 228, 421 Anm. 283, 244 Anm. 214

Löwe 99, 108, 144, 151, 357, 510, 511f., 545–547

Madonna della Catena 539
Madonna della Clemenza 7, 393, 395, 403, 418, 430, 459, 463
Madonna del Latte siehe *Virgo Lactans*
Magdalenenaltar (Rom, Lateranbasilika) 312, 377
Majestas Domini 535
Maria Advocata 99, 101, 102, 127
Mariae Geburt 541
Maria Regina 430, 459, 495, 497, 530, 533
Mariae Himmelfahrt [Assumptio Beatae Mariae Virginis / Assunta] 18, 101f., 204 Anm. 11, 294, 312 Anm. 484, 316 Anm. 510, 325, 330 Anm. 587, 333, 336, 376, 379 Anm. 295, 382f., 397, 423 Anm. 295, 446, 531, 533
Marienkrönung 326, 328 Anm. 572, 330
Marientod 326f., 329f.
Marmo paonazzo 76
Marmorvierpass 248, 321
Maske 96, 426, 456
Maßwerk 33, 36, 42, 44f., 51–53, 55–57, 60, 75, 108, 129, 136, 141, 180, 194, 197, 212 Anm. 40, 222 Anm. 98, 224, 238, 256 Anm. 274, 262, 270 Anm. 326, 316f., 324
Matroneum siehe Empore
Mensa [Altar] siehe Altarmensa
Minoriten siehe Franziskaner
Minoritenbrüder siehe Franziskaner
Minoritenorden siehe Franziskanerorden
Minotaurus 527
Mirabilia Urbis Romae 399, 407, 490f., 550
Modul siehe 22, 46, 171, 177, 270, 273 Anm. 335, 435
Modulus siehe Modul
monachos canonicos 394, 400
Mosaik 7, 35, 37, 43 Anm. 193f., 47–50, 55, 68, 71, 73f., 76, 78–80, 84–86, 91, 93f., 100 Anm. 429, 104, 106, 108, 110–117, 122, 126 Anm. 510, 129, 144f., 148, 151f., 159–161, 163, 166–169, 171–176, 178, 183f., 187, 193–195, 203–208, 213, 215, 219 Anm. 71, 220–222, 227–229, 232, 238–250, 255, 257–263, 265–268, 274–280, 283, 287, 290–292, 294, 299, 302, 305f., 308, 310f., 316f., 319, 325–332, 339f., 347, 349, 353, 356f., 359f., 362, 367–378, 390, 397, 403f., 406, 414–416, 421, 426, 430, 433, 438, 477, 459, 464, 469, 480, 490f., 495, 501, 503–505, 509, 513, 516–518, 520–523, 525–530, 532–544, 547, 549f.
Mosaikinschrift 117 Anm. 491, 280
Mosaiklünette 47–49
Mosaiktesserae siehe Tesserae
Mosaiksteine siehe Tesserae

Obergaden 30f., 35f., 52f., 55–57, 60, 194, 212 Anm. 40, 214f., 219, 222, 224–226, 238, 242, 270f., 438, 446f., 495, 497
Observant siehe Franziskaner-Observanten
Okulus 44, 55, 160, 215 Anm. 51, 219 Anm. 71, 222 Anm. 98, 238, 246, 248, 269–272, 305 Anm. 446, 316 Anm. 508, 321
Opus listatum 206, 391
Opus sectile 15, 68, 71, 73, 77, 79f., 87, 166, 229, 287, 289, 293
Oratorium der Praesepe 341, 343
Osterleuchter 95, 119, 231, 296, 297, 433, 477, 516–518

Paliotto siehe Antependium
Palladium 316
Pallium 154, 533, 407 Anm. 155
Papstpalast 32 Anm. 128, 36, 223
Papstthron (Kathedra) 37, 45, 72, 80, 84f., 102 Anm. 446, 126f., 141f., 145, 157, 159, 161, 167, 177, 187, 194, 214–218, 244f., 251, 265 Anm. 305, 317, 319, 328 Anm. 572, 331 Anm. 595, 332, 347 Anm. 684, 360, 371, 376, 379, 389, 397, 414, 434, 456, 510–513, 518, 524, 528–531, 533, 535f., 539f., 549f.
Pasticcio 57, 106, 128, 134 Anm. 550
Paviment 15, 35, 37 Anm. 169, 60, 62, 68, 71 Anm. 300, 74f., 77–81, 87, 119, 124, 140, 151, 176f., 184, 187 Anm. 777, 220 Anm. 80, 229f., 232–234, 283f., 287, 289f., 292–295, 297, 324, 331–333, 336, 338, 358, 362, 377, 378, 395f., 411, 415f., 418, 421, 427, 430, 433, 451, 456 Anm. 440, 464, 477, 480, 486 Anm. 603, 488–490, 495, 498, 501, 506 Anm. 695, 508, 510, 513f., 516, 518–531, 533, 543, 548 Anm. 974, 549f.
Pavonazzetto (Stein) 31, 56, 76, 90, 108, 113, 146, 336, 505, 507, 510, 529, 550
Peperino 170, 180, 469
Pergula 219, 333
Peristyl 204
Perlmutt 112, 124
Pest 7, 32f., 36, 101f., 127f., 312, 376, 425
Pfau 328, 515
Phönix 266
Porphyr (Stein) 25f., 71–74, 78–80, 86 Anm. 373, 91, 97f., 101, 106, 110, 122–124, 184, 193f., 197, 215 Anm. 51, 219–221, 276 Anm. 348, 283, 289, 293f., 308–311, 324, 332–334, 337f., 348, 353, 356 Anm. 711, 360–362, 373–375, 381f., 397, 408f., 433, 479, 487 Anm. 607, 489, 499, 505, 509f., 518, 521, 524, 526, 528f.
Porphyrsäule 215 Anm. 51, 219–221, 225, 299 Anm. 428, 302 Anm. 437, 309, 311 Anm. 468, 314 Anm. 496, 333–335
Porphyrwanne 26, 86, 88, 94, 97f., 374f.
Portasanta (Stein) 500 Anm. 670
Porta Santa 76 Anm. 317, 234
Praesepe 7, 127, 212 Anm. 39, 214 Anm. 50, 216 Anm. 53, 218 Anm. 60, 220–222, 226, 295, 309f., 313, 315 Anm. 505, 318, 330, 333, 341, 343f., 346 Anm. 676 u. 679, 348 Anm. 688, 351 Anm. 699, 355f., 369, 371, 374 Anm. 799, 376, 383, 389, 394f., 398, 410–412, 415, 419, 421, 427–429, 432 Anm. 348, 446, 472, 478–480, 544 Anm. 943, 549
Praesepe-Kapelle siehe Kapelle *ad praesepium*
Praesepe-Oratorium siehe Oratorium der Praesepe
Presbyterium 24f., 68, 74, 78–80, 82, 87f., 119, 122, 124f., 165, 193, 216f., 219, 221 Anm. 80f., 224f., 227f., 283, 292, 321, 323, 332f., 337, 341, 362, 373, 377, 395f., 433, 476f., 513, 516

Presbyteriumsschranke 15, 34, 108 Anm. 462, 120 Anm. 498, 122, 124f.
Presepio siehe Praesepe
Prothyron 457, 459
Protome 512
Prozession 32f., 102, 232 Anm. 163, 245, 276 Anm. 347, 312 Anm. 484, 315f., 376, 418, 526

Querschiff 51, 78 Anm. 328, 319, 389, 405, 417, 420, 422–424, 429, 431, 433, 435f., 442, 446–449, 454f., 457, 459, 472, 474–478, 494–501, 504f., 510, 513f., 516, 522, 525, 528–530, 533, 544, 548–551
Quincunx 73, 233, 283, 287 Anm. 371, 289f., 293, 514, 519f., 523–525, 528f.

Radfenster siehe Rose
Rankenfries 104, 122 Anm. 505, 227, 276–279, 332
Reliquienziborium siehe Ziborium
Retrochor 218, 223, 319
Ritzfigur 152, 184, 187–189, 191f.
Ritzzeichnung 56–58, 187
Rose [Radfenster, Rosenfenster] 35, 42, 44, 50–52, 56, 58, 75, 128 Anm. 527, 141, 144, 183, 197, 238, 242, 244–246, 248, 258 Anm. 282, 311, 409 Anm. 181, 476
Rosenfenster siehe Rose
Rosette 53, 56, 64f., 96, 108, 154, 170, 180, 449, 459, 482, 489, 515
Rota 72, 73f., 76–78, 141 Anm. 583, 193, 260, 289, 293, 311, 333, 356 Anm. 711, 358, 514, 520, 522f., 526
  Granitrota 289
  Porphyrrota 72, 74, 77f., 356 Anm. 711, 358

Sägezahnfries 27 Anm. 88, 41, 43, 50, 56, 271
Sakramentstabernakel 127, 145, 152, 225, 297 Anm. 411, 301f., 304, 308, 311, 314f., 322, 344, 348, 508, 545, 548
Sancta Sanctorum 153 Anm. 631, 154 Anm. 639, 171 Anm. 712, 181
Sarazenen 344
Sarkophag 26, 98, 101, 144–156, 158, 161, 164 Anm. 686, 166, 170, 197, 310, 362, 364f., 375, 408f., 506 Anm. 693, 546f.
Schlange 291, 328
Schnee / Schneefeld 7, 128 Anm. 526, 204f., 245, 249f., 374
Schneewunder 204 Anm. 10 u. 11, 223f., 238, 241f., 244–249, 273, 298 Anm. 420, 319, 333 Anm. 615, 376
Schola cantorum [Vorchor] 28f., 35, 62, 64, 66, 71–74, 97, 102f., 108 Anm. 460, 110 Anm. 468, 119, 121f., 124f., 127f., 193, 219, 226, 295, 297f., 310, 312, 333 Anm. 615, 378, 395f., 417f., 422, 427, 433, 476–478, 490, 513f., 516, 518, 520, 522, 524f.
Schranke 130, 395, 477f., 513–516, 519
Secretarium (Sakristei) 21, 49 Anm. 220, 51, 66, 156, 164, 171 Anm. 712, 227, 237, 389, 397, 400 Anm. 85, 416f., 420, 422, 431, 458, 460, 464, 475, 477f., 525–528, 548 Anm. 975
Sepulcrum [Altar] 35 Anm. 153, 141 Anm. 581, 170 Anm. 709, 299 Anm. 426
Seraphim 315
Serpentin (Stein) 68, 71, 73, 78–80, 91, 116, 122–124, 184, 292–294, 297f., 304, 308 Anm. 456, 332f., 381–383, 509, 528f.
Siegel 84f.
Signatur siehe Künstlersignatur
Soffitte 497 Anm. 651
Spada-Codex 39, 83
Spolien 39, 59 Anm. 264, 60, 62, 64, 66, 99 Anm. 425, 108, 110, 116–118, 134, 138f., 147f., 180, 195–198, 207, 209, 226, 232, 234, 248, 297, 302, 305 Anm. 446, 308, 310, 324 Anm. 551, 353, 389f., 405 Anm. 134, 425, 437, 448, 451, 453f., 456, 463, 465f., 469f., 485, 489f., 493, 495, 499f., 510, 516, 524, 550f.
Stationskirche 68, 80 Anm. 330, 102, 194, 394, 402f., 416
Stein 76, 83 Anm. 355, 86, 99f., 128, 154, 171, 208f., 231f., 246 Anm. 228, 256f., 260, 270, 280, 293f., 297, 316, 332, 377; Alabaster 302; Bardiglio 433; Giallo Antico 68, 523; Granit 23 Anm. 58, 64f., 75, 78, 88, 89 Anm. 381f., 98, 137 Anm. 560, 187, 193, 195f., 197, 207 Anm. 23, 234f., 289, 292, 294 Anm. 403, 297 Anm. 411, 308, 333, 381, 383, 426, 465, 480, 486–489, 500f., 549f.; Granito d'Elba (Stein) 23, 75 Anm. 313; Granito del Foro (Stein) 23, 75 Anm. 313, 465, 486–488, 498, 501; Marmo paonazzo 76; Pavonazzetto 31, 56, 76, 90, 108, 113, 146, 336, 505, 507, 510, 529, 550; Porphyr 25f., 71–74, 78–80, 86 Anm. 373, 91, 97f., 101, 106, 110, 122–124, 184, 193f., 197, 215 Anm. 51, 219–221, 276 Anm. 348, 283, 289, 293f., 308–311, 324, 332–334, 337f., 348, 353, 356 Anm. 711, 360–362, 373–375, 381f., 397, 408f., 433, 479, 487 Anm. 607, 489, 499, 505, 509f., 518, 521, 524, 526, 528f.; Portasanta 500 Anm. 670; Serpentin 68, 71, 73, 78–80, 91, 116, 122–124, 184, 292–294, 297f., 304, 308 Anm. 456, 332f., 381–383, 509, 528f.; Travertin 48 Anm. 214, 137–139, 234, 246, 426, 547; Verde antico 25, 518
Stifter 33f., 72, 95 Anm. 402, 127, 129, 134 Anm. 546, 168, 177, 184, 205, 241, 244, 246 Anm. 227, 250, 252, 257f., 283, 290f., 299 Anm. 424, 306, 308, 312f., 319 Anm. 531, 324, 328, 330f., 333 Anm. 615, 340, 345, 360 Anm. 729, 362, 373, 376–378, 393, 402, 415, 456, 518, 530, 533 Anm. 854, 537f., 540–544, 548
Stifterfigur 240, 241 Anm. 202, 306, 372, 393, 415, 456, 533 Anm. 854, 538, 540, 542f.
Stifterinschrift 33, 224 Anm. 122, 235, 238 Anm. 184 u. 188, 240 Anm. 195f., 290, 299, 306, 309 Anm. 458, 311f., 327, 361 Anm. 733
Stilatura 21f., 24, 46, 270, 435f., 448
Stipes 218, 337, 375
Stuck 26 Anm. 76, 36, 64 Anm. 281, 66, 91, 97 Anm. 415, 177, 183, 208–212, 227, 279 Anm. 353
Südkanzel 56, 58, 78, 104, 107 Anm. 458, 108–113, 116–118, 120, 194 Anm. 808

Synthronon 328 Anm. 572

Tabernakel 108 Anm. 460, 127, 145, 152, 174, 183 Anm. 762, 219 Anm. 71, 225, 297–299, 301f., 304f., 308 Anm. 454, 310–316, 322, 335, 344 Anm. 666, 358f., 373, 375, 422, 508, 545, 548
Tafelkreuz 126
Taufbecken 221, 421
Templon 550 Anm. 996
Tertiarinnen siehe Franziskaner-Tertiarinnen 34
Tesserae [Mosaiksteine] 32, 49, 78, 80, 93, 116, 124, 151, 249, 266, 276 Anm. 348, 373, 504, 541f.
Thron siehe Papstthron
Tiara 154, 246 Anm. 228, 250 Anm. 246, 426 Anm. 312, 533
Transenne 130, 395 Anm. 44, 513 Anm. 735, 514, 516 Anm. 745, 519
Travertin (Stein) 48 Anm. 214, 137–139, 234, 246, 426, 547
Trifore 45 Anm. 205, 469
Triumphbogen 21, 23f., 35, 51, 64, 68, 74f., 78, 81–83, 87, 102–104, 107, 125f., 193, 197, 205f., 220f., 231, 278, 312 Anm. 484, 332, 334, 336 Anm. 635, 443, 446, 453, 474, 476, 482, 493 Anm. 640, 497–501, 513, 518, 549f.
Tuff (Stein) 17 Anm. 23, 22, 24, 206, 273

Verde antico (Stein) 25, 518
Verkündigung 294 Anm. 404, 329, 541
Vierpass 53, 238, 248, 256, 305 Anm. 446, 316, 321
Virgo lactans [Galaktotrophousa, Madonna del latte] 266 Anm. 314, 415, 536f., 539f.
Vittoriano 16, 37, 56f., 77, 122 Anm. 502, 134, 136, 138
Vogel 19 Anm. 32, 106, 122 Anm. 502 u. 505, 144, 204, 220, 266, 274, 283 Anm. 364, 321, 328, 331 Anm. 595
Volute 65f., 108, 138, 151, 359, 360, 449, 467, 482, 488f.
Vorchor siehe Schola cantorum
Vorhang (Malerei) 244f.
Vorhang (Skulptur) 158–160, 163f., 367, 369f.
Vorhang (Textil) 154, 219

Wandtabernakel 305
Wanne 26, 97f., 477 Anm. 559, 546
Wappen 32, 34–36, 43f., 64 Anm. 281, 76, 107, 129f., 137, 140f., 143f., 146, 150–152, 161, 164f., 170–172, 175f., 180, 182–184, 187–189, 198 Anm. 827, 227, 244f., 253, 255–258, 278, 291–293, 304f., 311, 313f., 316, 321 Anm. 539, 332f., 337, 346, 369f., 373, 377f.
Wimperg 40, 129, 197
Wunderbild 313, 376, 398 Anm. 65, 418

Ziborium 25f., 31, 33, 35f., 76, 80, 83 Anm. 349f. u. 355, 86, 88, 94, 99, 101, 128–130, 134 Anm. 551, 141 Anm. 581 u. 583, 146 Anm. 605, 155, 174f., 183 Anm. 762, 194, 214f., 224, 228, 298f., 301f., 308–316, 325 Anm. 560 u. 561, 333–335, 377, 382, 394, 397, 420–422, 433, 456, 476, 505–507, 509, 514
- Altar- 33, 80, 126 Anm. 527, 130, 175, 220, 238, 299, 301, 314, 334f., 362, 527, 534
- Bild- 227, 313 Anm. 485, 344 Anm. 667
- Ikonen- 33, 83 Anm. 349f., 101f., 127–128, 130, 134 Anm. 546, 140, 174f., 313, 316, 373 Anm. 794
- Reliquien- 101 Anm. 434, 168, 203, 226, 297 Anm. 411, 299, 301 Anm. 435, 303, 304–309, 311–316, 335, 344 Anm. 666 u. 667, 356, 362, 377
- Ziboriumssäulen 298 Anm. 420