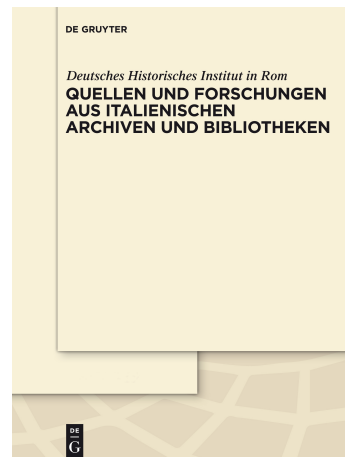


Zitierhinweis

Rehberg, Andreas: Rezension über: Michael Schmitz, Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento, München: Hirmer, 2014, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 93 (2013), S. 582-584, DOI: 10.15463/rec.1189734594



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Michael Schmitz, Pietro Cavallini in Santa Cecilia in Trastevere. Ein Beitrag zur römischen Malerei des Due- und Trecento, München (Hirmer) 2014 (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana 33. Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom), 436 S., Abb., ISBN 978-3-7774-8051-0, € 135. – Die Kirche S. Cecilia in Rom liegt im Stadtviertel Trastevere in der Nähe des bedeutendsten Flußhafens der Stadt und war eine der ältesten christlichen Kultbauten Roms sowie Stations-, Titel- und Pilgerkirche. Die Wiederentdeckung der Fresken des Weltgerichts im Nonnenchor im Jahre 1900 war eine Sensation, war deren Qualität doch so hervorragend, daß sie wieder die lange vernachlässigte Figur des Malers Pietro Cavallini in den Mittelpunkt der kunsthistorischen Forschung rückte. Schmitz' Blick auf das Hauptwerk des Künstlers steht in guter Tradition der Bibliotheca Hertziana, wird es doch auch in seinem sozialen Wirkungsraum vorgestellt. Da die direkten Quellen zu dem Künstler aus Rom spärlich fließen, ist sehr viel historisches Einfühlungsvermögen und Kombinationsgabe gefordert – Qualitäten, die Schmitz in hervorragender Weise einbringt. Was interessiert den (Stadt-)Historiker an diesem Werk, dessen kunsthistorischen Verdienste gewiß besser von seinen Berufskollegen gewürdigt werden können? Wenn Rom am Ende des 13. Jh. – so Schmitz – „zu einem der führenden künstlerischen Zentren Europas“ avancierte, wenn die mittelalterliche Malerei Roms damals „ihren absoluten und letzten Höhepunkt“ erreichte (S. 43), dann wirft das für den Historiker wie den Kunstgeschichtler die Frage auf, wie sich dieser Erfolg jenseits des persönlichen Genies der beteiligten Künstler auch wirtschaftlich und sozialgeschichtlich erklären läßt. Denn daß solche Faktoren mitbestimmend waren, belegt schon das jähe Ende dieser Blütezeit, das mit dem Abzug des Papstes und der Kurie, die unbestrittenen Garanten für den Wohlstand der Ewigen Stadt, nach Frankreich (1305–1377) einsetzte. Diese Rahmenbedingungen bestimmten auch die Karriere Cavallinis, der ab 1308 sein Auskommen am Hof der Anjou-Könige in Neapel fand. Deswegen ist Schmitz' Suche nach den Auftraggebern des Malers so spannend. Die Antworten sind nicht einfach, wurden doch die meisten Freskenzyklen des Römers – nicht selten im Zuge der „Modernisierung“ der Gotteshäuser – im Laufe der Jahrhunderte zerstört; und der Brand von S. Paolo fuori le mura von 1823 tat sein übriges (S. 33f.). Der Autor erstellt eine ganze Typologie von möglichen Mäzenen für (religiöse) Kunst, die vom Papst und den Kardinälen bis zu den Bruderschaften und Laien reicht (S. 48–62). Dabei begegnet man bekannten Protagonisten der kirchlich-politischen Szene der damaligen Zeit. Erwähnt sei nur Kardinal Pietro Colonna, der möglicherweise die heute verlorenen Fresken in seiner Titelkirche S. Eustachio realisieren hat lassen (S. 58 mit Anm. 152). Während im Kap. III Cavallinis Hauptwerk in S. Cecilia in seinem

architektonischen und topographischen Kontext vorgestellt wird, ist das umfangreichste Kapitel IV den Fresken selbst gewidmet, die sich über die Weltgerichtsszene am Eingang hinaus mit alt- und neutestamentarischen Szenen auch auf die Seitenwände erstreckt hatten und die hier nach allen Regeln des Fachs nach Ausführung sowie Stil und Motivgeschichte rekonstruiert und analysiert werden. Im Vergleich zu den von Jacopo Torriti OFM geschaffenen Mosaiken in der Apsis von S. Maria Maggiore zeige sich, „daß Cavallini der in jeder Hinsicht modernere Künstler ist“ (S. 175). In Ermangelung von Schriftquellen datiert Schmitz die Fresken mit guten stilistischen Gründen in die Zeit zwischen 1298 und 1302 (S. 182). Nicht unwichtig erscheint die Spezifizierung, daß S. Cecilia kein Benediktinerkloster, wie lange vermutet wurde (S. 187), sondern vom 11.–15. Jh. eine Kollegiatkirche gewesen ist, wobei Säkular- und Regularkanoniker sich abgewechselt haben (S. 75ff.). Die Besetzung des nur zehn Mann starken Kapitels erfolgte spätestens in Avignoneser Zeit weitgehend über den Provisionsweg, also über die Kurie. Dies machte das Säkularkapitel (!) damals zu einer Heimstatt des lokal-trasteverinischen Adels. Es ist deshalb nur konsequent, daß der Autor die Frage nach dem Auftraggeber (S. 183ff. Kap. VI) auf einen Exponenten gerade dieser Schicht konzentriert. Kein geringerer als der Kardinal Giacomo Stefaneschi, der Bonifaz VIII. nahestand und dessen Familie bereits als Mäzen Cavallinis (zumal für die Mosaiken in der Apsis von S. Maria in Trastevere, S. 175, 193f.) hervorgetreten war, dürfte das kulturelle und finanzielle Format gehabt haben, diese künstlerische Leistung zu protegiere (S. 188–194). Die Vorstellung, daß die auch mit einem Hospiz und einen Palast für den Titelkardinal ausgestattete Kirche S. Cecilia in Hafennähe eine Art erste Anlaufstelle für die Rompilger war bzw. werden sollte, ist bedenkenswert, zumal wenn man Stefaneschis Verdienste um die Einführung des Jubelablasses im Jahre 1300 in Rechnung stellt (S. 191f.). Zum Glück und Nachteil zugleich gereichte es dem Römer Pietro Cavallini, daß ausgerechnet der Florentiner Künstlerkollege Lorenzo Ghiberti die Marksteine seines Œuvres der Nachwelt überliefert hat: Glück, weil eine eigenständige Kunstbetrachtung in Rom selbst erst im ausgehenden 16. Jh. aufzukeimen begann; Nachteil, weil die Florentiner – zumal Giorgio Vasari – auch weiterhin die Deutungshoheit über seine Kunst behielten, die man als der byzantinischen Maltradition (*maniera greca*) verhaftet kritisierte und hinter Giotto's Primat rangieren ließ (S. 21ff.). Unentschieden ist auch heute noch die Debatte um die Verdienste der beiden Koryphäen um die Ausmalung der Basilika S. Francesco in Assisi. Schmitz sieht Cavallini in Assisi – im Gegensatz zu Giotto – nicht am Werk; vielmehr scheint sich der Römer an den neuesten stilistischen Entwicklungen, die sich in der Ausmalung des Langhauses der Oberkirche manifestieren, orientiert zu haben (S. 206–215, besonders 213). Weitere

Elemente, die auch den Historiker interessieren, sind die Beobachtungen zu Cavallinis Werkstatt und zur zunftähnlichen Organisation der Künstler auch in Rom (S. 71 ff., 83–98) sowie Schmitz' Aufmerksamkeit gegenüber der Heraldik, die seine Identifizierungsarbeit nicht selten erleichtert (S. 185, 187 ff.). In seinem nüchtern sachlichen Sprachstil bietet der Autor seine zahlreichen Entdeckungen manchmal fast en passant. So, wenn er überzeugend nachweist, daß die Apsis-Mosaiken von S. Maria in Trastevere nicht etwa eine Stifterinschrift aufweisen, sondern (dank einer überzeugenden Integration) eine Künstlerinschrift: [HOC OP. M]VS[IV. FEC]IT PETRUS [PICTOR] (S. 19 f.). Bedenkenswert ist auch die Beobachtung, daß sich die hl. Francesca Romana (1384–1440) für ihre Visionen wahrscheinlich von Cavallinis Werken in S. Maria in Trastevere und in S. Cecilia inspirieren ließ (S. 23 f.). Hervorzuheben sind abschließend auch der Exkurs zu den sonstigen Wandmalereien Cavallinis in römischen Kirchen, der sorgfältige Quellenanhang und die opulente Bebilderung des vorzüglichen Bandes.

Andreas Rehberg

Maria Luisa Lombardo, *Il notaio romano tra sovranità pontificia e autonomia comunale* (sec. XIV–XVI), (Studi storici sul notariato italiano XV), Milano (Giuffrè) 2012, XVIII, 442 S., ISBN 88-14-15687-5, € 50. – Während die römische Notars-Überlieferung von der früheren Geschichtsschreibung wenig beachtet wurde (Notarsurkunden interessierten vor allem, wo sie Papst- oder Kaiserurkunden als Inserte enthielten), hat sich in den letzten Jahrzehnten eine ganze Generation von Historikerinnen und Historikern der – in Rom freilich fragmentarisch überlieferten – Quellengattung der Notars-Imbreviaturen zugewendet. Der Gewinn ist groß, denn diese Imbreviaturen gewähren tiefen Einblick in das „Rom der Römer“ (Isa Lori Sanfilippo), das gegenüber dem „Rom der Päpste“ überlieferungsmäßig weit im Nachteil ist. Dieser Überlieferung wird von Maria Luisa Lombardo, die mit den römischen Archivalien aufs engste vertraut und durch die Bearbeitung auch unscheinbarer Quellen (z.B. Hafenzoll, Torzoll) hervorgetreten ist, mit dieser Publikation ein wichtiger Beitrag gewidmet. Schon der Titel nennt die beiden Pole, zwischen denen sich die römische Wirklichkeit – und somit notwendig auch das Berufsleben des römischen Notars – bewegte. In zahlreichen Abschnitten entsteht ein umfassendes Bild. Herausgearbeitet werden Voraussetzungen und Ausbildung dieser Notare (darunter interessante Gestalten, die sich auch als Chronisten betätigten), was auf die Frage nach dem kulturellen Kontext, auf Ausbildung und Bildung führt (aber auch nach dem intellektuellen Gefälle fragen läßt: wie macht der Notar einem schlichten Klienten den lateinischen Text verständlich?). Analysiert werden die Kundenkreise der Notare: das ist für die Forschung immer der wichtigste Schritt, um das Material für die Sozialgeschichte einer Stadt zu erschließen. Ne-