



Game of Thrones

✦

Versatzstücke an zwei römischen Bischofsthronen

„(...) cathedra honor summitur (...)“
Francesco da Barberino

In Rom hat sich eine Anzahl hochmittelalterlicher Throne erhalten, die sich durch wiederverwendete Versatzstücke auszeichnen.¹ Bei aller Heterogenität dieser Throne fällt auf, dass die meisten unter ihnen nicht monolithisch, sondern mehrteilig sind und die folgenden fünf Elemente aufweisen können: eine Sitzbank (Sitzfläche), die von einem Dorsale (Rückenteil) und zwei flankierenden Armlehnen dreiseitig gerahmt ist. Die vertikale, predellaartige Fläche unterhalb der Sitzbank ist meistens geschlossen. In einem Grossteil der Fälle entspricht das Suppedaneum nicht einem mobilen Fussstuhel, sondern einer vermauerten Stufe, die 10 bis 20 cm über die Thronesbreite hinausreicht. Unter den Versatzstücken möchte ich eine Untergruppe gesondert ansprechen, und zwar jene Teile, die in Zweitverwendung in die Throne miteingeschlossen wurden und/oder aufgrund ihrer künstlerischen Gestaltung eine Qualitätssteigerung erfahren haben, so dass der Thron dadurch eine neue Historizität erhält und ihm eine zusätzliche Bedeutungsebene zugeführt wird.

Die unterschiedliche Verwendung bzw. Inszenierung von Spolien möchte ich anhand von zwei römischen Kathedren – in San Lorenzo in Lucina und in San Clemente – aufzeigen. Es sind zugleich die frühesten erhaltenen Beispiele mittelalterlicher Bischofsthronen in Rom, die zu einer in sich geschlossenen Gruppe gehören. Die beiden zu besprechenden Throne datieren ins zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts und rekurren in ihrer Konstruktionsweise auf den oben beschriebenen Typus. Die Schlichtheit der Throne ist charakteristisch, sie weisen keine Inkrustationen auf wie die späteren Exemplare. Und doch zeugen sie von grösster Qualität und verkörpern damit einen hohen Anspruch, der sich in den wiederverwendeten Versatzstücken ablesen lässt.² Sie verfügen über eine auch die späteren Throne auszeichnende ca. 1 m hohe Rückenlehne, die in ihrer Form der Beschreibung des Salomonischen Thrones in 1 Könige 10,19 entspricht: „et summitas throni rotunda erat in parte posteriori“. Nach ca. 40 cm springen die Kanten der Rückenlehne in der Breite der Sitzfläche zurück und bilden darüber eine kreisrunde Scheibe, deren Durchmesser erneut der Breite der Sitzfläche entspricht. Bei beiden



Thronen wurden die markanten Dorsale zu Beginn des 12. Jahrhunderts mindestens in Zweitverwendung am Thron eingebaut und mit einer Stifterinschrift versehen.

1. SAN LORENZO IN LUCINA

Der Thron in San Lorenzo in Lucina fristet im Apsidenscheitel hinter Carlo Rainaldi's Hochaltar ein wenig beachtetes Dasein.³ Im düsteren Apsisrund, in das sich kaum Jemand verirrt, erkennt man zunächst bloß das zweireihige Chorgestühl (Abb. 1).⁴ Wie überraschend ist der Effekt für den Näher tretenden, der mitten im Gestühl bald eine Türe entdeckt und dahinter den mit dem Öffnen automatisch beleuchteten Thron in einer halbrunden Nische (Abb. 2).⁵

← 1: Rom, San Lorenzo in Lucina, Chorgestühl

↑ 2: Rom, San Lorenzo in Lucina, Chorgestühl mit geöffneter Türe und Kathedra in Nische

Was vordergründig effektivvoll inszeniert zu sein scheint, ist das Resultat einiger Umgestaltungen in diesem Bereich der Kirche.

Die Datierung des Throns kann auf der Grundlage verschiedener Inschriften, auf die weiter unten noch eingegangen wird, diskutiert werden und war lange Zeit umstritten. Mittlerweile hat sich die Ansicht durchgesetzt, der Thron sei im Januar 1112 geschaffen worden.⁶ Damit steht er ganz am Beginn einer Reihe von Thronen mit ähnlicher Form und Grösse, die nur im 12. und 13. Jahrhundert in und um Rom auftreten.⁷ Wie alle anderen Throne dieser Familie ist auch jener in San Lorenzo in Lucina nicht aus einem Guss entstanden, sondern erhielt phasenweise sein heutiges Aussehen. Die jüngste Zutat kam in Form der schwarzen Brekzienumrahmung

bei der Restaurierung 1675 durch Clemens X. hinzu, auf die eine Inschrift an der Thronvorderseite verweist. Ob auch die beiden Armrasten damals eingesetzt wurden, sei dahingestellt, jedenfalls sind daran neuere Putzreste erkennbar, die aus der Zeit stammen dürften, als man den Thron in den barocken Kontext einbettete. Der Thron steht auf einer Marmorstufe, die seitlich jeweils ca. 23 cm vorragt.⁸ Sie spricht dagegen, dass der Thron ursprünglich in der Nische stand, wie bisweilen angenommen wurde.⁹ Und es gibt ein weiteres Indiz gegen eine Aufstellung in einer Nische: Dort wären die schmucken antiken Reliefplatten, welche die Sitzfläche des Throns seitlich flankieren, kaum zur Geltung gekommen. Seit dem Einbau des Chorgestühls bedarf es einiger Verrenkungen seitlich über die Armlehnen hinaus, um die Reliefs über-



6

→ 3: Rom, San Lorenzo in Lucina, Kathedra, Aussenseiten der Seitenlehnen, antikes Relief

haupt zu sehen. Die wertvollen Spolien zeigen an, dass der Thron in San Lorenzo durchaus für eine seitliche Ansicht geschaffen wurde. Eine Platzierung des Thrones in der Nische schränkt diese in erheblichem Maße ein, so dass ich davon ausgehe, er sei spätestens mit dem Einzug der Chorherren in den Chorbereich bzw. dem Ausbau mit einem grösseren Chorgestühl in die barocke Nische versetzt worden.

In Santa Balbina findet sich insofern eine ähnliche Situation, als die Nische dort vergleichbare Maße aufweist. Dort kann allerdings mit Richard Krautheimer angenommen werden, dass die Nische zum frühchristlichen Bau gehört, der Thron also ursprünglich dort platziert worden ist bzw. sich noch in situ befindet.¹⁰ Die eingeschränkte Sicht auf die Seitenlehnen des

Throns in Santa Balbina wurde damit kompensiert, dass dort die eingelassenen Verde-Antico-Platten die Lehneninnenseiten zieren. Dies ist eine auffällige Abweichung zum Vorbild in San Lorenzo fuori le mura, dem man sonst sehr eng folgte.¹¹

Für die Seitenlehnen am Thron von San Lorenzo in Lucina (Abb. 3, 4) ist eine mit figürlichen Rankenszenen reliefierte Marmorplatte horizontal zersägt worden.¹² Die linke Platte ist in ihrer ganzen Breite inklusive der seitlichen Profilabschlüsse erhalten, der hintere Rand der rechten Platte hingegen liegt unter dem Putz. Freilich standen bei der Wiederverwendung der Spolie die Proportionen des Thrones im Vordergrund, denn die beiden Hälften der antiken Marmorplatte wurde trotz ihrer kunstvollen

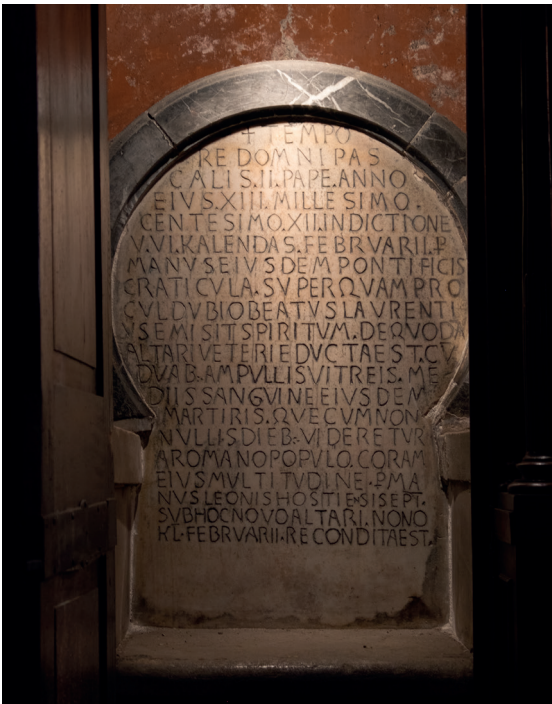


← 4: Rom, San Lorenzo in Lucina, Kathedra, Aussenseiten der Seitenlehnen, antikes Relief

Verzierung zusätzlich in ihrer Höhe beschnitten. Dennoch können wir bei den wiederverwendeten Spolien als Seitenlehnen nicht von einem rein strukturellen und pragmatisch motivierten Reframing sprechen. Wie Francesco Gandolfo schon festhielt, ist an den beiden Aussenseiten der Armlehnen eine ungefähre Symmetrie festzustellen: Auf beiden Flächen sind Kleintiere und Putten bei der Weinlese dargestellt.¹³ Das muss nun nicht weiter erstaunen, denn schliesslich stammen ja beide Hälften von ein und derselben Platte. Doch lässt sich die dargestellte

und um Rom vergleichbare Proportionen und mit ihren scheibenförmigen Rotae als Dorsale, deren Durchmesser ungefähr der Thronbreite entsprechen, die gleichen Formen aufweisen wie dieser Thron in San Lorenzo in Lucina.

Zweifellos einzigartig, und das wurde auch schon mehrfach festgestellt,¹⁶ ist die dicht beschriebene Rückenlehne des Thrones in San Lorenzo in Lucina. In nicht weniger als zwanzig Zeilen besetzt die Inschrift die 1 m hohe Fläche und passt sich der kreisrunden Form der als Spolie wiederverwendeten Marmorplatte an (Abb. 5).



+ TEMPO
RE DOMNI PAS
CALIS. II. PAPE. ANNO
EIVS. XIII. MILLESIMO.
CENTESIMO. XII. INDICTIONE
V. VI. KALENDAS. FEBRVARI. P
MANVS EIVSDEM PONTIFICIS
CRATICVLA. SVPER QVAM PRO
CVLDV BIO BEATVS LAVRENTI
VS EMISIT SPIRITVM. DE QVODA
ALTARI VETERI EDVCTA EST. CV
DVAB.: AMPVLLIS VITREIS. ME
DIIS SANGVINE EIVSDEM
MARTIRIS. QVE CVM NON
NVLLIS DIEB.: VIDERETVR
A ROMANO POPVLO CORAM
EIVS MVLTI TVDINE. P MA
NVS LEONIS HOSTIENSIS EPI.
SVB HOC NOVO ALTARI. NONO
KL. FEBRVARI. RECONDITA EST.

8 Ikonographie bestimmt nicht zufällig so gut in den neuen liturgischen Kontext bzw. in den Altarbereich einbetten. Putten, Vögel, Schlangen, Weinreben sind allesamt Motive, die unmissverständlich Assoziationen hervorrufen, die auf die christliche Liturgie bzw. auf eucharistische Zeremonien verweisen.¹⁴

Aufgrund der Proportionen ist davon auszugehen, dass die separaten Armrasten den reliefierten Seitenflächen ursprünglich aufgesetzt wurden, denn deren Oberseite schliesst mit der Rundung der Dorsalenrota ab. Damit stehen die Seitenlehnen in ihrer Höhe in einem Verhältnis von 2 zu 1 zur Rundscheibe.¹⁵ Das ist insofern bemerkenswert, als innerhalb von 150 Jahren über ein halbes Dutzend Throne in

Auch wenn sich das perfekte Rund in der Transkription der Inschrift nicht abbilden lässt, so ist doch deutlich erkennbar, wie die Inschrift die kreisrunde Form der Rückenlehne respektiert und gleichzeitig noch einmal wiedergibt. Man sieht sich an ein Bildgedicht erinnert und kommt nicht umhin, in der Silhouette eine Büstenform zu erkennen. Die durch die Inschrift ins Spiel gebrachte Körperlichkeit entbehrt jeglicher Historizität und verweist dennoch auf ein charakteristisches Merkmal des Thrones: Die kreisrunde Form der Rückenlehne ist als Symbol zu verstehen. In 1 Könige 10,19 wird die Rückenlehne des Salomonischen Thrones zu einer runden Scheibe. Francesco Gandolfo hat in seinen Überlegungen zur Deutung der Symbolizität der Thronform den Begriff

der Nimbendorsale aufgeworfen, den die Forschung seither telquel übernommen und nur mehr selten hinterfragt hat.¹⁷ Wie auch immer die Rota gedeutet werden kann, es ist nicht zu leugnen, dass die Scheibe das Hauptstück des Throns darstellt. Die imposante Inschrift wurde also an der wichtigsten Stelle des Throns ange-

bracht. Sie besagt, dass Papst Paschalis II. am 17. Januar des Jahres 1112 dem alten Altar den Rost des Heiligen Laurentius und zwei gläserne Ampullen mit dem Blut des Märtyrers entnommen habe. Das römische Volk habe diese sehen können, bevor sie Bischof Leo von Ostia am 24. Januar im neuen Altar wieder rekondierte.¹⁸



← 5: Rom, San Lorenzo in Lucina, Kathedra, Inschrift auf Dorsale

→ 6: Rom, San Clemente, Blick in die Apsis mit Kathedra

2. SAN CLEMENTE

Etwas besser kommt der Thron in San Clemente zur Geltung (Abb. 6): Wiederum im Zenit der Apsidenrundung und auf vier Stufen gesetzt,¹⁹ wäre er von einem breiten Segment im Innern der Kirche aus zu sehen, würde ihn nicht das Ziborium zu einem grossen Teil verdecken. Die Rückenlehne mit gerundetem Abschluss erhebt sich über einer Sitzbank aus Pavonazzetto, die seitlich von zwei bis zur Rundung hochragenden Armlehnen aus weissem Marmor abgeschlossen wird (Abb. 7). Der auffällige wie wertvolle Pavonazzetto und die profilierten Seitenlehnen mit Knaufabschlüssen verbinden den Thron motivisch mit den beiden Ambonen des Chors.²⁰

Im Falle der Rückenlehne des Throns handelt es sich offensichtlich um ein wiederverwendetes Versatzstück. Anders als bei vielen anderen beschrifteten Spolien wurden hier die alten Buchstaben nicht auf die Rückseite gedreht und damit verborgen oder wie etwa im Falle eines im Apsispaviment der Kirche Santi Quattro Coronati erhaltenen Throndorsales weggemeisselt, sondern gut sichtbar gemacht und inszeniert (Abb. 8). Der Inhalt der Inschrift macht dies nicht weiter erstaunlich, denn in prominenten kapitalen Lettern ist senkrecht von oben nach unten das Wort MARTYR zu lesen. Allgemein wird davon ausgegangen, dass es sich dabei um eine Stifterinschrift handle, die der Weihinschrift der frühchristlichen Unterkirche von San Clemente entstamme.²¹ Mit Bedacht ist die Marmorplatte aufgrund dieser Inschrift ausge-

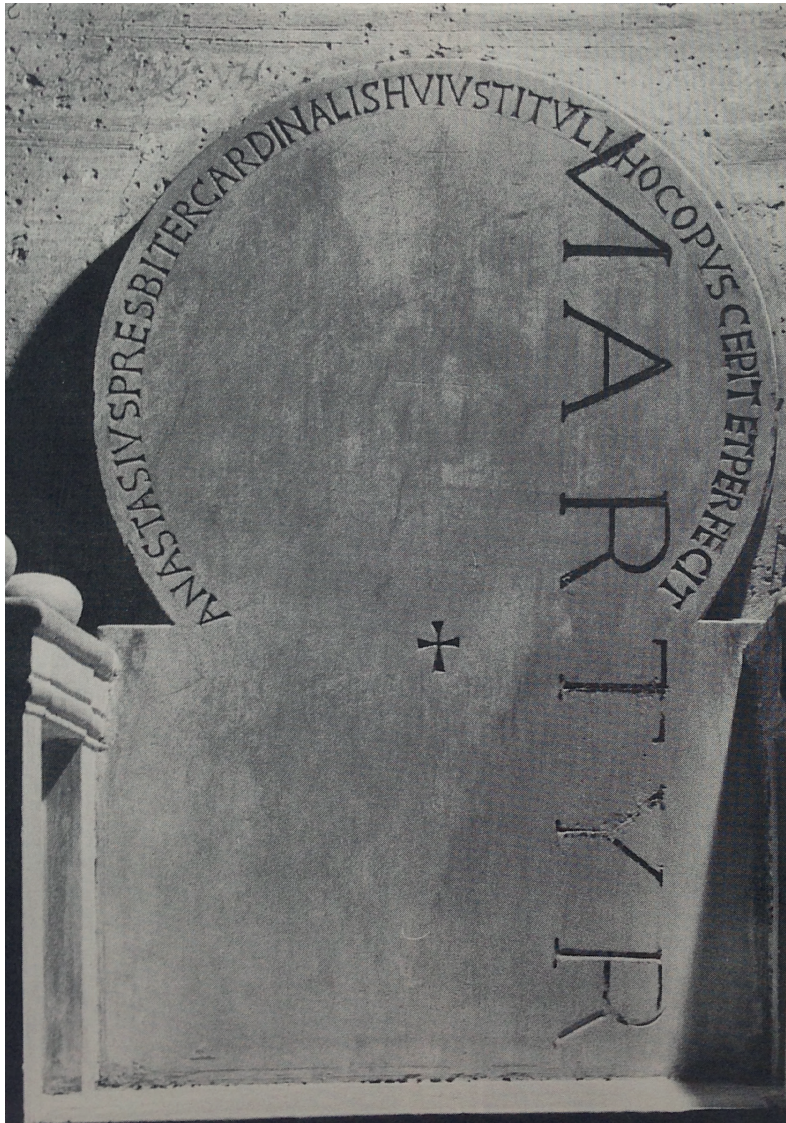


wählt und so beschnitten worden, dass die erste Worthälfte der Höhe der Rota entspricht, und die zweite genau der Höhe der Seitenlehnen. Nun ist die Inschrift weder horizontal noch zentriert, sondern verläuft vertikal in der linken Hälfte der Rückenlehne. Auch wenn dies etwas willkürlich scheint, kommt dieser Thron im Vergleich zu anderen nicht als heterogenes Pasticcio daher, vielmehr scheint er um dieses markante Versatzstück herum konzipiert. In diesem Sinne könnten auch die vier runden Knäufe auf den Armrasten als kleinformatige Vorwegnahme der Rundung der Scheibe verstanden werden. Zudem gesellt sich zur wiederverwendeten Stifterinschrift aus dem 5. Jahrhundert noch eine zweite in sorgfältiger Kapitalis, die sich der Rundung entlangschmiegt und diese zusätzlich betont. Bei der Inschrift handelt sich um eine

Stifterinschrift, die den Kardinal Anastasius als Bauherren nennt:²²

ANASTASIVS PRESBITER CARDINALIS
HVIVS TITVLI HOC OPVS CEPIT ET PER-
FECIT.²³

Die Serifenrundung dieser Buchstaben weist eine ausgeprägte Kehlung auf und findet ihre Entsprechung in der Gestaltung des kleinen Kreuzes, das sich im Zentrum der Rückenlehne befindet. Durch seine Platzierung vervollständigt es den kreisrunden Verlauf der Inschrift und unterstützt gleichsam die formale wie auch inhaltliche Bezugnahme der beiden Inschriften. Bezüglich der Datierung des Throns gehen die Meinungen auseinander. Mit Cornelius Clausen folge ich Joan Barclay Lloyds Argumentation für einen Zusammenhang mit der Hauptaltarweihe durch Papst Gelasius II. bzw. eine frühe



← ← 7: Rom, San Clemente, Kathedra

← 8: Rom, San Clemente, Inschriften auf Dorsale

Entstehung um 1118/1119.²⁴ Diese Weihe sollte den Abschluss der Innenausstattung der neuen Oberkirche durch den Kardinaldiakon Anastasius darstellen.²⁵ Im Folgenden möchte ich der Frage nachgehen, weshalb der Thron, genauer seine spolierte Rückenlehne – wie bereits in San Lorenzo in Lucina –, zum Ort der Stifterinschrift wurde.

3. ZUR PERFORMANZ DER THRONE

Wie bei bewusst inszenierten Spolien allgemein üblich verweisen die Versatzstücke in den Thronen auf eine frühere, vergangene Existenz und damit auf einen anderen Kontext, eine andere Bedeutung und Funktion des jeweiligen Fragments. Aus den Thronen werden multiple Körper, die mehrere Assoziationen miteinander vereinen und abrufbar machen. Durch die Biographie der Versatzstücke werden die Throne auratisch aufgeladen, was durch den Ort, wo sie sich befinden, noch verstärkt wird. Anders gesagt: Die Spolien nobilitieren den Thron und dieser wiederum den Stifter und/oder Besitzer. Im Vergleich der beiden Throne in San Lorenzo in Lucina und San Clemente lassen sich verschiedene Konzepte von Spolien an Thronen feststellen, wobei den Rückenlehnen aufgrund ihrer erhöhten Sichtbarkeit eine besondere Aufmerksamkeit zukommt. Auch wenn sie im Gegensatz zu den anderen Versatzstücken weder skulpturalen Schmuck – so bei den Seitenlehnen in San Lorenzo – noch auffällige Materialien wie den Pavonazetto in San Clemente aufweisen, stellen die Rückenlehnen das wichtigste Element am Thron dar. Ihr alleiniger Dekor sind die Inschriften, die dadurch besonders betont werden.

Die Sichtbarkeit dieser Inschriften ist aber nur gewährt, wenn die Throne nicht ihrer primären Funktion eines Sitzes nachkommen. Ihre Größe – sie messen zwischen 1,5 und 1,75 m – übertrifft nur wenig diejenige einer sitzenden Person. Daraus schliessen wir, dass nur ein nicht besetzter Thron seine volle Wirkmacht entfalten kann. Nur ein leerer Thron kann in seiner gesamten Gestaltung rezipiert werden, und nur als solcher kann er seine Stellvertreterfunktion wahrnehmen. Während der Abwesenheit des Bischofs oder Kardinaldiakons verkörperte der Thron seinen Besitzer. Erinnern wir uns an die Beschreibung des Salomonischen Throns „et summitas throni rotunda erat in parte posteriori“,

so kommt der Rückenlehne als Bedeutungsträger eine doppelte Funktion zu: Die Rota wird zum Kopf des Rückens und die Rückenlehne zur eigentlichen Hauptsache des Thrones.

Erst das Fehlen des Besitzers macht aus dem Thronobjekt ein -subjekt bzw. einen performativen Agenten. Durch die Inschriften wird der Thron zum Vermittler zwischen Auftraggeber und Rezipient, indem er über verschiedene Funktionen informiert. So kann der Thron auf unterschiedliche Weise als Zeuge fungieren, im Falle von San Clemente als Zeuge eines Umbaus, während der Thron von San Lorenzo in Lucina die Echtheit der erhobenen und rekonstruierten Reliquien bezeugt. Hier bezieht sich die Inschrift allerdings vordergründig auf den neuen Altar, denn die Stifterinschrift erwähnt mit keiner Silbe den Inschriftenträger selbst. Und dennoch gibt es einen wie mir scheint triftigen Grund, weshalb diese Inschrift nicht etwa am „*novo altari*“ angebracht worden ist: Dort hätte sie nicht dieselbe Sprachkraft besessen und damit auch nicht denselben Legitimierungsfaktor. Wie Daniela Mondini bemerkt, war dies aber dringend notwendig, da aufgrund des Überschusses an Laurentiusreliquien Beweisnotstand herrschte.²⁶ Dank der in Stein gemeisselten Inschrift wird die Visierung der Reliquien auf ewig abrufbar gemacht und die Anwesenheit des Heiligen evoziert.²⁷ Damit wird der Thron zum Garant für die Erhaltung des sakralen Ortes. Dies wird zusätzlich untermauert, indem das beiwohnende römische Volk in der Inschrift ausdrücklich erwähnt wird – *VIDERETUR A POPULO ROMANO CORAM EIUS MULTITUDINE* – das Publikum ist also genau wie der Thron auch Zeuge dieser Reliquienostension.²⁸

Auch in San Clemente könnte der Bezug zum heiligen Kirchenpatron und gleichsam dessen Präsenz kaum greifbarer sein, das prominent inszenierte *MARTYR* am Dorsale ruft die Kontinuität des sakralen Ortes in Bezugnahme auf die spätantike Vorgängerbasilika in Erinnerung. Gleichzeitig und im Zusammenhang mit dem mittelalterlichen Kreuz im Herz der Rückenlehne kann das *MARTYR* aber auch als Christusverweis verstanden werden, was den Thron und die malerische wie musivische Apsidenausstattung aufs engste miteinander verbindet (Abb. 9).²⁹

Die besprochenen Kathedren in San Lorenzo in



Lucina und San Clemente schlagen ein neues Kapitel auf. Im zweiten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts entstanden, also in der Zeit der römischen Renovatio, sind sie überlieferungsgemäß die frühesten Vertreter ihrer Gattung und in formaler Hinsicht neuartig: Anikonisch, nicht inkrustiert und insofern schlicht gehalten, kommen ihre kreisrunden Dorsale mit auffälliger Epigraphik aber dennoch äusserst prätentios daher. Im Sinne von Antikenbezug und „restauratio“ werden die Versatzstücke zur Neuinszenierung instrumentalisiert.³⁰ Damit werden die Throne zu dichotomen Objekten: Neben ihrer ursprünglichen Funktion als Sitze präsentieren

sie sich hauptsächlich als leere Stühle. Darüberhinaus dienen sie dazu, ihre Besitzer zu repräsentieren bzw. dauerhaft präsent zu machen. Sie sind also nicht nur liturgisch zentrale Ausstattungsobjekte, sondern werden künstlerisch wie politisch zum Kulminationspunkt der medialen Inszenierung, indem sie als Stellvertre-

↑ 9: Rom, San Clemente, Innenansicht gegen Westen mit Apsismosaik

ter, Zeugen und Garanten fungieren.

1 Ab den 1950er-Jahren haben römische Kathedren vermehrt Eingang in die Forschung gefunden, wobei die Untersuchung der Cattedra Petri allen voran eine schier unüberblickbare Menge an Literatur hervorgebracht hat. Standen zunächst vor allem stilistische Fragen sowie Überlegungen zu Datierung und Auftraggeber im Vordergrund, gerieten die Throne mit der Ritual- und in den letzten zwei Jahrzehnten auch mit der Spolienforschung wieder vermehrt in den Fokus der Betrachtungen. Ausführliche Erörterungen zu den Kathedren finden sich in den jeweiligen Kapiteln des *Corpus Cosmatorum*, vgl. zur Kathedra in San Lorenzo in Lucina: Daniela Mondini, San Lorenzo in Lucina, in: Peter Cornelius Claussen et. al. (Hgg.), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, Bd. 3: San Giacomo alla Lungara bis S. Lucia della Tinta, (*Corpus Cosmatorum* 2, 3) (*Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie* 22), Stuttgart 2010, S. 261-309, hier: S. 290-295, und zu jener in San Clemente: Peter Cornelius Claussen, San Clemente, in: Ders., *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050-1300*, Bd. 1: Kirchen A-F, (*Corpus Cosmatorum* 2, 1) (*Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie* 20), Stuttgart 2002, S. 299-347, hier: S. 342-343.

2 Joan Barclay Lloyd argumentiert aufgrund der hohen Qualität für Kardinal Anastasius als Stifter der Innenausstattung in San Clemente, vgl. Joan Barclay Lloyd, *The Medieval Church and Canonry of S. Clemente in Rome*, (*San Clemente Miscellany* 3), Rom 1989, S. 213.

3 Mit dem Einzug der Regular-Kleriker 1606 wurde im Chor ein neues Chorgestühl eingebaut. Clemens X. ließ 1675 die Kathedra restaurieren, was zur Annahme führte, der Thron wäre zunächst noch sichtbar geblieben. Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 269; Francesco Gandolfo, *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII sec.*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 47 (1974/75), S. 203-218, hier: S. 214-216; Felice 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, hier: S. 61.

4 Walther Buchowiecki datiert das Chorgestühl in das 18. Jahrhundert, vgl. Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Bd. 2, *Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli*, Wien 1970, S. 279. Gegen eine spätere Datierung ins 19. Jahrhundert bzw. eine Entstehung in der Restaurierungsphase unter Andrea Busiri Vici spricht, dass dieser das Chorgestühl nicht erwähnt. Vgl. Andrea Busiri Vici, *Chiesa di S. Lorenzo in Lucina*, in: *Triplice omaggio alla Santità di Papa Pio IX.*, (*Belle Arti, insigne Accademia di S. Luca*), Rom 1877, S. 21-22.

5 Maße: 2 m Breite und 2,62 m Höhe, vgl. Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 290. Nach Daniela Mondini und Peter Cornelius Claussen stammt die Nische aus früh- oder hochmittel-

terlicher Zeit. Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 124-125.

6 Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 29 mit Verweis auf die 2003 an der Universität Bonn akkreditierte, mir leider nicht zugängliche Habilitationsschrift von Katharina Corsepilus.

7 Die jüngste dieser Kathedren befindet sich im Dom von Anagni und wird in ihrem Kern um 1262 datiert.

8 Vgl. die Angaben von Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 290.

9 Ebda.

10 Richard Krautheimer et al. (Hgg.), *Corpus basilicarum christianarum Romae*, (*Monumenti di antichità cristiana. Serie 2 ; Vol. 2*), Città del Vaticano 1937, Bd. 1, S. 83-85. Vgl. auch Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 125; Francesco Gandolfo, *La cattedra papale in età federiciana*, in: *Federico II e l'Arte del Duecento Italiano*, (*Atti della 3a settimana di Studi di Storia dell'Arte Medioevale*), Rom 1980, S. 339-372, hier: S. 363.

11 Peter Cornelius Claussen bezeichnete diese beiden Throne sinnigerweise als Zwillinge, vgl. Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 126.

12 Als linke Armlehne fungiert der untere Teil der Marmorplatte, als rechte der obere, vgl. Gandolfo 1974/75 (wie Anm. 3), S. 214-6; Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 290, mit Verweis auf Grossi Gondi 1913 (wie Anm. 3), S. 61, mit der Datierung der Marmorplatte ins 2. Jahrhundert.

13 Zur Beschreibung vgl. Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 290-291.

14 Richard Krautheimer warf den Gedanken auf, ob die römischen Spolien „gerade wegen der vom Papsttum beanspruchten kaiserlichen Bedeutung in die Papstthrone eingefügt wurden“. Vgl. Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt, 312-1308*, 3. Aufl., München 2004, S. 214.

15 Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 290; Grossi Gondi 1913 (wie Anm. 3), S. 61.

16 Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 291, Anm. 13 mit weiteren Literaturverweisen.

17 Jürgen Wiener, *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi*, Werl 1991, S. 187, hat sich von Francesco Gandolfos Interpretation des Dorsale als imperialer Gestus distanziert und auf die Beschreibung des Salomonischen Thrones verwiesen. Vgl. Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 342.

18 Ich folge hier Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 293-294, die überzeugend für einen Datierungsfehler in der Inschrift plädiert.

19 Im Gegensatz zu den unteren drei kragt die oberste Stufe nur nach vorne aus.

20 Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 342.

21 Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 342, datiert das Fragment ins 5. Jahrhundert, Giovanni Battista De Rossi dagegen ins Pontifikat von Siricio, d.h. zwischen 384 und 399, vgl. Giovanni Battista De Rossi, *I monumenti scoperti sotto la basilica di S. Clemente studiati nella loro successione stratigrafica e cronologica*, in: *Bullettino di Archeologia cristiana* 2. ser. I, (1870), S. 129-153, hier: S. 147-149. Nach Federico Guidobaldi hingegen sei das Fragment von einer Katakomba nach San Clemente gebracht worden, vgl. Federico Guidobaldi, *Il com-*

plesso archeologico di S. Clemente. Risultati degli scavi più recenti e riesame di resti architettonici, (San Clemente Miscellany 2), Rom 1978, S. 292-293 und Ders., San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali, (San Clemente Miscellany 4/1), Rom 1992, S. 304-307, non vidi, zit. nach: Dale Kinney, Rome in the Twelfth Century: Urbs fracta and renovatio, in: *Gesta* 45 (2006), 2, S. 199-220, hier: S. 219, Anm. 44.

22 Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 342, Anm. 171.

23 Joan Barclay Lloyd 1989 (wie Anm. 2), S. 60, hat bereits auf die rätselhafte Formulierung dieser Inschrift hingewiesen: Weshalb wurde der Ausdruck „cepit et perfecit“ anstatt dem üblichen „fieri fecit“ gewählt, und worauf bezieht sich „hoc opus“? Die Formulierung „cepit et perfecit“ erinnert an Künstlerinschriften, vgl. z.B. jene des Rainerius in San Silvestro in Capite – EGO RAINERIVS CVM FILIIS MIS NYCOLAVS ET PETRVS HOC INCIPIMVS ET COPLEVIMVS –, die Claussen in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datiert, vgl. Peter Cornelius Claussen, *Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* (Corpus Cosmatorum 1), Stuttgart 1987, S. 39.

24 Es wird angenommen, Gelasius II., der im Juli 1118 zum Papst gewählt wurde und bereits im Januar 1119 gestorben ist, habe den Hauptaltar von San Clemente geweiht. Joan Barclay Lloyd, *The Building History of the Medieval Church of S. Clemente in Rome*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 45 (1986), No. 3, S. 197-223, hier: S. 221-222; Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 342-343 mit Anm. 172. Für eine spätere Datierung um 1140 plädierte Gandolfo 1974/5 (wie Anm. 3), S. 210, und darauf aufbauend Mary Stroll, *Symbols as Power. The Papacy following the Investiture Contest*, Leiden 1991, S. 109.

25 Die Existenz einer weiteren Inschrift, die in zwei Schriftfragmenten zwischen der Via Arenula und der Piazza Cenci beim Ghetto gefunden worden ist, führt zudem eine zweite Person ins Feld, die ebenfalls in den Reigen der Bauherren der Oberkirche von San Clemente gehört: Gemäß der Inschrift soll ein gewisser Petrus als Nachfolger von Anastasius das „opus“ vollendet haben. Zur Identifikation von Petrus vgl. Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 342, Anm. 172, mit Verweis auf Gandolfo 1974/75 (wie Anm. 3), S. 210. Barclay Lloyd 1989 (wie Anm. 2), S. 60-65, bespricht ausführlich weitere mögliche Stifter für die Oberkirche von San Clemente. Auf S. 61 erwähnt sie zudem eine dritte, verlorene Inschrift, die zum Grabmal von Kardinal Anastasius gehörte und Anastasius als Erneuerer der neuen Kirche nennt.

26 Nach Mondini 2010 (wie Anm. 1), S. 294, zählte Rom damals intra muros dreißig Laurentiuskirchen.

27 Zum Präsenzeffekt s. ebda., S. 295.

28 Ebda., S. 294.

29 Bereits Claussen 2002 (wie Anm. 1), S. 343, hat darauf hingewiesen.

30 Wie die neue mediale Inszenierung der Kathedren im Verhältnis zur römischen Reform steht, gilt es im Detail

noch zu untersuchen. Vgl. zum Thema: Krautheimer 2004 (wie Anm. 14), S. 183; Peter Cornelius Claussen, *Magistra Latinitas – Opus Romanum. Aspekte kirchlicher Reform in der Sakralarchitektur und liturgischen Ausstattung in Rom*, in: Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff (Hgg.), *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, München 2006, Bd. 1, S. 297-308; Werner Jacobsen, *Entwicklungslinien des Kirchenbaus im 11. Jahrhundert im Reich und in Italien*, in: ebda., S. 284-295; Kinney 2006 (wie Anm. 21).

Abbildungsnachweis

Abb. 1-5: Fotos Sabine Sommerer, 2016.

Abb. 6: Dia von ca. 1910, Notre Dame Architecture Library, lantern slide.

Abb. 7: Nach Federico Guidobaldi, *San Clemente. Gli edifici romani, la basilica paleocristiana e le fasi altomedievali*, (San Clemente Miscellany 4/1), Rom 1992, Taf. 270g.

Abb. 8: Nach Marco Bussagli (Hg.), *Rom. Kunst und Architektur*, Köln 1999, S. 226.