

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

40. Jahrgang

März

Heft 3

---

## Konservierung

KIRCHE, KUNST UND DENKMALPFLEGE:  
ZUM PROBLEM DES HOCHALTARS VON S. STEFANO ROTONDO  
(mit zehn Abbildungen und sieben Figuren)

*Für Richard Krautheimer zum 90. Geburtstag*

Im Laufe des vergangenen Jahres ist die Diskussion um die Wiederherstellung von S. Stefano Rotondo in Rom mehr und mehr in die Öffentlichkeit gedrungen. Dies geschah allerdings ausschließlich im Bereich der Presse, und nur wenige wissen, welche gegensätzlichen Kräfte hier am Werke sind und wie sehr divergierende Interessen und eine mangelnde Koordination der beteiligten Instanzen den Bau bedrohen. Der vorliegende Beitrag versucht, diese für die derzeitige Situation der Denkmalpflege so symptomatische Problematik am Beispiel der Renaissance-Ausstattung von S. Stefano zu veranschaulichen. Sie war besonders gefährdet, da die Absicht bestand, ihr Herzstück, Bernardo Rossellinos Altar im Zentrum der Rotunde, noch in diesem Jahr durch ein neues liturgisches Ensemble zu ersetzen.

Als Nikolaus V. im Heiligen Jahre 1450 S. Stefano Rotondo zu restaurieren begann, hatte eine nahezu tausendjährige Geschichte die Rotunde des späten 5. Jahrhunderts be-

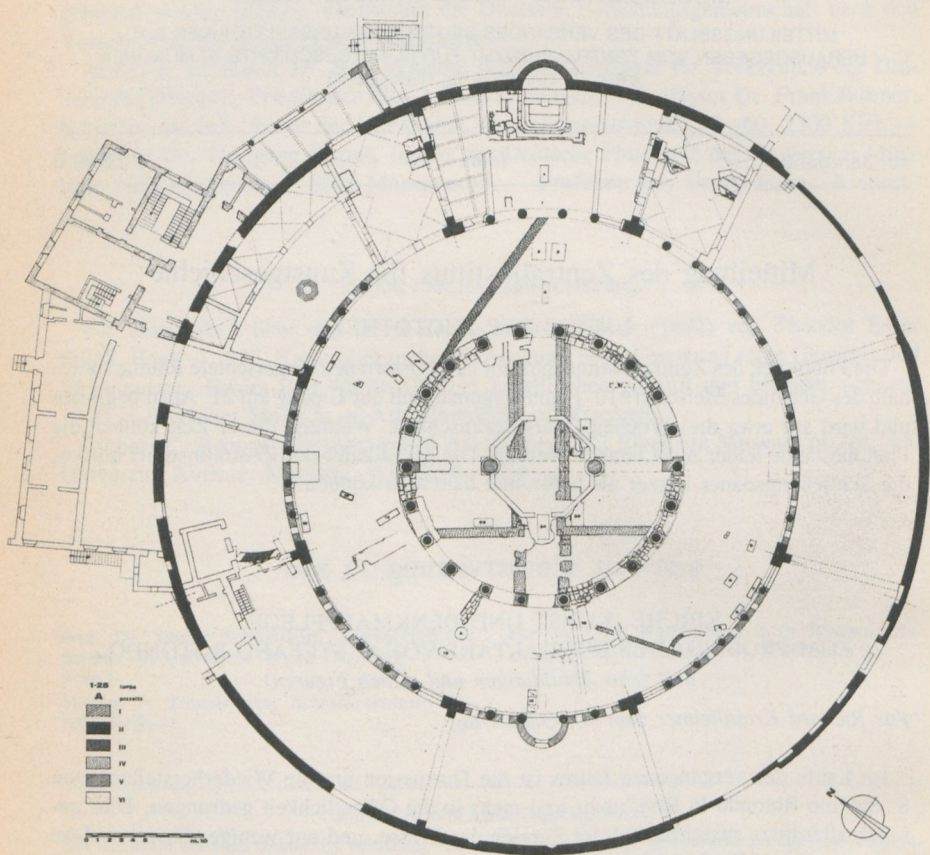


Fig. 1 Rom, S. Stefano Rotondo, Grundriß mit dem Ausgrabungsbefund (nach C. Ceschi)

reits drastisch verändert (R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Romanarum*, IV, Vatikanstadt 1976, 191ff.; C. CESCHI, S. Stefano Rotondo, in: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie III, XV, Rom 1982; *Abb. 1 und 2, Fig. 1*). Über die ursprüngliche Gestalt besteht bislang keine volle Gewißheit. Mit einem Durchmesser von etwa 66 Metern gehörte der Rundbau zu den größten der Spätantike, mit seinen Mosaiken und Marmorinkrustationen gewiß zu den prächtigsten. Der zylindrische Innenraum, der mehr als ein Drittel des Gesamtdurchmessers einnimmt, wurde von 22 Arkadenfenstern beleuchtet und entweder von einer leichten Kuppel oder einem kegeligen Dachstuhl überwölbt. Sein Erdgeschoß öffnete sich in gleichfalls 22 jonischen Säulen auf einen flachgedeckten Umgang, der seinerseits durch 44 Arkaden mit der äußersten der drei konzentrischen Raumzonen kommunizierte.

Acht Pfeiler gliedern diesen äußeren Säulenkranz in alternierende Gruppen von jeweils fünf und sechs Arkaden. Während aber die vier Gruppen von je sechs Arkaden einem weitgehend gleichmäßigen Rhythmus folgen, staffeln sich die vier Fünfer-Gruppen in dreifacher Hierarchie. Die Arkaden der beiden auf der heutigen Querachse gelegenen Abschnitte sind mit den gleichen Granitschäften und jonischen Kapitellen ausgestattet wie die Nachbararkaden, aber etwas weiter bemessen. Nur die beiden verbleibenden Fünfer-Gruppen besitzen monumentalere Schäfte und korinthische Kapitelle; nur ihre Mittelarkade ist mit ihrer lichten Weite von etwa  $2\frac{1}{2}$  m in genaue Analogie zum gegenübergelegenen Interkolumnium des inneren Säulenringes gebracht.

Auf dieser einzigen den gesamten Bau durchlaufenden Geh- und Sechachse lagen zweifellos die liturgischen Schwerpunkte der Kirche. Das bestätigen auch die im 7. Jahrhundert angefügte Apsis der Kapelle des Primus und Felicianus und die von Ceschi entdeckten Grundmauern der Schola Cantorum, die den Innenzylinder auf dieser Achse durchqueren.

Nun unterscheiden sich die vier der zerstörten Südwestkapelle zugeordneten Arkaden von denen der Kapelle des Primus und Felicianus durch kannelierte Marmorschäfte und detailliertere Kapitelle — ganz offensichtlich, um das liturgische Zentrum der Kirche auszuzeichnen (*Abb. 4*). Und da die Schola Cantorum den ursprünglichen Altar schwerlich aus der Mitte der Rotunde verdrängt haben kann, mag dieser entweder vor der marmornen Mittelarkade oder — wahrscheinlicher — in deren geschützter Südwestkapelle gestanden haben. Schon Ceschi hat die nachträglich in die Rückwand geschlagene Nische als den ursprünglichen Standort des spätantiken Papstthrones interpretiert. Und da sich die „solia“ der Schola Cantorum erst etwa 6 m vor dem Umgang zum eigentlichen Chor ausweitete, könnte der ursprüngliche Hauptaltar auch noch über die karolingische Zeit hinaus in der Südwestkapelle gestanden haben. Dieser zweifellos dem Titelheiligen der Kirche geweihte Altar hätte dann seit dem 7. Jahrhundert im Altar des Primus und Felicianus seinen baulich von Anfang an vorbereiteten, aber deutlich untergeordneten Gegenpol erhalten.

Ähnlich wie im Pantheon, in S. Costanza oder den beiden Rundbauten bei Alt-St. Peter blieb auch das Zentrum von S. Stefano Rotondo zunächst unbesetzt — vielleicht sogar in Rücksicht auf den Betrachter, der nur von dort aus in den vollen Genuß der architektonischen Rundgestalt gelangen konnte. Doch im Gegensatz nicht nur zu den

genannten Rundbauten, sondern auch zu den meisten frühchristlichen Basiliken war S. Stefano nicht auf der Hauptachse betretbar.

Vielmehr öffnete sich der äußere Mauerring in je zwei Türen auf die vier sekundären Raumabschnitte, die mit den vier Kapellen alternierten, Türen, die zum großen Teil bald vermauert wurden. Diese sekundären Sektoren waren in eine ungedeckte äußere und eine tiefere innere Zone unterteilt. Während die äußeren gewiß als Vestibül dienten, bleibt die Funktion der inneren, mit einem nachträglichen Gewölbeansatz versehenen Räume bislang ungeklärt. Die Rekonstruktoren des 16. Jahrhunderts zeichnen die zerstörten Trennwände zwischen beiden Zonen ohne jede Öffnung, wie auch deren einziges durch Valadier und Canina überliefertes Fragment dafür spricht, daß man nur über die Kapellen ins Innere gelangte. Die beiden Türen zur mutmaßlichen Altarkapelle wären dann wohl privilegierteren Besuchern vorbehalten geblieben. Wie dem auch sei: Waren die Innensektoren aber gedeckt, dann muß die relativ schwache Belichtung der beiden äußeren Ringe dem lichterfüllten Zentrum zu noch überwältigenderer Dominanz verholfen und damit die Dichotomie zwischen dem liturgischen und dem architektonischen Schwerpunkt bekräftigt haben. Gewiß werden die Untersuchungen von F. Brandenburg und S. Storz zur weiteren Klärung dieser Fragen beitragen.

Bis gegen Ende des ersten Jahrtausends und wohl noch darüber hinaus war die Kirche also in kaum veränderter Gestalt ihren Aufgaben gerecht geworden. Nicht unter Robert Guiscard, wie gelegentlich behauptet, sondern erst während der schismatischen Wirren im Pontifikat Innozenz' II. (1130—43) wurde sie in Teilen zerstört und ihrer Güter beraubt: „*occasione guerrae nostri apostolatus a schismaticis fere destructa*“, wie die Bulle von 1141 klagt (A. STEINHUBER, *Geschichte des Kollegium Germanikum Hungarikum in Rom*, Freiburg 1906, I, 145). Pietro Latroni und Pietro Mardoni, der eine seit 1134 als Präfekt von Rom und der andere im Jahre 1139 als päpstlicher Archivar bezeugt, hätten Innozenz II. die Wiederherstellung nahegelegt: „*pro amore et interventu nobilium virorum, dilectorum filiorum nostrorum Petri Latroni et Petri Mardoni, qui...pro ipsa ecclesia nos instantissime ... exorare non cessant...*“. Schon damals verdankte die Kirche also ihre Rettung dem Einsatz einiger individueller Verehrer.

In den gleichen Jahren um 1139—41, also gewiß erst nach Beendigung des Schismas, ließ Innozenz II. die Kirche herstellen und auf ihre funktionell unabdingbaren Teile reduzieren (Abb. 3). Von den Anräumen des dritten Ringes blieben nur die Kapelle des Primus und Felicianus sowie der westlich angrenzende Raumsektor erhalten, die die Zerstörungen wohl am besten überstanden hatten. Die mutmaßliche Altarkapelle wurde durch eine Apsis im Südwesten ersetzt. In dieser mag der Papstthron und im Umgang davor der Hochaltar seine Aufstellung gefunden haben. Der äußere Umgang wurde dergestalt vermauert, daß seine Arkaden mit fingiertem Keilsteinwechsel plastisch vor die neuen Füllflächen traten und kleine Rundfenster ihn erstmals direkt beleuchteten. Von den acht antiken Türen blieben nur drei geöffnet, darunter das heutige Hauptportal, das sich zur Straße nach S. Giovanni in Laterano wendet und, wenn schon nicht auf der Hauptachse, so doch in deren unmittelbarer Nachbarschaft liegt. Diesem Portal wurde eine der für das römische Mittelalter so charakteristischen Vorhallen vorgeblendet, deren Asymmetrien sich partiell durch die vorhandenen Wohnbauten der Kleriker erklären, wie denn auch ihr Obergeschoß weitere Wohnräume aufnahm. Wahrscheinlich war

das zwischen Vorhalle und Umgang vermittelnde Vestibül schon damals gedeckt, wenn auch noch ungewölbt. Jedenfalls sah man schon damals von der Vorhalle aus bis zum mutmaßlichen Hochaltar, wie dies longitudinale Bauten ohnedies erlaubten.

Das kuppelige Dach des Innenzylinders ersetzte man durch einen flachen Dachstuhl, den ein Klötzchenfries am Außenbau markiert. Seine Balken erhielten ein zusätzliches Auflager in Gestalt einer mächtigen, schwibbogenartigen Stützmauer, die erstmals der Querachse sichtbaren Nachdruck verlieh. Wohl aus statischen Gründen wurden vierzehn der insgesamt zweiundzwanzig Fenster in möglichst regelmäßigem Rhythmus geschlossen — all dies Maßnahmen, die die Wirkung des Raumes vollständig veränderten. Aus dem komplexen, von der kaiserzeitlichen Palastarchitektur inspirierten Baukörper war ein echt mittelalterlicher, ganz auf den Innenraum konzentrierter Organismus geworden. Und als solcher sollte S. Stefano wieder eine Rolle im Leben der Stadt spielen, so etwa im Jahre 1235 beim Friedensschwur zwischen Comune und Kurie.

Weder die Kanoniker der benachbarten Lateranbasilika, die die Pfründe bis 1453 aufgrund eines irrigen Anspruchs verwalteten, noch die Titularkardinäle bewahrten die Kirche vor erneutem Verfall. Und schon gegen 1420 betrauert der Florentiner Dichter Niccolò Bonaiuti den Zustand der „*basilica disrupta*“, die kein Dach mehr besitze, deren Altäre entweiht und ihrer Steinchen beraubt seien (Ceschi, 135). Als Florentiner und Zeitgenosse Brunelleschis rühmt er die Rundheit der Kirche, die Schönheit ihrer Säulen und ihrer Marmorinkrustation — „*de marmore cultas porfidu simul et variis cum floribus actas*“. Damit schlägt er den Tonfall jener humanistischen Beschreibungen an, die über Flavio Biondo und Giovanni Rucellai bis hin zu Andrea Fulvio und Bartolommeo Marliani reichen. Der Gelehrte Flavio Biondo widerspricht in seiner *Roma Instaurata* sogar dem *Liber Pontificalis*, wenn er in dem Bau nicht eine Gründung Papst Simplicius' I., sondern einen Tempel des Faunus erblickt; eine Auffassung, die B. Marliano 1544 mit dem Fund einer Inschrift — „*titulo quodam ibi reperto*“ — begründet und die noch Valadier und Canina vertreten sollten.

Biondo wie Rucellai standen Alberti nahe, dem architektonischen Ratgeber Nikolaus' V., und Alberti mag es auch gewesen sein, der die Aufmerksamkeit des Papstes auf die ruinöse Rotunde lenkte. Dieser nahm sie erstaunlicherweise statt S. Agnese fuori le mura in die Reihe der sieben Hauptkirchen auf, deren Wiederherstellung in seinem Bauprogramm oberste Priorität eingeräumt ist: „*Ad majora deinde conversus in septem celebratiores et principales, ut ita dixerim, totius Romanae regionis ecclesias animum adjecit. Johannis enim Lateranensis, Mariae Majoris, Stephani Coelimontani, Sanctorum Apostolorum, Pauli exterioris, et Laurentii extra muros, basilicas partim munivit, partim reparavit, partim ornavit, partim mirum in modum renovavit*“ (T. MAGNUSON, *Studies in Quattrocento Architecture*, in: *Figura* 9, 1958, 58, 213, 353; vgl. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. G. Milanesi, Florenz 1878, III, 99 ff.). Wenn Nikolaus' V. Biograph Manetti hier zwischen einfacher Reparatur und aufwendiger Wiederherstellung unterscheidet und die Rotunde offensichtlich zu den „*mirum in modum*“ renovierten zählt, dann kaum nur aufgrund ihrer ästhetisch-antiquarischen Qualitäten. Die Bewunderung des Humanisten-Papstes für den antiken Rundbau muß sich mit seiner Verehrung für den Protomärtyrer Stephanus getroffen haben, wie sie in Angelicos vatikanischen Fresken wenige Jahre zuvor ihren Nie-

derschlag gefunden hatte. Ja, von vornherein scheint die besondere Verbundenheit der Ungarn mit Stephanus der Wiederherstellung der Kirche zugute gekommen zu sein: 1450 erwirbt ein „Frater Valentinus“ in seiner Eigenschaft als Rektor von S. Stefano die der Kirche benachbarten Gärten — offenbar der gleiche Valentino Capuzi, Beichtvater von St. Peter und General der ungarischen Paoliner, dessen Orden Nikolaus 1454 dann die Betreuung der Kirche übertragen sollte (A. STEINHUBER 1906, I. 146 f.; F. BANFI, *La chiesa di S. Stefano e il monastero dei frati Paolini al Monte Celio in Roma*, in: *Capitolium* 28, 1953, 289 ff.; E. GENTILE ORTONA, *S. Stefano Rotondo e il restauro del Rossellino*, in: *Boll. d'Arte* 67, 1982, 99 ff.).

Zunächst ging es offenbar nur darum, das Dach der Kirche herzustellen und sie damit für das Heilige Jahr 1450 wieder benutzbar zu machen. Jedenfalls müssen die am 4. Februar angewiesenen, aber nicht näher spezifizierten 500 Dukaten „*exponendos in fabbrica pro ecclesia Sancti Stefani in Celio Monte*“ in erster Linie für die Erneuerung sämtlicher Balkendecken bestimmt gewesen sein (Die Dokumente am vollständigsten bei C. R. MACK, *Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino*, PHD thesis Chapel Hill/North Carolina 1972, 157 ff.). Damals beließ man Vestibül, Schola Cantorum, Altäre, Fenster und Fußböden offenbar noch im mittelalterlichen Zustand und begnügte sich mit der notdürftigen Herstellung der Kirche.

Erst knappe drei Jahre später beauftragte der Papst seinen Architekten Bernardo Rossellino, der Ende 1451 wohl auf Albertis Empfehlung nach Rom gekommen war, mit der Reorganisation des Innenraumes, und dies kaum ohne zuvor das Projekt mit Alberti und anderen Experten genau erörtert zu haben. Rossellino erhielt zwischen November 1452 und April 1454 mindestens 1000 D. für den neuen Terrazzo-Fußboden — „*pallmentato*“ —, die Verputzung der Wände, für mehrere Marmoraltäre, Türen und Fensterrahmen; mindestens weitere 236 D. kostete die Verglasung der Fenster, 26 D. eine Holztür. Die meisten dieser Ausgaben betrafen demnach nicht so sehr die bauliche Erneuerung als die Innenausstattung der Kirche.

In der Tat blieb der mittelalterliche Organismus mit seiner Vorhalle, seiner Eingangsachse und seinen vermauerten Arkaden, Türen und Fenstern unangetastet. Er wurde seinen Funktionen gerecht, und jeder Versuch, den antiken Baukörper zu rekonstruieren, hätte unabsehbare Kosten verursacht. Die baulichen Eingriffe konzentrierten sich vor allem auf die Eingangszone. Das mittelalterliche Portal, dessen Öffnung bereits etwas kleiner als die der antiken Tür gewesen war, versah Rossellino mit einem neuen Marmorrahmen (*Abb. 1 und 6, Fig. 1*) und zeichnete den antiken Entlastungsbogen mit einer Blendlunette nach. Dabei scheint er einmal das in der Renaissance normative Verhältnis von 1:2 angestrebt zu haben, zum anderen aber eine Türweite, die sich jener zwischen dem Vestibül und dem Innenraum annäherte. Den Raum zwischen Vorhalle und Innenraum verwandelte er durch ein Muldengewölbe mit je drei von Marmorkonsolen gestützten Lünetten an den Längswänden und je zwei an den Schmalwänden in den ersten echten Renaissance-Raum Roms, eine Art Atrium, das zwischen dem Vestibulum der Vorhalle und dem Peristylum des Inneren vermittelte und keine Parallele im römischen Sakralbau dieser Jahrzehnte kennt (*Fig. 2*). Die Rückwand dieses Atriums bildet ein grandioses Doppelportal. Seine Öffnungen sind mit etwa 2,10 x 4,20 m zwar geringfügig enger als jene des Eingangsportals, dafür aber genau wie 1:2 proportioniert

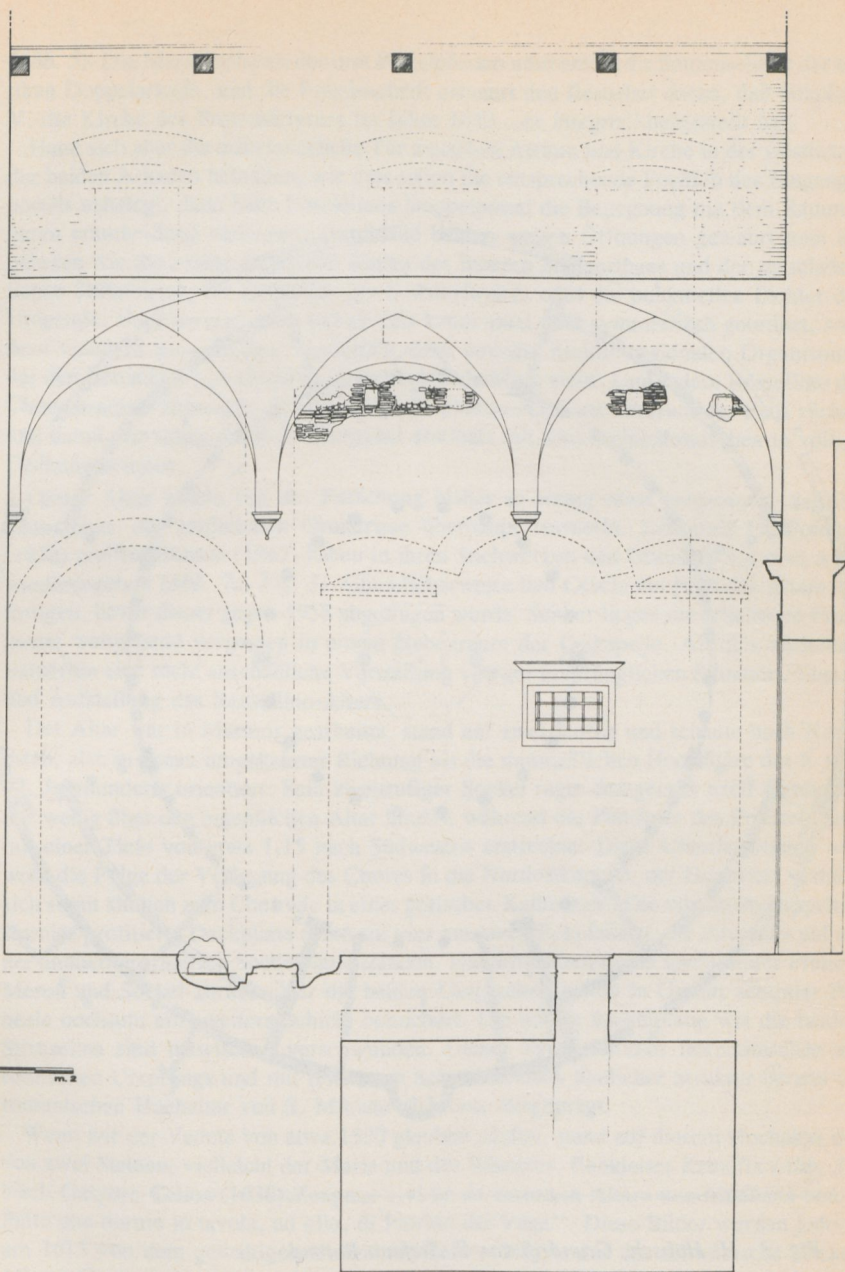


Fig. 2 Rom, S. Stefano Rotondo, Längsschnitt durch das Atrium (nach C. Ceschi).

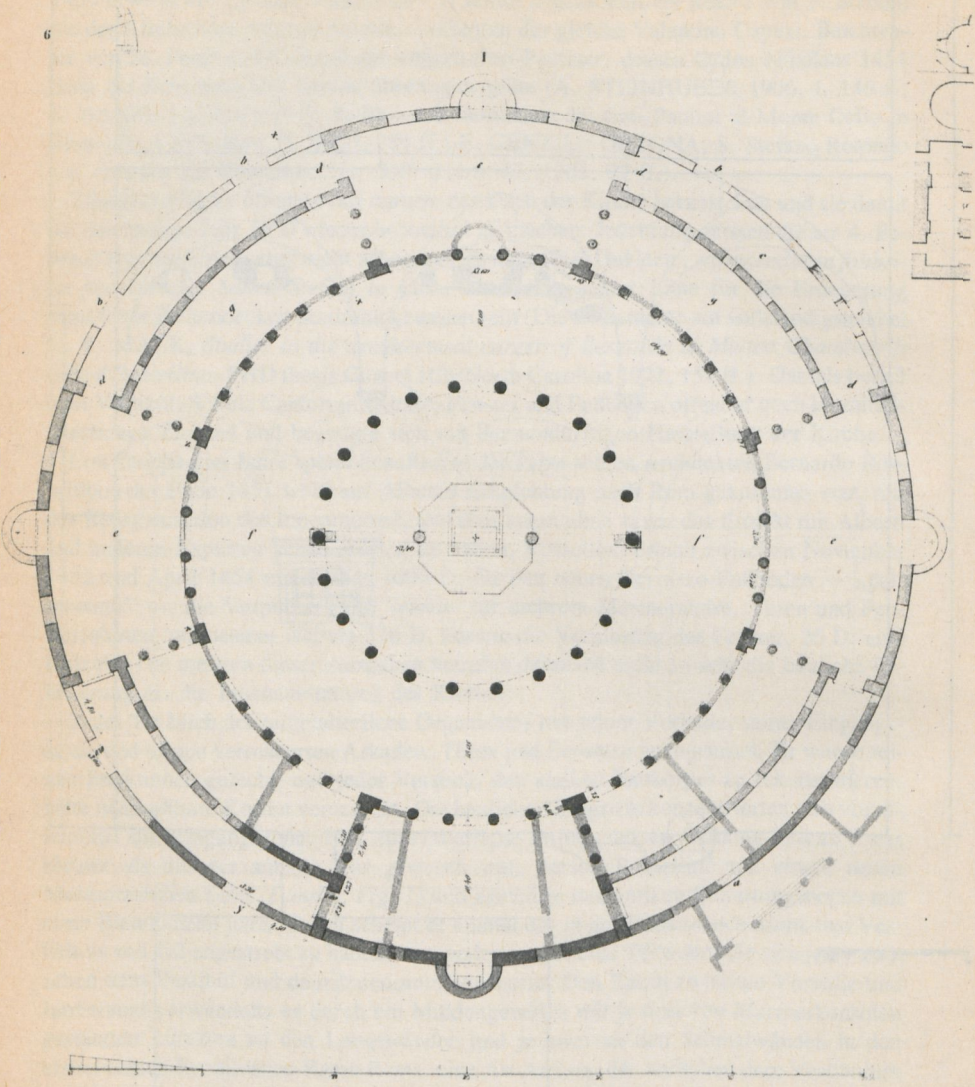


Fig. 3 H. Hübsch, Grundriß von S. Stefano Rotondo



(Abb. 5). Die Marmorplatten der drei Portalpfosten ummanteln die Säulenschäfte der antiken Doppelarkade, und die Friesinschrift erinnert den Besucher daran, daß Nikolaus V. die Kirche des Protomärtyrers im Jahre 1453 „*ex integro*“ hergestellt hat.

Hatte sich aber die mittelalterliche Tür zwischen Atrium und Kirche in der westlichen der beiden Arkaden befunden, wie dies schon die entsprechende Position des Eingangsportals nahelegt, dann hätte Rossellinos Doppelportal die Begegnung mit dem Rauminneren entscheidend verändert: Durch die beiden weiten Öffnungen gewahrt man die näheren wie die weiter entfernten Säulen des inneren Säulenringes und der mittelalterlichen Stützmauer, die Lichtfülle des Innenzylinders oder die punktuellen Lichter des Umgangs. Vom Atrium aus wirkt all dies kaum axial oder symmetrisch geordnet, sondern vielmehr als zufälliger Ausschnitt eines eminent dreidimensionalen Organismus, der den Betrachter mit Macht in seine strahlende Mitte zieht. Und indem Rossellino die Chorschranken beseitigte, konnte er den Stephanus-Altar ins Zentrum des Baus rücken und damit den liturgischen Schwerpunkt erstmals mit dem architektonischen in völlige Deckung bringen.

Dieser Altar wurde von der Forschung bisher so wenig ernst genommen, daß ihn kaum einer der zahlreichen Grundrisse überhaupt vermerkt. Lediglich G. Fontana (1838) und H. Hübsch (1862) haben in ihren Stichwerken den Grundriß mit dem Altar wiedergegeben (Abb. 7a, Fig. 3). Glücklicherweise ließ Ceschi ein Foto des Altars anfertigen, bevor dieser gegen 1958 abgetragen wurde. Seither liegen die erhaltenen Fragmente weitgehend vergessen in einem Nebenraum der Ostkapelle. All dies vermittelt immerhin eine recht anschauliche Vorstellung von der ursprünglichen Situation, Gestalt und Aufstellung des Rossellino-Altars.

Der Altar war in Marmor gearbeitet, stand auf zwei Stufen und schaute nach Nordosten, also in genau umgekehrter Richtung als die mutmaßlichen Hochaltäre des 5. und 12. Jahrhunderts orientiert. Sein zweistufiger Sockel ragte demgemäß nach Nordosten nur wenig über den eigentlichen Altar hinaus, während die Plattform des Priesters sich mit einer Tiefe von etwa 1,15 nach Südwesten erstreckte. Diese Umorientierung war wohl die Folge der Verlegung des Chores in die Nordostkapelle; der Hochaltar verhielt sich somit ähnlich zum Chor wie in einer gotischen Kathedrale. Die mit einem doppelten Karnies profilierte Deckplatte ruhte auf vier massiven Eckpfeilern, die ihrerseits auf einer ähnlich profilierten Sockelplatte standen. Die Stirnseiten traten leicht hinter Pfeiler, Mensa und Sockel zurück. Nur die beiden Längsseiten waren in Gestalt zentraler Paneele noch um eine weitere Schicht bereichert. Die untere Sockelplatte wie die beiden Stirnseiten sind inzwischen verschwunden. Dieser Typus ist eher florentinischen als römischen Ursprungs und mit reicherem Schmuck, doch ähnlicher Struktur bereits im romanischen Hochaltar von S. Miniato al Monte ausgeprägt.

Wenn wir der Vedute von etwa 1520 glauben dürfen, stand auf diesem Hochaltar ein von zwei Statuen, vielleicht der Maria und des Johannes, flankiertes Kruzifix (Abb. 3). Nach Gaspare Celios (1638) Zeugnis: „vi ha da essere in Altare una Madonna con il Putto che dorme in tavola, ad olio, di Pierino del Vaga“. Diese Bilder wurden jedoch um 1613 von dem gewaltigen Holztabernakel verdrängt, das der schwäbische Bäcker Johann Gentner mit eigener Hand vollendet und „aus Liebe und Wohlgeigntheit zu den Alumnen, seinen Landsleuten“ der Kirche gestiftet hatte. Dieses Tabernakel büßte

bei der jüngsten Restaurierung nicht nur seinen angestammten Standort, sondern sogar seine Inschrift ein.

Der ursprüngliche Titulus von Rossellinos Hochaltar ist bislang nicht gesichert. Palladio erwähnt in seinem Romführer von 1554 keine Reliquien des Stephanus, sondern lediglich der Heiligen Primus, Felicianus, Domicilla, Augustinus, Ladislaus „e di molti altri“. Nach Ugonios *Historia delle Stazioni di Roma* von 1588 war der zentrale Hochaltar dem Protomärtyrer Stephanus, der nordwestliche dem Franciscus, der südwestliche dem Heiligen Kreuz und der südöstliche der Maria und Clemens geweiht. Schon Ugonio kannte die neben den Altären angebrachten Marmortäfelchen, die eine große Anzahl weiterer, vielleicht erst im Laufe der Zeit hinzugekommener Titelheiliger nennen. So war etwa der Hochaltar Gott, Maria, dem Evangelisten Johannes, Andreas, Philippus, Jacobus, Stephanus, Laurentius, Pancratius, Nicolaus, Martinus sowie den Königen Stefan und Ladislaus von Ungarn geweiht. Nicolaus und die beiden Könige von Ungarn, die in so unmittelbarer Beziehung zur Erneuerung Nikolaus' V. stehen, mögen schon seit 1453 auf dem Hochaltar verehrt worden sein.

Die beiden Altäre im Nordwesten und Südosten des Umgangs stammen gleichfalls von Rossellino, der ja für mehrere Altäre bezahlt worden war, und wiederholen mit ihrer einfachen Stufe und bescheideneren Formen die Struktur des Hochaltars. Wahrscheinlich hatte Rossellino auch den Altar des Primus und Felicianus in der Nordostkapelle erneuert, die den Paolinern wohl als Chor diente, und einen weiteren Altar in die verwaiste Südwestnische gestellt. Beide wurden im 18. Jahrhundert ersetzt; der südwestliche ist ebenfalls der jüngsten Restaurierung zum Opfer gefallen. Demnach hätte der Hochaltar das ausstrahlende Zentrum eines Kreuzes von insgesamt fünf Altären gebildet.

Ceschi konnte nachweisen, daß auch die Kapelle des ungarischen Eremiten-Heiligen Paul rechts neben der Ostkapelle schon auf das 15. Jahrhundert zurückgeht und daß Lorenzettis Cappella-Grabmal von 1524 auf einem älteren Renaissance-Fußboden steht (Fig. 4). Den 12 Priestern des Paolinerordens standen also mindestens 6 Altäre zur Verfügung. Und da die beiden Nebenräume der Nordostkapelle erst von Gregor XIII. abgetrennt wurden, ergibt sich für den Bau des 15. Jahrhunderts eine weitgehend symmetrische Ostpartie: Die zentrale Kapelle des Primus und Felicianus wird links vom Atrium und rechts von der analog gebildeten Kapelle des Paulus Eremita flankiert. Der Sakristeischränk Nikolaus' V. und das Sakramentstabernakel von 1510 waren in die Wände der Kapelle des Primus und Felicianus eingelassen; eine eigene Sakristei gab es damals noch nicht.

Nun wird die Kapelle des Primus und Felicianus in ihrer ursprünglichen, der antiken Nordostkapelle entsprechenden Breite von drei Biforienfenstern der Frührenaissance beleuchtet (Fig. 5). Sie ersetzen drei kleinere antike Fenster, gehen aber kaum auf Rossellino zurück. Unter Nikolaus V. werden neben den acht „finestre grande“ des Innenzylinders und den 36 „ochi piccoli“ des Umgangs „2 ochi grande e 2 finestre piccole“ bezahlt. Da die beiden kleinen Rechteckfenster der Sakristei wohl erst unter Gregor XIII. eingebrochen wurden, muß es sich bei diesen vier Fenstern um die Vorgänger der heutigen Lichtquellen der beiden Kapellen handeln. Rossellino behielt aber offenbar die beiden großen Rundfenster und das zentrale Kreuzfenster der Kapelle des Primus und

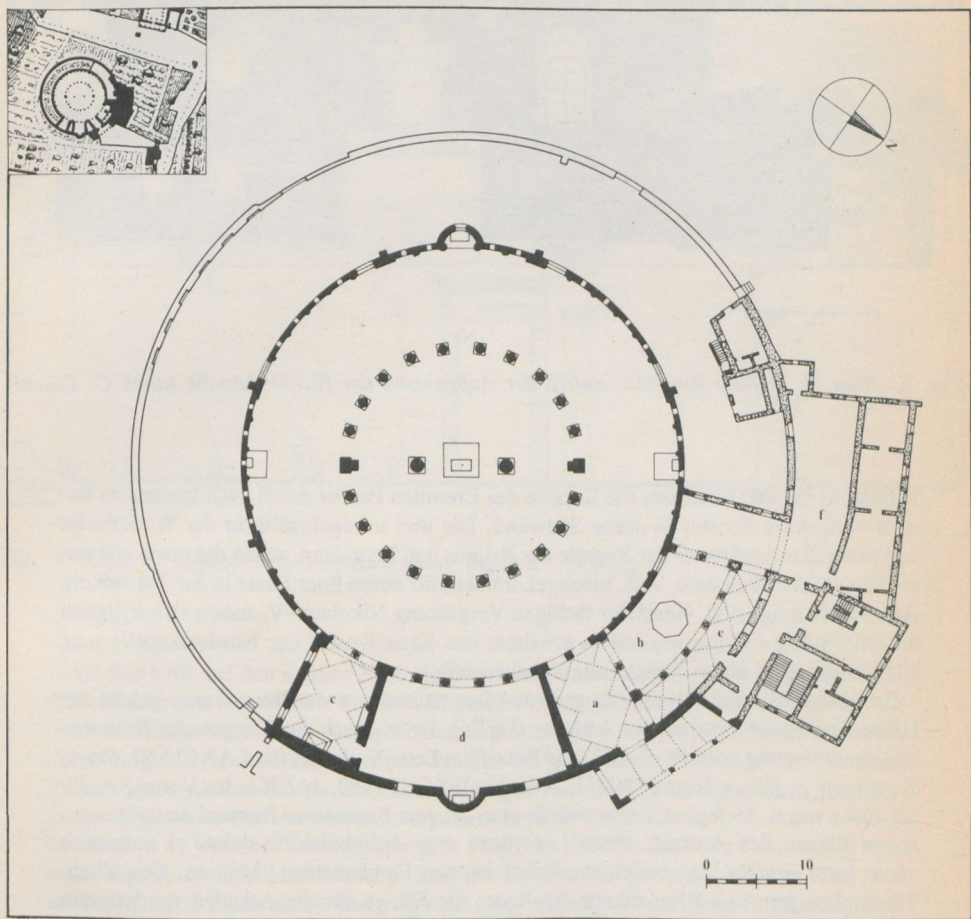


Fig. 4 Rom, S. Stefano Rotondo, Rekonstruktion des Zustandes nach Rossellinos Umbau (Zeichnung B. Schindler). a. Vorhalle, b. Atrium, c. Nordostkapelle, d. Kapelle St. Paul, e. Kreuzgang, f. Refektorium (?)

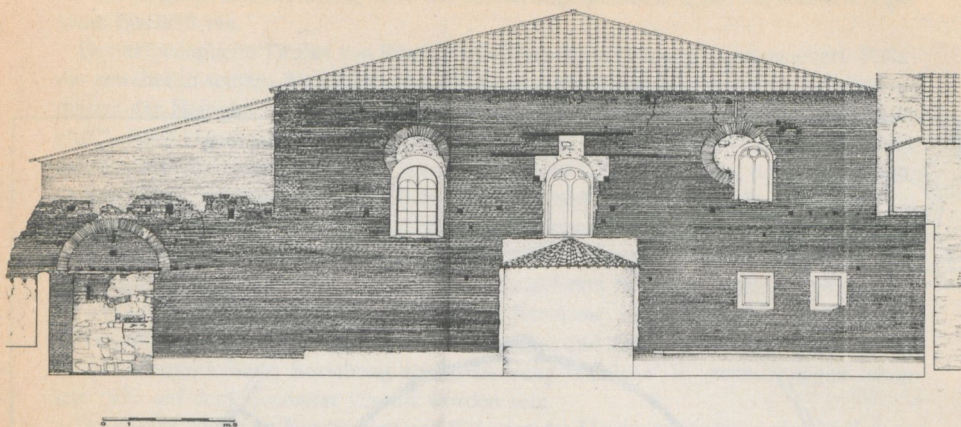


Fig. 5 Rom, S. Stefano Rotondo, Aufriß der Außenwand der Nordostkapelle (nach C. Ceschi)

Felicianus bei und belichtete die Kapelle des Eremiten Paulus durch zwei kleine, im Barock veränderte Fenster in deren Südwand. Die drei unregelmäßig in der Wandfläche verteilten Biforienfenster der Kapelle des Primus und Felicianus wären demnach erst unter Pius II. oder Innozenz VIII. hinzugekommen, für deren Pontifikate in der Tat weitere Arbeiten bezeugt sind. Reste der farbigen Verglasung Nikolaus' V. haben sich lediglich im Obergaden des Innenzylinders erhalten; das Kreuzfenster der Nordostkapelle mag 1453 noch seine ältere Verglasung behalten haben.

Zu den architektonisch überzeugendsten Baumaßnahmen der Renaissance gehört der kleine Kreuzgang westlich des Atriums (Fig. 6). Er ist durch die Wappen des Brunnens und einen Vertrag vom 13. 7. 1517 ins Pontifikat Leos X. datiert (R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma*, Roma 1902, I., 181 f.; CESCHI 1982, 147 ff.). Im Vertrag erteilt der Prior von S. Stefano, Gregor von Gyongyös, dem Baumeister Bernardino de Boschino da Binaco den Auftrag, einen „corritore over deambulatorio dalato al monistero verso lorto grande“ zu errichten. Dabei ist von Fundamenten, Mauern, Gewölben, Türen, Fenstern und Eisenankern die Rede; die Säulen für die Arkaden werden vom Prior gestellt; vorhandene Mauern für die Fenster, Türen und einige Bögen sollen durchbrochen werden, „dove handarando certi archi, portj et finestre“. Von der Zerstörung antiken Bestandes ist allerdings nirgends die Rede (vgl. LANCIANI 1902, *loc. cit.*; CESCHI 1982, *loc. cit.*). Außerdem ist ein Dach zu den benachbarten Latrinen erwähnt; der aus der Petersbauhütte bekannte Steinmetz Menicantonio de Chiarelli verpflichtet sich, die Türen sowie große und kleine Fenster ähnlich jenen des Refektoriums anzufertigen (ASR, Coll. Not. Cap., vol. 643, f. 135 vs., 150 vs.) — ein Hinweis darauf, daß man kurz zuvor an den benachbarten Baulichkeiten gearbeitet hatte.

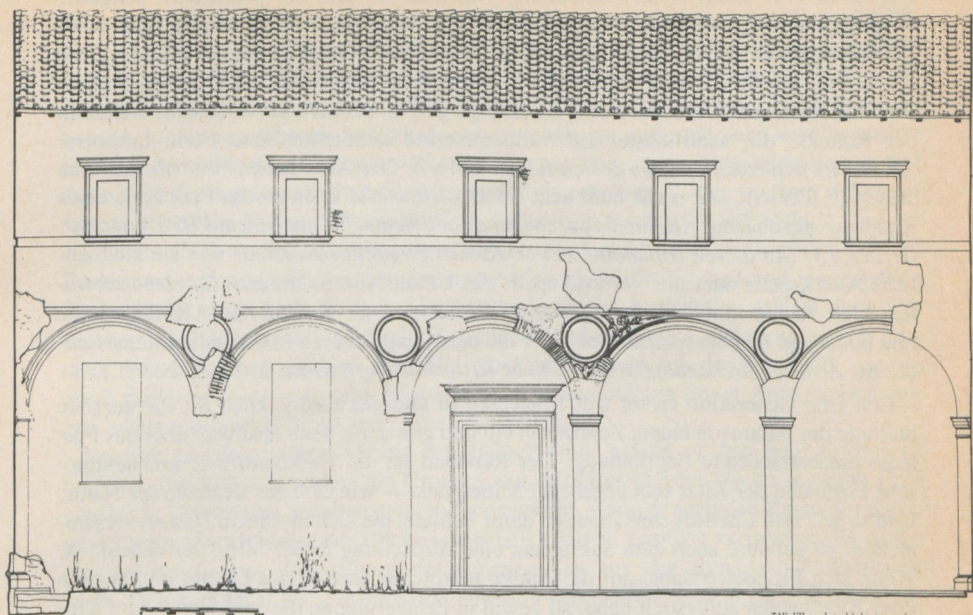


Fig. 6 Rom, S. Stefano Rotondo, Kreuzgang (nach C. Ceschi)

All dies trifft auf den kleinen Kreuzgang zu, der virtuos zwischen die mittelalterliche Außenmauer und Rossellinos Vestibül eingeschmiegt ist und dessen Arkaden tatsächlich in die nördliche Vestibülwand eingeschnitten wurden. Die konvexe Kirchenwand wurde durch fingierte Säulenarkaden in das System mit einbezogen, wie auch Archivolten, Zwickeltondi mit den Büsten männlicher Heiliger und das Gebälk des gesamten Kreuzgangs lediglich in Terretta-Malerei vorgetäuscht sind. Der kunstvolle Brunnen erinnert unmittelbar an jenen im Kreuzgang von S. Pietro in Vincoli, der etwa gleichzeitig vollendet wurde, das Detail der Pfeiler an Raffaels Palazzo Jacopo da Brescia von 1515, und so handelt es sich um ein ebenso originelles wie bislang unbeachtetes Stück römischer Hochrenaissance-Architektur. Die altertümlichen Säulenarkaden und das Detail sind allerdings kaum einem der führenden Meister jener Jahre zuzutrauen, sondern allenfalls einem ihrer selbständigen Mitarbeiter.

Obwohl Rossellino also eng an den vorhandenen Baubestand gebunden war, muß doch seine Erneuerung von S. Stefano ungleich balancierter und übersichtlicher gewirkt haben, als dies seit den Veränderungen der Folgezeit vor allem im Bereich der beiden östlichen Kapellen der Fall ist. Rossellinos bedeutendster Beitrag war aber zweifellos die Verlagerung des Hochaltars ins Zentrum der Rotunde, und diesen schwerwiegenden

Schritt hatte er kaum ohne Zustimmung Nikolaus' V. und der päpstlichen Ratgeber unternommen. Ja, von ihnen mag sogar der entscheidende Anstoß ausgegangen sein.

Der bedeutendste von ihnen, Alberti, geht in seiner Schrift *De re aedificatoria*, die er wohl im Jahre 1452 dem Papste überreichte, eigenartigerweise weder auf S. Stefano Rotondo noch auf S. Teodoro ein. Allerdings gibt er deutlich zu verstehen, daß er in der Rotunde die natürlichste und vollkommenste architektonische Form erblickte: „*Rotundis naturam in primis delectari*“ (f. 114 v.). Der Altar habe „*pro tribunali*“ zu stehen (f. 129 r.), und sechs oder acht solcher *tribunalia* seien an die Peripherie eines Rundbaus anzubauen: „*Rotundis percommode adiiciuntur VI aut eadem VIII tribunalia*“ (f. 115 v.). Mit diesen *tribunalia* meinte Alberti zweifellos Anräume wie die mutmaßliche Altarkapelle oder die Nordostkapelle des Urbaus von S. Stefano; für einen zentralen Altar fehlten ihm offenbar geeignete Prototypen (S. SINDING-LARSEN, Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance, in: *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 2, 1965, 203 ff.).

Erst eine Generation später tritt Francesco di Giorgio ausdrücklich für die zentrale Stellung des Altares in einem Zentralbau ein und gibt dafür auch eine weit über das Formale hinausreichende Begründung: Der Rundbau sei die vollkommenste architektonische Form und der Altar sein gegebener Mittelpunkt — wie Gott das Zentrum der Natur. Und so wie sich Christus stets inmitten derer befinde, die sich in seinem Namen versammeln, so gebühre auch dem Sakrament eine Aufstellung in der Mitte der Gläubigen. Wenn sich Francesco dabei auf die Antike beruft, die ihre Altäre bereits im Zentrum ihrer Rundbauten aufgestellt habe, so gewiß in Erinnerung an die zentralen Altäre antiker Grab-Rotunden.

Francesco war sich im übrigen bereits der liturgischen Problematik des zentralen Altars voll bewußt. Und diese Diskussion sollte sich dann bis weit ins 16. Jahrhundert hineinziehen — am ausgesprochensten bei Serlio, der zu den wenigen gehörte, die Zentralbauten mit zentralem Altar weiterhin propagierten. Bezeichnenderweise steht jedoch in keinem einzigen neu errichteten Zentralbau der Renaissance der Altar im Mittelpunkt und rechnen selbst die Zentralbautentwürfe Bramantes und Giuliano da Sangallos für St. Peter mit einem exzentrischen Altar (SINDING-LARSEN 1965). Die Künstler waren dem Klerus im Kampf um die ideale Form unterlegen, und nur in S. Stefano hatte ihnen ein humanistischer Papst zu einem frühen Sieg verholfen.

Francescos Überlegungen entstanden in einem intellektuellen Klima, das noch entscheidend vom Geiste Albertis geprägt war. Und so mögen denn auch seine Skizzen auf U 330 A, die von einer ungleich kritischeren Einsicht in die Struktur des antiken Baus zeugen als die späteren Studien Giuliano da Sangallos und Bramantinos, ihre Vorgeschichte haben (CESCHI 1982, fig. 181 ff.; *Abb. 8*). Allerdings war Francesco über Rossellinos Arbeiten falsch unterrichtet, wenn er seine Rekonstruktion im Cod. Saluzziano, F. 84, kaustisch kommentiert: „*hedifitio ruinato le cholonne et circulatione de le volte di fore el qual fu ornatissimo, Rafationallo papa Nichola ma molto più lo guasto dicesi Sancto Stefano Rotondo*“. Offenbar war Francesco der noch heute verbreiteten Meinung, erst Rossellino habe den äußeren Säulenkranz geschlossen.

Wahrheitsgemäß umfaßt auf Francescos Grundriß der innere Säulenkranz 22 und der äußere 44 Säulen. Im äußeren Ring sind vor allem die fünf Arkaden in der Längsachse

mit ihren dickeren Säulen hervorgehoben und beiderseits als „entrata“ markiert; auch am unteren Rand scheint ein Eingang angedeutet. Francesco vertrat demnach die Auffassung, die Nordost- und die Südwestkapelle hätten ursprünglich als Eingangshallen gedient, wie dies noch 1886 G. B. De Rossi für die Nordostkapelle vermutete. Damit gibt Francesco aber indirekt zu verstehen, daß der Altar nur im Zentrum der Rotunde stehen konnte. In der zugehörigen Ansicht deutet er, vielleicht aufgrund der Gewölbeansätze in den Nebensektoren, Tonnengewölbe im Umgang wie in den Eingangshallen an und denkt auch für den Innenzylinder an eine nobilitierende Kuppel, wie sie dann auf seiner sehr viel freieren Rekonstruktion im Cod. Sallustiano tatsächlich auftaucht.

Giuliano da Sangallo folgt lediglich im inneren Säulenkranz und im Doppelportal dem Baubestand und rekonstruiert eine massive Außenschale mit Nischen und vorgestellten Säulen sowie eine von S. Costanza inspirierte Vorhalle; Bramantino schlägt über dem Innenzylinder eine Kuppel mit großer Laterne vor und öffnet den Außenring in vier Portalen. Wenn er einen quadratischen Altarblock im Zentrum mit der Beischrift „questo era il sacrificio“ versieht, dann folgt er wie in vielen anderen seiner Antikenzeichnungen wiederum dem Vorbild der antiken Grabbauten.

Erst der archäologischen Akribie des Raffaalkreises gelang es, den Bau wirklich zu erfassen. Ein früher fälschlich mit Cronaca identifizierter Meister zeichnete gegen 1520 eine bis in Lichter und Schatten getreue Innenansicht, wenn er auch den Raum nur durch gewaltsame Überdehnung des Blickwinkels aufs Blatt zu zwingen vermochte. Es ist die einzige zuverlässige Darstellung des Innenraumes aus der Renaissance überhaupt (Abb. 3). (A. BARTOLI, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Rom 1914—22, I, fig. 31; z. Datierung s. A. NESSELRATH, in: *Raffaello in Vaticano*, Rom 1984, 98).

Wohl gleichzeitig unternahm der Meister auf U 2059 A eine Rekonstruktion des Grundrisses (Abb. 9; BARTOLI, IV, fig. 616). Sie verhält sich insofern komplementär zur Innenansicht, als sie nur Grundmaße, jene aber die zugehörigen Aufrißmaße vermerkt und lediglich in der Schaftbreite des inneren Säulenkranzes geringfügig differiert. Die Struktur des antiken Baus mit Innenzylinder, Umgang, alternierenden Sektoren und selbst dem Gewölbeansatz der Nebensektoren hat er richtig verstanden, dabei allerdings sechs der acht Türen unterschlagen und lediglich die Säulen der Nordostkapelle eindeutig dicker gezeichnet. Da er auch deren Apside als „vano della chapella“ identifizierte, sah er in ihr die ursprüngliche Altarkapelle. Sein archäologisches Gewissen reichte so weit, daß er nicht einmal der Versuchung eines axialen Portals oder eines zentralen Altars erlag wie seine weniger aufgeklärten Vorgänger.

Beide Zeichnungen könnten entweder 1517 entstanden sein, als man am Kreuzgang arbeitete, oder gegen 1524, als Lorenzetti im Auftrag des bauerfahrenden Mario Maffei und des Humanisten Jacopo Sadoletto das Grabmal für Bernardo Cappella entwarf. Der gelegentlich Palladio zugeschriebene Grundriß eines Anonymus im RIBA (London) basiert zweifellos auf U 2059 A, eliminiert allerdings die Apsis und schlägt die vier Türen in den beiden Hauptachsen vor, wie dies auch P. Ligorio in seinem flüchtigen Grundrißschema tut (CESCHI 1982, fig. 91, 185). Bezeichnenderweise haben erst archäologisch versiertere Architekten des 19. Jahrhunderts wie Canina und Valadier oder Hübsch die Rekonstruktion des Raffael-Kreises überholt, während noch Seroux d'Agincourt den

Kreuzgang von 1517 als Teil der antiken Nebensektoren interpretieren konnte (CESCHI 1982, fig. 92 ff.).

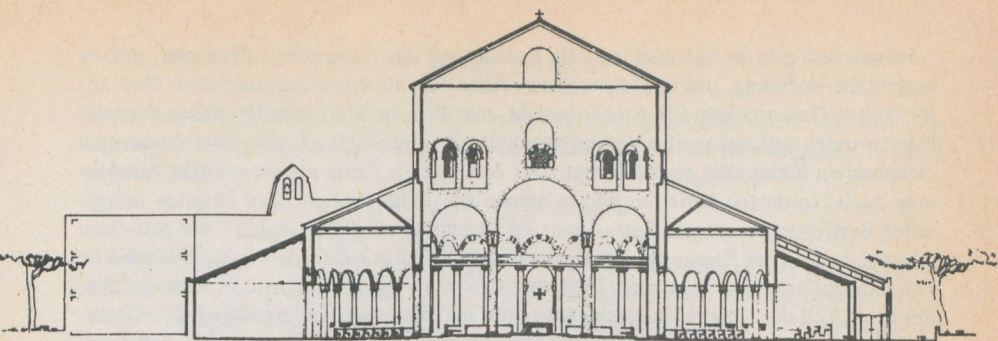
Wie der Zeichner von 1520, so sahen die Mehrzahl der Interessierten seit der Renaissance S. Stefano aus zweierlei Blickwinkel: einmal als in Jahrhunderten gewachsene Kirche, die ihren Funktionen schlecht und recht genügte; und dann als fragmentarisches Monument des goldenen Zeitalters. Und das gleiche Dilemma charakterisiert eigenartigerweise noch die gegenwärtigen Auseinandersetzungen um den Bau.

Nachdem Schäden am Dach zur Schließung der Kirche geführt hatten, nutzte der zuständige Denkmalpfleger Carlo Ceschi seit 1958 die Gelegenheit zu Grabungen im Inneren der Kirche. Und da es zunächst um die Lokalisierung des antiken Altars ging, den E. Kirschbaum im Zentrum vermutete, ließ Ceschi Rossellinos Altar mit dem Holztabernakel abtragen. Zwar konnte er den Altar weder im Zentrum noch an anderer Stelle entdecken, dafür aber Reste der Schola Cantorum, einer antiken Kaserne, eines zugehörigen Mithraeums sowie des antiken Fußbodens. Den gleichen Grabungen fielen nicht nur der spätbarocke Altar der Südwestnische und der Altar der Pauls-Kapelle aus dem vergangenen Jahrhundert zum Opfer, sondern auch Rossellinos Terrazzo-Fußboden. Dieser wurde durch ein von Holzplanken überdecktes Gerüst von Stahlträgern ersetzt, das die gerade freigelegten Säulenbasen wieder zu einem guten Teile verdeckte und inzwischen derart von Rost und Pilz befallen ist, daß andere Teile des Baus in Mitleidenschaft gezogen wurden.

Ceschi starb, bevor die Arbeiten abgeschlossen werden konnten, und so ist auch nicht deutlich, ob er die Altäre wieder aufstellen wollte. In seinem Bericht von 1964 erwähnt er sie mit keinem Wort (*Atti del II Congresso Intern. d. Restauro*, Padua 1972, 523 ff.), und bis zum Dezember 1986 blieben sie aus allen Restaurierungsprogrammen ausgeklammert.

Schon bald nach Beginn der Grabungen entstand im deutschen Freundeskreis von S. Stefano Rotondo die Idee einer Wiederherstellung des Urbaus, der allerdings den Erfordernissen einer modernen Kirche angepaßt werden sollte (*Arte Cristiana* 53, 1965, 289 ff.; Fig. 7). Hätte man auch die östlichen Einbauten des Mittelalters und der Renaissance weitgehend respektiert, so wollte man doch die Arkaden des äußeren Säulenkranzes mit den Fresken Pomarancios wieder öffnen und in der westlichen Hälfte sogar die Sektoren der dritten Raumschicht partiell reaktivieren. Der Umgang sowie zwei westliche Sektoren sollten konzentrische Bankreihen aufnehmen, die Südwestkapelle in eine neue Eingangshalle mit modernem Vorplatz und der Innenzylinder in ein neues liturgisches Zentrum verwandelt werden. Obwohl dieses Projekt sofort auf heftigsten Widerstand stieß (*Italia Nostra* 10, 1966, p. 49, 15 ff.), ist es doch bis in jüngste Zeit propagiert worden (s. *Süddeutsche Zeitung* vom 10./11. 1. 87 und meine Antwort vom 12. 2. 1987). Diese „große Lösung“ hätte wertvollen historischen Bestand vor allem des 12., 15. und 16. Jahrhunderts zerstört oder verändert, ohne doch den antiken Urbau materiell oder visuell herzustellen; sie hätte letztlich einer modernen Inszenierung Priorität eingeräumt, wie sie bei einem Bau dieser Bedeutung keinesfalls zu akzeptieren ist. Glücklicherweise haben sich das römische Denkmalamt und das Collegium Germanicum et Hungaricum längst gegen dieses Projekt entschieden.





BARTHELEMYSTADT KIRCHE  
 ARCHITECTURPLAN VON DR. H. H. H. H.  
 1910

SEITE 10-11

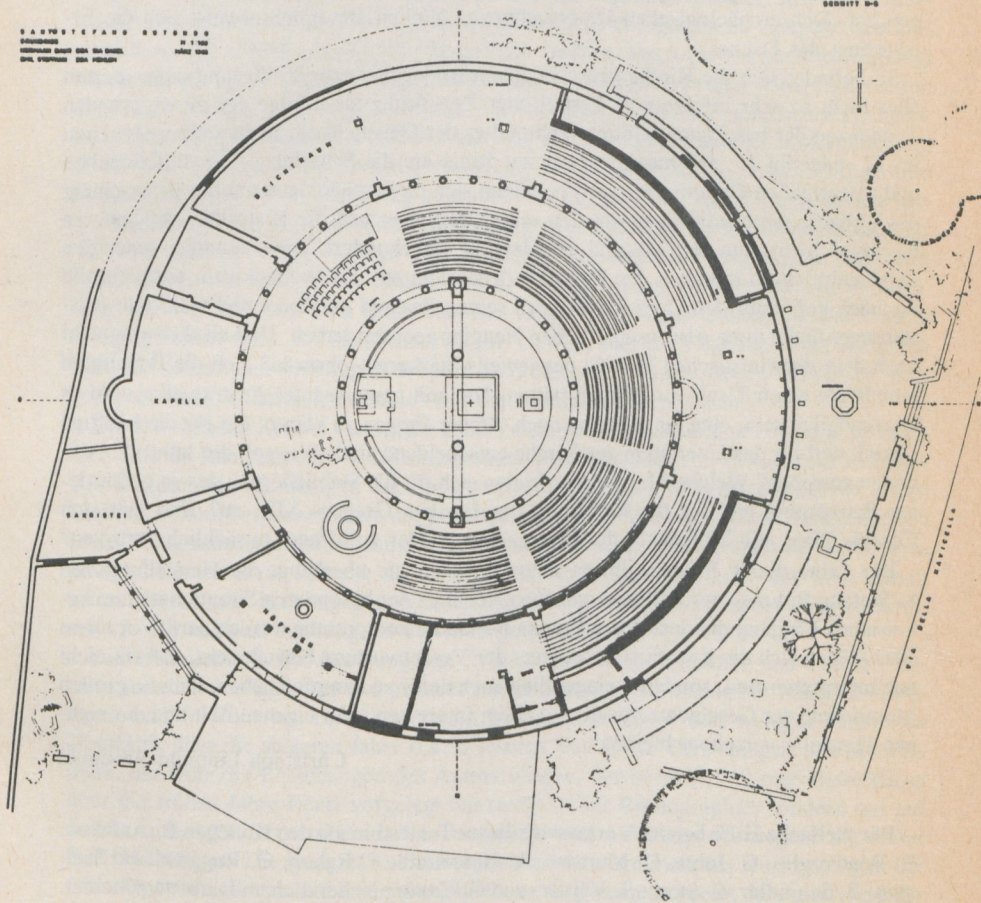


Fig. 7 Projekt Freundeskreis

Inzwischen geht es nur noch um die Erneuerung des liturgischen Zentrums, und es besteht die Hoffnung, daß auch Rossellinos Altar bald an seinen angestammten Platz zurückkehrt. Da heute kein Chor mehr besteht, nun aber die Messe am Hochaltar konzelebriert werden soll, wäre eine Verbreiterung des Stufensockels an seinen drei bisherigen Nebenseiten funktionell gerechtfertigt. Der Altar würde damit seine einseitige Ausrichtung nach Nordosten verlieren und in seiner Aufstellung gerade den jüngsten liturgischen Bestrebungen entsprechen — ganz im Gegensatz zu all den in den Chor gerückten Altären, wie sie der Klerus der Renaissance und des Barock gefordert hatte. Bedrohliche Feuchtigkeit hat zur Anlage eines Lüftungsgrabens um die heutige Außenmauer geführt, der einen Teil der antiken Fundamente verletzt und damit weitere archäologische Untersuchungen beeinträchtigt, ja vielleicht sogar Schäden des Mauerwerkes nach sich gezogen hat. Den archäologischen Untersuchungen ähnlich abträglich erweist sich die Erneuerung des Daches.

So befindet sich die Kirche heute in einem beklagenswerteren Zustand denn je, nun aber nicht so sehr infolge von Verfall oder Zerstörung als infolge der divergierenden Tendenzen der beteiligten Kräfte. Während es der Geistlichkeit, nicht anders als schon im 12. oder im 15. Jahrhundert, in erster Linie um die Schaffung eines funktionellen und zeitgemäßen Organismus geht, bemühen sich die Archäologen um die Erforschung des Urbaus, die Mediävisten um den mittelalterlichen und die Historiker der neueren Kunstgeschichte um den Zustand seit dem 15. Jahrhundert. Die Techniker unter den Denkmalpflegern schützen den Bau ohne Rücksicht auf die Archäologen, nachdem die Archäologen unter den Denkmalpflegern seinen Bestand gefährdet und wertvolle Ausstattungsstücke ihrer wissenschaftlichen Neugier geopfert haben. Und all dies geschieht nach dem darwinistischen Prinzip des jeweils Stärkeren, ohne daß sich die Beteiligten jemals um einen Tisch versammelt hätten. Nur mit gemeinsamer Anstrengung wird es aber möglich sein, eine lange Reihe noch offener Fragen zu klären, die für die künftige Gestalt und für das Überleben der Kirche entscheidend sind: Wie soll der künftige Fußboden aussehen? Welche Maßnahmen bieten sich für die Stabilisierung des so gefährdeten Baukörpers und für die Erhaltung der Fresken Gregors XIII. an? Und läßt sich Ceschis Plan, alle 22 Fenster des Obergadens wieder zu öffnen, tatsächlich vertreten?

Für keine dieser Fragen gibt es Patentrezepte, wie überhaupt die Herstellung von S. Stefano Rotondo nur aus einer genauen Kenntnis der besonderen Situation und im behutsamen Umgang mit dem gewachsenen Bestand unternommen werden darf. Vor allem aber sollten sich die Kunsthistoriker stets der Verantwortung bewußt sein, daß sie nicht nur Interpreten sind, sondern gelegentlich auch dafür zu kämpfen haben, daß die großen Monumente der Geschichte vor den „vitalen Interessen“ der eigenen Zeit und der eigenen Disziplin verschont bleiben.

Christoph Luitpold Frommel

Für vielfache Hilfe bei der Verfassung dieses Textes bin ich den Kollegen B. Andreae, E. Bentivoglio, C. Jobst, D. Mertens, A. Nesselrath, F. Rakop, G. Ruggieri, H. Saalman, B. Schindler, S. Storz, S. Valtieri und G. Zander zu herzlichem Dank verpflichtet. Dank schulde ich aber vor allem Richard Krautheimer, der mir wie so vielen anderen erstmals die Augen für die baulichen Wunder von S. Stefano geöffnet hat.

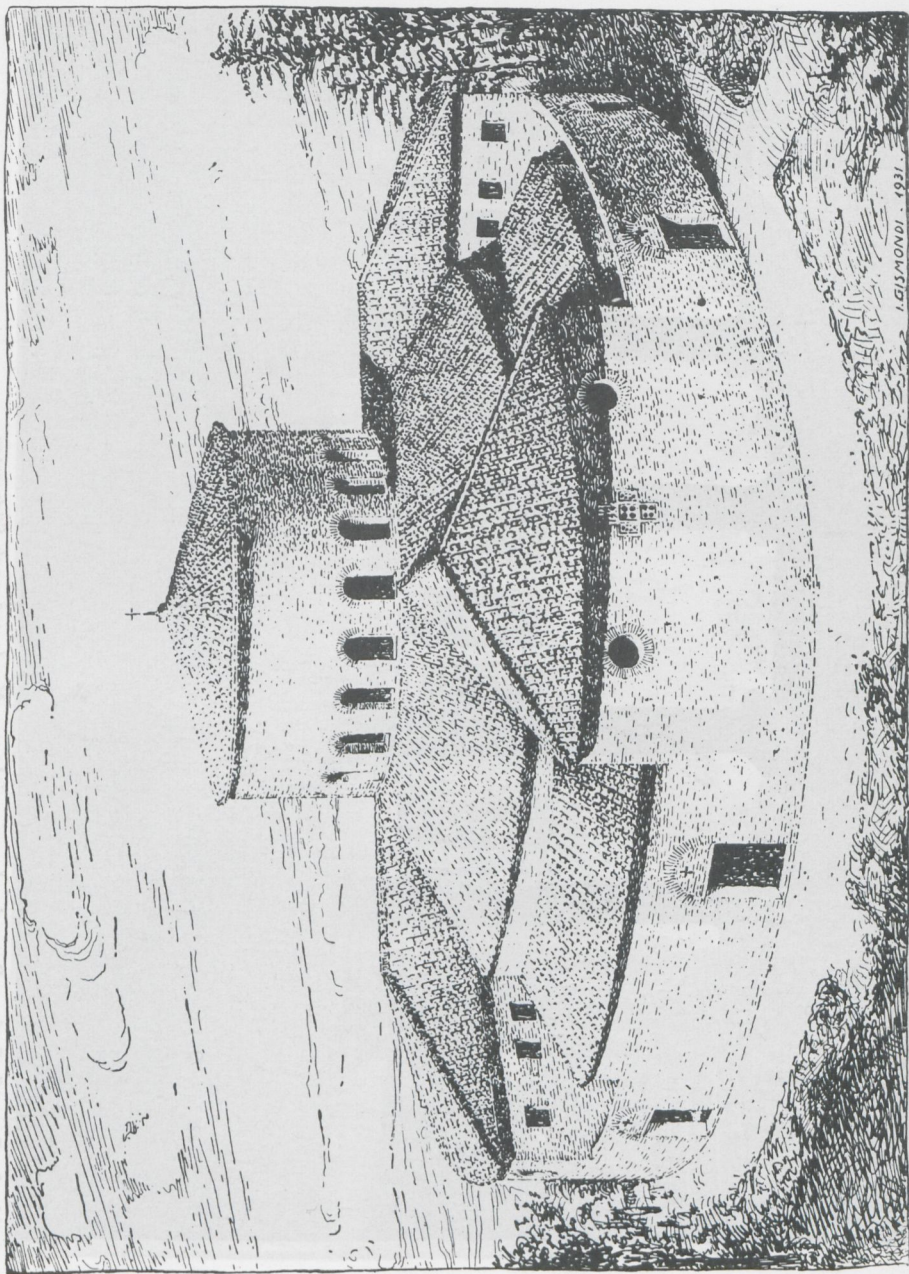


Abb. 1 Rom, S. Stefano Rotondo, Rekonstruktion (nach I. Gismondi)

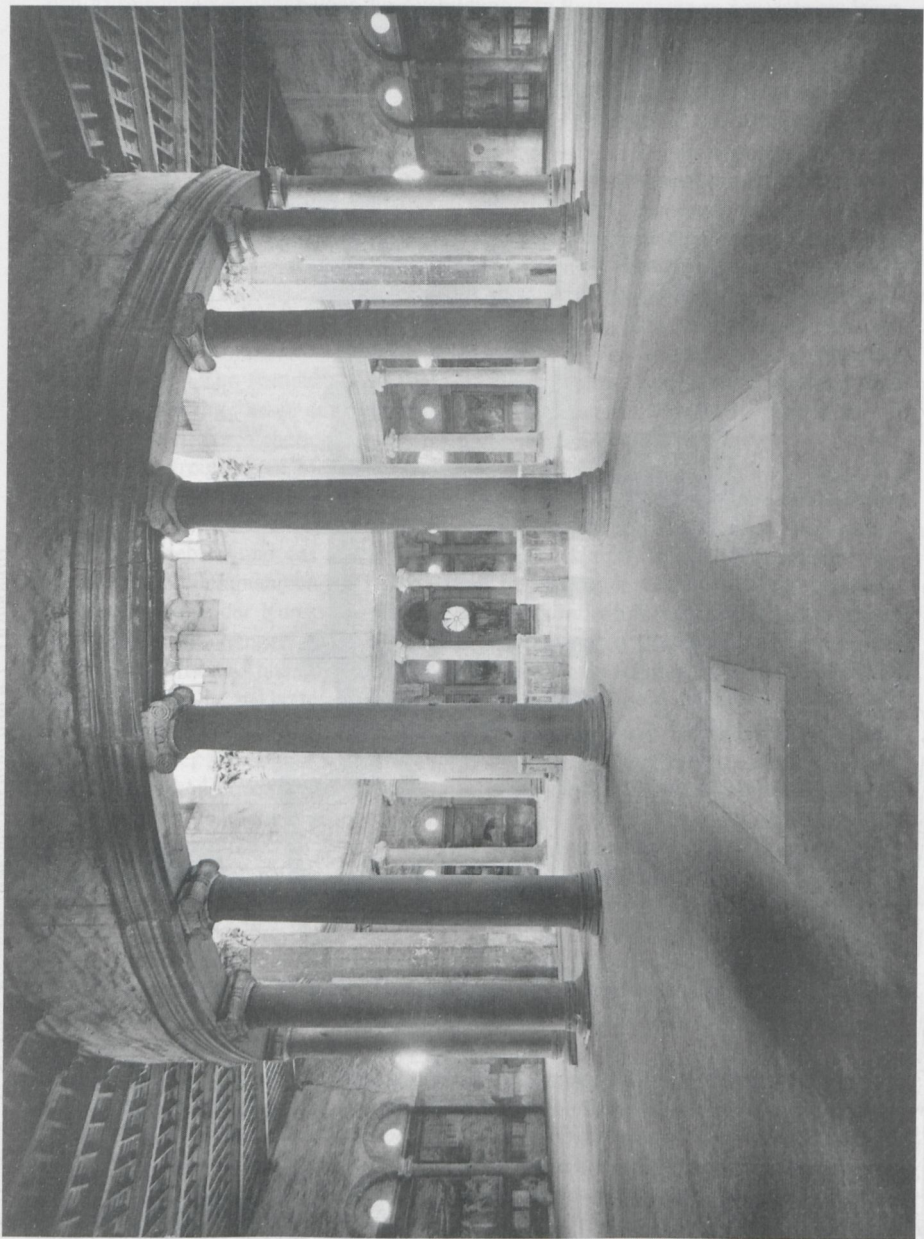


Abb. 2 Rom, S. Stefano Rotondo, Innenansicht von Nordosten nach Südwesten

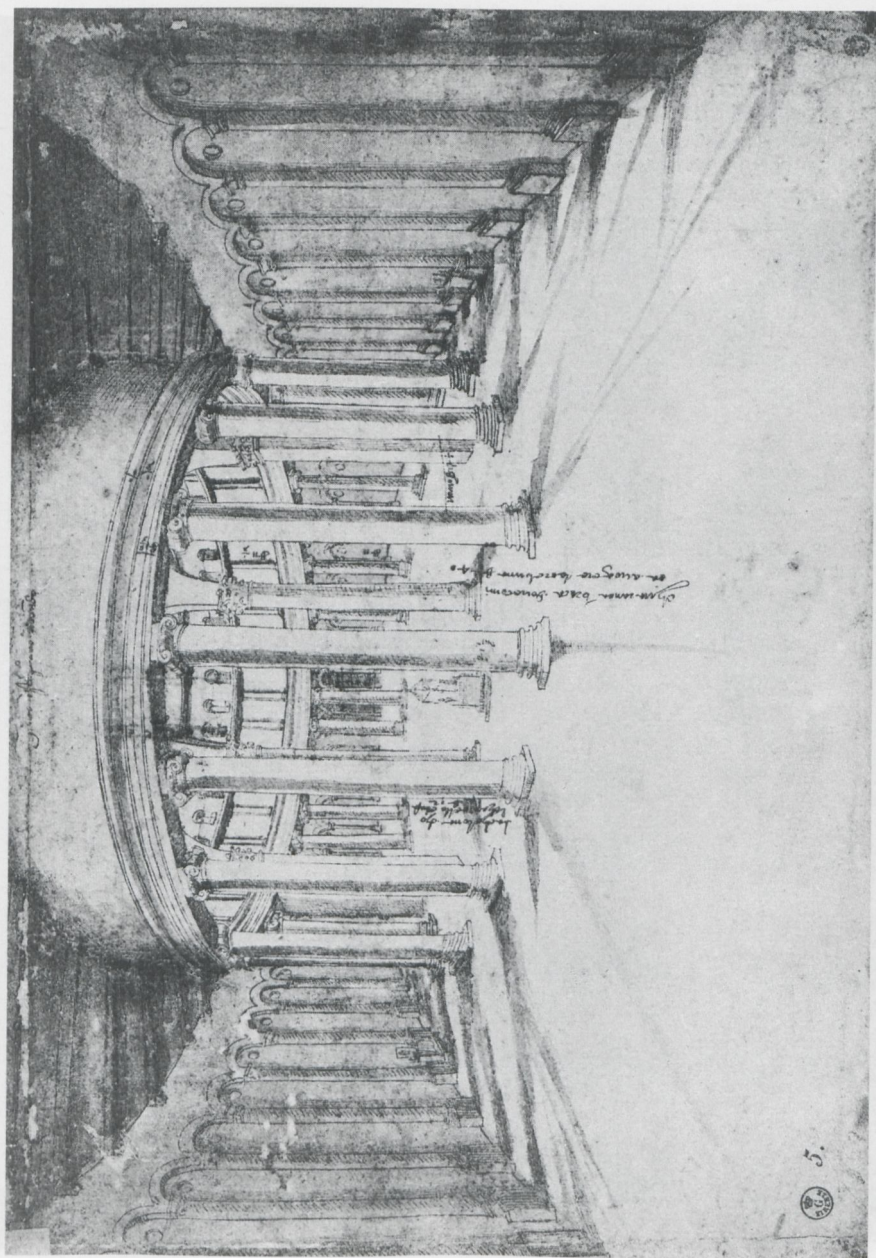


Abb. 3 Anonymer italienischer Zeichner um 1520, S. Stefano Rotondo, Innenansicht (Florenz, Uffizien, Gab. d. Disegni, U 161 Sant. 1)



Abb. 4 Rom, S. Stefano Rotondo, Innenansicht mit den Arkaden der Südwestkapelle

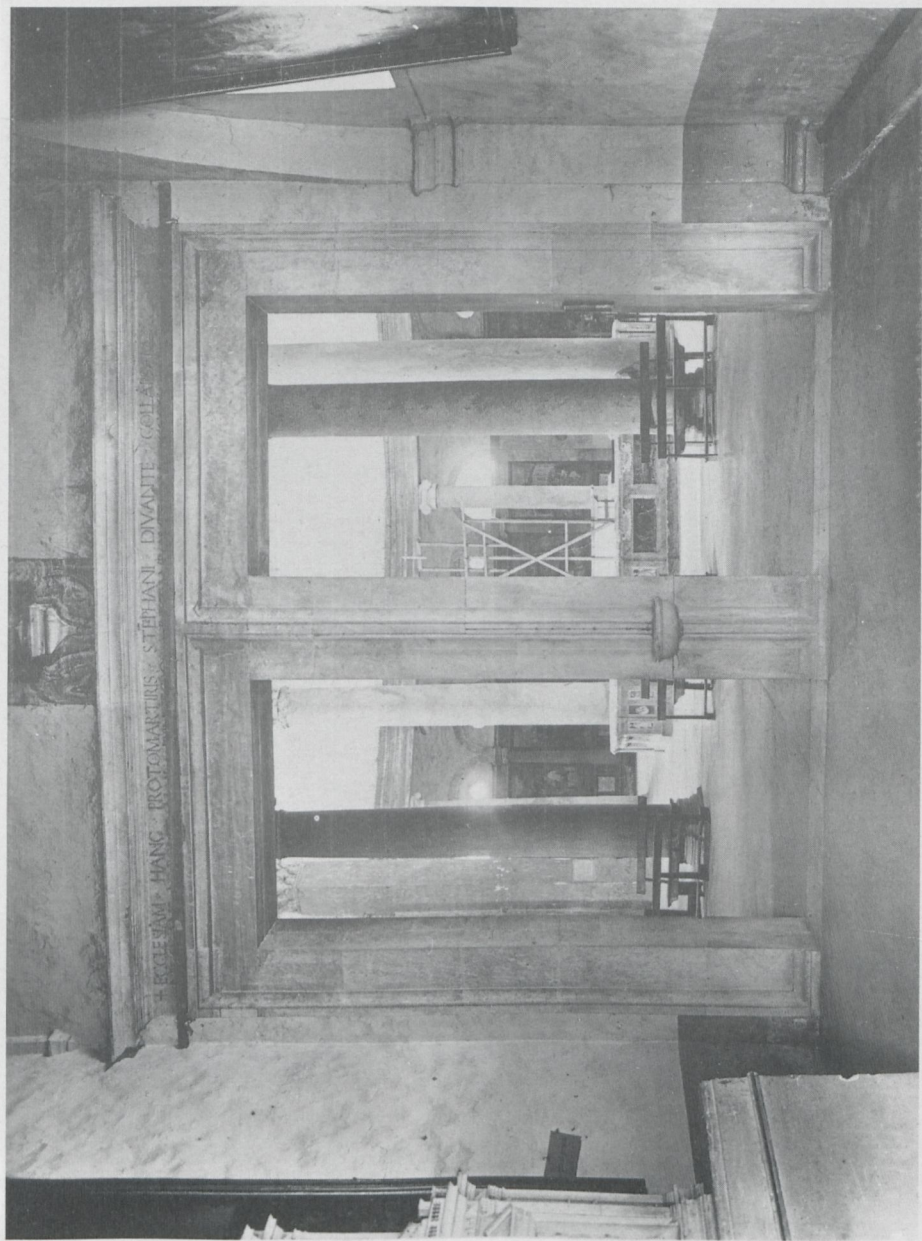


Abb. 5 Rom, S. Stefano Rotondo, Doppelportal vom Atrium zum Umgang



*Abb. 6 Rom, S. Stefano Rotondo, Blick durch Vorhalle und Atrium ins Innere*



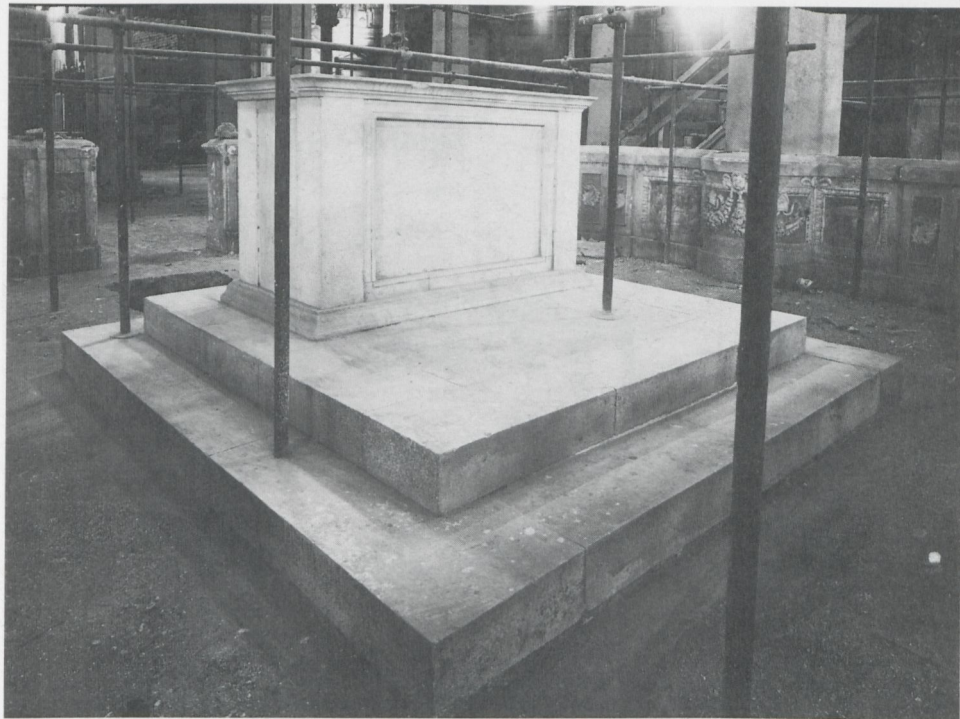


Abb. 7a Rom, S. Stefano Rotondo, Rossellinos Hochaltar

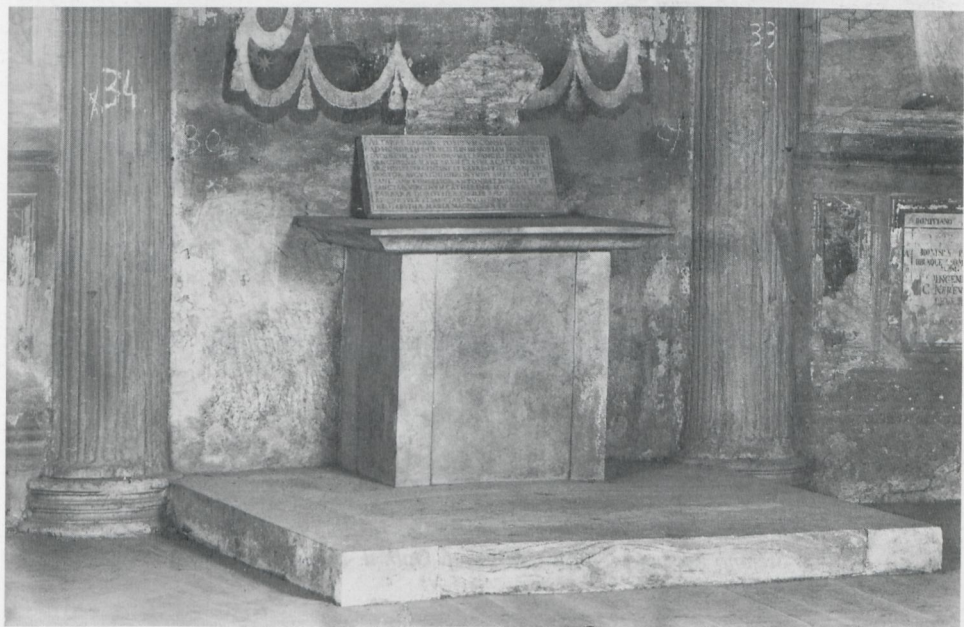


Abb. 7b Rom, S. Stefano Rotondo, Nebenaltar Rossellinos

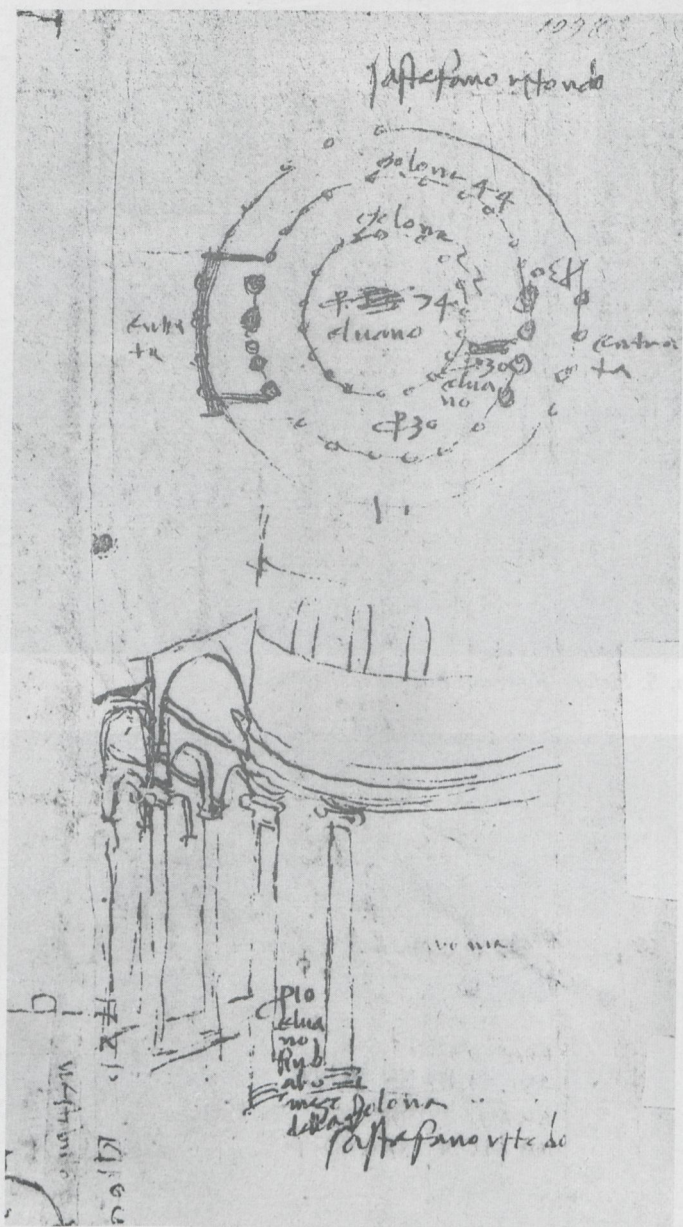
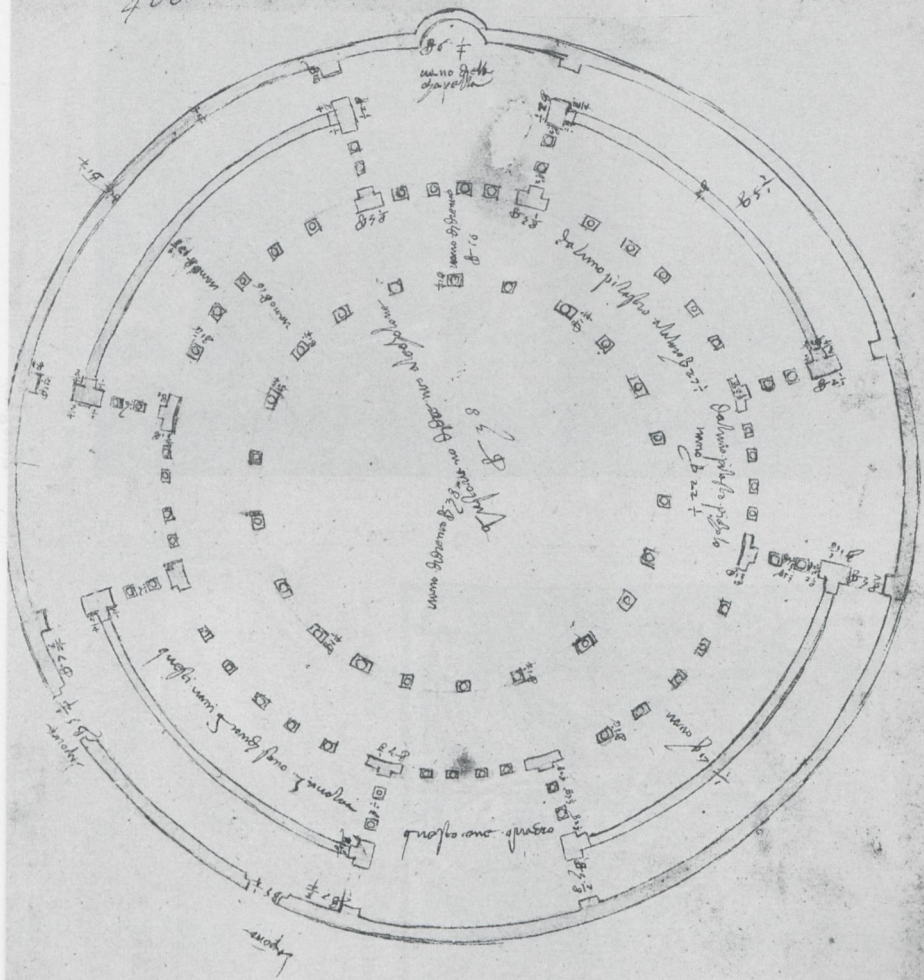


Abb. 8 Francesco di Giorgio, Rekonstruktionsvorschläge für S. Stefano Rotondo (Florenz, Uffizien, Gab. d. Disegni, U 330 A, Detail)

760



\* \* \* \* \*



Abb. 9 Italienischer Zeichner um 1520, Grundrißrekonstruktionen (Florenz, Uffizien, Gab. d. Disegni, U 2059 A r)