



1 Traum Konstantins, Kopie eines Freskos der Vorhalle von St. Peter.

## DER MALER DER APOSTELSZENEN IM ATRIUM VON ALT-ST. PETER

von Irene Hueck

Nachzeichnungen des frühen 17. Jahrhunderts geben uns eine Vorstellung von dem Freskenzyklus, den ein Besucher über den Säulen der Kirchenvorhalle sah, wenn er das Atrium der alten vatikanischen Basilika betrat. Die um 1600 noch erkennbaren Szenen begannen mit dem Disput zwischen Petrus und Simon Magus, schilderten dann das Martyrium der beiden Apostelfürsten und die wunderbaren Ereignisse nach ihrem Tode bis zur Bekehrung Konstantins.<sup>1</sup>

Den Abbruch der Vorhalle scheinen nur zwei Freskenfragmente überdauert zu haben, die Muñoz in der Sammlung Stroganoff entdeckte und als Überreste der Szene vom Traum Konstantins (Abb. 1) erkannte. Die Büsten Petri und Pauli (Abb. 2 und 3) wurden für das Museo Petriano angekauft, gingen in den Besitz der Reverenda Fabbrica di S. Pietro über und sind angeblich heute verschollen.<sup>2</sup> Nach den Photographien sind es mächtige Gestalten,

<sup>1</sup> *Stephan Waetzoldt*, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana Bd. XVIII), Wien-München 1964, p. 66 f. u. Abb. 465-472. — *Joseph Wilpert*, Die römischen Mosaiken und Malereien etc. I, Freiburg i. Br. 1917, p. 402 ff. (mit Abb.). — *Pietro D'Achiardi*, Gli affreschi di S. Piero a Grado presso Pisa e quelli già esistenti nel portico della Basilica Vaticana, in: *Atti del Congresso internazionale di scienze storiche* [1903], vol. VII, sez. IV, Rom 1905, p. 193-285.

<sup>2</sup> *Antonio Muñoz*, Le pitture del portico della vecchia basilica vaticana e la loro datazione, in: *Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*, XIX, 1913, p. 175 ff. (Masse der Fragmente nach Muñoz: 42 × 43 cm; dort auch Farbbeschreibung). *Giuseppe Cascioli*, Guida illustrata al nuovo Museo di S. Pietro, Rom o. J., p. 45. Nach dem Besitzvermerk auf Photographien, die vor ca. zehn Jahren ins Negativarchiv der vatikanischen Museen kamen, gehörten die Fragmente damals der Reverenda Fabbrica di S. Pietro. Dem Direktor der Rev. Fabbrica, Ing. *Vacchini*, ist über den Verbleib der Fragmente nichts bekannt, und trotz freundlicher Bemühungen gelang es einstweilen nicht, ihre Spur wieder aufzufinden.





2 Hl. Paulus, Fragment der Szene vom Traum Konstantins. Rom, Vatikan.

deren Ausstrahlungskraft in ihrer Menschenwürde begründet ist. Über den breiten Schultern erheben sich auf Stiernacken die Häupter, gesammelt, eindringlich nach rechts gewandt, wo der schlafende Konstantin zu denken ist.





3 Hl. Petrus, Fragment der Szene vom Traum Konstantins. Rom, Vatikan.

Muñoz' Fund der Freskenfragmente hat die Datierung und gar eine Würdigung des verlorenen Zyklus von Alt-St. Peter noch nicht leicht gemacht. Die sehr verschiedene Auffassung von der historischen Bedeutung, die man den Fresken beimisst, spiegelt sich in den Zuschrei-



bungsversuchen und den Vorschlägen zur zeitlichen Einordnung wieder, die zwischen der Regierungszeit Urbans IV. (1261-64) und dem späten Dugento schwanken.<sup>3</sup> Entstand der Zyklus in den letzten Jahren des Jahrhunderts, so war er nur ein Zeugnis unter vielen für die Tätigkeit römischer Werkstätten in jener Zeit. Wäre er dagegen bald nach 1260 zu datieren, so müsste man ihn als einen sehr wichtigen Ausgangspunkt für die römische Malerei des späteren 13. Jahrhunderts werten, als eine Erneuerung, die mit der unmittelbar vorhergehenden Malerei in Latium wenig gemein hätte, als das repräsentative Werk jener Jahre vor Cimabues Romaufenthalt.

Die von manchen akzeptierte Datierung in die Regierungszeit Urbans IV. geht auf eine Notiz Vasaris in der Vita des Margaritone zurück. Dort wird behauptet, Margaritone habe im Auftrag dieses Papstes Fresken in der Vorhalle der Peterskirche ausgeführt.<sup>4</sup> Wenn Vasari mit jenen Fresken den Apostelzyklus meinte — was wahrscheinlich ist —, dann war er über den Maler schlecht unterrichtet, denn die bekannten Fragmente haben mit Margaritones Werken nichts zu tun. Trotzdem könnte er eine gute Quelle für die Datierung ins Pontifikat Urbans IV. gehabt haben. Die Nachricht wird in der römischen Lokalliteratur erst spät, und unter Berufung auf Vasari, aufgenommen.<sup>5</sup> An den Fresken selbst scheint gegen 1600, vor dem Abbruch der Vorhalle, kein Hinweis auf den Stifter mehr sichtbar gewesen zu sein, denn Alfarno bezog das Wappen Martins V., der die Vorhalle restaurieren liess, auch auf die Fresken, während Grimaldi sich nicht sicher war, ob er sie, wie die Fassadenmosaikien darüber, für eine Stiftung Gregors IX. oder lieber für die eines früheren Papstes halten sollte.<sup>6</sup>

Als man den Zyklus nur durch die Kopien des 17. Jahrhunderts kannte, wurde er mit dem in zwei Szenen ikonographisch ähnlichen Zyklus im rechten Querhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi in Verbindung gebracht. Es gab verschiedene Meinungen zum Abhängigkeitsverhältnis der Zyklen untereinander.<sup>7</sup> Seit die Freskenfragmente aus der Sammlung Stroganoff bekannt wurden, sind alle Thesen einer stilistischen Zusammengehörigkeit des römischen Zyklus mit den Fresken von Assisi kaum noch ernstlich erwogen worden — zu recht, und auch wieder zu unrecht. Die Fragmente mit den Büsten Petri und Pauli sind tatsächlich stilistisch mit den Apostelszenen in S. Francesco nicht vergleichbar. Aber im gleichen Nordquerhaus der Franziskuskirche gibt es andere Figuren, die den römischen Fragmenten sehr ähnlich sind.

<sup>3</sup> *Josef Strzygowski*, Cimabue und Rom, Wien 1888, p. 178 (Zuschreibung an Cavallini). *Muñoz*, a.a.O. (Datierung in die Zeit Urbans IV.); *D'Achiardi*, a.a.O., p. 258 ff. (letzte Jahrzehnte des 13. Jhs., vermutlich von Assisi abhängig); *Adolfo Venturi*, Storia dell'Arte Italiana V, Mailand 1907, p. 195 ff. (vielleicht Cimabue); *Giorgio Vasari*, Le vite . . . , ed. *Karl Frey*, Bd. I, München 1911, p. 447, Anm., u. 449 f., Anm. (Datierung: vielleicht Zeit Gregors IX.); *Wilpert*, a.a.O., I, p. 410 (Cavallini); *Raimond v. Marle*, La peinture romaine au moyen-âge . . . , Strassburg 1921, p. 209, 214 (Apostelszenen in Assisi seien ikonographisch vom römischen Zyklus abhängig); *Ders.*, The Development of the Italian Schools of Painting, I, Den Haag 1923, p. 457; *Pietro Toesca*, Storia dell'Arte Italiana I, Il Medioevo, vol. II, Nachdruck Turin 1965, p. 1014, Anm. 38 (nahe dem Stil Torritis); *Alfred Nicholson*, Cimabue, Princeton 1932, p. 17 f. (römisch, Vorbild für Zyklus in Assisi); *Bernhard Berenson*, Pitture italiane del rinascimento, Mailand 1936, p. 121 (Pietro Cavallini?); *Ferdinando Bologna*, La pittura italiana delle origini, Erfurt-Rom 1962, p. 106 f. (Ähnlichkeit der Apostelszenen in Assisi und Rom, mit irrtümlichem Vasari-Zitat); *Waetzoldt*, a.a.O. (3. Viertel 13. Jh.); *Guglielmo Matthiae*, Pittura romana del medioevo, II, Rom 1966, p. 182-184 (Datierung ins Pontifikat Urbans IV.).

<sup>4</sup> *Giorgio Vasari*, Le vite . . . , 1568 (ed. *Rosanna Bettarini - Paola Barocchi*, Testo, II, Florenz 1967, p. 91).

<sup>5</sup> *Filippo Bonanni* S. J., Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia etc., Rom 1700, p. 39. *Bonanni* präzisiert sogar, Margaritone habe die Fresken 1262 ausgeführt. Man weiss nicht, woher er die Angabe nimmt, da er nur Vasari zitiert (vgl. Ausgabe 1696, p. 52; dort 1262 verdruckt in 1622).

<sup>6</sup> Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 2733, fol. 143 v und 132; Archivio di S. Pietro, Ms. H. 2, fol. 76 v; Diskussion der Grimaldi-Stellen s. *D'Achiardi*, a.a.O., p. 258 ff.

<sup>7</sup> S. Anm. 4 (*Strzygowski*, *D'Achiardi*, *Venturi*, *van Marle* u. a.).





4 Hl. Petrus, Fresko im Nordquerhaus der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.

Man vergleiche das Petrusbild aus Alt-St. Peter mit einem anderen Petrus in der östlichen Galerie von S. Francesco (Abb. 4, 8). Von der Kopfform bis zur Modellierung der Wangen, von der charakteristischen Zeichnung des Mundes bis zu den wellenförmig gestuften Bartlocken und den Stiernacken sind die geschwisterlich verwandt. Auf die Ähnlichkeit aufmerksam





5 Hl. Johannes. Assisi, S. Francesco.

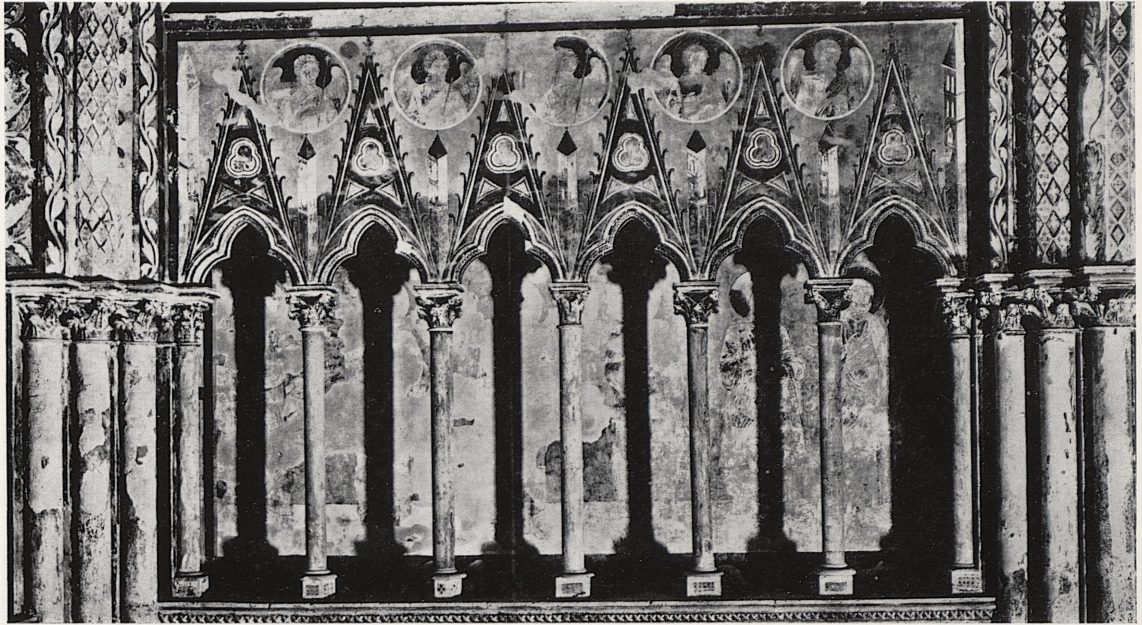




6 Engelmedaillon. Assisi, S. Francesco.

geworden, lassen sich auch Parallelen zur Nachbarfigur des Petrus in Assisi, einem jugendlichen Johannes (Abb. 5), zu den Engelmedaillons der Ostseite (Abb. 6, 7) oder zu einem Kopf im Gewölbezwickel darüber (Abb. 12) finden. Man trifft den Augenschnitt des vatikanischen Petrus mit dem lang ausgezogenen Oberlid beim Engel und beim Königskopf wieder, den Augenschnitt des Paulus beim Johannes — und so liesse sich mit morellianischen Methoden an Ohren oder tropfenförmigen Falten über der Nasenwurzel die Ähnlichkeit der Handschrift aufzeigen.





7 Ostgalerie des Nordquerhauses. Assisi, S. Francesco.

Den Fragmenten in Rom und diesen Fresken in Assisi ist gemeinsam, dass die Figuren mächtig, ernst und in sich begründet sind. Es lohnt wohl, die Figuren, z.B. den Johannes (Abb. 9), genau zu betrachten, zu sehen, wie er gelassen steht, wie frei der Kopf über den Schultern aufwächst, wie der linke Arm nach vorn kommt und der Gewandbausch wirklich darauf liegt, wie die Buchrolle gehalten wird, von der einen gespreizten Hand umgriffen und gestützt, von der anderen nur leicht abgefangen.

Es muss ein aussergewöhnlicher Maler sein, der im althergebrachten Typ der Apostelfigur die Gestalt so neu zu sehen und so sicher ins Bild zu setzen wusste.

Die Verwandtschaft mit den Figuren in Assisi erleichtert es, die Seicento-Kopien des römischen Zyklus zu „lesen“. Die breit angelegten, ruhigen Gestalten der „Domine, quo vadis?“-Szene (Abb. 10) wird man sich in der Art der Johannesfigur aus Assisi vorstellen dürfen.

Doch bleiben wir noch bei den Fresken von Assisi, die für die Datierung des römischen Zyklus einen Anhaltspunkt geben können. Welcher Anteil an der Ausstattung der Oberkirche von S. Francesco kam dem Maler zu?

Es ist oft beobachtet worden, dass die oberen Fresken des Nordquerhauses einem anderen Dekorationssystem folgen als alle übrigen in der Oberkirche.<sup>8</sup> An die Stelle des Systems,

<sup>8</sup> *Andreas Aubert*, Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage, Leipzig 1907, p. 24-28 (s. dort Stellungnahme zu *Cavalcaselle*). *Vasari*, ed. *Frey*, a.a.O., p. 451. *Nicholson*, a.a.O., p. 19 f. *Luigi Coletti*, Gli affreschi della Basilica di Assisi, Bergamo 1949, p. 24 ff. (erkennt Unterschiede der beiden Apostelreihen). *Roberto Salvini*, Cimabue, Rom 1946, p. 20 f. (setzt Malereien im rechten Querhaus später an als die Cimabue-Fresken). *Robert Oertel*, Die Frühzeit der italienischen Malerei, Stuttgart 1957, p. 51 (Ausgabe 1966: p. 55 f.) (vielleicht sienesischer Maler nordischer Schulung). *Wolfgang Schöne*, Studien zur Oberkirche von Assisi, in: Festschrift Kurt Bauch, (München-Berlin) 1957, p. 77 (die klarste Beschreibung des Dekorationssystems). *Eugenio Battisti*, Cimabue, Mailand 1963, p. 101 (Fresken im rechten Querhaus später als die von Cimabue).





8 Hl. Petrus. Assisi, S. Francesco.



9 Hl. Johannes. Assisi, S. Francesco.

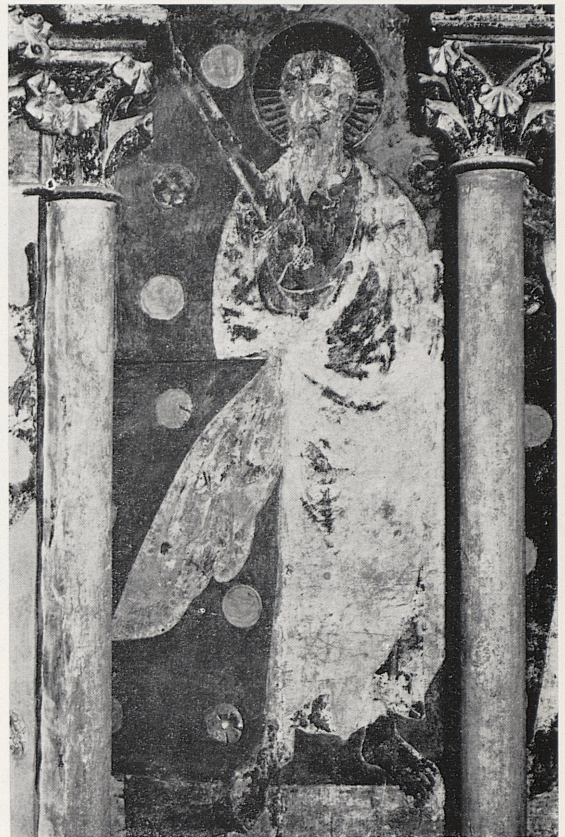
das mit seinen gemalten Wimpergen eine gotische Interpretation der Architektur gab, trat ein anderes, dessen Voraussetzungen in Rom zu suchen sind und das einen neuen Ausgleich zwischen Bildrahmung und Architekturinterpretation schuf. Dieses neue Dekorationssystem wird auch in der unteren Zone des Nordquerhauses verwendet.

Der schlechte Erhaltungszustand der Fresken und das einheitliche Dekorationssystem, das sich so deutlich vom späteren Ornament unterscheidet, haben dazu geführt, dass in den knappen Bemerkungen zu den Fresken der oberen Zone im Nordquerhaus oft nur von einem Meister gesprochen wird, der vielleicht aus dem Norden, aus Frankreich oder England, gekommen sei. Dabei dachte man offenbar an den Maler der beiden Lünettenbilder, dessen Herkunft noch rätselhaft bleibt. Seine raffinierten Linienrhythmen unterscheiden sich von allem, was man





10 Flug des Simon Magus und „Domine, quo vadis?“, Kopien der Vorhallenfresken. Rom, Archivio di S. Pietro.



11 Hl. Paulus, Westgalerie des Nordquerhauses. Assisi, S. Francesco.

sonst in der Oberkirche sieht. Stilistisch gehören zu den beiden Lünetten noch zwei Köpfe im nordnordöstlichen und im südsüdöstlichen Gewölbezwickel (Abb. 13). Ein Blick auf den Kopf im benachbarten ost-südöstlichen Zwickel (Abb. 12), der oben dem römischen Meister zugeschrieben wurde, zeigt, wie grundverschieden die Maler waren, die doch anscheinend auf dem gleichen Gerüst nebeneinander arbeiteten. Der „nordische“ Meister ist ein vorzüglicher Zeichner, der mit lebendigen, nervösen Strichen seine Figuren entwirft. Er breitet sie ganz bewusst in der Fläche aus, drückt Gewänder und Haarschöpfe, Ohren und Nasen breit und verzichtet auf jede Modellierung. Für den Römer dagegen ist Körperlichkeit die unabdingbare Voraussetzung für alle seine Figuren. Bei dem Königskopf, den er malt, umgreifen und bezeichnen die Linien klar jede einzelne Form und heben sie hervor. Mit Meisterschaft wird das Haupthaar als Masse erfasst und dann in sich drehende Locken gegliedert, wird abgestuft, von der schmalen Nase über den vom Bart halb verdeckten Mund mit der ein wenig vorgeschobenen Unterlippe bis zum Kinn, dessen Rundung die Bartlocken umschreiben.

Im Nordquerhaus scheint noch ein anderer Meister gemalt zu haben, der ebenfalls im Norden geschult sein könnte. Die Apostelfiguren der westlichen Galerie (Abb. 11) und die Engelmedaillons darüber unterscheiden sich von denen der östlichen Galerie — und vom





12 Königskopf, Gewölbezwickel des Nordquerhauses. Assisi, S. Francesco.



13 Königskopf, Gewölbezwickel des Nordquerhauses. Assisi, S. Francesco.

Meister der Lünetten — durch eine wieder ganz andere Figurenauffassung.<sup>9</sup> Arbeitete der Meister der Lünetten bewusst flächig, und baute der römische Maler seine Figuren breit und körperlich, mit klar bestimmten Gesten, so liegt diesem dritten Maler daran, seine Figuren zu variieren, ihnen reiche Draperien mit flatternden Gewandzipfeln zu geben und vor allem ihre Bewegungen, so gut er es vermochte, räumlich erscheinen zu lassen. Bei seinen Gestalten kann ein einziger Bewegungsschwung von der vorgesetzten Fusspitze bis zur zurückgenommenen Schulter gehen, und er versucht sich darin, die Arme so zu verkürzen, als reichten sie weit nach vorne. Im Gegensatz zum römischen Maler der Ostgalerie, der seinen Figuren einen breiten Bodenstreifen und einen ruhigen Hintergrund gibt, besät der Maler der Westgalerie den Hintergrund mit plastisch aufgesetzten Blumen und lässt die Figuren nur gerade mit den Zehen den Bodenstreifen berühren. Selbst die vom Dekorationssystem vorgeschriebenen Wimperge spiegeln noch die Eigenart ihrer Maler wieder; über der Westgalerie sind sie reicher, über der Ostgalerie körperhafter gestaltet.

<sup>9</sup> *Coletti*, a.a.O.; auf die Eigenart des Meisters der Westgalerie machte mich vor Jahren *Edgar Hertlein* aufmerksam. Ihm möchte ich besonders für die Erlaubnis danken, einige der Aufnahmen der von ihm veranlassten Kampagne (Abb. 6, 8, 9, 11, 13) veröffentlichen zu dürfen.





14 Königskopf, Gewölbezwickel des Nordquerhauses. Assisi, S. Francesco.



15 Prophet (?), Nordwand des Nordquerhauses. Assisi, S. Francesco.

Es ist ziemlich einfach, die Arbeiten des Römers von den Fresken dieser beiden so anders gearteten Maler abzusetzen, da die Unterschiede selbst bei schlecht erhaltenen Figuren noch deutlich bleiben. Sehr viel schwieriger ist es, bei den übrigen Fresken der Nord- und Ostwand, die in den Umkreis des römischen Malers zu gehören scheinen, seinen eigenen Anteil abzugrenzen. Manche Figuren sind kaum noch zu erkennen, andere, z.B. die grosse Königsfigur der Nordwand, sind durch Restaurationen entstellt. Von den Köpfen in den Zwickeln der Westseite des Gewölbes ist nur einer, im westnordwestlichen Zwickel, gut erhalten (Abb. 14). Bei ihm und bei der grossen, bärtigen Figur links vom Nordfenster (Abb. 15) scheint es fraglich, ob sie vom Meister selbst ausgeführt wurden. Die Einzelformen sind so viel fließender, unbestimmter und dünner, bei dem Kopf im Gewölbezwickel sind die Krähenfüsse in den Augenwinkeln und die Härchen der Brauen so ungewohnt fleissig eingetragen, dass man an Gehilfen denken möchte. Nun kommen in den Mosaiken der Apsis von S. Maria Maggiore in Rom Typen mit den fließenden Haaren und den kleinen Augen vor (Abb. 16), die der Figur neben dem Nordfenster in Assisi recht ähnlich sind. Es wäre zu überlegen, ob Torriti als junger Mann vielleicht in der Werkstatt dieses römischen Malers gearbeitet hat.

Soweit die Figuren gut genug erhalten sind, um sie beurteilen zu können, bleibt als vermutlich eigenhändiger Anteil des Malers von St. Peter an den Fresken im Nordquerhaus in Assisi: die Apostelreihe der östlichen Galerie, die Engelmedaillons darüber, der Kopf im ost-südöstlichen Gewölbezwickel und vielleicht noch der Kopf im ostnordöstlichen Zwickel, von dem nur noch ein kühn gezeichneter Bart übriggeblieben ist.





16 Jacopo Torriti, Anbetung der Könige, Ausschnitt. Rom, S. Maria Maggiore.





17 Hl. Philippus, Fenster im dritten Joch der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.



18 Hl. Simon, jetzt im Fenster des vierten Jochs der Oberkirche. Assisi, S. Francesco.

Vielleicht hat der Maler ausserdem noch den Entwurf zu zweien der Fenster im Langhaus geliefert. Zwei Apostelfiguren mit modern ergänzten Köpfen (Abb. 17, 18) waren lange Zeit in der Unterkirche, die eine im Fenster der Petrus von Alcantara-Kapelle, die andere im linken Fenster der Johanneskapelle, eingelassen. Schon Kleinschmidt<sup>10</sup> hatte bemerkt, dass

<sup>10</sup> *Beda Kleinschmidt* O.F.M., *Die Basilika S. Francesco in Assisi*, I, Berlin 1915, Abb. 231, 258 und p. 215; s.a. *P. Egidio Giusto*, *Le vetrate di S. Francesco in Assisi*, Mailand 1911, Tf. XXI, XXXVIII (Abbildungen der Apostel) und p. 253, 298 f.; zum damaligen Zustand der Langhausfenster des 3. u. 4. Jochs der Oberkirche s. dort Tf. V, XVIII. Die milden Bertini-Köpfe der beiden Apostel (s. Abb. 18) wurden bei der letzten Restaurierung durch grimmige Löwenhäupter ersetzt (s. Abb. 17).





19 Johann Anton Ramboux, Nachzeichnung der Apostel im Nordquerhaus von S. Francesco. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

sie zur Apostelserie der Oberkirche gehört haben müssen. Als die Fenster nach dem letzten Krieg wieder eingesetzt wurden, gab man den Aposteln ihren vermutlich ursprünglichen Platz, im dritten und vierten Fenster der linken Langhausseite, wieder.

Wentzel<sup>11</sup> nahm an, dass die späteren Fenster — im Gegensatz zu den Apsisfenstern — in Assisi selbst angefertigt sein können. Dafür spricht, dass ein einheitliches Programm technisch ähnlich, aber nach stilistisch unterschiedlichen Entwürfen ausgeführt wurde. Marchini<sup>12</sup> hat innerhalb der Langhausfenster den Anteil der Werkstatt des linken Querhausfensters und den des Franziskusmeisters abgegrenzt. Die jeweils linken Figuren im dritten und vierten Fenster der linken Seite haben mit den gotischen Figuren der anderen Apostelfenster nicht viel gemeinsam. Sind die anderen schlank, überaus beweglich und haben weich fließende, reiche Gewänder, so sind diese breit gebaut, sehr zurückhaltend in der Bewegung und haben auffallend stilisierte Gewänder mit gezogenen Falten und eckigen Treppensäumen.

Die beiden Apostel unterscheiden sich auch von den Glasfenstern, die mit umbrischen Werkstätten und dem Franziskusmeister in Verbindung gebracht werden können. Dort findet man nie solche blockhaften, sehr körperlichen Gestalten. Ikonographisch vergleichbare Figuren werden flach und bewegt, im altgewohnten, letztlich von Byzanz übernommenen Kontrapostschema gegeben. Bei anderen Themen, für die das ikonographische Schema nichts dergleichen vorsah, sind die Figuren ganz anders, entweder dünn und unbalanciert oder breit, aber von einer Breite, die mehr den sackartig fallenden Gewändern als den Eigenschaften der Figur zu danken ist.

<sup>11</sup> Hans Wentzel, Die ältesten Farbfenster in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi und die deutsche Glasmalerei des 13. Jh., in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XIV, 1952, p. 45-72.

<sup>12</sup> Giuseppe Marchini, Le vetrate italiane, Mailand 1956, p. 17 ff. (von dem von Marchini vorbereiteten Band des „Corpus vitrearum“ wird man sich weitere Erläuterungen zum Thema versprechen dürfen).



Wenn die beiden Apostelfiguren überhaupt von einem Meister entworfen wurden, der auch sonst noch in S. Francesco arbeitete, dann kann es nur der römische Maler der Ostgalerie im Nordquerhaus sein. Wir finden dort die breite, ruhige Körperhaftigkeit der Figuren, Hände, die wirklich greifen können, und eine vergleichbare Gewandwiedergabe. Man sieht, dass sowohl die Petrus- als die Johannesfigur fallende Gewandsäume mit Zickzackfalten hatten, ähnlich dem einen Glasfenster, und die Kopie von Ramboux (Abb. 19) nach den Fresken, als sie noch besser erhalten waren, zeigt diese Einzelheit deutlich.

Der Maler wählte für seine Fresken recht zarte, helle Farben (die sehr genauen Farbangaben des Ramboux helfen zur Ergänzung inzwischen kaum noch sichtbarer Gewänder). Dazu passt die Farbwahl des einen Fensters vorzüglich. Das andere Fenster mit dem hl. Simon, bei dem ein glühendes Rot neben ein gelbliches Moosgrün gesetzt ist, entspricht dagegen mehr dem Farbgeschmack etwa des Marienbildes in Rom, von dem noch zu reden sein wird.

Die Zeit, in der der römische Maler in Assisi gearbeitet haben muss, lässt sich ziemlich genau bestimmen. Die Tätigkeit der Werkstätten im rechten Querhaus der Oberkirche scheint sich noch mit den letzten Arbeiten des Franziskusmeisters in der Unterkirche zu überschneiden, wie aus der Ornamentik geschlossen worden ist.<sup>13</sup> Für die Werke aus dem Umkreis des Franziskusmeisters gibt das 1272 datierte Kreuz der Galerie in Perugia einen chronologischen Anhaltspunkt. Das Kreuz könnte gleichzeitig oder wenig später als die Fresken der Unterkirche ausgeführt sein.

Die oberen Fresken im Nordquerhaus der Oberkirche müssen früher entstanden sein als die in Chor, Vierung und linkem Querhaus, da es sonst unerklärlich bliebe, warum sie sich einem anderen Dekorationssystem einordnen. Das neue Ornament findet sich in einer noch nicht ganz entwickelten Form im Chor, und dort scheinen auch andere Maler schon vor Cimabue tätig gewesen zu sein — soweit die übermalten Fresken der oberen Zone noch Schlüsse zulassen. Deshalb ist eine Abfolge in der Ausmalung vom oberen Teil des Nordquerhauses über den Chor zur Vierung anzunehmen — vom Südquerhaus mag in diesem Zusammenhang abgesehen werden. Für Cimabues Fresken im Evangelistengewölbe ist, mit guten Gründen, die Entstehung im Pontifikat Nikolaus' III., oder sogar genauer: um 1278-9, verfochten worden.<sup>14</sup> Für die Figuren des römischen Malers im Nordquerhaus ist deshalb ein Datum um 1270-75 das wahrscheinlichste.

<sup>13</sup> Jürgen Schultze, Zur Kunst des „Franziskusmeisters“, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXV, 1963, p. 133 f. Schultze datierte die Fresken der Unterkirche erst um 1275 und rückte sie damit sehr dicht an die Cimabue-Fresken heran. Ein etwas früheres Datum ist wohl wahrscheinlicher, da das Kreuz in Perugia die entwickeltste Stufe der Werkgruppe darzustellen scheint.

<sup>14</sup> Battisti, a.a.O. (s. Anm. 8), p. 39 ff. Decio Gioseffi, Giotto architetto, Mailand 1963, p. 108 f. (Augusta Monferini, L'apocalisse di Cimabue, in: Commentari XVII, 1966, p. 25-55, bes. p. 38 ff., schlägt eine Datierung der Cimabuefresken um 1280-83 vor, die nicht sehr überzeugend ist. Wenn die Anspielung auf die franziskanische Missionstätigkeit in der Darstellung der Stadtbilder im Evangelistengewölbe gesucht wird, so eignet sich die Aussendung der vier Franziskaner 1279 wahrlich nicht als terminus post quem, denn die Missionstätigkeit des Ordens setzt in den Tagen des hl. Franziskus ein, und 1279 wurde selbstverständlich kein Missionar nach Rom entsandt, das doch im Gewölbe als einzige Stadt charakterisiert wird. Es mag sein, dass Gedanken der Spiritualen unter den Franziskanern für das Programm des linken Querhauses der Oberkirche von Bedeutung waren, doch lässt sich daraus keine sichere Datierung gewinnen. Man kann in den langarmigen Teufelchen der Szene vom Fall Babylons keine Bären erkennen, und eine bildliche Anspielung auf die Vertreibung der Orsini wäre auch undenkbar. Mag Kardinal Matteo Rosso Orsini nach dem Tod Nikolaus' III. viel von seiner Macht eingebüsst haben, so war er doch der Protektor der Franziskaner, und ein offenkundiger Schimpf, den man seiner Familie antat, wäre spätestens ein paar Jahre später getilgt worden, denn er gehörte zu den bedeutendsten Stiftern, liess den Fussboden der Unterkirche legen und zwei Kapellen errichten.



Der Meister mag die beiden Apostelfenster etwa gleichzeitig mit den Fresken entworfen haben. Die übrigen Fenster des Langhauses hängen jeweils stilistisch eng mit einem der Querhausfenster zusammen. Das Querschiff wurde sicher verglast, ehe man mit der Ausmalung begann. So liegt es nahe, sich die Langhausscheiben bald nach den Querhausfenstern und etwa gleichzeitig mit den Fresken des Nordquerhauses entstanden zu denken.

Was ergibt sich aus dieser Datierung der Arbeiten in Assisi für den Apostelzyklus in Rom? Kann man Vasari Glauben schenken, dass die Atriumfresken von Alt-St. Peter zur Zeit Urbans IV., also etwa zehn Jahre vor den Querhausfresken von Assisi, entstanden sind?

Bei den Unterschieden, die zwischen den römischen Fragmenten und den Fresken in Assisi auffallen, sollte man auf die grössere Präzision der Zeichnung in Assisi vielleicht nicht zu grosses Gewicht legen, denn der Eindruck kann mit dem Erhaltungszustand zusammenhängen. Bei den römischen Fragmenten ist die Oberfläche teilweise abgerieben und bestossen, denn sie wurden ja nach dem Abbruch der Vorhalle von St. Peter aus dem Schutt gezogen. In Assisi dagegen ist bei den Köpfen der Ostgalerie fast nur noch die Untermalung zu sehen, deren scharfe Zeichnung vielleicht durch die verlorene Seccomalerei gemildert wurde; bei dem besser erhaltenen Kopf im Gewölbezwickel (Abb. 12) ist das ausgiebig benutzte Bleiweiss schwarz geworden, so dass auch da die Zeichnung wohl härter wirkt als ursprünglich.

Wichtiger ist ein anderer Unterschied. Bei den Apostelbüsten im Vatikan ist der Kontur überaus lebendig. Die Halslinie des Petrus (Abb. 3) wird von der Rundung des Ohrs überschnitten, hinter der ausfahrend die Schädelkalotte ansetzt, um dann mit dem Kranz der Stirnlocken wieder gegen die Rundung der Stirn abgehoben zu werden. Verglichen damit sind die Köpfe in Assisi (Abb. 4, 5) viel mehr als plastische Gesamtform gesehen. Führt der Weg des Malers von der ganz körperhaft erfassten Gestalt zur freieren, dynamischen Zeichnung oder umgekehrt?

Von den Auftraggebern her wären beide Wege denkbar. Der schon anerkannte Maler, der im Atrium von St. Peter gearbeitet hatte, könnte zur Ausstattung der von den Päpsten geförderten Franziskuskirche nach Assisi gerufen worden sein, oder man kann sich vorstellen, er habe sich in Assisi neben anderen Malern bewähren müssen, ehe man ihm den bedeutenden Auftrag in Rom gab.

Mir scheint nach dem Stil der Fresken der Weg von Rom nach Assisi der folgerichtiger zu sein, so dass wohl kein Grund besteht, der Angabe Vasaris zu misstrauen. Wer die Figuren in Assisi gemalt hat, in denen Körper begriffen sind und genau angegeben wird, wie ein Auge in die Augenhöhle gebettet liegt, wie Nase, Mund und Kinn im Vor und Zurück aufeinander folgen, der mag in späteren Jahren zu einer Vereinfachung gelangt sein; er würde vielleicht nachher die Zusammenhänge nur noch andeuten statt sie präzise darzulegen, aber er könnte schwerlich zu einer so unbestimmten Formung nachträglich gelangen. Das Einfangen der Einzelheiten, wie man es an den vatikanischen Büsten beobachtet — und das kraftvoll und neu gestaltet ist — muss die Vorstufe zur Erkenntnis und Darstellung des körperlichen Gefüges sein, nicht eine Umbildung des schon Erreichten. Erst in Assisi sind die Gestalten ganz in ihrer Menschlichkeit erfasst und erlangen eine — fast schwermütige — Bewusstheit. Die römischen Büsten schauen; die Heiligen in Assisi blicken.

Wenden wir uns nun, da wir den Maler besser kennen, wieder den Nachzeichnungen des verlorenen Zyklus von Alt-St. Peter zu.

Neun Szenen sind überliefert, von drei weiteren weiss man durch Grimaldis Notizen.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Rom, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 2733, fol. 132 r und 143 v - 144 r (abgedruckt bei *D'Achiardi*, a.a.O., p. 249 f., Anm., und 257, Anm.).



Die Szenenfolge war: 1) Disput mit Simon Magus. – 2) Flug des Simon Magus. – 3) Domine, quo vadis? – 4) Kreuzigung Petri. – 5) Enthauptung Pauli. – 6) Grablegung Petri. – 7) Grablegung Pauli. – 8) Neros Tod. – 9) Die Römer hindern fromme Leute aus dem Orient, die Gebeine der Heiligen fortzuführen. – 10) Überführung der Reliquien nach S. Sebastiano. – 11) Petrus und Paulus erscheinen Konstantin im Traum. – 12) Papst Silvester zeigt Konstantin die Bilder der Apostel.

Wilpert schlug eine andere Reihenfolge der Bilder vor: die Grablegungsszenen nach dem Tod Neros; doch widerspricht das den Angaben Grimaldis.<sup>16</sup>

Wir wissen, dass die Darstellung vom Tod Neros durch das Tabernakel in der Mitte der Vorhalle halb verdeckt war, das vielleicht auch die vorhergehende, ebenfalls nicht abgezeichnete Szene überschneidet. Das ist die einzige Angabe über den genauen Ort einer Szene, denn die Notizen der Blätter im Album von St. Peter über die „corritori“ sind nicht leicht zu deuten.<sup>17</sup>

Mit der Darstellung von Neros Tod in der Mitte, muss der Zyklus ursprünglich mindestens vierzehn Szenen enthalten haben, wenn er sich nicht sogar noch auf anderen Seiten des Atriums fortsetzte.<sup>18</sup> In der Ansicht des Atriums von D. Tasselli und einigen davon abhängigen Veduten<sup>19</sup> sind über den Arkaden der Westseite sogar sechzehn Szenen eingetragen, und es ist durchaus möglich, dass die Angabe zuverlässig ist. Nach Alfarano<sup>20</sup> war die Westvorhalle 285 Palmen lang. Zieht man die Breite der Seitenflügel — je 41 Palmen — ab, so blieben für die Front der Vorhalle mit dem Freskenstreifen über den Arkaden 203 Palmen, das sind ca. 45 m. Überschlägt man das Verhältnis der Freskenfragmente zur Grösse des Bildfeldes, so kann nach den Proportionen der Zeichnungen im „Album“ eine Szene nur wenig breiter als 2,10 m, nach den Proportionen der Szenen in den Grimaldi-Codices sogar nur 1,70 m breit gewesen sein. Selbst wenn man breite Ornamentstreifen zwischen den Szenen annehmen will, war genug Platz für sechzehn Szenen vorhanden.

Die Fresken der linken Langhauswand in S. Piero a Grado bei Pisa wiederholen, soweit man es kontrollieren kann, die Ikonographie der Szenen von Alt-St. Peter erstaunlich genau.<sup>21</sup> Dort waren sechzehn Szenen gegeben, von denen die erste und die letzte nicht mehr zu erkennen sind; doch helfen die beiden vorletzten, die Bildfolge von St. Peter zu rekonstruieren. Dargestellt ist, wie Kaiser Konstantin die Peterskirche erbauen lässt und wie Papst Silvester sie weiht. Das sind Szenen, die in Rom auf keinen Fall fehlen durften, ja die eigens für den Zyklus von Alt-St. Peter entworfen sein könnten.

<sup>16</sup> Wilpert, a.a.O., I, p. 403; Grimaldi schreibt aber: *Ibi alia historia post humationem sacri corporis beati Petri occupata satis a tabernaculo... Ipsa autem historia continebat necem Neronis...* (D'Achiardi, p. 257, Anm.).

<sup>17</sup> Waetzoldt, a.a.O., p. 66 und 67, Nr. 862 ff. *Corritore* kann nicht mit Bogenstellung übersetzt werden; das entspräche nicht dem Sprachgebrauch, und man könnte auch unmöglich so viele Szenen über dem zweiten Bogen unterbringen wie sich Bilder im zweiten *Corritore* befinden sollen. Die Beschreibung gäbe einen Sinn, wenn die Szenen *nel primo corritore* sich über den wenigen, im 16. Jh. noch erhaltenen Arkaden des linken Atriumflügels befunden hätten und der *2.o corritore* der Flügel vor der Kirchenfassade wäre. Dann bedeutete die Ortsangabe für die Orientalenszene (Waetzoldt, Nr. 862) *nel 2.o corritore* statt des durchgestrichenen *nell'altro Corritore primo*, dass sie im zweiten Korridor als erste der zweiten Hälfte, gleich hinter dem Tabernakel, zu sehen war und die Beschreibung der zweiten Hälfte des Korridors als *altro corritore* dem Schreiber missverständlich schien.

Doch zögerte man, *primo corritore* mit dem linken Atriumflügel gleichzusetzen. In Beschreibungen und Ansichten des Atriums ist kein Hinweis zu finden, dass dort um 1600 noch Szenen zu sehen waren. Grimaldi, der vermutete, es habe eine Fortsetzung des Zyklus auf anderen Seiten des Atriums gegeben (Barb. lat. 2733, fol. 143 v), hätte sicher mit Nachdruck darauf verwiesen.

<sup>18</sup> Cod. Barb. lat. 2733, fol. 143 v f.

<sup>19</sup> Waetzoldt, a.a.O., p. 68, Nr. 885 ff.; Abbildungen zusammengestellt bei Jürgen Christern, Der Aufriss von Alt-St. Peter, in: Römische Quartalschrift 62, 1967, p. 133 ff.

<sup>20</sup> *Tiberii Alpharani* de Basilica Vaticanae antiquissima et nova structura, ed. Michele Cerrati (= Studi e Testi, 26), Rom 1914, p. 16.

<sup>21</sup> D'Achiardi, a.a.O.



Der Zyklus von St. Peter hielt sich in den ersten Szenen recht streng an die Schilderung der Apostelakten, wie Wilpert gezeigt hat. Es folgen Bilder der Silvesterlegende, aber in einer Auswahl, die ganz auf die ehrwürdige Geschichte der Peterskirche selbst zugeschnitten ist. Der Zyklus im Atrium war keine Kopie sondern eine Ergänzung des vormittelalterlichen Peterszyklus im rechten Querhaus der Kirche.<sup>22</sup> Während der ältere Zyklus wahrscheinlich das Leben des Titelheiligen darstellte, bezogen sich die Vorhallenfresken, soweit wir sie kennen, auf die Grabeskirche Petri. Sie knüpften nur in einigen der ersten Szenen bei der älteren Bildfolge an und stellten dann die Geschichte der Bewahrung und Ehrung der Apostelreliquien bis zum Bau der Peterskirche dar.

Man kann aus dem Programm keine unmittelbaren Schlüsse auf den Auftraggeber ziehen. Urban IV., der Franzose, dessen Finanzlage alles andere als gut gewesen zu sein scheint, hat Rom in seiner Regierungszeit nie betreten.<sup>23</sup> Wenn Vasaris Notiz als Zeitangabe für die Fresken gelten kann, so ist doch nicht sicher, dass der Papst selbst sie stiftete. Man verzichtete im Zyklus auf die durch die Bildtradition der Silvesterlegende naheliegende Verherrlichung des Papsttums, die kurz zuvor in der Silvesterkapelle der SS. Quattro Coronati eine grosse Rolle gespielt hatte.

Unter den Seicento-Kopien der Vorhallenfresken sind die im „Album“ die zuverlässigsten und scheinen ihrerseits als Vorlagen für die späteren Nachzeichnungen gedient zu haben.<sup>24</sup> Sie allein bewahren wohl die richtige Proportion der Bildfelder, während die hochformatigen Kopien in den Grimaldi-Kodices und die mittelalterlichen Fresken von S. Pietro a Grado die Vorbilder mit Mühe zurechtstutzen mussten, bald Figuren ausliessen, bald sie auf groteske Weise beschnitten, bald mit kleinerem Figurenmassstab arbeiteten und dann nicht wussten, wie die obere Bildhälfte zu füllen sei.<sup>25</sup>

Wahrscheinlich braucht man bei den Blättern des „Album“ mit groben Veränderungen, Verzerrungen der Bildproportion und des Verhältnisses der Figuren untereinander nicht zu rechnen. Vergleicht man die erhaltenen Freskenfragmente mit der Kopie der Szene, aus der sie stammen (Abb. 1, 2, 3), so sieht man, auf welcher Ebene die ungewollten Verfälschungen zu suchen sind, die dem Kopisten unterliefen. Die Zeichnungen sind zu weich, zu verschwommen und zu zierlich. Der Kopist gibt den Köpfen unwillkürlich eine Verkürzung, die sie im Original nicht haben, und er täuscht durch die Schattierung eine Art Luftschicht vor, in die die Körper eingebettet zu sein scheinen. Ein Vergleich der Apostelfiguren in Assisi mit den Petrusdarstellungen der Simon Magus- oder der „Domine, quo vadis?“-Szene (Abb. 10) verdeutlicht ähnliche Fehlerquellen: durch die zu kleinen Köpfe und Füsse wirken die Figuren in den Zeichnungen zu schlank, und sie dürften nicht so fest auf dem Boden stehen. Der „Räumlichkeit“ der Szenen in den Nachzeichnungen ist also zu misstrauen, und die Figuren müssen in den Fresken viel mächtiger, ja in den volkreichen Szenen fast bedrängend gewirkt haben.

Die Art der kontrollierbaren Verfälschungen des Kopisten gibt eine gewisse Garantie, dass Eigenschaften der Szenen, die ihm zuwidergelaufen sein müssen, vom Original übernommen

<sup>22</sup> Adolf Weis, Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der Vatikanischen Basilika, in: Römische Quartalschrift 58, 1963, p. 230 ff., bes. p. 261 ff.; vgl. zum Verhältnis des Portikuszyklus von Alt-St. Peter zu anderen römischen Apostelszenen Ugonios Notiz zum Bild vom Sturz des Simon Magus, ehemals in S. Costanza (Wilpert, a.a.O., I, p. 314 ff.).

<sup>23</sup> Ferdinand Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 4. Aufl., 5. Bd., Stuttgart 1892, p. 328, 334.

<sup>24</sup> Waetzoldt, a.a.O., p. 66 f.

<sup>25</sup> Vgl. die Szene der Überführung der Gebeine nach S. Sebastiano im „Album“ (Abb. 472 bei Waetzoldt) mit den Umformungen der gleichen Szene im Grimaldi-Kodex und in S. Piero a Grado (D'Achiardi, Abb. 28, 30).









22 Relief vom Konstantinsbogen, Rom.

die von den Römern keine Notiz zu nehmen scheinen, die Erschrockenen, sich gegen die Hiebe Schützenden, und auf der anderen Seite die heranstürmenden und die zuschlagenden Römer. Die Reiterfigur links zeigt recht deutlich, dass der Maler sich dafür bei einem antiken Werk, vielleicht dem trajanischen Relief am Konstantinsbogen (Abb. 22)<sup>26</sup>, Rat geholt hat.

Die Seicento-Kopien sind im allgemeinen bei der Wiedergabe der Architekturen sehr zuverlässig. Die Hintergrundsarchitekturen der Vorhallenszenen von St. Peter sind, wie es üblich war, Versatzstücke; sie wollen nicht den Ort des Geschehens angeben, sondern sie heben die Akzente der Handlung hervor. In der Szene, wie Silvester Konstantin die Apostelbildnisse

<sup>26</sup> Als Vorbild für die Szene kämen auch Schlachtensarkophage in der Art dessen im Museum von Palermo oder ein Hippolytussarkophag in der Art von Lateran 777 oder Uffizien 98 in Frage. Vergleicht man andere der Kopien nach den Atriumsfresken, z. B. die Szene vom Traum Konstantins (Abb. 1) oder Silvester, der dem Kaiser die Apostelbildnisse zeigt (Abb. 23), mit den entsprechenden Szenen der Silvesterkapelle der SS. Quattro Coronati, so sind auch da ikonographische Unterschiede festzustellen, die darauf verweisen, dass der Maler von St. Peter Motive aus antiken Reliefs übernommen hat. Gunter Schweikhart danke ich für den Hinweis zur Szene vom Traum Konstantins auf Grabreliefs wie die der Dal Pozzo-Albani-Zeichnungen: *Cornelius C. Vermeule*, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle*, in: *Transactions of the American Philosophical Society*, 56, 2, Philadelphia 1966, No. 8426, fig. 84 (Bettgehänge), No. 8505, fig. 108 (liegende Figur); vgl. zur Szene, in der Konstantin von Silvester die Apostelbildnisse gezeigt werden, die spiegelbildlich ähnliche Darstellung eines Kaisers auf einem Podium im Relief des Palazzo Sacchetti (*Vermeule*, a.a.O., No. 8336, fig. 56a und die dort abgebildeten Nachzeichnungen).









25 Hl. Johannes. Anagni, Dom, Krypta.



26 Die hl. Paulus und Jakobus. Tuscania, S. Pietro, Krypta.

Man kann sich kaum einen grösseren Gegensatz denken als den zwischen den Fresken der Mitte des Dugento in der Silvesterkapelle bei der Kirche der SS. Quattro Coronati<sup>28</sup> und dem kaum mehr als ein Jahrzehnt danach entstandenen Zyklus der Vorhalle von St. Peter. Wo liegen die Wurzeln zur Kunst des neuen, grossen Meisters?

Von seinen unmittelbaren Vorgängern in Latium, den Malern der römischen Silvesterkapelle und der Fresken in der Domkrypta von Anagni, konnte er die Anfangsgründe lernen, wie eine Figur in ihrem Gliederbau zu begreifen sei und wie man den Körper reliefhaft gerundet erscheinen lassen könne. Vergleicht man eine der Figuren in Anagni (Abb. 25) mit dem Johannes in Assisi (Abb. 5, 9), so kann man dem älteren Meister nicht absprechen, dass er seine Gestalten aufrecht gebaut hat und weiss, wie ein Arm aus der Tiefe nach vorn greift und wie ein Gewand darüber fällt. Aber die Figur ist noch aus Teilen konstruiert, es fehlt ihr die Monumentalität und die Menschlichkeit des Apostels in Assisi.

Mir scheint, als habe der Maler von St. Peter römische Werke der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts sehr genau angesehen. Von ihnen konnte man zwar nicht erfahren, wie ein Körper gebaut ist, aber man sah, wie monumental gemalte Figuren sein können. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, dass den Maler die Ausstrahlungskraft z.B. der Mittelgruppe des Apsismosaiks von S. Maria in Trastevere beeindrucken konnte. Zum Vergleich mit den Fragmenten aus Alt-St. Peter sind zwei Apostelmedaillons aus der Krypta von S. Pietro in Tu-

<sup>28</sup> Wilpert, a.a.O., II, p. 1008 ff. Antonio Muñoz, Il restauro della Chiesa e del Chiostro dei SS. Quattro Coronati, Rom 1914, p. 103 ff. Matthiae, a.a.O. (s. Anm. 3), p. 146 ff.



scania (Abb. 26)<sup>29</sup> besonders geeignet. Im Faltenwurf mit den malerisch aufgesetzten Lichtern und in der sicheren Verkürzung der Schultern verraten sie die Kenntnis sehr guter mittelbyzantinischer Vorlagen — eine Tradition, die für den Maler von St. Peter nicht zu unterschätzen ist. Der Maler des 12. Jahrhunderts setzt seine wahrscheinlich sehr eleganten, antikisierenden Vorbilder in eine derbe, pralle Körperlichkeit um. In solch einem Werk konnte der Maler von St. Peter sehen, wie ein Hals säulengleich den Kopf trägt oder wie er sich mächtig nach vorn schiebt. War von den besten unter den Dugentomalern zu lernen, wie man einen Körper gliedert, so konnte der Maler mit Hilfe der Werke des 12. Jahrhunderts zu einer freieren Zeichnung zurückfinden, die Schädel und Bart ausfahrend rundet — man vergleiche nur die Paulusköpfe.

Wir haben gesehen, dass der Meister an antiken Werken so viel Gefallen fand, dass er sich manches daraus aneignete. Eine mindestens indirekte Kenntnis der mittelbyzantinischen Malerei ist vorauszusetzen, während er, im Gegensatz zu anderen italienischen Malern, vielleicht nichts von der neuen, frühpaläologischen Kunst wusste.

Wirkliche Vorbilder zu den Gestalten im Atrium von St. Peter gab es nicht, und der Abstand zwischen den möglichen Vorstufen und dem dort Geleisteten ist gross; doch kann man sich immerhin noch vorstellen, dass der Maler in älteren Bildern die Mittel vorfand, deren er bedurfte, um im vatikanischen Zyklus seine neu erschauten, mächtigen Figuren darzustellen. Anders bei den Fresken in Assisi. Ikonographisch bringen sie zwar nichts Neues; jede Geste, jeder Mantelbausch liesse sich in der älteren Malerei wiederfinden. Neu ist eine Körperhaftigkeit, die sich in dieser Geschlossenheit und Klarheit der Darlegung vorher nicht in der Malerei, nicht einmal in der antiken, aufzeigen liesse. Die Körper sind auf eine erstaunliche Weise aus dem Zusammenspiel der Glieder heraus begriffen. Man sehe nur, wie fein z.B. Arm und Handgelenk unterschieden werden (Abb. 4, 5). Die leichten Übersteigerungen, etwa die überdehnte Kopfform, die man bei den vatikanischen Fragmenten beobachten konnte, sind gemildert. Der Kopf im Gewölbe (Abb. 12), bei dem, von der Veränderung des Weiss abgesehen, die Farben am besten erhalten sind, zeigt, dass die Oberfläche des Körpers in einer Weise bis ins letzte durchgebildet ist, wie man es sonst nur von Skulpturen her kennt. Man ist versucht, die völlig unbeweisbare These aufzustellen, der Maler müsse einige der besten französischen Skulpturen der Zeit um 1220-30 gekannt haben, ehe er zur Gestaltung der Figuren in Assisi fand. Er arbeitete dort neben dem Meister der Lünettenbilder des Nordquerhauses, der ein Franzose oder Engländer gewesen sein könnte, und auch der Maler der Westgalerie im gleichen Querhaus scheint transalpine Werke gekannt zu haben. Doch reicht die Bekanntheit mit diesen Malern und die Kenntnis von Musterbüchern, die sie besessen haben könnten, nicht aus, um die Affinität der Figuren der Ostgalerie mit französischen Skulpturen zu erklären, da die Ähnlichkeit auf Eigenschaften beruht, die nicht durch Musterbücher zu vermitteln waren.<sup>30</sup>

\*

<sup>29</sup> Edward B. Garrison, *Studies in the History of Mediaeval Italian Painting*, vol. III, Florenz 1957/58, p. 195-198 (Datierung: erstes bis zweites Viertel des 12. Jahrhunderts). *Matthiae*, a.a.O., p. 30 ff.

<sup>30</sup> Die Notwendigkeit, bei dem Maler Kenntnis und Betrachtung französischer Skulpturen anzunehmen, wurde mir durch Dispute mit Antje Kosegarten und Joachim Poeschke klar, denen beiden für Kritik und mannigfaltige Beobachtungen zum Thema gedankt sei.





27 Hl. Dreifaltigkeit. Grottaferrata, Abteikirche.

Das Neue der Figuren des Malers von St. Peter muss in Rom bald erkannt worden sein. Schon in den bald nach 1272 entstandenen Fresken von Grottaferrata<sup>31</sup> scheint sich ein erster Reflex der neuen Kunst zu finden. Während der Maler der Mosesszenen dort eigene Wege beschreitet, ist ein Kopf wie der Gottvaters in der Darstellung der Trinität (Abb. 27) wohl nicht ohne das Vorbild von Werken wie den Fresken in Assisi zu denken. Da die Figur im übrigen so jämmerlich schlecht gezeichnet ist, hat der Maler für den Kopf wohl eine gute Vorlage nötig gehabt.

Dasjenige unter den etwas späteren Werken in Rom, das der Kunst des Malers von St. Peter

<sup>31</sup> Oertel, a.a.O. (s. Anm. 8); *Matthiae*, a.a.O. (dort ältere Literatur).





28 Marienbild. Rom, S. Maria del Popolo.

am nächsten kommt, ist das Gnadenbild der Madonna del Popolo. Es muss, wenn nicht vom Meister selber, dann von einem seiner unmittelbaren Schüler oder Mitarbeiter ausgeführt sein. Das Bild (Abb. 28) ist gelegentlich unterschätzt worden. Toesca schrieb es einem Maler zu, der in S. Saba drei Fresken ausführte, und das Werk dieses „S. Saba-Meisters“ wurde





29 Maria mit Kind und zwei Heilige. Rom, S. Saba.

von Garrison und Matthiae erweitert.<sup>32</sup> Die zunächst vielleicht einleuchtende Ähnlichkeit des Freskos der Madonna zwischen zwei Heiligen in S. Saba (Abb. 29) mit der Madonna del Popolo reicht nicht tief. Sie gründet sich auf die Verwandtschaft der ikonographischen Typen und jene Eigenheiten, die beide Werke allgemein als römische und annähernd gleichzeitig entstandene Arbeiten ausweisen.

Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Figuren verschieden proportioniert sind. In S. Saba hängen die reich gefalteten, weich fließenden Gewänder an den mageren Gestalten herunter. Welche Mächtigkeit besitzt daneben die Madonna del Popolo! Ihr Kind ist so selbstbewusst und so königlich wie kein zweites in der Dugentomalerei; daneben ist das Kind in S. Saba artig und harmlos. Die Bilder können recht bald nacheinander entstanden sein, aber das eine ist das Werk eines selbständigen und vielleicht älteren Meisters, während der andere Maler weniger begabt ist, aber bestimmte Neuerungen schon als selbstverständlich annimmt. Der Maler von S. Saba hat gelernt, wie dünne Falten plastisch erscheinen können, wenn man sie nicht linear begrenzt sondern Ton in Ton modelliert. Er weiss auch, wie man ein schräg sitzendes Kind glaubhaft wiedergeben kann. Das alles bleibt bei ihm aber geschickt und ein wenig trocken angewandtes Lehrgut.

<sup>32</sup> *Toesca*, *Medioevo*, a.a.O., p. 1014, Anm. 38, u. p. 1020. *Edward B. Garrison*, *Italian Romanesque Panel Painting*, Florenz 1949, p. 29 und Kat. Nr. 117. *Matthiae*, a.a.O., p. 231. Brauchbare Farbwiedergabe des Bildes: *Wilpert*, a.a.O., IV, Tf. 299.2. Die Aufnahmen des Gabinetto Fotografico Nazionale vor und nach der letzten Restaurierung des Bildes zeigen, dass damals nur die Farbe festgelegt und Löcher gefüllt wurden, man die älteren Übermalungen dagegen stehen liess. Die Nimben und wahrscheinlich die Goldmusterung sind erneuert, der Kontur des Madonnenmantels wurde hart nachgemalt und die Malerei der rechten, unteren Ecke scheint neu zu sein. Die Hände und das Gesicht des Kindes sind wohl ausgebessert.



Der Maler der Madonna del Popolo zeichnet Gestalten, die Volumen besitzen. Er zeigt die Körper möglichst flächenparallel. Seine stark stilisierte Zeichnung enthüllt, dass er genau beobachtet hat, wie ein Körper gebaut ist. Im Gegensatz zum S. Saba-Meister weiss er, wie sich ein Gewand über der Schulter staut, wie sich dann die Schulter durchdrückt und Falten hervorruft, die herabfallen oder sich schräg über die Brust ziehen. Er macht einen Unterschied zwischen dem schwer fallenden Mantelstoff und dem sich anschmiegenden, dünnen Unter- gewand des Kindes. Der alte, ikonographische Typ<sup>33</sup> hindert den Maler durchaus nicht daran, die Gestalten ganz neu zu erfahren und zu zeigen. Maria und das Kind haben eine bis dahin in der italienischen Malerei nicht gekannte Menschlichkeit. Das ist nicht die Menschlichkeit von Trecento-Madonnen, die Zärtlichkeit und die enge Bindung von Mutter und Kind zum Ausdruck bringen; hier galt es nicht, eine Szene darzustellen, sondern in dem überlieferten Bildtyp das Wesen der beiden Gestalten zu erkennen: in Maria vereinen sich Hoheit und Lieblichkeit; der Knabe sitzt gelassen und würdig wie ein antiker Philosoph da, ist Gott, Herrscher und Kind, segnet mit der Rechten und legt die linke Kinderhand ganz vertraulich auf die Hand der Mutter; er trägt Herrschergewänder, doch kommt darunter — neu und ungewohnt — ein geknotetes Kinderhemdchen zutage.

Bestimmte Eigenheiten des Madonnenbildes fanden sich auch bei den Apostelfiguren in Assisi. Der Schnitt der grossen Augen, die Zeichnung des Madonnenmundes und die etwas fleischige Nase des Kindes haben dort ihre Parallele. Die eigentümliche Stilisierung der Kinderlocken entspricht genau dem Prinzip der zu nebeneinanderliegenden Wülsten geformten Schläfenhaare beim Petrus in Assisi, und im Gewand des Petrus wiederholt sich auch ähnlich die abstrakte Goldmusterung, die bald Rundungen veranschaulicht, bald ganz unabhängig von der Faltengliederung des Gewandes zu sein scheint. Wie sich der Kindermantel über der Schulter umschlägt und über der Hand zu einer Schlaufe aufbauscht, das fand sich ähnlich bei der Johannesfigur in Assisi, die einst auch solche rauschenden Zickzacksäume besass.

Wichtiger als solche Einzelbeobachtungen scheint mir zu sein, dass die Menschenauffassung des Marienbildes der der Fresken verwandt ist. Es sind wieder mächtige, ruhige Gestalten, deren Bewegungen so einfach und überschaubar wie möglich dargestellt werden. Die Körper sind in sich geschlossen und dreidimensional erdacht. Wenn man trotzdem zögert, das Bild dem gleichen Meister zuzuschreiben, dann deshalb, weil Gesichter und Hände lebloser und weniger gut modelliert sind als die der Figuren in Assisi, weil der Gewandbausch über der Hand des Kindes, die ja herabhängt, keinen Sinn hat, während er in Assisi auf dem vorge- streckten Arm des Johannes liegen konnte.

Die Geschichte der Kirche S. Maria del Popolo gibt keinen brauchbaren Hinweis für die Datierung des Bildes. Es galt mindestens seit dem 15. Jahrhundert als Werk des hl. Lukas, das Gregor IX. vom Lateran zum Hochaltar der Kirche gebracht habe.<sup>34</sup> Nach den Kopien

<sup>33</sup> Ein Typ der Hodegetria, der der Psychostria der Peribleptoskirche in Ohrid nahekommmt (s. *Vojislav J. Djurić*, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrad 1961, p. 24 f., 91 f.).

<sup>34</sup> Die älteste, gut bezeugte Kopie war diejenige von Melozzo da Forlì für Alessandro Sforza. Davon abhängige Kopien: s. *Corrado Ricci*, *La Madonna del Popolo di Montefalco*, in: *Bollettino d'Arte* IV, 1924/25, p. 97-102 (die angeblich älteren Kopien der Madonna del Popolo in Orvieto etc., auf die *C. Ricci* verweist, sind Hodegetria-Darstellungen, die in wichtigen ikonographischen Details nicht mit der Madonna del Popolo übereinstimmen, so dass sie nicht als Kopien des römischen Bildes gelten und nicht für die Datierung der römischen Tradition herangezogen werden können). Der Typ der Madonna del Popolo fand vom späten 15. Jahrhundert an weite Verbreitung (s. *Peter Strieder*, *Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22, 1959, p. 252-267).

Die schriftlichen Quellen scheinen darauf hinzudeuten, dass die Verehrung der Madonna del Popolo erst im 15. Jahrhundert einsetzte. Ein Manuskript vom Jahre 1375 (Vat. lat. 4265, fol. 209 ff.), das im Gegensatz zu älteren Fassungen der Mirabilia und des Liber Indulgentiarum die Lukasbilder in





30 Hl. Jungfrau, Fassadenmosaik, Ausschnitt. Rom, S. Maria in Trastevere.

ist eindeutig, dass es sich um dieses Bild, nicht um einen Vorgänger handelte, und es muss schon seit Menschengedenken über dem Hochaltar gewesen sein, sonst hätte sich nicht die Geschichte von der Übertragung durch Gregor IX. daran geknüpft. Die älteste Inschrift, die aus S. Maria del Popolo bekannt ist, bezieht sich auf eine Stiftung aus dem Jahre 1263, im Pontifikat Urbans IV.; die mosaizierte Platte, auf der sie stand, schien vom Hochaltar zu stammen.<sup>35</sup> Es wäre nicht ausgeschlossen, dass die Marmorausstattung mit der Stiftung des Marienbildes in Zusammenhang stand — nur erscheint das Datum 1263 für die Madonnentafel als reichlich früh.

Wahrscheinlicher wäre eine Entstehung des Bildes um 1275-80, bald nach den Querhausfresken von S. Francesco in Assisi und vor der Gruppe der Werke aus dem Kreis des S. Saba-Meisters, die in die beiden letzten Jahrzehnte des Dugento zu gehören scheinen.

Toesca<sup>36</sup> hatte die Freskenfragmente aus St. Peter und die Madonna del Popolo zu den Werken aus dem Umkreis Torritis gezählt. Da die Werke des Malers der Atriumsfresken von St. Peter früher entstanden sein müssen als die bezeugten Mosaiken Torritis, wäre das Abhängigkeitsverhältnis, wenn überhaupt nachweisbar, dann umgekehrt. Es wurde oben gesagt, dass eine Figur im Querhaus von S. Francesco in Assisi Torritis Stil vorwegzunehmen scheine. Torriti könnte als junger Mann der Mitarbeiter des Meisters gewesen

SS. Sanctorum (fol. 213) und S. Maria Maggiore (fol. 213 v) anführt, weiss bei der Porta Flaminia (fol. 211) nur vom Grab Neros zu berichten, das vom 15. Jahrhundert ab mit der Legende von S. Maria del Popolo verquickt wird. Die früheste bekannte Version der Legende der Madonna del Popolo findet sich in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts (Clm. 14 630, fol. 11, abgedruckt bei: *Christian Huelsen*, *Le chiese di Roma nel medioevo*, Florenz 1927, p. 151); s. a. *Ottavio Panciroli*, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Rom 1600; *Fra Jacopo Alberici*, *Compendio delle grandezze dell'illustre et devotissima chiesa di S. Maria del Popolo di Roma*, Rom 1600, p. 27 ff.; *Ambrogio Landucci*, *Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria presso alla porta flaminia, detto hoggi del Popolo*, Rom 1646, p. 72, 75 f.; *Cesare Rasponi*, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi*, Rom 1657, p. 377; *Fioravante Martinelli*, *Roma ricercata etc.*, 3. Auflage, Rom 1658, p. 301 f.; *Pietro Bombelli*, *Raccolte delle immagini della b.ma Vergine ornate della corona d'oro etc.*, I, Rom 1792, p. 21 (beruft sich auf Mirabilienausgabe des Johannes Besicken, Rom 1504). *Emilio Lavagnino*, *S. Maria del Popolo (= Le chiese di Roma illustrate, No. 20)*, Rom o. J., p. 40 f. (hält das erhaltene Bild für das von Gregor IX. gebrachte); *Hellmut Hager*, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana XVII)*, München 1962, p. 47 (das erhaltene Bild sei der Nachfolger eines anderen, das tatsächlich von Gregor IX. auf dem Hauptaltar ausgesetzt sei).

<sup>35</sup> *Huelsen*, a.a.O., p. 358. *Fioravante Martinelli*, a.a.O. (1658), p. 302 (damals befand sich die Platte vor der Sakristeitür und hatte vorher als Bank gedient). *Vincenzo Forcella*, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, I, Rom 1869, p. 315, Nr. 1175 (damals am Elisabethaltar angebracht). Heute ist den Patres von S. Maria del Popolo nichts über den Verbleib der Platte bekannt.

<sup>36</sup> *Toesca*, *Medioevo*, a.a.O., p. 1014, Anm. 38, und p. 1020; *Matthiae* (a.a.O., p. 231) verbindet nur die Werke des S. Saba-Meisters, zu denen er die Madonna del Popolo zählt, mit dem Kreis Torritis, während er die Fragmente von St. Peter früher datiert und kaum besser als die Fresken der SS. Quattro Coronati findet.



sein, ehe er später, nun als selbständiger Maler, im Langhaus der Kirche arbeitete. Torriti hätte dann allerdings nur die Formeln, nicht das Menschenbild des alten Meisters übernommen.

Ein anderer Meister führte die Art des Malers von St. Peter folgerichtig weiter. Beim Fasadmosaik von S. Maria in Trastevere ist die Jungfrauenreihe zweimal ergänzt worden, die letzten drei Figuren rechts im 13. Jahrhundert, die drei äussersten links wahrscheinlich erst im frühen 14. Jahrhundert.<sup>37</sup> Die letzteren (Abb. 30) sind, in Anlehnung an Vasaris Bericht, Cavallini zugeschrieben worden; doch haben die flachen Gesichter mit den grossen Augen und die scharfgratig gezeichneten Gewänder in Cavallinis Werken keine Parallele. Toesca nennt die Figuren, völlig zu recht, im Zusammenhang mit Werken wie der Madonna del Popolo, denn Einzelmotive wie die Zeichnung von Augen, Mund, breitem Gewandbausch oder rauschenden Zickzackfalten sind von dorthier oder von Figuren wie dem Johannes in Assisi übernommen, und mit ihnen stimmen sie auch in ihrer gelassenen Körperhaftigkeit recht gut überein. Gegenüber den Werken des alten Meisters hat dieser, offensichtlich in Anlehnung an spätantike Vorbilder, zu einer neuen Ponderation der Gestalten gefunden.

Die Fresken des Malers der Atriumsfresken von Alt-St. Peter bestehen neben dem Werk des hervorragendsten unter den gleichzeitigen Künstlern, Nicola Pisano, dem die Figuren in ihrer Menschenwürde nahekamen, und neben dem wohl etwas jüngeren Cimabue.

Es wird zum Verständnis der frühen Arbeiten Cavallinis oder der Fresken im Querhaus von S. Maria Maggiore in Rom beitragen, wenn man nicht nur mit frühchristlichen Werken, den Fresken von Grottaferrata, römischen Arbeiten Cimabues oder des ganz jungen Giotto als möglichen Vorbildern rechnet. Jeder römische Maler des späten Dugento kannte die Fresken in der Vorhalle der Peterskirche und wahrscheinlich noch andere Werke des gleichen Malers. Cavallini wird die körperhaft erdachten, gemalten Architekturen des Meisters betrachtet haben, die denen gleichen, vor die er selbst seine Figuren stellt. Die in sich ruhenden, ganz leibhaften Gestalten des Malers sind Cavallinis Aposteln im Stifterbild von S. Maria in Trastevere verwandter als jede frühchristliche oder byzantinische Darstellung es sein könnte.

<sup>37</sup> Walter Oakeshott, *The Mosaics of Rome*, London 1967, p. 244 ff. (dort genaue Beobachtungen zum Erhaltungszustand; Zuschreibung an Cavallini). Die Nekrologeintragungen des 13.-14. Jahrhunderts, die sich auf die Ergänzung von je drei Figuren beziehen — das eine Mal ausdrücklich als *tres ymagines musaycas virginum supra portas* bezeichnet — abgedruckt bei: Carlo Cecchelli, *S. Maria in Trastevere (= Le chiese di Roma illustrate)*, Rom o. J., p. 138.

## RIASSUNTO

I busti dei SS. Pietro e Paolo, frammenti dell'affresco del „Sogno di Costantino“ facente parte del ciclo nell'atrio della vecchia Basilica Vaticana, possono essere attribuiti allo stesso pittore che eseguì gli affreschi della galleria orientale nel transetto a nord della chiesa superiore di S. Francesco ad Assisi. Forse si tratta dello stesso maestro che disegnò i cartoni per due vetrate nella navata della Basilica Franciscana con figure d'apostoli. Per questi lavori ad Assisi è probabile una datazione fra il 1270-75, per i frammenti romani sembra accettabile la nota vasariana affermando un'esecuzione degli affreschi durante il pontificato di Urbano IV.

Le copie secentesche del ciclo vaticano rivelano con quale libertà il pittore adottasse motivi classici. Le figure rimasteci stupiscono per la loro umanità e corporeità. La formazione dei pittori romani del Dugento avanzato, persino del Cavallini, sembra aver risentito moltissimo della sua arte. Vicinissima alle figure maestose del nostro è la Madonna del Popolo, ed un riflesso delle sue opere si intuisce ancora in tre figure in mosaico sulla facciata di S. Maria in Trastevere.

## Bildnachweis:

*Bibliotheca Hertziana, Fototeca dell'Unione, Rom: Abb. 1, 10, 20, 21, 23, 24.* - *Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: Abb. 2, 3, 12, 14, 18, 26, 27, 28.* - *Brogi: Abb. 4, 5, 15.* - *De Giovanni, Assisi: Abb. 6, 8, 9, 11, 13.* - *Anderson: Abb. 7, 16, 22.* - *P. Gerhard Ruf, Assisi: Abb. 17.* - *Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt a. M.: Abb. 19.* - *Frick Art Reference Library, New York: Abb. 25.* - *Sansaini, Rom: Abb. 29.* - *Alinari: Abb. 30.*