

MARGRIT LISNER

GIOTTO UND DIE AUFTRÄGE DES KARDINALS JACOPO STEFANESCHI FÜR ALT-ST.-PETER

I

DAS MOSAIK DER NAVICELLA IN DER KOPIE DES FRANCESCO BERRETTA

ZUR ENTWICKLUNG DER GEWANDEFARBEN CHRISTI UND DER APOSTEL
IM RÖMISCHEN MOSAIK VOM 4. JAHRHUNDERT BIS ZUM BEGINN DES TRECENTO

Richard Krautheimer zum 95. Geburtstag

Die Widmung allein kann nicht ausdrücken, was die folgenden Überlegungen der warmen Anteilnahme Richard Krautheimers und dem Corpus der christlichen Basiliken Roms verdanken.

Nicht zustande gekommen wäre die Arbeit ohne das Entgegenkommen des Architekten Pierluigi Silvan; er ermöglichte die Untersuchung und Ausleuchtung der Farben der in einem schwach erhellten Nebenraum der Peterskirche aufbewahrten Berretta-Kopie. Da sich die Herstel-

lung von Farbaufnahmen nicht durchführen ließ, wird auf die farbige Wiedergabe aller besprochenen Werke verzichtet.

Zu danken habe ich unter anderen Luigi Artini, Luitpold Frommel, Barbara Jatta, Karla Langedijk, Fabrizio Mancinelli, Jane Roberts, Anna Spada, Eva Stahn, Christof Thoenes, Peter und Guido Tigler und Matthias Winner; die stete Hilfsbereitschaft von Ursula und Valentino Pace wird unvergessen sein.

Vasari beschreibt Giotto's Navicella „sopra le tre porte del portico nel cortile di San Pietro“, im Atrium der alten Peterskirche über den drei Portalen des Portikus. Jedem, der aus der Basilika kommend den großen Vorhof überquerte oder sich in ihm aufhielt, stand das Mosaik vor Augen.¹ W. Paeseler hat seine einstige Anbringung an der Innenfassade des den Zugang zum Gesamtkomplex von Alt-St.-Peter bildenden Eingangsbaues, der die kleine Kirche S. Maria in Turri enthielt und vor seinem Abbruch im frühen 17. Jahrhundert als „palazzo de l'archipresbitero“ bezeichnet wird, eingehend erörtert.² Ungefähr drei Jahrhunderte überdauerte Giotto's Werk – wenngleich wegen Witterungsschäden vielleicht mehrfach restauriert – am ursprünglichen Bestimmungsort.³ Die 1610 im Zusammenhang mit dem Neubau Carlo Madernas durchgeführte Abnahme und mehrmalige Versetzungen im Verlauf des 17. Jahrhunderts bewirkten trotz der Bemühungen der Päpste, das Mosaik zu bewahren, die fast völlige Vernichtung seines materiellen Bestandes.⁴ In Verbindung mit unserem Thema und zur Erklärung unseres Vorgehens ist zuerst auf die 1617/18 von Marcello Provenzales vorgenommene Restaurierung, die 1628 entstandene Kopie des Francesco Berretta und das heute in der Vorhalle von St. Peter befindliche 1674/75 von Orazio Manenti ausgeführte Mosaik einzugehen.

Als Matteo Provenzales, der zuvor an den Mosaiken der Peterskuppel gearbeitet hatte, am 24. Oktober 1617 den Auftrag für die Instandsetzung erhielt, „cioè ristorarla, et

rispettivamente rifarla ... conforme al disegno“, befand sich die Navicella dem Wunsch Pauls V. gemäß „nel muro laterale del Palazzo Apostolico a mano sinistra della facciata“.⁵ Nach den Zahlungsurkunden erneuerte er an der Gestalt Christi die Füße, ein Stück der Gewandpartien darüber, am Oberkörper einen Teil anscheinend des Palliums, sowie die Steine des Kreuznimbus. Die offenbar zerstörte Figur des Petrus hat er im Stil seiner Zeit ersetzt. Die Apostel im Schiff hingegen waren relativ gut erhalten. Ergänzt wurden lediglich kleinere Gewandteile der „3 Santi in mezzo alla Navicella vicino a quello che piange“; hinzu kamen geringfügige nicht näher spezifizierte Ausbesserungen an Kleidung und Inkarnat. Die Hauptgruppe, auf die sich unsere Studie konzentriert, blieb demnach bis auf die Gestalt Petri von ins Gewicht fallenden Veränderungen verschont. Die übrigen Figuren und die Bildarchitektur links werden als „rifatti di nuovo“ bezeichnet.⁶ Der Rahmen war vielleicht schon bei der Abnahme verloren gegangen; die Komposition wurde zumal auf der linken Seite beschnitten und verändert, wobei Provenzales die beiden nimbierten Halbfiguren in den Lüften, den Winddämon und den Angler nach rechts verschob.⁷

Schon ein Jahrzehnt nach Abschluß von Provenzales Restaurierung ordnete Urban VIII. im August 1628 die sofortige Übertragung der Navicella in das Innere der Peterskirche an, um sie vor Unbilden des Wetters zu schützen. Doch beschloß man, „che prima se ne facesse un cartone della stessa grandezza, disegno e colorito, acciocchè nel caso di

1 VasMil, I, 386. Zu Alt-St.-Peter und seinem Atrium vgl. Krautheimer, *Corpus*, V, 171 ff., 267–277; siehe unten S. 79f.

2 Paeseler, 64 ff., vgl. J. A. F. ORBAAN, *Der Abbruch Alt-Sankt-Peters*, in: *JbPrKs* 39, 1918, Beiheft, 1–139, besonders 85 f., 88.

3 Zur Notiz des Antonio dello Schiavo zum 1. Dezember 1404 „de nocte, fuit maxima tempestas venti et aque, et cecidit in ista nocte de labore mosaico ante frontem spicium basilice Sancti Petri ... videlicet in Paradiso supra ubi venduntur sudarii“ vgl.: *Il diario romano di Antonio di Pietro dello Schiavo*, hg. v. F. ISOLDI, Città di Castello 1917, 6 mit Anm. 1, 2 (Rer.ital.script. 24,5); M. DYKMANS, *Le cérémonial Papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance*, II, *De Rome en Avignon ou Le cérémonial de Jacques Stefaneschi* (Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, fasc. XXV), Brüssel–Rom 1981, 78. Der Bezug des Wortlauts ist nicht ganz eindeutig. Eine Restaurierung erfolgte möglicherweise 1514; die Schätzung A. Sansovinos betrifft jedoch nur die Arbeit zweier „falegniami“; vgl. Körte, 230, mit E. MÜNTZ, *GazBA* 1879, 2, S. 508, Anm. 2.

4 G. CASCIOLI, *La Navicella di Giotto a S. Pietro in Vaticano*, Rom 1916, 1–23 (Extradruck nach: *Bessarione, Rivista di Studi Orientali*), 17 ff.; Paeseler, 78 ff.

5 A. MUNOZ, *I restauri della navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane*, in: *BollArte* IV, 1924–1925, 433–443, S. 433 f. Die Anordnung Pauls V. geht auf das Jahr 1610 zurück; siehe Orbaan (wie Anm. 2), 86. Zu Matteo Provenzales Arbeiten an den Pendentifmosaiken der Peterskuppel vgl. Orbaan, 79, 86, 97.

6 Munoz (wie Anm. 5), 434 ff. In den Dokumenten ist zwischen Erneuerungen „rifatti di nuovo“ und Ausbesserungen „rappezzati“ genau unterschieden. Für die Erneuerungen am Goldgrund wird Provenzales die auf seine Anweisung von einem Meister Gio. Antonio Zappa gefertigten tesserae, für andere Teile die anlässlich der Abnahme des Mosaiks gesammelten und einem in der Fabbrica tätigen Pietro Paolo Bernaschone übergebenen Tesserae im Gesamtgewicht von 1325 Libre verwendet haben; siehe Munoz, 433; Orbaan (wie Anm. 2), 93. Zu Marcello Provenzales vgl. G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Rom 1642, 349 f.

7 Der Rahmen ist auf Natale Bonifacios Stich von 1586 erkennbar; vgl. Paeseler, Abb. 51 und S. 96.



1. Giotto's Navicella in der Kopie des Francesco Berretta. Rom, Fabbrica di S. Pietro

guasto si potesse rifare tale e quale“. Der Auftrag ging an Francesco Berretta.⁸ Seine bereits im November 1628 vollendete Leinwandkopie wurde laut Torrigio zunächst „per prova nella Basilica Vaticana“ angebracht. Zwischen April und Juni 1629 erfolgte unter der Leitung Berninis die Umsetzung des Mosaiks hoch oben in die Lünette der Innenfassade über dem Hauptportal.⁹ Das Faksimile Berrettas gelangte, nachdem es seinen Zweck erfüllt hatte, in die gerade neu erbaute Kirche S. Maria della Concezione, wobei man, um es der Eingangslünette anzupassen, die auf Provenzales Erneuerung zurückgehenden oberen Figuren zur Mitte hin verschob; die Hauptszene mit den Gestalten Christi und der Apostel blieb offenbar unverändert.¹⁰ Im

Jahr 1925 hat man die Kopie abgenommen, restauriert und dabei in das querrechteckige Format zurückversetzt; anschließend wurde sie im Museo Petriano aufgestellt (Abb. 1). Zur Zeit befinden sich die vier großen Teilstücke in der Fabbrica von St. Peter. Trotz der nach der Abnahme des Mosaiks erfolgten Beschneidungen vermitteln sie einen Eindruck von den riesigen Ausmaßen, die Giotto's Navicella einst besaß.¹¹ Berrettas Fassung setzt die Restaurierung Provenzales voraus. Augenscheinlich war Francesco Berretta ein ebenso zuverlässiger wie begabter Kopist. Seine Genauigkeit beweist die Ornamentik des Schiffes, die

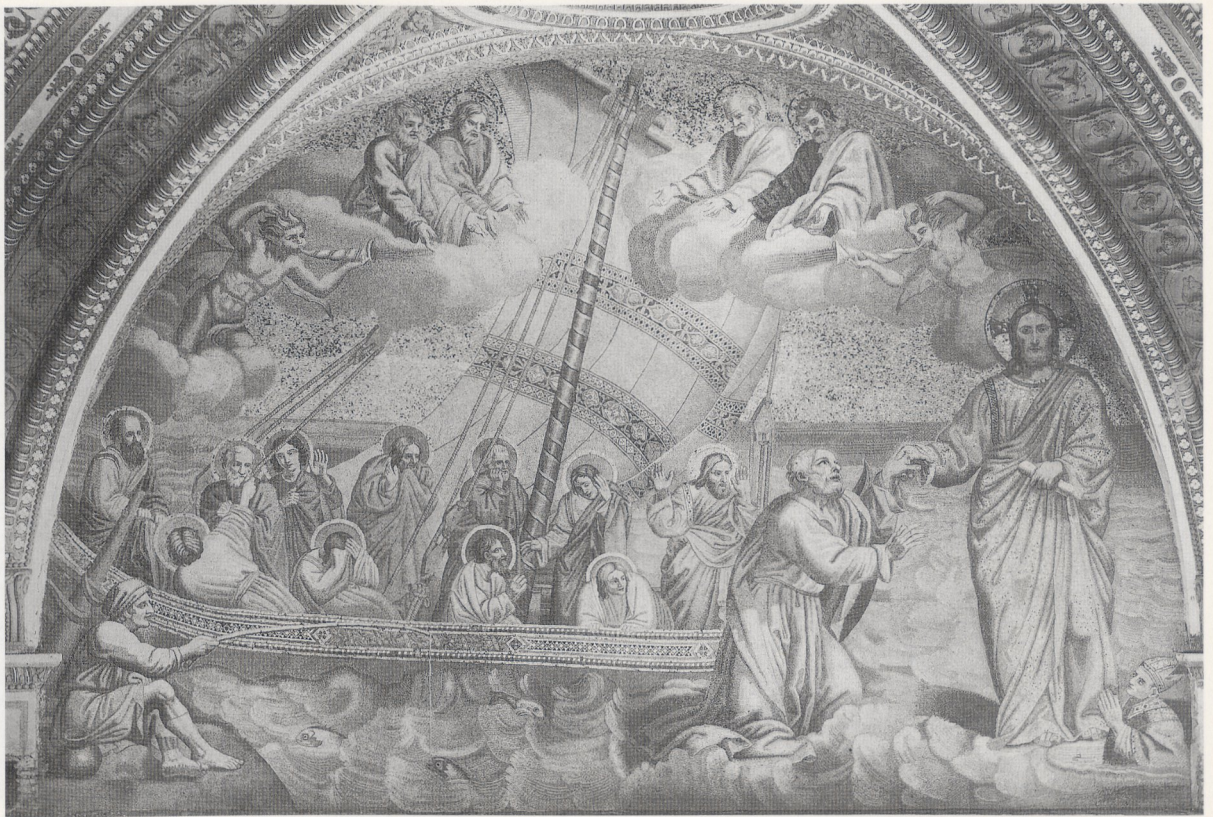
8 Cascioli (wie Anm. 4), 18. Nach dem vor der Umsetzung eingeholten Gutachten Madernas, Berninis und Calandras fehlten damals „molti smalti“.

9 F. M. TORRIGIO, *Le Sacre Grotte Vaticane*, 2. Aufl., Rom 1639, 161 ff.; Cascioli, a. a. O.

10 Körte, 228. Die Figur des Kardinals Stefaneschi zu Füßen Christi ist damals offenbar verstümmelt worden; vgl. Paeseler, Abb. 67 und 81.

11 Zur Restaurierung von 1925 siehe Körte, 229, und Paeseler, 99f. Der Giotto's Bildarchitekturen nicht entsprechende plumpe Turm mit dem gerundeten Abschluß gehört weitgehend einer Ergänzung an; siehe das vor der Restaurierung aufgenommene Foto Mus. Vaticani, Arch. fotografico, Nr. XXIII.3.3.

2. Orazio Manenti,
Mosaik der
Navicella.
Vorhalle der
Peterskirche



Schmuckformen entspricht, die in den Arenafresken und in der Peruzzi- und der Bardi-Kapelle begegnen. Sein künstlerisches Einfühlungsvermögen ging so weit, daß die von Provenzales Ergänzungen weniger betroffenen Figuren noch heute etwas von Giotto's Form und Geist verraten.¹² Seinem Auftrag gemäß wird er auch die Farben möglichst sorgfältig wiedergegeben haben, wobei er vor der nicht leichten Aufgabe stand, die Wirkung der unterschiedlich gefärbten Tesserae in das andersartige Medium des Leinwandgemäldes zu übersetzen. Die hier besonders interessierenden Gewandfarben der Gestalten waren bei der von uns mittels einer Lampe vorgenommenen Untersuchung zwar nur punktuell, aber immerhin so weit erkennbar, daß sie vorsichtige Aussagen zu den ikonographischen Farben, in beschränktem Maß auch zur Farbkomposition, nicht aber zu Giotto als Mosaizisten erlauben. Die zu erhoffende Reinigung und Aufstellung bei günstigerem Licht wird vermutlich zu Präzisierungen führen.

Eine weit weniger glaubwürdige Quelle als Berrettas Faksimile bildet das von Orazio Manenti unter Clemens X. 1674/75 für die Vorhalle der Peterskirche ausgeführte

Mosaik¹³ (Abb. 2). Denn in der Zwischenzeit war die Navicella 1648/49 unter Innocenz X. neuerlich abgenommen, restauriert und in einen Hof des Vatikan versetzt, dort aber bald durch Wind beschädigt worden. Im Jahr 1660 wird sie entfernt und als „demolita“ bezeichnet.¹⁴ Anhaltspunkte für seine Komposition und Farbgebung konnte Manenti nur noch durch Fragmente von Giotto's Werk und die Berretta-Kopie gewinnen; zudem mußte er seine Fassung auf die Lünette der Vorhalle abstimmen. Der Vergleich mit Berrettas Wiederholung macht deutlich, daß er die Abstände zwischen den Figuren, ihre Bewegtheit und den Ausdruck, das Verhältnis zu Schiff, Wasser und Goldgrund in einer Giotto's Absichten nicht gerecht werdenden Weise verändert hat. Die Gewandung ist gelegentlich farbikonographisch abgewandelt.¹⁵ Wir legen daher trotz einiger offen bleibender Fragen unseren Farbangaben in erster Linie die Kopie des Francesco Berretta zugrunde.

13 Cascioli (wie Anm. 4), 21 f.

14 Cascioli (wie Anm. 4), 19 f. In welchen Hof das Mosaik 1649 gelangte, ist nicht ganz klar; vgl. Paeseler, 86.

15 Da Manenti als „fabricatore di smalti refusi“ bezeichnet und für die „refusione di smalti vecchij ... per ridurli a colori servibili“ bezahlt wird, liegt die schon von Cascioli geäußerte Vermutung nahe, daß Manenti tesserae der Navicella mitverwendet, sie aber umgegossen,

12 Zur Ornamentik vgl. Körte, 246, und, genauer, Paeseler, 113 ff. Zur Figurenbildung siehe unten.



Giotto hat Christus, das ist an den Arbeiten Berrettas und Manentis eindeutig abzulesen, in weit größerem Maßstab als die Apostel im Schiff, streng frontal und wie uneteiligt fern dargestellt¹⁶ (Abb. 4). Sein göttliches Wesen, nicht das Wandeln auf dem Meer, ist betont; der Oberkörper und das von dem Kreuznimbus hinterfangene Haupt ragen, den überirdisch-repräsentativen Charakter unterstreichend, in den Goldgrund hinein. Die Rettung des Petrus bewirkt die ausgestreckte rechte Hand (Matth. 14, 22–33).¹⁷ Vermutlich trug er eine mit goldenen Tesserae durchsetzte rote Tunika, so daß sich in der Wirkung das von Berretta wiedergegebene matte Rot ergab;¹⁸ das Pallium war im wesentlichen golden, der schräg über die Brust verlaufende Umschlag zeigte ein blaues Futter.

Die Apostel wurden bisher größtenteils nicht benannt.¹⁹ Ihre Identifizierung wird zu einem genaueren Begreifen der einzelnen Figuren, der Komposition und des Sinngehaltes

führen. In der Darstellung Petri folgen Berretta und Manenti der Neufassung Provenzales; ältere Kopien geben ihn mit dem einst sicher vorhandenen Nimbus wieder.²⁰ Die Gewandfarben, das Blau der Tunika und das warme Gelb des Palliums, wird Provenzale aus Giottos Mosaik übernommen haben. Die von den Wellen überspielten Gewandteile mögen, der im Jordan stehenden Gestalt Jesu im Taufbild des Arenazyklus vergleichbar, in einem dunkler gestuften Ton angedeutet gewesen sein.

Andreas, der als Bruder Petri seit altersher in der Peterskirche verehrt wurde, ist von den übrigen Jüngern abgehoben und besonders akzentuiert.²¹ Er erhebt die Arme mit jenem antiken Schreckensgestus, den Giotto im Sinn fassungslosen Staunens auch in den Fresken der Arenakapelle und in S. Croce in Florenz verwendet. Obwohl Petrus und Andreas dem biblischen Bericht gemäß voneinander getrennt sind, verknüpft Giotto die Fischer-Brüder, indem

das hieße, sie auch farblich verändert hat; vgl. Cascioli (wie Anm. 4), 22. Laut F. Balducci (*Notizie dei professori del disegno*, ed. Ranalli, I, Florenz 1845, 112) war Manenti beauftragt, die Navicella zu restaurieren, „o per dir meglio del tutto rifare“. Die Farbbildung bei C. PIETRANGELI (Hg.), *La Basilica di San Pietro*, Florenz 1989, S. 81, gibt die Töne meist zu matt, aber auch grell wieder. Wegen der hohen Anbringung und des Gegenlichtes sind die Farben im Einzelnen nicht leicht erkennbar.

16 Dieser wichtige Zug ist bei zahlreichen Kopien verwischt; siehe Paeseler, Abb. 72–79, 83–85.

17 Zu der im Matthäus-Evangelium nicht genannten Rechten Christi siehe unten S. 81.

18 Einen Hinweis auf goldene Tesserae konnte ich an Berrettas Leinwandbild nicht erkennen; vielleicht gäbe eine gute Aufstellung nähere Auskunft. Manenti verwendete für die Tunika vorwiegend goldene, aber offenbar auch rote Tesserae. Laut Paeseler, 142, wäre Christus Gold in Gold gekleidet gewesen; das blaue Mantelfutter erwähnt er nicht.

19 Die Benennung des Petrus ist selbstverständlich; für diejenige des Andreas vgl. Körte, 242 (mit schöner Beschreibung der Figuren im Boot); zu Paulus siehe E. BATTISTI, *Giotto*, Genf 1960, 68.

20 Siehe Paeseler, Abb. 73, 75, 83–85; vgl. auch die späteren Kopien Abb. 72, 74, 78f.

21 Vgl. Gregorovius, II (4. Buch, Kap. 3 und 5), 308, 386.

4. Giotto, Hauptgruppe der Navicella in der Kopie des Francesco Berretta



die wogende See allein sie hinter- und überfängt. Sein genaues, fein unterscheidendes Denken wird nur in der Kopie Berrettas faßbar. Über einer hellblauen Tunika trägt Andreas ein hochrotes Pallium, dessen Leuchtkraft in den Faltentiefen vielleicht durch etwas Blau gedämpft war. Das vom Sturm nach links gewehrte Mantelende leitet zu den anderen Jüngern hin (Abb. 40).

Anscheinend spielte bei der Anordnung der Apostel ihr durch die Reihenfolge der Berufung mitbestimmter Rang eine gewisse Rolle. Die nach einer Zäsur auf Andreas folgenden beiden Gestalten sind die Zebedäus-Söhne Johannes und Jacobus major (Matth. 4, 18–22; Mark. 1, 16–20)²² (Abb. 3, 4). Johannes ist der sich vorbeugende und mit den Händen ängstlich an den Bootsrand klammernde junge Jünger; den verkürzten Körper abgewendet, das Antlitz zwischen die Schultern geduckt, schaut er beklommen auf das Wunder. In Berrettas Kopie erkennt man ein Gewand von mittlerem Blau und rechts den rosa bis roten Mantel; er ist auf der linken Seite unstimmig in Weiß aufgehellt.²³

Die Figur des hinter Johannes stehenden Jacobus major hat offenbar stark gelitten. In Cavallinis Jüngstem Gericht in S. Cecilia in Trastevere und in der Arenakapelle zeigt dieser Apostel den Typus Christi; auch in dem Faksimile Berrettas und bei Manenti sind das in der Mitte gescheitelte Haar und die giebelförmige Stirn deutlich zu sehen.²⁴ Mit einer in dem verlorenen Mosaik vielleicht noch eindringlicher wirkenden Doppelgebärde wendet sich Jacobus zu dem im Profil gegebenen anbetenden Jünger vorn zurück; der Abstand zwischen den Händen wird als räumliche Spannung erfahrbar. Man denkt unwillkürlich an die Begegnung der Hände Christi und Magdalenas im Noli me tangere in Padua. Die Gewandfarben sind wegen der schlechten Erhaltung schwer bestimmbar; die Tunika scheint trüb rosaviolett, das tiefer getönte Pallium weinrot, die Futterfarbe des schräg über den Oberkörper verlaufenden Umschlags grün oder auch blau gewesen zu sein. In Manentis Mosaik zeigt die Figur offenbar ähnliche Farben.²⁵

22 Für die Hervorhebung der vier zuerst berufenen großen Jünger im Jüngsten Gericht der Arenakapelle und zuvor im Gerichtsmosaik des Florentiner Baptisteriums siehe Lisner, 1990, 309 ff., 337 ff.

23 Da das Licht im wesentlichen von rechts, von der Seite Christi einfällt, dürfte das Weiß links auf der Schattenseite auf eine entstehende frühe Restaurierung zurückgehen, die durch den Transport der die Figur in zwei Stücke teilenden Leinwände bedingt gewesen sein mag. Auch in Manentis Mosaik spielt Weiß an Schultern und Armen eine Rolle.

24 Zum Christustypus des Jacobus major siehe ausführlicher Lisner, 1990, 312, Anm. 9. In Berrettas Kopie ist ein Kinnbart allenfalls zu ahnen; Manenti gibt den Jünger, dessen Identität ihm vielleicht nicht bewußt war, bartlos wieder.

25 Soweit ich sehen konnte, ist bei Manenti die Tunika ebenfalls rosaviolett und das Pallium weinrot; eine Futterfarbe war nicht erkennbar.

Der mit gefalteten Händen aufschauende, wohl kniend vorzustellende Apostel der vorderen Reihe muß nach dem Kopftypus – dem dunklen gelockten Haar und dem vollen Bart – Bartholomäus sein (Abb. 3, 37). Nicht zuletzt, weil seine Gebeine in Rom aufbewahrt werden, ist er hervorgehoben.²⁶ Die *Legenda aurea* beschreibt seine Kleidung als Weiß; Giotto hat dies im Arenazyklus beachtet, das Weiß aber ins Elfenbeinfarbene, in Grau oder Beige gebrochen und gedämpft.²⁷ Die im heutigen Zustand der Berretta-Kopie graue, bräunlichviolett verschattete Gewandung ist farbikonographisch ebenfalls als Weiß zu verstehen; in Manentis Fassung wirkt die Tönung heller, weiß bis grau.

Weniger leicht läßt sich der grauhaarige Jünger hinter Bartholomäus benennen, der in atemloser Spannung die geballten Hände ans Gesicht preßt (Abb. 3, 37). In Padua gibt Giotto Matthäus und Simon als Greise wieder. Die Figur der Navicella ähnelt im Typus dem Simon in der Arenakapelle, doch auch, wie später zu zeigen ist, dem Matthäus in der Predella des Stefaneschi-Altars.²⁸ Höchstwahrscheinlich ist hier Matthäus gemeint; neben der Berufung der vier großen Jünger wird allein die seinige im Evangelium geschildert (Matth. 9,9). Die Apostelgeschichte zählt ihn gemeinsam mit Bartholomäus auf (Apg. 1,13); deshalb sind beide Jünger bei Torriti und bei Cavallini nebeneinander angeordnet.²⁹ Vor allem aber als Autor des Berichtes über den Seesturm steht er, von Giotto durch den Mast betont, an dieser Stelle. In Manentis Fassung ist der Zusammenhang von Figur und Mast nicht mehr begriffen. Matthäus war mit einer offenbar bedeckten roten Tunika und einem blauen Pallium bekleidet.

Der auf der anderen Seite des Mastes auf ihn folgende von einem Seil überschrittene Apostel, der eine Hand wie innehaltend erhebt und die vom Mantel bedeckte andere ans Kinn führt, ist Jacobus minor (Abb. 3, 37); nach dem Tesoro des Brunetto Latini und nach der *Legenda aurea* wäre er Bischof von Jerusalem gewesen. Die Ähnlichkeit mit dem gleichnamigen Jünger des Paduaner Gerichtes ist

unverkennbar.³⁰ Das dichte, dunkle, in der Mitte gescheitelte Haar, die düster wuchtige Erscheinung, wie das sattblaue Pallium die Figur ganz umhüllt, das alles ist verwandt.

Links vor ihm kauert ein anscheinend junger Jünger mit lang fallendem hellbraunen Haar (Abb. 3, 37). Voll Angst verhüllt er das Antlitz, während er die linke Hand verstört an den Kopf legt. Dem gemessenen Gebaren des reifen Mannes setzt Giotto das Hilflose des jungen Menschen entgegen. Die in der Abrechnung mit Provenzale als weinend bezeichnete Figur ist wohl kein anderer als Thomas, der Jesus bis zur Selbstaufopferung liebte (Joh. 11,16), aber das Wunder nicht fassen kann. In der Arenakapelle kennzeichnet Giotto Thomas als den Jüngsten unter den Aposteln. Wie dort zeigte er auch im Mosaik helle Gewandfarben, eine vielleicht weiße Tunika und ein kühl rosafarbenes Pallium.³¹

Nach einer die Gestalt des Thomas leicht akzentuierenden Zäsur stehen hinten im Schiff ein bartloser und ein greiser Jünger beisammen. Augenscheinlich sind dies die Figuren, an denen Provenzale Ergänzungen und Ausbesserungen, wohl auch an den Köpfen und Händen, vorgenommen hat; selbst in Berrettas Kopie läßt sich dies erkennen (Abb. 3, 37). Den die Hand wie abwehrend erhobenen jüngeren Mann mit breitem Gesicht wird man analog zu der Gestalt in Gericht, Abendmahl und Pfingstwunder der Arenakapelle mit Philippus, den Alten mit den gefalteten Händen als Simon identifizieren. Schon W. Körte hat, ohne die Figuren zu benennen, den Philippus der Navicella mit dem Philippus des Paduaner Pfingstbildes verglichen. Philippus trägt einen grünen Mantel mit blauem Futter, Simon über einer tiefroten Tunika ein matt rotvioletttes Pallium.³²

Der mit ganzer Kraft das Seil ziehende junge Mensch ist Thaddäus (Abb. 3, 36). Wie in Padua und meist in den Apostelserien folgen Simon und Thaddäus aufeinander; in der Arenakapelle gehört Thaddäus zu den jüngeren, aber in der Rangfolge weniger wichtigen Jüngern.³³ Nicht zuletzt

26 Die Gebeine des Bartholomäus werden in San Bartolomeo all'Isola in Rom aufbewahrt (*Enciclopedia Cattolica*, II, Sp. 918).

27 Für die weiße Gewandung siehe: *Jacobi a Voragine Legenda aurea*, ed. TH. GRAESSE, Dresden–Leipzig 1846, 541. Zu Giottos Abwandlungen des Weiß in den Arenafresken vgl. Lisner, 1985, 6f., 40ff.; Lisner, 1990, 312, 370, 373. Die trübe Färbung bei Berretta mag auf der Verschmutzung der Leinwand mitberuhen.

28 Für die Darstellung von Matthäus und Simon in Padua vgl. Lisner, 1990, 313ff. Die Apostel des Stefaneschi-Altars werden in Teil II dieser Arbeit identifiziert.

29 Zu Torriti vgl. unten S. 67ff. In Cavallinis Jüngstem Gericht in S. Cecilia sitzen Bartholomäus und Matthäus links außen nebeneinander. In der Predella des Stefaneschi-Altars sind sie in ihrer Anordnung aufeinander bezogen (vgl. Anm. 28).

30 Vgl. Lisner, 1990, 314f.; die Farbtafel III gibt die blaue Gewandung zu hell wieder.

31 Zu der Gestalt des Thomas im Gericht, in den Szenen und im Vierpaß des oberen Registers der Arenakapelle vgl. Lisner, 1990, 316, 318ff., 331. Die scharfen Schatten am Ärmel der Berretta-Kopie mögen auf eine Restaurierung zurückgehen.

32 Für den Typus des Philippus und des Simon im Paduaner Gericht vgl. Lisner, 1990, 312ff. Zu dem von W. Körte vorgenommenen Vergleich siehe Körte, Abb. 16, 19. Das Mantelfutter unter dem erhobenen Arm des Philippus in der Berretta-Kopie zeigt ein grelles Blau, das auf Provenzales Ergänzung zurückgehen wird. Auch Manenti gibt Philippus in einem grünen, blau gefütterten Mantel wieder.

33 Vgl. Lisner, 1990, 316 mit Anm. 33, 366. In Cavallinis Jüngstem Gericht ist Thaddäus hingegen ein Greis; wie in Padua folgt er auf Simon.

5. Apsismosaik
der Cappella
di San Venanzio.
Rom, Lateran



deshalb gibt Giotto nur ihn in der Navicella als Rückenfigur wieder. Seine vehemente Bewegtheit entsteht aus zwei fast rechtwinklig aneinander stoßenden Schrägen. Da ein Mantel sein Tun gestört hätte, ist er lediglich in ein gegürtetes kräftig hellblaues Gewand gekleidet.

Mit Form und Farbe des Thaddäus leitet Giotto das Auge auf die im Heck des Schiffes stehende mächtige Gestalt hin. Dies ist, am Typus deutlich erkennbar, Paulus (Abb. 3, 36). Nach dem Bericht des Evangeliums gehört er nicht hierher; seine Anwesenheit verweist über den biblischen Vorgang hinaus auf Rom.³⁴ Breit aufgerichtet, den Blick über den Abstand hinweg unerschütterlich auf Christus geheftet, führt er mit beiden Händen das in die Wellen greifende große Steuerruder.³⁵ Die gebündelten Seile geben

ihm einen eigenen Bereich; da von allen Aposteln nur sein Haupt vor dem Goldgrund steht, ist er auch dadurch mit Jesus verbunden. Manenti hat die rahmende Funktion der Schiffstaue, das Ragen in den Goldgrund und die Bedeutung des Blickes nicht verstanden. Nach Berrettas Kopie trug Paulus eine trüb rotviolette Tunika und ein leuchtend rotes Pallium mit blauem Futter, während Manenti ihn, wiederum abweichend, in einem hellblauen Gewand und zinnoberrotem Mantel, ohne eine gesonderte Futterfarbe, wiedergibt.³⁶

Leon Battista Alberti hat Giottos Mosaik in dem berühmten Passus des Malereitraktates über die „movimenti d'animo“ aufs treffendste gewürdigt, obschon ihm der religiös-kirchliche Sinn nicht wichtig war: „Lodasi la nave dipinta (sic!) a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi esprese ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi diversi movimenti e stati.“³⁷ Jetzt, da wir die Gestalten

³⁴ Zu den Gründen der Anwesenheit des Paulus siehe unten S. 81. Judas, der nach der Abfolge der biblischen Erzählung dabei gewesen sein mußte, ist begreiflicherweise ausgelassen (vgl. Matth. 10 und 14).

³⁵ Guido Tigler danke ich für den Hinweis auf das im damaligen Schiffsbau das Heck flankierende Steuerruder (mit Literatur). Der von Paulus gehaltene Steuergriff ist durch den runden Schaft des in die Wellen hinabreichenden Ruders hindurchgesteckt. Vgl. U. NEBBIA, *Arte navale italiana*, Bergamo 1932, besonders Abb. 12 und S. 30 ff., 42 (das Schiffswunder des hl. Petrus Martyr an der Arca Giovanni di Balduccios in S. Eustorgio in Mailand).

³⁶ Zu den Paulusfarben vgl. Anm. 179.

³⁷ LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere Volgari*, ed. C. Grayson, III, Bari 1973, *De Pictura*, Nr. 42, S. 74.

kennen, sehen wir seine Worte in einem noch schärferen Licht. Giotto führt uns jeden einzelnen Apostel als seinem Wesen gemäß reagierende Person vor Augen, wobei er Aussagen der Schrift frei interpretiert, aber von ihm auch in der Arenakapelle gebrauchte Typen und Gesten verwendet.³⁸ Sein Johannes (man stelle sich ihn unzerschnitten vor) und sein Thomas, Matthäus und Jacobus minor, der starke und entschiedene Charakter des Paulus, – sicherlich einst auch Petrus und letztlich ein jeder Jünger –, müssen von unvergeßlicher Eindringlichkeit gewesen sein. Zu der regungslos hoheitsvollen Gestalt Christi bildeten die Apostel den denkbar größten Kontrast. Die Kopie Berrettas gibt hiervon, auch wenn sie lediglich ein Abglanz ist, noch in ihrem heutigen Zustand ein unersetzbares Zeugnis.

Die Eigenständigkeit der Figuren unterstrich Giotto durch die unterschiedlichen Farben der Kleidung. Dieser Zug, so äußerlich er erscheinen mag, war im vorausgehenden römischen Mosaik keineswegs selbstverständlich. Für die Auffassung der Einzelgestalt und die Wirkung der gesamten Komposition ist er von entscheidender Bedeutung. Zum genaueren geschichtlichen Verständnis geben wir einen kurzen Abriß der Figurenfarben in der älteren römischen Mosaikkunst, und zwar zuerst der Gewandfarben der Apostel und anschließend der Christusfarben. Sie führen zu der ausführlicher zu erörternden Frage nach dem Aussehen des einst an gleicher Stelle befindlichen Vorgängermosaiks der Navicella hin.

Die erhaltenen Denkmäler vom 4. Jahrhundert bis ins 7. Jahrhundert hinein geben in erster Linie über die Gewandung der beiden Apostelfürsten Aufschluß. Vergleicht man die Mosaiken in S. Costanza, am Triumphbogen von S. Maria Maggiore und, als monumentales Hauptwerk, die Apsis von Ss. Cosma e Damiano, dazu den Triumphbogen von San Lorenzo f.l.m. und das Apsismosaik der Cappella

38 Im Arenazyklus hat Giotto die Identität der Personen, von Typus und Gewandfarben, die ganze Bildfolge hindurch gewahrt, aber nur wenige Jünger, etwa Petrus, Andreas und Judas, charakterisiert; vgl. Lisner, 1990. Zur Gestik der Apostel in der Navicella siehe M. GÖSEBRUCH, Figur und Gestus in der Kunst des Giotto, in: *Giotto di Bondone*, Konstanz 1970, 76–81.

39 Vgl. die Abbildungen bei Wilpert, Taf. 4, 5 (S. Costanza), 70–72 (Triumphbogen von S. Maria Maggiore; der Kopf Petri ist teils zerstört), 102, 105 (Ss. Cosma e Damiano); W. OAKESHOTT, *The Mosaics of Rome from the third to the fourteenth Centuries*, London 1967, Taf. XII (Ss. Cosma e Damiano, Paulus), Abb. 77 (Triumphbogen von San Lorenzo f.l.m.), 99 (Apsis von San Venanzio); Matthiae, *Mosaici*, Taf. X (S. Costanza), XVI, XVII (Ss. Cosma e Damiano), dazu die Apsis von S. Teodoro, Abb. 79; ferner C. PIETRANGELI (Hg.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Florenz 1988, Abb. S. 86f., 110f. Zur neueren Forschungslage siehe Matthiae-Andaloro, 225 ff. Die Restaurierung der Apsis von Ss. Cosma e Damiano hat den Gestalten ihre alte Leuchtkraft wiedergegeben.



6. Paulus aus dem zerstörten Apsismosaik von S. Agata dei Goti, Rom (kolorierte Nachzeichnung in Bibl. Vat. Lat. 5407, p. 56)

di San Venanzio am lateranensischen Baptisterium, so ergibt sich, daß Petrus und Paulus im wesentlichen gleich gekleidet sind.³⁹ Trotz des Stilwandels und der Verwendung von im Einzelnen unterschiedlich gefärbten Tesserae zeigt die Tunika meist einen weiß bis hell graublauen, das Pallium einen weißlich sandfarbenen, gelegentlich ins Bräunliche und Oliv spielenden Ton; die farbigen Abstufungen dienen der Modellierung. Unbeschadet dieser seit dem 5. Jahrhundert ausgeprägten Differenzierung ist die Dingfarbe beider Kleidungsstücke wohl als Weiß zu begreifen.⁴⁰ Laut Ciampini waren die Gewänder des Petrus und des Paulus am Triumphbogen von San Paolo f.l.m. ebenfalls weiß, ähnlich wie in der heutigen nach dem Brand von 1823 erstellten Kopie.⁴¹ Die tief purpurfarbene

40 In den Mosaiken der Gesetzesübergabe und der Schlüsselübergabe in S. Costanza (Wilpert, Taf. 4, 5) war die farbige Absetzung von Tunika und Pallium, soweit die Erhaltung ein Urteil erlaubt, anscheinend weniger als seit Beginn des 5. Jahrhunderts ausgeprägt.

41 J. CIAMPINI, *Vetera Monumenta in quibus praecipue musiva opera sacrum*, I, Rom 1690, 230 ff. Die nach dem Brand von 1823 durchgeführte Erneuerung hat die alten Gewandfarben im Ganzen respektiert; sie entsprachen offenbar den Farben der weiß gekleideten Vierundzwanzig Ältesten. Siehe S. WAETZOLDT, Zur Ikonographie des



7. Die ehemalige Apsisdekoration der zerstörten Kirche S. Andrea Catabarbara, Rom (kolorierte Nachzeichnung in Bibl. Vat. Lat. 5407, p. 189, 190, 192)

nen oder blauen Clavi verliehen der Kleidung einen kräftigen Akzent. In der Cappella di San Venanzio tritt Johannes in der gleichen weißen Gewandung wie Petrus und Paulus auf (Abb. 5). Es ist daher nicht anzunehmen, daß die Jünger in den nicht erhaltenen bzw. später veränderten frühchristlichen Apostelserien abweichende, lebhaftere Farben trugen.⁴²

Diese Vermutung wird durch kolorierte Nachzeichnungen nach dem Apsismosaik von S. Pudenziana (um 400), der verlorenen Apostelfolge in S. Agata dei Goti (462–470) und den Christus umgebenden sechs Aposteln in der Apsis der zerstörten Kirche S. Andrea Catabarbara (468–483) bestätigt.⁴³ Die jeden der stehenden Apostel auf einem gesonderten Blatt darstellenden aquarellierten Kopien des Zyklus von S. Agata dei Goti in dem für Ciacconio gefertigten Codex Vat. lat. 5407 (p. 46–72) geben die Tuniken weiß mit hellblauen Schatten und blauen Clavi, die Pallien weiß

mit beige bis braunen Schatten und purpurfarbenem Gammadion wieder; alle Figuren besitzen einen Schlagschatten⁴⁴ (Abb. 6). Die stehenden Apostel in S. Andrea Catabarbara zeigten nach den im selben Codex befindlichen Kopien (p. 189, 192) ebenfalls weißblaue Tuniken; die Pallien sind weißsandfarben und weißbraun⁴⁵ (Abb. 7). Der jetzige Zustand des Mosaiks von S. Pudenziana mit den in unterschiedliche kräftige Farben gekleideten Aposteln geht auf die Restaurierung von 1831/32 zurück; einst war die Wirkung eine ganz andere (Abb. 8). Bis zu einem gewissen Grad ist dies schon De Rossi und Wilhelm Köhler bewußt gewesen.⁴⁶ Aufgrund der beiden Forschern unbekannten

Triumphbogenmosaiks von St. Paul in Rom, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae* (Römforsch XVI), München 1961, 19–28; C. PIETRANGELI (Hg.), *San Paolo fuori le mura a Roma*, Florenz 1988, Farbabb. S. 50–51. – Leider sagt Ciampini (a. a. O., 194) nichts über die Gewandfarben der verlorenen Figuren Petri und Pauli an der Innenfassade von S. Sabina, die in unserem Zusammenhang interessiert hätten.

⁴² Obwohl wir die Malerei hier nicht behandeln, sei zur Bekräftigung dieser Annahme auf die Darstellung Christi mit den zwölf Aposteln in der Domitilla-Katakomben hingewiesen (W. F. VOLBACH, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, Abb. 7, 10). Die außerhalb von Rom befindlichen Mosaiken im Neapler Baptisterium und in S. Aquilino in Mailand weisen in die gleiche Richtung. In Ravenna ist das Bild nicht ganz so einheitlich; im Baptisterium der Orthodoxen tragen die Apostel wechselnd eine goldene Tunika und ein weißes Pallium bzw. umgekehrt.

⁴³ Zur Datierung des Mosaiks in S. Pudenziana gegen Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts vgl. Waetzoldt, 73; Krautheimer, *Corpus*, III, 279 (Inscription auf dem Buch des Paulus), 285; Krautheimer, *Rome*, 40. Zur Datierung von S. Agata dei Goti und S. Andrea Catabarbara siehe Krautheimer, *Corpus*, I, 3, 65 und Waetzoldt, 28 f. Vgl. CHR. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 153 ff.

⁴⁴ Vgl. Waetzoldt, 28 f., Kat. Nr. 1–13, Abb. 1–13. Die weiße Farbe des Tuches wird jeweils durch den weiß gelassenen Grund des Papiers angegeben; nur die Schattenfarbe (die der Kopist seinem Empfinden gemäß verstärkt haben mag) ist aquarelliert. Waetzoldt, 27 f., datiert den Band um 1590, betont jedoch, daß er aus zum Teil älteren Nachzeichnungen zusammengestellt wurde.

⁴⁵ Waetzoldt, 29, Nr. 33, 35. Auf den beiden Blättern sind je drei der Christus rechts und links flankierenden Apostel wiedergegeben. Für eine anscheinend später entstandene Gesamtdarstellung in Windsor siehe Waetzoldt, 29, Nr. 38, Abb. 15.

⁴⁶ GIO. BATT. DE ROSSI, *Mosaici cristiani ... delle Chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Rom 1899, Text zu S. Pudenziana und Taf. X; W. KÖHLER (Das Apsismosaik von Sta. Pudenziana in Rom als Stildokument, in: *Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst*



8. Apsismosaik von S. Pudenziana, Rom

Kopien der Gesamtansicht im Vatikan (Vat. lat. 5407, p.154) und in Windsor (Inv.Nr.9196), die die bei dem Umbau von 1588 vorgenommenen Beschneidungen und Ergänzungen voraussetzen, sind die Farben der thronenden Apostel auch hier ursprünglich Weiß bis Blau bzw. Weiß mit Beige bis Braun an Tunika und Pallium vorzustellen.⁴⁷ Die Clavi der Tuniken waren nach den an den Schultern der Figuren heute teils noch vorhandenen alten Tesserae purpurn und blau.⁴⁸ Augenscheinlich wurde bei den Veränderungen des späten 16. Jahrhunderts im Einklang mit den nachtridentinischen Bestrebungen der alte Farbcharakter respektiert. Das Weiß wird, der differenzierten Farbgebung und dem hohen Rang der intakten Partien des Mosaiks entsprechend, aufs mannigfaltigste gebrochen und mit andersfarbigen Steinchen belebt gewesen sein. Vermutlich

hat der Meister die Apostelgewänder und die Bildarchitekturen im Hintergrund tonal aufeinander abgestimmt. Die goldgekleidete Gestalt und der Thron Christi bildeten auch farblich das beherrschende Zentrum der Komposition; die Apostel und alle anderen Bildelemente waren ihm untergeordnet.⁴⁹ Diese Wirkung ist im 19. Jahrhundert in ihrem Sinn nicht verstanden und zerstört worden. Die große Schönheit des Apsismosaiks hat Panvinio noch vor dem Umbau des späten Cinquecento mit den Worten „Abside

Restaurierungsinschrift von 1588 ist in der zeichnerischen Darstellung der Architektur nicht genau, die Farbangaben der Apostelgewänder scheinen im Großen und Ganzen zuzutreffen. Die Tuniken sind weiß mit hellblauen Verschattungen, die Pallien weiß mit beige bis braunen Schatten, die Clavi blau wiedergegeben. Jane Roberts, Curator der Windsor-Zeichnungen, danke ich für genaue Angaben zu der Zeichnung Inv.Nr.9196 (Waetzoldt, Abb. 506). Wie bei der Kopie in der Biblioteca Vaticana sind die Tuniken weiß mit blau, die Pallien hingegen lederfarben bis bräunlich wiedergegeben.

⁴⁸ Zu den noch erhaltenen Tesserae der Clavi vgl. die genauen Zeichnungen bei Wilpert, Taf. 42–44. Die Tunika des Paulus zeigt purpurfarbene, die der dritten Gestalt links blaue Clavi. An der rechten Schulter des Paulus sind nach Wilperts Angaben blaugraue, an der des dritten Jüngers sandfarbene zur Tunika gehörende Steinchen erkennbar; die Farbe des Palliums an der linken zurückliegenden Schulter dieser Figur ist braun. Die Farbabstufung im Einzelnen ist sicherlich weitaus reicher als bei den summarischen Wiedergaben der Zeichnungen im Vatikan und in Windsor gewesen.

⁴⁹ Die Aussage von J. DECKERS (Tradition und Adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt, in: *RömMitt*, 95, 1988, 325) „Die Bauten und Landschaftsangaben sind in kompositioneller Hinsicht gleichsam ein Echo der Figurengruppe“ gilt im Hinblick auf die Apostelfarben auch für die Farbkomposition.

Johannes Ficker dargebracht, Leipzig 1931, 167–179) kommt in seiner Annahme, daß „der Wechsel von Weiß und Braunviolett den Grundakkord der farbigen Komposition“ innerhalb der Apostelzone gebildet habe, der Wahrheit ziemlich nahe, doch war ihm der farbikonographische Zusammenhang nicht bekannt. Er vermutet, daß die heutige Farbigkeit auf die 1588 in Stuck vorgenommenen Ergänzungen zurückgeht, „wenn sich nicht nachweisen läßt, daß die Stuckergänzungen dieser Zeit ihrerseits Kopien des alten Bestandes waren“ (S. 172). Dieser Nachweis wird hier erbracht. Vgl. dagegen Waetzoldt, 74, und W.N. Schumacher in: J. WILPERT – W.N. SCHUMACHER, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert*, Freiburg–Basel–Wien 1976, 13.

⁴⁷ Beide Kopien geben das Mosaik nach der Zerstörung der beiden äußeren Apostel und der unteren Partien der übrigen Gestalten wieder; vgl. Waetzoldt, 73 f., Nr. 996, 1000. Die für Ciacconius angefertigte Zeichnung Vat. lat. 5407, p.154, mit der Wiedergabe der



9. Apsismosaik in S. Prassede, Rom

musivum ... vetustissimum ed admodum elegans est“ gerühmt.⁵⁰

Nach dem bisher Gesagten war eine farbige Kennzeichnung der einzelnen Jünger Jesu und selbst der Apostelfürsten in altchristlicher Zeit offensichtlich nicht gewollt. Man wird daher kaum fehlgehen, wenn man sich die Gestalten des Petrus und des Paulus in dem laut R. Krautheimer unter Konstantius (352–361) ausgeführten ersten figürlichen Apsismosaik der Peterskirche ebenfalls in hellen weißlichen Kleidern vorstellt. Die Figuren mögen reliefhaft gewirkt und, wie später in S. Agata dei Goti und in Ss. Cosma e Damiano, Schlagschatten besessen haben. Sofern J. Ruysschaerts Rekonstruktion zuträfe, würde Entsprechendes für die stehenden Apostel der unteren Zone gelten.⁵¹ Auf die Farbigkeit dieses Hauptwerkes der frühchristlichen Epoche kommen wir zurück.⁵²

Die Frage nach der Bedeutung des Weiß ist kaum ganz eindeutig zu beantworten. In einem allgemeinen Sinn ver-

wies es auf die Würde der Gestalten. Doch sind in den frühen Mosaiken auch die Engel, ähnlich den Aposteln, stets weiß gewandet. In S. Maria Maggiore begegnet ein gebrochenes Weiß bei dem Christusknaben der Magierhuldigung, den Engeln, den Apostelfürsten, aber auch bei alttestamentlichen Figuren wie Abraham und Lot, Isaak, Jakob und Moses. Bei den Vierundzwanzig Ältesten am Triumphbogen von San Paolo f.l.m. und in Ss. Cosma e Damiano war das Weiß durch den Text der Apokalypse gegeben (Apok. 4,4). Es wird daher auf die himmlische Zugehörigkeit und ebenfalls auf die Gottesnähe der Gestalten hindeuten.⁵³

Bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts ist Weiß trotz der stilistischen Wandlungen die vorherrschende Apostelfarbe des römischen Mosaiks geblieben. Eine geschlossene Gruppe bilden die unter Paschalis I. (817–824) ausgeführten Mosaikausstattungen von S. Prassede, S. Cecilia in Trastevere und S. Maria in Domnica. Die für sie charakteristischen Merkmale der Apostelgewandung waren weitgehend in der Hauptapsis des Trikliniums Leos III. im Lateran vorgebildet, falls man der 1743 unter Benedikt XIV. entstan-

50 O. PANVINIO, *De praecipuis urbis Romae sanctoribusque basilicis ... Liber*, Rom 1570, 266.

51 R. KRAUTHEIMER, A Note on the Inscription in the Apse of Old St. Peter's, in: *DOP*, 41, 1987, 317–320; J. RUYSSCHAERT, L'inscription absidale primitive de S.-Pierre, in: *AttiPAccRend*, XL, 1968, 171–190, Fig. 3. Ruysschaerts Rekonstruktion der unteren Zone wirkte weniger gedrängt, wenn die in der Kalotte dargestellten Apostelfürsten wegfielen.

52 Siehe unten S. 76f.

53 Zur Bedeutung des Weiß vgl. B. BRENNK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore in Rom*, Wiesbaden 1975, 161.

10. Petrus und Paulus,
den Thron verehrend.
Zeno-Kapelle, S. Prassede, Rom



denen Erneuerung in der monumentalen Nische Ferdinando Fugas neben Sancta Sanctorum trauen darf (Abb. 29).⁵⁴

An der Apsisbogenwand von S. Maria in Domnica und am Triumphbogen von S. Prassede bewegen sich die zwölf Apostel in feierlichem Zug zur Mitte auf Christus hin, wobei sie in S. Prassede als Halbfiguren über den Mauern des Himmlischen Jerusalem erscheinen. Alle sind weiß und in gleicher Weise gekleidet. Bei den stehenden Apostelfürsten in den Apsiden von S. Prassede und S. Cecilia und bei den akklamierenden Gestalten Petri und Pauli zu seiten des Thrones in der Zeno-Kapelle zeigt sich der neue Stil besonders deutlich (Abb. 9, 10). Durch die gelangte Proportionierung, die kleinen Köpfe, die teils bretthaft flache Wirkung und das lineare Gefüge, in der Sprache der Blicke und Gebärden sind die Gestalten ihrer körperhaften Existenz fast entkleidet, wie in eine jenseitige Welt entrückt. Dem entspricht die Reduzierung der Kopftypen auf mini-

male Kennzeichen. Das Weiß von Tunika und Pallium entsteht aus sehr differenziert getönten mattfarbenen Tesserae, die verstreut, ohne Modellierung eingesetzt sind. Belebt wird es von einer abstrahierenden Binnenzeichnung aus graublauen und vor allem grünen Linien; sie klingen mit den leuchtend roten Clavi und den roten Besätzen der Pallien weich zusammen. Es ist eine größtmögliche Einheit von Form, Farbe und Ausdruck erreicht. Eine farbikonographische Ausnahme unter den Aposteln der Paschalis-Mosaiken bildet allein Johannes, aber nur dann, wenn er, wie in den Seitenfeldern der Apsiswand von S. Maria in Domnica und in den Lünetten der Zeno-Kapelle, in einen Bezug zu Johannes dem Täufer gesetzt ist.⁵⁵ Als Farbausgleich zu der goldenen Tunika mit roter Zeichnung, die der Täufer in S. Maria in Domnica unter dem tiefvioletten Pallium trägt, zeigt der junge Evangelist über der weißen

⁵⁴ Für die weißen Apostelgewänder in der Hauptapsis des Trikliniums Leos III. vor der Versetzung und Erneuerung des Mosaiks vgl. Ciampini (wie Anm. 41), II, Rom 1699, 128. Zu den Mosaiken Leos III. und zur Paschalis-Gruppe siehe C. DAVIS-WEYER, Die Mosaiken Leos III. und die Anfänge der karolingischen Renaissance in Rom, in: *ZKg*, XXIX, 1966, 111–132; Matthiae, *Mosaici*, 225 ff., Taf. XXXIff., Abb. 144ff.; H. BELTING, Die beiden Palastaulen Leos III. im Lateran, in: *Frühmittelalterliche Studien*, 12, 1978, 55–83. Vgl. Krautheimer, *Rome*, 115 ff., 124 ff.

⁵⁵ Matthiae, *Mosaici*, 237, identifiziert die beiden Johannes in S. Maria in Domnica mit Moses und Elias, H. BELTING hingegen richtig mit den beiden Johannes (Der Einhardsbogen, in: *ZKg*, 36, 1973, 102). Bereits in der Apsis von San Venzio (vielleicht schon in dem frühchristlichen Apsismosaik von San Giovanni in Laterano?) sind der Täufer und der Apostel-Evangelist Johannes aufeinander bezogen. In der Cappella di San Zeno folgt auf die Gestalt des Täufers in der Lünette über dem Altar die des sein Buch haltenden Evangelisten in der rechts anschließenden Lünette; vgl. Matthiae, Abb. 200 und 199.



11. Apsismosaik von S. Maria Nova (S. Francesca Romana), Rom

Tunika ein von roten Linien durchzogenes goldenes Pallium. In der Zeno-Kapelle sind das Gewand des Täufers und der Mantel des Jüngers tonal abweichend von einem warmen Gelb; mit gewählter Raffinesse hebt es sich von dem dunkleren Goldgrund ab. Im römischen Mosaik der Folgezeit spielen diese Johannesfarben keine Rolle.

Der sehr ausgeprägte Stil der Paschalis-Gruppe war von kurzer Dauer. In den ca. 829/30 unter Gregor IV. entstandenen Mosaiken in San Marco in Rom ist die Gewandung der Apostelfürsten den frühchristlichen Vorbildern darin etwas näher, daß die Falten stärker modelliert und Tunika und Pallium wieder farblich differenziert sind. Obwohl Weiß auch hier die Dingfarbe bildet, wirkt die Farbhaltung im Gesamten trüber.⁵⁶

Die Gewandfarben in den Mosaiken des 12. Jahrhunderts – der Apostelfürsten an der Apsiswand von S. Clemente, des Petrus in der Apsis von S. Maria in Trastevere, der Maria flankierenden Jünger in S. Maria Nova (links Johan-

nes und Jacobus major, rechts Petrus und Andreas) (Abb. 11) – knüpfen in den Abwandlungen des Weiß eher an altchristliche Denkmäler als an die Paschalis-Gruppe an.⁵⁷ Dem entspricht die wieder gedrungene Proportionierung der Gestalten. Bei den thronenden Figuren in San Clemente ist der zeitliche Abstand unverkennbar. Die blauen und bräunlich-oliv-farbenen Töne, die in der Frühzeit als eine Brechung des Weiß oder als Schattenton erschienen, sind verfestigt und gewinnen einen größeren Eigenwert. Die Mosaizisten waren sich des einstigen Sinnes kaum noch bewußt. Der Johannes der Kreuzigung, des Hauptthemas der Apsis, bildet entwicklungsgeschichtlich eine Ausnahme. Aus der vorausgehenden römischen Mosaikkunst läßt er sich nicht erklären; wie dem Typus des toten Christus liegen ihm andere, vielleicht byzantinische Vorbilder, möglicherweise der Buchmalerei, zugrunde.⁵⁸

⁵⁶ Vgl. Matthiae, *Mosaici*, 261 ff.

⁵⁷ Zur Mosaikausstattung der drei Kirchen siehe Matthiae, *Mosaici*, 279 ff., 305 ff., 315 ff., Abb. 228–230, 269, und neuerdings Matthiae-Gandolfo, 263 ff. (mit neuerer Literatur). Laut J. E. BARCLAY LLOYD (*The medieval Church and Canonry of S. Clemente in Rome* [San Clemente Miscellany, III], Modena 1989, 121) könnte die Dekoration von San Clemente noch nach der Weihe der Kirche (spätestens 1119) hinzugefügt worden sein. Zu S. Maria in Trastevere vgl. Ladner, II, 9 ff.

⁵⁸ Für die frühchristlichen Züge des Mosaiks, den Hinweis auf den Typus des toten Christus und die geschichtlichen Zusammenhänge vgl. H. TOUBERT, *Le Renouveau Paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle*, in: *CabArch*, XX, 1970, 99–154, besonders 122 ff. Zu dem 1066 in der Buchmalerei nachweisbaren Typus des toten Christus siehe J. R. MARTIN, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, in: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton 1955, 189–196, Fig. 1. Vgl. E. KITZINGER, *The first Mosaic Decoration of Salerno Cathedral*, in: *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington/London 1976, 271–284; dazu kürzlich Matthiae-Gandolfo, 263.



12. Apsismosaik
Innocenz III.
in Alt-St.-Peter, Rom
(kolorierte Kopie im
„Album“, Archivio
di S. Pietro A 64 ter,
fol. 50)

Über einem roten Gewand trägt er einen blauen, in Blau-grün spielenden Mantel, dessen Farbton von dem zweierlei Blau der Marienkleidung und des Schurzes Christi deutlich abgehoben ist. Eine in die Zukunft weisende Nachfolge haben diese Johannesfarben nicht gefunden. Doch wird hier zum ersten Mal, wohl mitbedingt durch die szenische Darstellung, ein freieres Verhalten gegenüber der Tradition erkennbar.

Wie wir sahen, ist die Apostelgewandung vom vierten bis zum zwölften Jahrhundert, über eine Spanne von etwa achthundert Jahren, trotz der im Einzelnen unterschiedlichen Behandlung farbikonographisch im Prinzip gleich geblieben. Wo immer die Jünger Jesu im Mosaik auftraten, war die Verwendung heller weißlicher Töne bzw. Tesserae unabdingbar. Die Mosaizisten hatten sich bei der Erfindung der Farbkomposition den ihnen nur eine beschränkte Variationsspanne erlaubenden Zwängen zu fügen. An den aufgeführten Beispielen wird dies exemplarisch faßbar.

Um 1200 setzt ein für die weitere Entwicklung entscheidender neuer Abschnitt im Gebrauch der Gewandfarben ein. Der genaue Zeitpunkt läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen. Die Farben der Apostelfürsten in den

Mosaiken des nicht erhaltenen Fassadenportikus von San Giovanni in Laterano, die nach I. Herklotz unter Clemens III. oder Coelestin III. zwischen etwa 1188 und 1198 entstanden, sind durch farbige Nachzeichnungen nicht überliefert.⁵⁹ Das von Innocenz III. (1198–1216) durchgreifend veränderte Apsismosaik der alten Peterskirche wurde durch den Neubau zerstört (Abb. 12). Dennoch wird man die geschichtliche Zäsur am ehesten an dieser Stelle suchen dürfen, wenngleich die neue Farbauffassung nur die Apostelfürsten – und, wie wir sehen werden, die Gestalt Christi – betraf.⁶⁰ Eine umfangreiche Restaurierung der Innocenz-Apsis erfolgte 1531 unter der Leitung des Giovanni da Udine. Sie diente der Befestigung der sich von der Wand ablösenden Schichten durch Nägel mit vergoldeten sternförmigen Köpfen – daher der gestirnte Goldgrund späterer Kopien – und anschließend der Ergänzung größerer farbiger Partien, vielleicht auch der Gewänder, in Malerei. Die Abrechnungen nennen außer Gold „tera verde, verde de ramo, verde de azuro, biacha, tera nera, tera rosa, endicho, biadetto (offenbar ein helleres Blau), minio, lacha, cinaprio,

59 Vgl. I. HERKLOTZ, Der mittelalterliche Fassadenportikus der Lateransbasilika und seine Mosaiken – Kunst und Propaganda am Ende des 12. Jahrhunderts, in: *RömJbKg*, 25, 1989, 25–95.

60 Bei der Wiederherstellung des frühchristlichen Apsismosaiks durch Papst Severinus (640) wird man die alten Farben kaum verändert haben. Zur Geschichte des Mosaiks Innocenz' III. siehe A. JACOBINI, Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano, in: *Fragmenta picta*, 119–129 (mit Bibliographie).



13. Apsismosaik in San Paolo f.l.m., Rom

tera giale“.⁶¹ Die kolorierten Nachzeichnungen des späten 16. und des 17. Jahrhunderts bilden folglich keine sichere Quelle für die einstigen Figurenfarben.⁶² Eine vor der Re-

61 Das Mosaik war in so ruinösem Zustand, daß, während Clemens VII. die Messe zelebrierte, ein Stück auf den Altar fiel. Daraufhin wurde Giovanni da Udine mit der sich von Juni bis September 1531 hinziehenden Wiederherstellung betraut. Vgl. N. DACOS – C. FURLAN, *Giovanni da Udine 1487–1561*, Udine 1987, 148 f., 271 ff. (Dokumente), und L. CARGNELUTTI, *Giovanni da Udine, I libri dei conti*, Udine 1987, S. 4 Anm. 5, S. 28 ff. mit Anm. 58. Bei der mit der Notariatsurkunde von 1592 verbundenen Kopie im „Album“ des Archivio di San Pietro ist der von der Papierfarbe abgesetzte helle Goldgrund mit den in kräftigerem Gold wiedergegebenen Sternen deutlich erkennbar (siehe N. Dacos – C. Furlan, a. a. O., Farbab. S. 148; die Gewandfarben sind weniger genau sichtbar); vgl. die Kopien in Cod. Vat. lat. 5408, c. 29/30 und 31/32.

62 Auffallenderweise zeigen die drei Kopien im Album und in Cod. Vat. lat. 5408 (s. Anm. 61) Paulus in einer dinglich als grün zu verstehenden Tunika unter einem blaugrauen (Album) oder violetten bzw. purpurfarbenen Pallium (Vat. lat. 5408). Vermutlich orientierten sich die Kopisten teils an später auftretenden Paulusfarben. Das in Rosa spielende Mantelfutter in der Kopie des Album geht kaum auf die Zeit Innocenz' III. zurück; vgl. das unten zu den Futterfarben Gesagte. Die übrigen von mir in der Biblioteca Vaticana untersuchten kolorierten Kopien (Cod. Barb. lat. 2733, fol. 158–159; Vat. lat. 11988, fol. 209; Barb. lat. 4410, fol. 26) führen nicht weiter. Das gleiche gilt für das Ölbild des 17. Jahrhunderts aus dem Besitz Mariottis, das sich heute im Zimmer des Präfekten der Biblioteca Vaticana befindet; siehe J. RUYSSCHAERT, *Le tableau Mariotti de la mosaïque absidale de l'ancien S.-Pierre*, in: *AttiPAcc Rend.*, XL, 1967/68, 295–317, Annexe II, 316.

novierung Giovannis da Udine entstandene Wiedergabe des Mosaiks findet sich im Hintergrund von Giulio Romanos Konstantinischer Schenkung in der Sala di Costantino im Vatikan; doch dürfte auch ihr Aussagewert begrenzt sein.⁶³ Im Zusammenhang mit der Lichtführung ist Paulus hell beleuchtet, – man erkennt zartviolette, blaue, wohl auch purpurfarbene Töne –, der im Schatten stehende Petrus scheint Blau unter Tiefrot (?) zu tragen.⁶⁴ So sehr die verschiedenen Kopien voneinander abweichen: nicht eine deutet darauf hin, daß Innocenz die weiße Apostelkleidung der frühchristlichen Apsis in das neue Mosaik übernommen hat. Nach Annahme der Forschung zog er für die Ausführung im Bereich der italo-byzantinischen Kunst, in Monre-

63 Wahrscheinlich war das Innocenz-Mosaik schon in schlechtem Zustand, als die Konstantinische Schenkung in der Sala di Costantino, spätestens im Jahr 1524, entstand. Die Apostelfürsten werden durch die gemalten Kandelaber der Schranken teils verdeckt. Der untere Streifen des Mosaiks mit den Figuren des Papstes, der Ecclesia und dem Lämmerfries ist nicht wiedergegeben. Vgl. R. QUEDNAU, *Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast – Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII.*, Hildesheim–New York, 1979, 88 ff., 432, 859.

64 Diese Petrusfarben begegnen in der römischen Wandmalerei in der Sala del Martirio in San Paolo f.l.m. Der kürzlich restaurierte Zyklus, der am ehesten zur Zeit der Errichtung des Kreuzgangs entstand, bedarf einer eingehenden Untersuchung; vgl. Lisner, 1990, 364 mit Anm. 202–204. Die Apostel halten, ähnlich wie diejenigen im Apsismosaik von San Paolo, hinabhängende Schriftrollen.

ale oder in Grottaferrata, geschulte Mosaizisten, aber auch einheimische Kräfte heran.⁶⁵ Vielleicht wäre eine Mitarbeit venezianischer Meister nicht völlig auszuschließen; hierauf könnten unter anderem die in römischen Aposteldarstellungen bis dahin ungewöhnlichen hinabhängenden Schriftrollen Petri und Pauli hinweisen.⁶⁶ Zieht man für eine hypothetische Rekonstruktion der Gewandfarben der Apostelfürsten die Mosaiken von Monreale, Grottaferrata und Venedig und dazu die Konstantinische Schenkung Giulio Romanos heran, sind als wichtigste Paulusfarben am ehesten Blau und Violett und als Petrusfarben entweder ebenfalls Blau und Violett, oder Blau mit Ocker, Grün sowie Purpur vorstellbar.⁶⁷ Doch mag dies auch anders gewesen sein; Genauerer läßt sich schlechthin nicht sagen.

Die künstlerischen Bestrebungen Innocenz' III. können die Berufung venezianischer Mosaizisten durch Honorius III. (1216–1227) für die Ausführung des Apsismosaiks der Paulsbasilika miterklären (Abb. 13).⁶⁸ Schon Innocenz hatte für Mosaiken in San Paolo eine Summe zur Verfügung

gestellt („item pro musivo eiusdem basilicae centum libras et XVII uncias auri“), die vermutlich auf in der Apsis geplante Arbeiten zu beziehen ist. Die Neuerstellung erfolgte nach der überlieferten Dedikationsinschrift unter Honorius III., die Vollendung unter dem Abt Johannes Caetani.⁶⁹ Honorius ist als der maßgebliche päpstliche Stifter zu Füßen Christi gezeigt, während in der unteren Zone in kleinerem Maßstab, nicht zuletzt als Vertreter der Benediktinerabtei, links der Sakristan Adinulfus und rechts Johannes Caetani die Etimasia anbetend knien.⁷⁰

Das Programm der Apsis wurde bei der unter Benedikt XIV. (1740–1758) mit einem Kostenaufwand von 17 000 Dukaten durchgeführten umfassenden Restaurierung und den Wiederherstellungsarbeiten nach dem Brand von 1823 offenbar nicht verändert.⁷¹ Den thronenden Christus der Kalotte umgeben links Paulus, rechts Petrus; der Gestalt Pauli ist Lukas, sein Biograph in der Apostelgeschichte, derjenigen Petri sein in Rom schon früh verehrter Bruder Andreas zugeordnet. Die kleineren, aber ebenfalls monumentalen Gestalten des unteren Registers sind wie die Figuren der Hauptzone beschriftet. In der linken Reihe sieht man, von der Mitte ausgehend, Johannes, Philippus, Matthäus, Jacobus (minor), Thaddäus und zuletzt, als Jünger des Paulus und daher auf dessen Seite befindlich, Barnabas. Die rechte Gruppe führt als einer der großen Apostel Jacobus major an; auf ihn folgen Bartholomäus, Thomas, Simon, Matthias und, wohlbedacht auf der Seite Petri, der Evangelist Markus. Er soll sein Evangelium aufgrund der Lehre des Petrus verfaßt, dieser soll es geprüft und den Gläubigen übergeben haben.⁷² Die Gestalten beider Bildzonen sind inhaltlich miteinander verwoben. Zusammen gesehen ergibt sich eine gemischte Serie von Aposteln und Evangelisten, wie sie in italo-byzantinischen Werken begegnet.⁷³ Daß Barnabas hinzutritt, beruht auf dem Pauluspatrozinium der Kirche. Alle Figuren halten wie die Apostelfürsten der Innocenz-Apsis hängende Inschriftbänder.

Vielleicht ist die Heranziehung venezianischer Meister in einem umfassenderen Zusammenhang zu sehen. Innocenz III. hatte eine Vereinigung der römischen und der griechischen Kirche, freilich unter der Oberhoheit des römischen Stuhles, angestrebt. Der byzantinische Kaiser Ale-

65 Vgl. Ladner, 56 ff.; Iacobini (wie Anm. 60), 123, vermutet, daß die Mosaizisten aus Grottaferrata bzw. Monreale am ehesten an den monumentalen Figuren der Kalotte und die einheimischen Kräfte vorwiegend am unteren Streifen beteiligt waren. Für gute Vergleiche zwischen den beiden Pfingstmosaiken in Monreale und Grottaferrata, die den engen Werkstattzusammenhang beweisen, siehe V. PACE, *La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo*, in: *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, N. S. XLI, 1987, 47–87, Taf. XXII–XXVII.

66 Auf der Rolle des Paulus stand *MIHI VIVERE XPS EST*, auf der des Petrus *TU ES XPS FILIUS DEI VIVI* (siehe Grimaldi-Niggli, c. 158^v–159^r, S. 196 f.). In San Marco in Venedig begegnen hängende Schriftrollen besonders häufig, wie zu erwarten bei den Propheten der Ostkuppel, ferner bei den Tugenden der Zentralkuppel; in unserem Zusammenhang ist interessant, daß die Gestalt Christi in der Dornenkrönung, Pilatus und zumal der Ungläubige Thomas, also ein Apostel, eine hängende Rolle mit Inschrift zeigen (vgl. O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago–London 1984, I, 2, Farabb. 20, 50 f., 59 f., 69, 77). Einen Hinweis auf Venedig könnte auch das Kopffragment der *Ecclesia* geben; ähnliche, doch weniger starr gebildete mit Edelsteinen besetzte Kronen und seitlichem Gehänge tragen David und Salomon in der Ostkuppel (Demus, a. a. O., I, 2, Farabb. 53, Schwarzweißabb. 220, 221), in der Kopfbildung ist gleichfalls eine Verbindung erkennbar (vgl. Iacobini, wie Anm. 60, Abb. 9, 10).

67 In Grottaferrata trägt Petrus Blau (bis Violett) unter Sandocker (mit Grün, Gelb und Violett). In Cefalù, in der Martorana und der Cappella Palatina in Palermo und in Monreale zeigt Petrus die Gewandfarben Blau unter Ocker bis Sandbraun, Paulus Blau unter Violett (teils mit Weiß). Für die Farben der Apostelfürsten in San Marco in Venedig vgl. Lisner, 1990, 335 mit Anm. 92.

68 Für den Wortlaut des Briefes, den Honorius am 23. Januar 1218 an den Dogen Pietro Ziani richtete, siehe Wilpert, 590; Ladner, 90; A. Tomei, in: *San Paolo fuori le mura a Roma*, hg. v. C. Pietrangeli, Florenz 1988, 153 f. Da Honorius von einem ihm schon zugeschickten „magistro“ spricht und zur schnelleren Fortführung der Arbeiten um die Überlassung von zwei weiteren erfahrenen Meistern bittet, wird die Ausführung spätestens 1217 begonnen worden sein. Vgl. Demus (wie Anm. 66), Bd. 2, 1, S. 19.

69 Für den von Innocenz bereitgestellten Betrag siehe Wilpert, 549, Ladner, 90; für die Dedikationsinschrift Ladner, 91, Tomei (wie Anm. 68).

70 Siehe neuerdings V. PACE, *Committenza benedettina a Roma: Il caso di San Paolo fuori le mura nel XIII secolo*, in: *ZK*, 58, 1991, 181–189.

71 Wilpert, 553; Ladner, 80 ff.

72 *Legenda aurea* (wie Anm. 27), 265. Die Legende wird, wie so oft, eine ältere Überlieferung wiedergeben.

73 Siehe in unserem Zusammenhang vor allem die Pfingstkuppel in San Marco in Venedig; vgl. Demus (wie Anm. 66), Bd. I, 1, S. 152.

xios III. (1195–1203) übermittelte ihm durch Gesandte reiche Geschenke. Der Papst seinerseits schickte Legaten nach Konstantinopel, um mit dem Kaiser und dem Patriarchen über die Befreiung des Heiligen Grabes und die Vereinigung der Kirchen zu verhandeln.⁷⁴ Nach der Eroberung Konstantinopels im Jahr 1204 hat sich das Interesse an der östlichen Kunst wahrscheinlich verstärkt. Schon Innocenz mag für das Programm der Paulsapsis Weichen gestellt haben, die sein Nachfolger zur Ausführung brachte. Der aus dem byzantinischen Bereich stammende von Engeln flankierte Thron mit den Leidenswerkzeugen, der in Verbindung mit der Inschrift in dem geöffneten Buch Christi (VENITE BENEDICTI PATRIS MEI PERCEPITE REGNUM) auf das Jüngste Gericht verweist, die östliche Vorbilder voraussetzende Proskynese des Papstes, die Verknüpfung von Aposteln und Evangelisten lassen ein neues Verständnis für die von Byzanz geprägte Kunst und ihre Inhalte erkennen, das durch die Berufung venezianischer Mosaizisten allein kaum erklärbar ist. Wahrscheinlich spielte der Wunsch der Päpste hier die entscheidende Rolle. Eine Mittlerrolle könnten die Mosaiken in Venedig und Torcello ausgeübt haben.⁷⁵

Sicher nicht ohne den Willen der Auftraggeber brachten die in Venedig geschulten Meister außer ihrem technischen Können die ihnen aus den Werkstätten von San Marco vertrauten, in Rom neuen Farben mit. Die Grundlage für eine Beurteilung bilden in erster Linie die drei Kopffragmente im Eingang neben der Sakristei von San Paolo, die laut Wilpert bei der Restaurierung durch Benedikt XIV. aus dem Mosaik herausgeschnitten wurden, und der Kopf eines jungen Apostels in St. Peter, der wohl ebenfalls aus der Paulsapsis stammt.⁷⁶ An dem qualitativ besten Fragment des großen Petruskopfes sind Reste eines grünen Palliums sichtbar (Abb. 14); das abgestufte Grün ist am Hals von sandfarbenen Fältelungen begrenzt. Die erneuerte Figur in der Kalotte zeigt eine violette Tunika unter dem grünen Pallium. Da diese Farbverbindung bei dem Petrus der Fußwaschung in San Marco in Venedig ähnlich begegnet, dürfte die Ergänzung prinzipiell dem Urbild folgen.⁷⁷



14. Petrus-Fragment aus der Apsis von San Paolo. Rom, San Paolo f.l.m.

Dem Kopf des Petrus in der Wiedergabe der Einzelzüge verwandt, aber etwas schwächer in der Ausführung ist das Fragment eines schwer identifizierbaren alten Apostels mit braunweißem Haar und Bart aus der linken Reihe unten (Abb. 15); die offenbar nicht gut erhaltenen Gewandreste lassen auf eine grünlichblaue, gelb gehöhte Tunika und ein tiefviolette Pallium schließen. Das dritte Kopffragment in San Paolo stammt aus der rechten Reihe unten und zeigt einen Apostel im reifen Mannesalter mit an der Seite gelocktem dunkelbraunen Haar und braunem Bart (Bartholomäus?) (Abb. 16).⁷⁸ Die Hauptfarbe der Tunika scheint ein

⁷⁴ G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XXXV, 1845, 231, 238; F. HURTER, *Storia di Papa Innocenzo III e de' suoi contemporanei*, ed. L. Toccagni, I, Mailand 1859, 314ff.

⁷⁵ Für die Verbindung von Etimasia und Jüngstem Gericht, z.B. in Torcello, vgl. W. PAESELER, Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan, in: *RömJbKg*, 2, 1938, 353, Abb. 291; für die auf östlichen Vorbildern beruhende Proskynese des Papstes siehe Ladner, 90; vgl. die Abbildungen in: *San Paolo fuori le mura* (wie Anm. 68), S. 174–176. – Die hier angeschnittenen Fragen wären weiter zu verfolgen.

⁷⁶ Vgl. Wilpert, 553; Matthiae, *Mosaici*, Farbtaf. LXI, Abb. 282, 283, 285; *San Paolo fuori le mura* (wie Anm. 68), Farbabb. 180–181, und Demus (wie Anm. 66), Bd. 2, I, S. 19f., 223f., Abb. 7–10.

⁷⁷ Vgl. Demus (wie Anm. 66), Bd. I, 2, Farbabb. 38; am Mantel begehen neben grünen auch mattbräunliche und weiße Tesserae. Beim Pallium der Petrusfigur in Grottaferrata bilden, soweit ich sehen konnte, sandockerfarbene Tesserae die Hauptfarbe, grüne Steinchen die Nebenfärbung. Wilpert, Taf. 300, gibt den Mantel dagegen weitgehend grün, das hieße wie bei dem Apostel in San Paolo wieder.

⁷⁸ Ladner, 80f., Anm. 2, identifiziert den Kopf mit Simon; doch könnte es sich dem Typ nach eher um Bartholomäus handeln, dessen Kopf bei der Restaurierung offenbar in einen Greisentypus abgewandelt worden ist. Für einen sehr ähnlichen Bartholomäuskopf in San Marco in Venedig vgl. Demus (wie Anm. 66), Bd. I, 2, Farbabb. 79.



15. Fragment eines greisen Apostels aus der linken Reihe unten der Apsis von San Paolo. Rom, San Paolo f.l.m.



16. Fragment des Bartholomäus (?) aus der rechten Reihe unten der Apsis von San Paolo. Rom, San Paolo f.l.m.

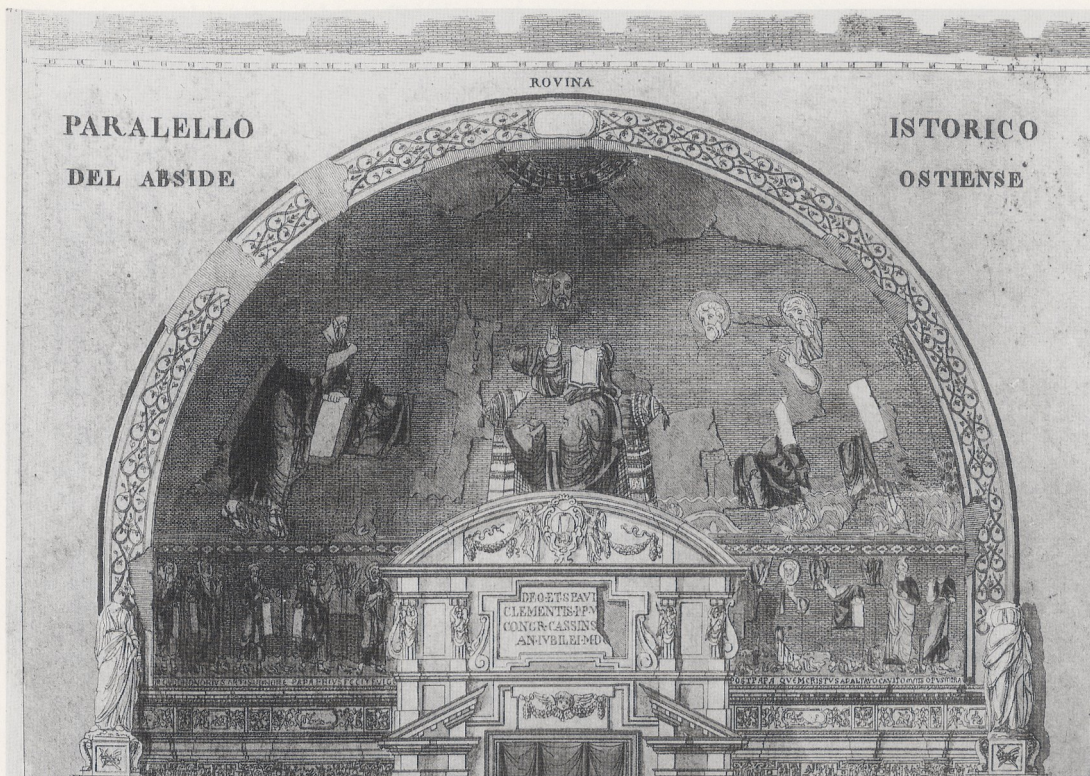


17. Johannes (Detail), Apsis von San Paolo f.l.m., Rom

durch sand- und olivfarbene Tesserae belebtes Blaugrün gewesen zu sein, das zwischen dem trüben Violett des Palliums deutlich hervortrat. Der jugendliche Kopf in der Peterskirche wird nach dem Typus zu Thomas, dem dritten Jünger der rechten Reihe gehören. Er trägt eine Tunika aus verschiedenen in Weiß übergehenden Blautönen unter einem violetten, olivgrün aufgehellten Pallium. Einen gewissen dokumentarischen Wert dürften im heutigen Zustand des Apsismosaiks die Gestalten des Johannes und des Jacobus major besitzen. Durch den von Clemens VIII. im Heiligen Jahr 1600 errichteten hohen Altaraufbau waren sie bei dem Brand besser geschützt (Abb. 18). Sie zählen mit dem Thron und den beiden Engeln, den Stifterfiguren und den Innocenti zu den dem originalen Eindruck am ehesten entsprechenden Teilen der Apsis⁷⁹. Bei Johannes erkennt man über einer blaugrauen, von weißlichen Tesserae durchzogenen Tunika ein matt violettrosa Pallium (Abb. 17); Jacobus major ist, bei einer etwas kräftigeren Tönung, farbsymmetrisch auf ihn abgestimmt.

Einen verbindlichen Farbkanon für die einzelnen Apostel hat es, wie anderenorts gesagt, in den Mosaiken von San

⁷⁹ Ladner, 80 ff., Abb. 41, 42. Zu dem hier abgebildeten Stich siehe A. Tomei in: *San Paolo fuori le mura* (wie Anm. 68), 56. Die Farbabbildung des Johannes, ebendort, S. 179, wirkt durch das künstliche Licht verfälschend; zutreffender in der Farbe des Palliums ist die Gesamtabbildung S. 154/155.



18. Apsis in San Paolo f. l. m.
Stich vor der Erneuerung
des 19. Jahrhunderts mit
Altaraufbau Clemens VIII.

Marco in Venedig nicht gegeben. Nur bei Paulus scheint, in unterschiedlichem Helligkeitsgrad, Blau unter Violett für Tunika und Pallium eine Regel gewesen zu sein⁸⁰. Die weitgehend erneuerte Figur der römischen Apsis folgt ihr bei wohl stark abgewandelten tonalen Werten. Die große Gestalt des Andreas in ihrer im wesentlichen roten und blauen Kleidung und die Jünger vor allem der linken Reihe der unteren Zone dürften noch etwas von der einstigen Farbhaltung bewahren. Im Ganzen scheinen sich die Mosaizisten des 18. und 19. Jahrhunderts an den alten Farbresten orientiert zu haben (Abb. 18).⁸¹ Die häufige Verbindung von Blau unter Violett oder umgekehrt von Violett unter Blau, der verstreute Einsatz von Grün und von meist gedämpften Rottönen, die Beschränkung auf wenige unterschiedlich abgestufte Hauptfarben, kompositionelle Mittel wie Farbsymmetrie, Farbverschränkung und Farbvariation, – dies alles ist grundsätzlich für die Mosaiken von San Marco bezeichnend.⁸² Doch haben die Restauratoren, ebenso wie den Ausdruck der Gesichter und den

Gewandstil, auch den Farbklang vergrößert und nach ihrem eigenen Kunstgeschmack verfälscht.

Die geschichtliche Bedeutung des Apsismosaiks Honorius III. für die Entwicklung der Farbgebung im römischen Mosaik ist ungeschadet aller Erneuerungen noch heute faßbar. Steht man in dem riesigen Mittelschiff der Basilika, sieht man das im 19. Jahrhundert farbgetreu kopierte Triumphbogenmosaik mit dem Christusmedaillon, den Vierundzwanzig Ältesten und den beiden Apostelfürsten und das Apsismosaik zusammen (Abb. 19).⁸³ Der Einschnitt wird in überwältigender Weise deutlich, zumal wenn man versucht, sich durch die Restaurierungen hindurch die einstige Wirkung vorzustellen. Das auf den überirdischen Bereich verweisende einheitliche Weiß der Gewandung der apokalyptischen Greise und der Gestalten Petri und Pauli, das, wie wir sahen, als Apostelfarbe bis in das spätere 12. Jahrhundert hinein in Rom weiterwirkt, ist im Mosaik der Apsis verschwunden und einer neuartigen, reicheren Farberscheinung gewichen, welche die Figuren voneinander abhebt und als Einzelgestalt stärker betont.⁸⁴ Freilich handelt es sich, wie in den sizilianischen und venezianischen

⁸⁰ Lisner, 1990, 335.

⁸¹ Nur eine genaue Einzeluntersuchung durch Spezialisten vom Gerüst aus könnte Aufschluß darüber geben, ob man auch bei den stark erneuert wirkenden Figuren alte Tesserae wiederverwendet hat.

⁸² Lisner (wie Anm. 80). Demus (wie Anm. 76) sieht eine enge Beziehung der Kopffragmente zu dem von verschiedenen Händen ausgeführten Mosaik des Ölbergs in San Marco. Die Jünger tragen, ähnlich wie in San Paolo, blaue, violette, rötliche und grüne Gewänder.

⁸³ Siehe die farbigen Gesamtabbildungen in: *San Paolo fuori le mura* (wie Anm. 68), S. 110/111 und besonders S. 112.

⁸⁴ Von einem frühchristlichen figürlichen Apsismosaik in San Paolo sind keine Nachrichten überliefert; nicht auszuschließen wäre ein florealer musivischer Schmuck, von dem Prudentius, allerdings ohne



19. San Paolo f. l. m., Rom. Triumphbogenmosaik und Apsismosaik

Mosaiken und in Grottaferrata, um eine vorwiegend ästhetische Verteilung der Farben; von einer „ikonographischen Figurenfarbe“ kann wohl nur bei den den Eindruck beherrschenden Farben Christi (auf die wir zurückkommen) und bei Petrus und Paulus die Rede sein.⁸⁵

Möglicherweise hat Gregor IX. (1227–1241) nach dem Tod Honorius' III. und der Vollendung der Arbeiten in der Paulsapsis venezianische Meister für die Mosaiken an der

jede Ortsangabe, spricht (Krautheimer, *Corpus*, V, 102ff., 166ff.). Bemerkenswert bleiben indes die von Bäumen getrennten Apostel der unteren Zone. Eine ähnliche Anordnung begegnete in frühchristlicher Zeit vielleicht in Alt-St.-Peter (vgl. S. 57 und Ruyschaert, wie Anm. 51). Zu San Giovanni in Laterano siehe unten S. 70f. Es ist nicht auszuschließen, daß sich Honorius III. an einem Vorgängermosaik orientiert haben könnte, zumal es auffallend bliebe, wenn in altchristlicher Zeit nur der Triumphbogen, nicht aber die Apsis einen figürlichen Schmuck erhalten hätte. Ein figürliches Vorgängermosaik, das schon Wilpert, 549, annahm, würde die Apostel, wie die Gestalten Petri und Pauli am Triumphbogen, im wesentlichen weiß gewandet gezeigt haben. Der Wunsch der päpstlichen Auftraggeber nach einer neuen Farbgebung durch die venezianischen Mosaizisten wäre dann um so deutlicher.

von ihm erneuerten Fassade der Peterskirche weiter beschäftigt.⁸⁶ Einen farbikonographischen Anhaltspunkt hierfür gibt die Kopie nach dem Evangelisten Matthäus in dem für Alfonso Chacón (Ciaconius) gefertigten Codex Vat. lat. 5407, p. 116 (Abb. 20).⁸⁷ Sie zeigt Matthäus nach

85 Zu fragen wäre, ob der grüne Mantel bei der erneuerten Gestalt des Philippus, der zweiten Figur unten links, eine bewußte Übernahme aus San Marco gewesen sein könnte, wo das grüne Pallium bei den Philippus-Szenen begegnet; vgl. Demus (wie Anm. 66). Bd. I, 2, Farbabb. 8. Das Problem ist möglicherweise auch für Giotto interessant.

86 Siehe die Gesamtabbildung der Fassade bei Grimaldi-Niggli, c. 133^v–134^f, S. 164f. Vgl. F. GANDOLFO, Il ritratto di Gregorio IX dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano, in: *Fragmenta picta*, 131–134. Sollte der von A. GHIDOLI (*La testa di S. Luca dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano*, a. a. O., 135–138) mit dem Evangelisten Lukas der Fassade identifizierte Kopf aus dem Palazzo Altamps tatsächlich von der Fassade stammen, hätten an ihr wahrscheinlich Mosaizisten unterschiedlicher Schulung gearbeitet. Vgl. den Versuch von M. Andaloro, den Marienkopf des Museums Puschkin in Moskau mit der Maria der Deesis der Fassade in Verbindung zu bringen (a. a. O., 139–140).

rechts schreitend in einer blauen Tunika und einem violetten Pallium, das heißt in sowohl in San Marco in Venedig wie in der Apsis der Paulsbasilika häufigen Apostelfarben.⁸⁸ Künstlerische Bestrebungen, die vermutlich mit der Erneuerung der Apsis von St. Peter einsetzten und in San Paolo noch heute faßbar sind, hätten weithin sichtbar an der Fassade der Peterskirche ihre Fortsetzung und einen vorläufigen Abschluß gefunden.

Daß die monumentalen Mosaikausstattungen der Basiliken der Apostelfürsten, die sich mit den Päpsten Innocenz III., Honorius III. und Gregor IX. verbinden, in Rom unbeachtet blieben, sobald weitere große Aufträge für Mosaikdekorationen zu vergeben waren, ist kaum zu erwarten. Doch sollte etwa ein halbes Jahrhundert vergehen, ehe es unter Nikolaus III. (1277–1280) in Sancta Sanctorum und besonders unter Nikolaus IV. (1288–1292) in San Giovanni in Laterano und in S. Maria Maggiore zu einer bedeutenden Wiederbelebung des römischen Mosaiks kam.⁸⁹

Für die Apostelfarben sind Torritis Apsismosaiken in der Lateransbasilika und in S. Maria Maggiore höchst aufschlußreich. Bei dem Lateransmosaik, an dessen Ausführung Fra Jacopo da Camerino mitbeteiligt war, ist zuerst zu fragen, wie weit die Kopie in der unter Leo XIII. neu errichteten Apsis die Farben Torritis wiedergibt (Abb. 21). Dafür, daß man eine genaue Reproduktion zu erstellen suchte, liefern die in den letzten Jahren in den Besitz des Vatikan gelangten, von A. Tomei publizierten Faksimiles aus ziemlich dickem festen Papier den Beweis.⁹⁰ Die von Tomei als „calchi“ bezeichneten Kopien wurden in der Weise hergestellt, daß man die einzelnen Papierbahnen zunächst anfeuchtete und dann abschnittsweise derart auf das Mosaik Torritis aufpreßte, daß sich ein genauer Abdruck der einzelnen Steinchen ergab; nach dem Trocknen hat man



20. Matthäus von der Fassade von Alt-St.-Peter (kolorierte Nachzeichnung in Bibl. Vat. Lat. 5407, p. 116)

die Farben nach den Tesseraelagen in Aquarell kopiert. Das Verfahren war so wirksam, daß zumal beim Goldgrund spätere Restaurierungen erkennbar sind. Trotzdem haben die die Kartons anfertigenden Meister ihnen ungewollt das Siegel ihrer eigenen Zeit mitaufgedrückt; der Ausdruck einiger Köpfe zeigt dies deutlich.⁹¹ Eine bei den riesigen Ausmaßen des Werkes derart aufwendige Prozedur konnte nur den einen Zweck verfolgen, dem neuen Mosaik die gleiche Wirkung wie dem der alten Apsis zu geben. Auch wird man, ähnlich wie lange zuvor bei Giotto's Navicella, versucht haben, zumindest Teile von Torritis Figuren und der Tesserae in die neue Apsis zu übertragen.

Dies alles erlaubt die Annahme, daß das heutige Mosaik Torritis Komposition und die ikonographischen Farben im Ganzen richtig wiedergibt. Eine für Ciacconius angefertigte

87 Laut Gandolfo, a. a. O., handelt es sich um den zweiten Evangelisten von links. Vgl. Waetzoldt, Kat. Nr. 891, Abb. 476.

88 In den Matthäus-Szenen in San Marco in Venedig trägt der Apostel ebenfalls eine blaue Tunika unter einem violetten Pallium; siehe Demus (wie Anm. 66), Bd. I, 2, Farbabb. 80.

89 Vgl. J. T. WOLLESEN, Eine „vor-cavallineske“ Mosaikdekoration in Sancta Sanctorum, in: *RömJbKg*, 18, 1979, 9–34; Sancta Sanctorum werden wir in Zusammenhang mit den Christusfarben behandeln. Für San Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore siehe zuletzt A. TOMEI, *Jacobus Torriti pictor – Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Rom, 1990, 77 ff., 99 ff.

90 A. TOMEI, Nuove acquisizioni per Jacopo Torriti a S. Giovanni in Laterano, in: *Arte medievale*, Ser. II, 1, 1987, 183–203; ders., I calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, in: *Fragmenta picta*, 238–242; ders. (wie Anm. 89), 82 ff. Dazu B. JATTA, C. FORNACIARI, Nota tecnica sui calchi del mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, in: *Fragmenta picta*, 243 f.

Durch die Hilfsbereitschaft von Fabrizio Mancinelli und Barbara Jatta konnte ich mehrere der magazinierten Kopien sehen. Bei dieser Gelegenheit ergab sich, daß die von den „calchi“ angefertigten von Tomei verwendeten Ektachrome teils etwas bläulich sind.

91 Tomei bewertet die Kartons fast wie Originale. Doch entspricht der Ausdruck der Köpfe zum Teil eher dem 19. Jahrhundert als Torritis Stil; vgl. Tomei (wie Anm. 90, 1987), Abb. 3 und 8. Die Figur des Simon in dem erneuerten Mosaik scheint eher Torritis Gestalt als dem etwas schwächeren Karton zu folgen; vgl. Tomei (wie Anm. 89), Abb. 103, 104. Die von mir untersuchten Kopien des Jacobus minor (Halbfigur), des Bartholomäus (Unterkörper) und des Matthias sind qualitativ unterschiedlich; die Teilkopie des Bartholomäus ist ziemlich grob, der Karton des Matthias dagegen farblich äußerst differenziert.



21. Torriti (Kopie), Apsismosaik von San Giovanni in Laterano, Rom

kolorierte Nachzeichnung des Andreas (Cod. Vat. lat. 5407, p.180) bildet dafür einen weiteren Beleg; wie die Gestalt in der Apsis trägt diejenige der Zeichnung eine blaue Tunika und ein rotes Pallium (Abb.22).⁹² Die Gewandung der Apostelfürsten entspricht den Figuren Petri und Pauli im Apsismosaik von S. Maria Maggiore; hier wie dort sind sie im wesentlichen mit einer blauen Tunika und einem violetten Pallium bekleidet. Das Blau ist reich abgestuft, das Violett geht vor allem bei Petrus in den Höhungen in einen sandfarbenen gelblichen Ton über; in beiden Mosaiken wirkt seine Gestalt etwas heller als die des Paulus. Die seltenen Johannesfarben der Lateransapsis, Hellrot unter Hellgrün, werden ebenfalls Torritis Original folgen, wenngleich er diesen Jünger in S. Maria Maggiore farbsymmetrisch auf Paulus abstimmt und in Blau unter Violett wiedergibt. Johannes erscheint jeweils in jugendlichem Ty-

pus, und zwar als Evangelist; die Inscriptrollen zeigen die Anfangsworte seines Evangeliums.⁹³

Die neun Jünger zwischen den Fenstern bilden gleichsam den Sockel der Hauptdarstellung; sie sind zu Dreiergruppen geordnet, wobei die mittlere durch die trennenden Fenster besonders betont ist. Als in der Kalotte nicht anwesender großer Apostel steht der Zebedäus-Sohn Jacobus major im Zentrum, ihn flankieren Thomas und Philippus. In geschlossener Reihung folgen Jacobus minor, Simon und Judas Thaddäus auf der linken, Bartholomäus, Matthäus und Matthias auf der rechten Seite.⁹⁴ Farblich wirken diese Jünger einheitlicher und heller als die Gestalten der oberen Zone. Sie tragen vorwiegend eine blauweißliche Tunika.

92 Die Farben sind also umgekehrt wie die Andreasfarben in der Apsis von San Paolo f.l.m. Vgl. Waetzoldt, Kat.Nr.157, Abb.95 (ohne Farbangaben).

93 Torriti hat, vielleicht auf Wunsch Nikolaus IV., bei den monumentalen Aposteln der Lateransapsis wie in S. Maria Maggiore die in der Petersapsis Innocenz' III. und der Paulsapsis Honorius' III. vorgebildeten hängenden Inscriptrollen übernommen. Für den auffallenden jugendlichen Typus des Evangelisten Johannes auch in Giotto's Arenafresken siehe Lisner, 1990, 333. Ich habe nachzutragen, daß Giotto's Vorbild vielleicht bei Torriti zu suchen ist.



22. Andreas aus Torritis Apsismosaik von San Giovanni in Laterano (kolorierte Nachzeichnung in Bibl. Vat. Lat. 5407, p. 180)

Das Pallium der mittleren Apostel zeigt ein helleres bis bedecktes, unter anderem mit etwas Oliv vermisches Violett; bei den äußeren Dreiergruppen, zumal der in den lichten Farben an frühchristliche Denkmäler erinnernden rechten, tritt das Violett zugunsten sand-, ocker-, olivfarbener

und grauer Tesserae zurück. Wohl mit Recht vermutet M. Boskovits, die Figuren der unteren Reihe seien in einigen Teilen von der Erneuerung verschont geblieben.⁹⁵ Dies dürfte am ehesten für die Gestalt des die linke Dreiergruppe anführenden Jacobus minor und einige Abschnitte der rechten Gruppe gelten (Abb. 23, 24).

Für die Farbgebung der Figuren in der Kalotte bildet die Apsis von San Paolo im Rahmen der Gesamtentwicklung des römischen Mosaiks zwar eine entscheidende, im Einzelnen freilich sehr allgemeine Grundlage; nur die Farben des Paulus, nicht die der anderen Apostel sind hier vorgegeben. Anregungen aus der frühpalaeologischen Kunst, auf die die Forschung hinwies, mögen hinzugekommen sein; dies wäre genauer zu untersuchen.⁹⁶ Ferner ist nicht zu vergessen, daß Torriti, bevor er die großen Mosaikaufträge erhielt, in Assisi als Maler tätig war. Dort findet sich das Paulus bezeichnende Blau unter Violett im Triforium des Nordquerhauses und, annähernd gleichzeitig mit seinem Mosaik, im Tondo an der Innenfassade der Oberkirche.⁹⁷ Torriti gibt, dies ist auffallend, Petrus fast die gleichen Farben wie Paulus. Die stärkere Aufhellung des Palliums in sandfarben-gelbliche Töne mag von italo-byzantinischen Mosaiken, doch auch von der römischen Malerei mitangeregt sein. In ihr war für Petrus schon länger ein gelbocker Mantel über dem blauen Gewand üblich; die Farben begegnen in der Silvesterkapelle der Ss. Quattro Coronati, bei dem Fragment aus dem Portikus von Alt-St.-Peter und, auf den Mantel beschränkt, in Sancta Sanctorum.⁹⁸ Um so bemerkenswerter ist es, daß Torriti durch die Verwendung von Violett als Hauptdingfarbe des Petruspalliums einem östlichen Brauch folgt, der, ohne daß an einen direkten Zusammenhang zu denken wäre, bei-

94 Die Anordnung zwischen den Fenstern folgt dem alten Zustand; vgl. die von J. GARDNER publizierte Zeichnung in Edinburgh (Copies of Roman Mosaics in Edinburgh, in: *BurlMag*, 115, 1973, 583–591, Abb. 27). Die mittlere Gestalt wird von der Forschung teils als Jacobus minor identifiziert; dies ist aufgrund des Kopftypus und der Rangfolge nicht haltbar.

95 M. BOSKOVITS, Gli affreschi della Sala dei Notai a Perugia e la pittura in Umbria alla fine del XIII secolo, in: *BollArte* LXVI, 1981, 32, Anm. 51. Hierfür könnten auch die Maße sprechen. Nach zeitgenössischen Angaben betrug die Gesamtoberfläche des alten Mosaiks 296,06 qm; davon seien 103,28 qm restauriert worden. Für den Goldgrund habe man das antike Material wiederverwendet (die von Tomei – wie Anm. 90 –, 1987, 185, Anm. 9, referierten in Quadratdezimetern aufgeführten alten Zahlen sind hier in Quadratmeter übertragen). Demnach müßten im heutigen Mosaik etwa 192,78 qm, fast zwei Drittel des einstigen Bestandes, das heißt wohl mehr als die Fläche des Goldgrundes, enthalten sein.

96 Vgl. die Hinweise bei O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New York 1970, 207 ff., und E. KITZINGER, *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*, Bloomington–London 1976, 376.

97 Über Cimabues Farben der Apostelfürsten im Nordquerhaus ist eine Aussage nicht möglich.

98 Während der Drucklegung der Arbeit wurden die unter Nikolaus III. entstandenen Wandgemälde in Sancta Sanctorum gereinigt bzw. freigelegt (die Besichtigung ermöglichten Fabrizio Mancinelli und Gabriella Gaggi). Auf dem Dedikationsbild trägt Paulus heute eine weiße, zartgrün geränderte Tunika unter einem purpurroten Pallium, dessen Ton von dem warmen Rot der Papstkasel abgehoben ist. Das jetzige Weiß des Petrusgewandes changiert in einen scharf abgesetzten, schwärzlichgrau-olivfarbenen Schattenton, der auf einer Oxydierung beruhen wird; der kräftig ockerfarbene Mantel ist von dunklen, Falten bezeichnenden Linien durchzogen. Bei beiden Gestalten wäre die weiße Tunika, sofern sie den ursprünglichen Zustand zeigt, wohl als Rückgriff auf altchristliche oder frühmittelalterliche Gewohnheiten zu verstehen. Kontrastierende Changeantfarben begegnen auch bei der freigelegten Gestalt des thronenden Christus. Für die Gewandfarben vor der Restaurierung siehe Lisner, 1990, 365 f.



23. *Jacobus minor, Apsis San Giovanni in Laterano, Rom*

spielsweise in der Cappella di San Pietro in San Marco in Venedig faßbar ist.⁹⁹ Augenscheinlich hat er, und wie wir sehen werden nicht er allein, eine gewisse Gleichordnung der Apostelfürsten mittels der Farbe gewollt. Die im Gesamtbild unüblichen Johannesfarben, Rot unter Grün, und die Andreasfarben, Blau unter Rot, sind in der Silvesterkapelle vorgegeben; Torriti hat den Zyklus sicher gekannt.¹⁰⁰ Schwerer läßt sich sagen, aus welchem Grund er diese Farben, die der Farbkomposition der Kalotte etwas Ungleichgewichtiges geben, aufgreift. Zwar ist eine gewisse Farbverflechtung der Figuren erkennbar: auf der linken Seite bilden die Gewandfarben der Apostelfürsten eine freie Umkehrung der Marienfarben; rechts läßt sich das hellgrüne Pallium Johannes des Evangelisten als aufgehellte Variante des Mantels des Täufers, das rote Pallium des Andreas als Verdichtung des hellen Tunika-Rot des jungen Jüngers vor ihm begreifen; nicht zuletzt ist das Rot des Andreas über den Abstand hinweg auf die rote Kasel des neben Maria knienden Stifterpapstes Nikolaus IV. bezogen. Trotzdem

⁹⁹ Demus (wie Anm. 66), Bd. I, 1, Farabb. 24, 27; siehe auch die Gefangennahme Christi, Farabb. 66, 68.

¹⁰⁰ Siehe Lisner, 1990, 365.

bleibt die gewisse Buntwirkung der rechten Seite gegenüber der linken nicht recht verständlich. Vielleicht hat Torriti das nicht ganz Ausbalancierte erkannt und deshalb den Farbaufbau der Kalotte von S. Maria Maggiore genauer ausgewogen.

Die Apostel des unteren Registers stellen uns vor ein geschichtlich interessantes Problem. In ihrer hellen Gewandung und der weitgehenden farblichen Gleichheit, in dem Verzicht auf die farbige Unterscheidung der Gestalten waren die Figuren wahrscheinlich den stehenden Aposteln der zu Torritis Zeit noch vorhandenen Apsismosaiken von S. Agata dei Goti und von S. Andrea Catabarbara, das heißt Mosaiken der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, viel ähnlicher als den Aposteln der Kalotte und den Figuren der unteren Zone in der Apsis Honorius' III. in San Paolo.¹⁰¹ Es drängt sich die Frage auf, ob sich Torriti an den beiden frühchristlichen Werken orientierte, bei denen die Bäume aber fehlen, oder ob es nicht wahrscheinlicher ist, daß schon das von dem Konsul Flavius Felix und seiner Gattin Padusia gestiftete und unter Leo I. vollendete lateranensische Apsismosaik in der unteren Zone durch Bäume (Palmen?) voneinander abgehobene stehende Apostel zeigte.¹⁰² Sofern die Rekonstruktion J. Ruyschaerts zutrifft, hätte die Petersapsis des 4. Jahrhunderts weitgehend die Voraussetzung gebildet.¹⁰³ Torriti würde, vielleicht auf Wunsch Nikolaus' IV., die Gestalten dann in freier Anlehnung an die Farbauffassung des älteren Mosaiks konzipiert haben, dessen äußere Apostel noch sichtbar gewesen sein mögen. Die im Gesamteindruck wenig ins Gewicht fallenden tonalen Unterschiede, daß die Pallien vor allem der Mittelgruppe in Violett spielen, erklärt sich durch die Mosaiken des frühen 13. Jahrhunderts.

In diesen Fragenkomplex gehören die stark restaurierten Malereien unter dem Apsismosaik von San Clemente, die zu seiten Christi und Mariens elf durch Palmen voneinan-

¹⁰¹ Vgl. oben S. 55.

¹⁰² Die konstantinische Lateransapsis war ebenso wie die konstantinische Apsis der Peterskirche lediglich mit einer Goldauflage geschmückt. Hierzu und zur Dekoration der lateranensischen Apsis im 5. Jahrhundert vgl. Krautheimer, *Corpus*, V, 10 f. Leo III. (795–816) restaurierte das Mosaik und versah die Fenster, die folglich vorher bestanden haben müssen, mit farbigem Glas. Zu den Fenstern des konstantinischen Baues siehe Krautheimer, a. a. O., 87. T. BUDDENSIEG (Le coffret en ivoire de Pola, Saint-Pierre et le Latran, in: *CabArch*, X, 1959, 157–200), 172 ff., Fig. 30, rekonstruiert die frühchristliche Lateransapsis mit einem Lämmerfries; diesen habe Innocenz III. durch Apostel ersetzt. Die These ist auch aus farbikonographischen Gründen kaum haltbar. Vgl. Matthiae, *Mosaici*, 347 f., mit Zusammenfassung der vorausgehenden Literatur.

¹⁰³ Ruyschaert (wie Anm. 51), Abb. 3. Für die Möglichkeit eines altchristlichen figürlichen Apsismosaiks in San Paolo f. l. m., das in der unteren Zone ebenfalls von Bäumen getrennte stehende Apostel gezeigt hätte, siehe oben Anm. 84.



24. Die Apostel Bartholomäus, Matthäus, Matthias in der Apsis von San Giovanni in Laterano, Rom

der getrennte stehende Apostel zeigen. Die Figuren werden ins 12. Jahrhundert datiert und gehören laut J. Barclay Lloyd wahrscheinlich zur originalen mittelalterlichen Apsisdekoration. Bedenkt man die Nähe von San Clemente zur Lateransbasilika und die zahlreichen von H. Toubert aufgewiesenen frühchristlichen Motive der Mosaiken, liegt die Vermutung nicht fern, daß der Malereizyklus eine altchristliche Apostelserie in der lateranensischen Apsis widerspiegeln könnte; freilich hätte man die Farben des Mosaiks nicht in das andere Medium übernommen.¹⁰⁴

In das Apsismosaik von S. Maria Maggiore, sein größtes und reifstes Werk, flicht Torriti auf souveräne Weise Elemente der frühchristlichen Epoche, der östlichen Kunst und der römischen Malerei, dazu seine in San Giovanni in Laterano gesammelten Erfahrungen mit ein (Abb. 25). Der vielleicht durch das Vorgängermosaik mitbedingte additive Charakter der lateranensischen Komposition ist einem zusammenfassenden Aufbau gewichen.¹⁰⁵ Bei den Apostelfar-

ben bestehen auch hier bemerkenswerte Unterschiede zwischen den Gewändern der Gestalten in der Kalotte und denen der um das Totenbett Mariens versammelten Jünger in dem breiten Mittelbild der unteren Zone (Abb. 26). In der Marienkrönung tragen die Apostelfürsten und der junge Johannes übereinstimmend das auf östliche Bräuche zurückgehende Blau und Violett,¹⁰⁶ wobei ähnlich wie in der Lateransbasilika Petrus durch die sandfarbenen Höhungen des Palliums etwas heller wirkt und kaum merklich betont ist. Im Ganzen bringt die gedämpfte Farbhaltung der seitlichen Heiligen die Krönung in ihrem differenzierten Rot, Blau, Purpur und Gold erst voll zur Geltung. Die Apostelfarben der Kalotte kehren bei der teils ergänzten blau und violettgrau gekleideten Figur des Matthias in der Predigtszene rechts an der Stirnwand wieder.¹⁰⁷ Im Marien-entod verfolgte Torriti mit der abweichenden Farbwahl für die Gestalten Christi, Mariens und der Jünger augenscheinlich eine bestimmte Absicht. Christus und Maria gibt er eine betont rote und blaue Kleidung, deren Lokal- farbigkeit im Vergleich mit den golddurchwirkten Gewän-

¹⁰⁴ Barclay-Lloyd (wie Anm. 57), 42f.; Toubert (wie Anm. 58). Vgl. A. NOACH, Two Records of Wall-Paintings in San Clemente, *BurlMag*, XCI, 1949, 309–312, Fig. 7; E. KANE, *The Painted Decoration of the Church of San Clemente* (San Clemente Miscellany II), 1978, 112f.

¹⁰⁵ Siehe die Farbaufnahme bei C. PIETRANGELI (Hg.), *Santa Maria Maggiore a Roma*, Florenz 1988, Abb. S. 132/133. Tomeis Annahme (wie Anm. 89, S. 105), Torriti habe die Mosaiken von S. Maria Maggiore etwa gleichzeitig mit denen der Lateransbasilika begonnen, aber etwa fünf Jahre später vollendet, leuchtet nicht recht ein. Vgl. J. GARDNER, Pope Nicholas IV and the Decoration of Santa Maria Maggiore, in: *ZKg*, 36, 1973, 1–50.

¹⁰⁶ Die als Figurenfarbe unspezifischen Johannesfarben Blau unter Violett finden sich vorher in Monreale und in San Marco in Venedig.

¹⁰⁷ Siehe: S. Maria Maggiore (wie Anm. 105), Abb. S. 151. Es handelt sich bei der stark restaurierten Szene nicht um Matthäus, wie die neuere italienische Forschung angibt, sondern um Matthias; die richtige Benennung bei H. KARPP, *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966, Abb. 195, und bei Gardner (wie Anm. 105), 6.



25. Torriti, Apsismosaik mit Mosaik der Apsisstirnwand (ergänzt) in S. Maria Maggiore, Rom

dern der Krönung irdisch-gegenständlicher wirkt; zugleich ist sie auf die Rot- und Blautöne der übrigen Bilder – Verkündigung, Geburt, Epiphanie, Darstellung im Tempel – abgestimmt. Anders verhält es sich mit den Apostelfarben. Die vorwiegend lichtblauweißlichen Tuniken und zartviolettweißlichen Pallien verbinden sich mit der weißgekleideten Seele Mariens in den Armen Christi. Torriti verwendet sowohl Farbklänge der Apostel in der Fensterzone der Lateransapsis wie von altchristlichen Darstellungen empfangene Eindrücke; die farbige Akzente bildenden roten, blauen und purpurfarbenen Clavi sind in der frühen Tradition vorgebildet.¹⁰⁸ Eine gleichförmige Wirkung vermeidet er, indem er einige Figuren in lebhafter getönte Pallien kleidet. Der sich trauernd Maria zuneigende, in die Mandorla eingeschlossene Johannes trägt einen rosa Mantel, dessen Farbe, leicht in Karmin verschattet, links bei der am Kopftyp erkennbaren Gestalt des Bartholomäus und etwas kräftiger rechts bei dem dritten als Greis gekennzeichneten Apostel wiederkehrt. Dieser wendet sich einem jungen Jünger (Philippus?) in einem dinglich grünen Pal-

lium zu; die aufgehellten ockerfarbenen Partien unterstreichen die Plastizität der Figur. Die Farben Rot und Grün klingen in der Frauengruppe rechts wieder auf, während die frei über das Bild verteilten Rottöne die Kleidfarbe Christi und Mariens variieren.¹⁰⁹ Die Kennzeichnung der Jünger durch bestimmte Figurenfarben scheint Torriti, wie die unterschiedliche Gewandung des Johannes in der Kalotte und im Marientod zeigt, nicht allzusehr beschäftigt zu haben. Doch mag ihm Rosa als eine alte Johannesfarbe, möglicherweise auch Grün für Philippus und Rot bei Bartholomäus in älteren Werken aufgefallen sein.¹¹⁰ Sein Farbsinn erweist sich auf andere Weise als in der Kalotte auch

108 Siehe die Farabbildungen in: *S. Maria Maggiore* (wie Anm. 105), S. 132/133, 148/149. Zu den Farben der Clavi in den frühchristlichen Mosaiken und in der Paschalis-Gruppe vgl. oben S. 56.

109 Ob Torriti für die verstreute Verwendung des Rot und Grün Anregungen von den Aposteln in der Paulsapsis empfangen haben könnte, ist fraglich. Die Farbigekeit in den für sie vorbildlichen Mosaiken in San Marco in Venedig wirkt meist gedämpfter.

110 Für das rosa oder rote Pallium des Johannes vgl. Lisner, 1990, 67; es begegnet ferner im Triptychon des Domes zu Tivoli, im Dom von Anagni, im Obergaden der Oberkirche in Assisi. Für das vielleicht nach altem Vorbild erneuerte grüne Pallium des Philippus in der Apsis von San Paolo siehe Anm. 85. Bartholomäus trägt in der Oberkirche in Assisi (Glasfenster II und, nach der Restaurierung schwer lesbar, in der Himmelfahrt Christi an der Eingangsfassade) zwar ein weißes Pallium, aber eine rote Tunika; siehe Lisner, 1990, 356.



26. Torriti, *Marientod*. Apsis von S. Maria Maggiore, Rom

im Marientod. Die den Bildeindruck wesentlich bestimmenden Weißtöne heben das Mosaik von den übrigen Szenen der unteren Zone ab und verleihen ihm einen dem Sinngehalt entsprechenden zarteren Klang. Nicht zuletzt hat Torriti die Gesamtwirkung von Apsis und Apsisstirnwand mitbedacht.¹¹¹ Bei den (erneuerten) Mosaiken der Bogenwand orientierte er sich anscheinend an den durch den barocken Umbau heute größtenteils verdeckten Mosaiken der Apsiswand in Ss. Cosma e Damiano. Von dort stammen das Lamm auf dem Thron im Scheitel der Bogenrahmung, die sieben Leuchter, die Evangelisten-Symbole und die monumentalen Gestalten der das Lamm verehrenden Vierundzwanzig Ältesten.¹¹² Trotz der Restaurierung spiegeln die weißblauen Tuniken und die sandfarbenen Pallien der Greise vermutlich die frühchristlichen Brauch ent-

sprechende alte Farbhaltung wieder. Offenbar war es Torritis Gedanke, den Blaugrund der Bogenwand und den gestirnten Blaugrund des die Krönung umfassenden großen Medaillons sowie die lichte Gewandung der Ältesten und die Weißtöne des Marientodes aufeinander abzustimmen. Als hellste Szene der Apsis steht dieser kaum zufällig in einer Achse mit dem das geöffnete Buch haltenden den Apsisbogen überhöhenden Lamm.

Cavallini verhält sich in der Wahl der Gewandfarben seiner Mosaiken in S. Maria in Trastevere zum Teil ähnlich wie Torriti in S. Maria Maggiore; andererseits bestehen beträchtliche Unterschiede. Das repräsentative Dedikationsbild wirkt traditionsgebundener als der den Abschluß des erzählenden Zyklus bildende Marientod. Im Dedikationsbild rahmen die stehenden Apostelfürsten den Tondo mit Maria und dem Christusknaben feierlich ein. Wie in der Kalotte von S. Maria Maggiore tragen sie eine blaue Tunika mit roten Clavi; wie dort ist die Farbe des Palliums dinglich als Violett zu begreifen, wobei dasjenige des Petrus gleichfalls in Beige spielt.¹¹³ Cavallini arbeitet mit zarte-

¹¹¹ Vgl. die in Anm. 105 zitierte Gesamtabbildung.

¹¹² Zu Ss. Cosma e Damiano siehe zusammenfassend Krautheimer, *Rome*, 93 f. Der Triumphbogen von San Paolo weicht durch die Christusbüste im Scheitel und das Fehlen der Leuchter von Ss. Cosma e Damiano und von S. Maria Maggiore ab. Thematisch abhängig von der Kirche am Forum ist die Apsisbogenwand von S. Prassede, die jedoch formal und im Einsatz der Farben einen anderen Stil als die Apsiswand von S. Maria Maggiore zeigt. Zu deren Restaurierung vgl. M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, in: *S. Maria Maggiore* (wie Anm. 105), 152.

¹¹³ Cavallini scheint in den helleren Partien der Mäntel auch rosa *Tesserae* verwendet zu haben; dies ist je nach Lichteinfall mehr oder minder deutlich.

sten Übergängen zwischen hellen Höhungen und satteren Schattentönen. Der Marientod hat wenig mit Torritis Mosaik gemein; die Unterschiede sind kaum allein mit der anderen Anbringung und dem abweichenden Format zu erklären.¹¹⁴ Schon die Gestalten Christi und Mariens weichen farblich ab. Im Gegensatz zu Torritis vollzähliger Apostelserie läßt Cavallini elf Apostel auftreten, von denen er drei – ähnliches findet sich später bei Giotto – lediglich durch die Nimben andeutet. Zu Häupten Mariens steht Petrus; das über der Gewandung liegende weiße mit schwarzen Kreuzen besetzte Pallium und das Weihrauchfaß kennzeichnen ihn gleichsam als zelebrierenden Priester. Rechts neben ihm erkennt man Johannes, der wie in Kreuzigungsdarstellungen die Hand trauernd an die Wange legt. Zwischen Petrus und Johannes ist aufgrund des Kopf-typus Bartholomäus, links von Petrus Jacobus major identifizierbar. Der hinter dem Totenbett kniende, den Blick auf das Antlitz der Maria richtende Greis mit hoher Stirn könnte Matthäus sein. In der linken Gruppe bildet Paulus die Hauptfigur; seine Rechte weist auf Maria, während er die vom Mantel bedeckte linke Hand klagend an das Gesicht führt. Zu Füßen Mariens kniet Andreas. Bei dem die Szene links abschließenden greisen Jünger mag es sich um Jacobus minor, bei dem zurückstehenden jungen Apostel um Thomas handeln.¹¹⁵ Während in Torritis Marientod die in frühchristlicher Zeit übliche farbliche Gleichordnung der Jünger noch eine Rolle spielt, setzt Cavallini die Figuren durch die Gewandfarben stärker voneinander ab, wenn-gleich er ihnen, soweit sichtbar, letztlich in der östlichen Kunst wurzelnde blaue Tuniken gibt. Petrus ist von Paulus unterschieden, indem er keinen violetten, sondern, ausgesprochenere als im Dedikationsbild, einen vorwiegend gelb-bräunlichen Mantel trägt. Insgesamt ist die Farbskala auf wenige, in sich reich abgestufte Töne beschränkt. Johannes und Andreas sind fast übereinstimmend in Blau und Rosa gekleidet, wobei die Andreasfarben von Torritis Apostel in San Giovanni in Laterano, das Rosa des Johannesmantels

möglicher-, aber nicht notwendigerweise von Torritis Marientod angeregt sein könnten.¹¹⁶ Die Palliumfarbe der übrigen Jünger bewegt sich zwischen helleren und tieferen, teils in Purpurrosa spielenden Variationen des Violett. Im Jüngsten Gericht in S. Cecilia in Trastevere verwendet Cavallini für Andreas und für Jacobus major abweichende Farben, was darauf hindeutet, daß für ihn selbst bei wichtigen Aposteln ein verpflichtender Farbkanon nicht bestand. Wenn im übrigen die Farbhaltung des Gerichts trotz der Wiederholung bestimmter Farbverknüpfungen etwas reicher ist, so findet dies in erster Linie in den freieren Möglichkeiten der Wandmalerei eine Erklärung.¹¹⁷ Eine chronologische Abfolge läßt sich aus den Unterschieden der Farbgebung schwerlich erschließen.

Die Mosaiken Torritis und Cavallinis schließen sich bis zu einem gewissen Grad zusammen, sobald man sie mit dem von Filippo Rusuti signierten Mosaik des thronenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer und den Gestalten des Petrus und Paulus, Andreas und Jacobus major an der Fassade von S. Maria Maggiore vergleicht.¹¹⁸ Das breite Stehen, die gedrungene Proportionierung der Apostel, das Verhältnis von Körper und Gewand, wie der Stoff der Pallien unter der Brustpartie quer gerafft ist und die Hände mit den Inschriftrollen derart vom Rumpf gelöst sind, daß das Manteltuch in großen, tiefe Mulden bildenden Bahnen frei hinabhängt und die Schwere und das Volumen unterstreicht, dies alles geht über Torritis Apostel und Cavallinis Dedikationsbild schon formal weit hinaus (Abb. 27, 28). Daher wundert es nicht, daß auch die Figurenfarben stark abweichen und in einem anderen Sinn verwendet sind. Am instruktivsten ist ein Vergleich der Apostelfürsten. Von ihrer Gleichordnung durch die Farbe kann bei Rusuti nicht mehr die Rede sein. Zwar zeigt Paulus noch das übliche Blau und Violett, Petrus hingegen trägt ungewöhnliche Farben: eine rote Tunika und ein grünes Pallium, das – auch dies ist gegenüber Torriti und Cavallini neu – an den Schultern, unter der Brust und an den rechts frei hängenden Teilen ein blaues Futter aufweist. Die Verbindung von Rot und Grün und die Bereicherung der Gewandung durch eine Futterfarbe lassen sich aus der Tradi-

114 Gegenüber der reliefähnlichen Anordnung der Gestalten bei Torriti geht es Cavallini in weit höherem Maß um eine durch Überschneidungen mitbewirkte räumliche Schichtung; doch ist der Aufbau weitgehend symmetrisch. Zur Chronologie der Werke siehe die interessanten Überlegungen von J. POESCHKE (Per la datazione dei mosaici di Cavallini in S. Maria in Trastevere, in: *Roma anno 1300*, hg. von A.M. Romanini, Rom 1983, 423–429). Die von ihm angenommene Abhängigkeit der Mosaiken Cavallinis von den Ober-gadenfresken in Assisi wäre genauer zu begründen. Vgl., ähnlich wie Poeschke, Tomei (wie Anm. 89), 117f.

115 Demnach wären Philippus, Simon und Thaddäus nur durch ihre Nimben und Matthias gar nicht vertreten. Die Benennung des Matthäus bleibt hypothetisch, weil Cavallini den Apostel im Jüngsten Gericht in S. Cecilia in Trastevere und am Grabmal des Kardinals Matteo d'Acquasparta in jugendlichem Typus wiedergibt.

116 Cavallinis Marientod wirkt in einigen Zügen stilistisch fortschrittlicher als Torritis Komposition. Die Unterschiede sind vielleicht nicht nur eine Frage der zeitlichen Abfolge; sie könnten sich durch einen möglichen Altersunterschied, andere Vorlagen und zumal die Künstlerpersönlichkeit miterklären.

117 Zu Cavallinis Apostelfarben im Jüngsten Gericht siehe Lisner, 1990, 366f.

118 Zum ursprünglichen Zustand der Fassade mit den bei Fugas Umbau zerstörten Figuren des Hieronymus und des Matthias und zu den Restaurierungen vgl. Gardner (wie Anm. 105), 22ff., Abb. 20. Für Farabbildungen siehe: S. *Maria Maggiore* (wie Anm. 105), S. 162–165.

27. Rusuti, Paulus und
Jacobus major.
Fassadenmosaik von
S. Maria Maggiore,
Rom



28. Rusuti, Petrus und
Andreas.
Fassadenmosaik von
S. Maria Maggiore,
Rom



tion des römischen Mosaiks kaum erklären.¹¹⁹ Weniger auffällig erscheinen die sich einander symmetrisch entsprechenden Figurenfarben von Andreas und Jacobus major. Die Andreasfarben Blau unter Rot sind in Torritis Lateransapsis vorgegeben, das Blau und Rot des Jacobus findet sich rein farbikonographisch in Cavallinis Jüngstem Gericht und dem ihm früher zugeschriebenen Mosaik in San Crisogono.¹²⁰ Doch hat Rusuti den Farbcharakter der älteren Werke verändert. Das rote Pallium des Andreas zeigt ein dunkelviolettes Futter, dessen Ton das Auge in die Tiefe leitet, während das Rot des Jacobusmantels am Umschlag in Ocker gehöht und in der die Figur hinterfangenden Mantelnische raumbildend verschattet ist. In der Gesamtwirkung besitzt jeder Apostel einen wuchtigen eigenen Klang. Der Kontrast zu den Mosaiken der neunziger Jahre und auch zu der gemalten Apostelserie in den Tondi des Querhauses von S. Maria Maggiore¹²¹ ist in Stil und Farbgebung so augenfällig, daß sich eine etwa gleichzeitige Entstehung des Fassadenmosaiks schwer vorstellen läßt.¹²² Zwar mag es vor dem Fall der Colonna im Jahr 1297 in Auftrag gegeben, vielleicht auch begonnen, zum größeren Teil wird es erst nach der Rehabilitierung der Patronatsfamilie, frühestens ab etwa 1306/7 ausgeführt worden sein.¹²³ Falls Rusuti tatsächlich mit dem zwischen 1304/5 und 1309 und dann wieder 1316 und 1317 in Frankreich und am königlichen Hof bezeugten römischen Maler „Philippus Bizuti“ identisch ist, kämen als Ansetzung die Jahre zwischen 1309 und Anfang 1316 infrage; eine Beteiligung der in Frankreich mit „Bizuti“ arbeitenden Maler, des Sohnes Johannes und eines Nicolaus wäre dann denkbar.¹²⁴ Die

fortschrittlichen Elemente in den erzählenden Szenen des unteren Registers, zumal in der Bildarchitektur, würden so verständlich.

An diesem Punkt angelangt, hätten wir die Hauptfäden in der Hand, um das Verhältnis der Apostelfarben in der Navicella zum römischen Mosaik zu definieren. Doch stellen wir die Frage zurück und geben zunächst einen Überblick über die Entwicklung der Christusfarben. Dabei wird sich herausstellen, daß Giotto bei der Farbgebung Christi wahrscheinlich weitgehend an einen Wunsch des Auftraggebers gebunden war, was seine Farbwahl für die Jünger und den Farbaufbau bis zu einem gewissen Grad mitbestimmte.

In der Frühzeit des römischen Mosaiks stellte man den Sohn Gottes in dinglich goldenen oder purpurvioletten Kleidern dar; das Gold wird seine göttliche Natur, die Kaiserfarbe Purpur das überweltliche Königtum versinnbildlicht haben.¹²⁵ Schon im vierten Jahrhundert finden sich in S. Costanza, wenngleich in starker Brechung, beide Farben: dem Sinn nach Gold bei dem stehenden Christus der *Traditio legis*, Purpur bei der auf der Weltkugel thronenden Gestalt in der gegenüberliegenden Nische. Die goldene Gewandung kehrt in der *Traditio legis* der Mosaiken des Neapler Baptisteriums San Giovanni in Fonte wieder, die die Figur Christi gleichfalls stehend zeigt.¹²⁶ Darf man aus den beiden Bildern der Gesetzesübergabe schließen, daß bereits das altchristliche Apsismosaik der Peterskirche, das nach Annahme der Forschung die *Traditio legis* darstellte, den stehenden Christus in Gold gekleidet wiedergab?¹²⁷

119 Für Rot unter Grün als Petrusfarben kenne ich kein früheres Beispiel. Umgekehrt begegnet Grün unter Rot bei der kleinen Petrusfigur der traditionell Coppo di Marcovaldo zugeschriebenen Madonna in S. Maria Maggiore in Florenz (zur Zeit in Restaurierung) und bei Giotto's Badia-Polyptychon in den Uffizien. In der Verbindung von Blau unter Grün findet sich ein grüner Petrusmantel in den Mosaiken von San Marco in Venedig und in den Werken Duccios (Lisner, 1990, 342 f.). Zur Verwendung von Futterfarben siehe unten S. 86 ff.

120 Vgl. P. HETHERINGTON, *Pietro Cavallini*, London 1979, 160.

121 Zu den gemalten Tondi im Querhaus und ihrer Identifizierung mit Aposteln siehe Lisner, 1990, 367 ff. Die geöffneten Schriftrollen der Apostel sind in der Innocenz-Apsis von St. Peter, in San Paolo f. l. m. und bei Torriti vorgegeben.

122 Eine Frühdatierung der Mosaiken Rusutis hat vor allem Gardner (wie Anm. 105), 22 ff., vertreten. Zu der umstrittenen Frage siehe M. RIGHETTI TOSTI-CROCE, in: *S. Maria Maggiore* (wie Anm. 105), 156 ff.

123 Zu erwägen wäre, ob der Mittelgruppe ein vor 1297 gefertigter Entwurf Rusutis zugrunde liegen könnte, die Arbeiten aber aus politischen Gründen unterbrochen wurden. F. BOLOGNA vermutet, daß die stehenden Apostel einer späteren Phase als der thronende Christus angehören (*I pittori alla Corte Angioina di Napoli*, Rom 1969, Taf. III–46, Nr. 56; Taf. III–44).

124 Die Signatur Filippo Rusutis unter dem thronenden Christus des Fassadenmosaiks bezeichnet ihn in jedem Fall als den Hauptmeister der oberen Zone. Vgl. M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *Il maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florenz 1981, 62 f. und Anm. 155 (mit älterer Literatur); J. GARDNER, Bizuti, Rusuti, Nicolaus and Johannes: some neglected Documents concerning Roman artists in France, in: *BurlMag*, 129, 1987, 381–383 (mit Abdruck der Dokumente). Es fällt auf, daß Bizuti im Jahr 1309 nur halb so hoch wie sein Sohn Johannes und der Maler Nicolaus bezahlt wird; die 1308 genannte Arbeit scheint sich nur auf Restaurierungen zu beziehen. Wie weit die in den Dokumenten erwähnten, im Jahr 1316 nur zögernd erfolgten Zahlungen auf größere Arbeiten hinweisen, bliebe zu untersuchen.

125 Zu den Farben Gold und Purpur vgl. F. HAEBERLEIN, Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie, in: *RömJbKg*, 3, 1939, 75–126. Diese breit gefächerte Arbeit stellt die Weichen für eine farbikonographische Betrachtungsweise und enthält u. a. wichtige Beobachtungen zu den Brechungen der Farben. Der methodische Ansatz weicht grundsätzlich von dem Ausgangspunkt der Verfasserin – das Verhältnis von „Figurenfarben und Farbkomposition“ – ab.

126 Vgl. Wilpert, Taf. 4, 5 (S. Costanza), Taf. 32 (Neapel). Für die Datierung der Neapler Mosaiken wohl schon ins 5. Jahrhundert siehe CH. THOENES, *Neapel und Umgebung* (Reclams Kunstführer Italien, VI), 2. Aufl. 1983, 121.



29. Apsismosaik des zerstörten Trikliniums Leos III., Rom, Lateran (nach Ciampini)

Der Gedanke ist kaum von der Hand zu weisen. Dann wäre hier das farbikonographische Urbild für S. Costanza und Neapel und für römische Hauptwerke, für S. Pudenziana und wahrscheinlicher noch für die stehenden Christusgestalten in Ss. Cosma e Damiano und in den Paschalis-Bauten S. Prassede und S. Cecilia zu suchen. Die Frage hängt jedoch unlöslich mit der Frage nach der Farbigkeit des Hintergrundes zusammen. Konstantin d. Gr. hatte die Petersapsis nicht mit Mosaik, sondern mit einem unfüßlichen Goldgrund wohl aus Blattfolien geschmückt.¹²⁷ Trug die Gestalt Christi in dem vermutlich von seinem Sohn Konstantius gestifteten Mosaik goldene Gewänder, konnte der Grund schwerlich von gleicher Farbe sein. Eher würde man ihn sich ähnlich wie in S. Costanza und in S. Pudenziana gleichsam als Himmel, ziemlich hell und weiträumig, von bläulichen und rötlichen Wolken durchzogen, oder aber, spätere Lösungen anbahnend, über einer Bodenzone in gleichmäßigeren und tieferen, möglicherweise – wie bei einigen Neapler Mosaiken – leicht abgestuften Blautönen

vorstellen. Fassen wir die bisher angestellten Erwägungen zusammen, ließe sich die Farbkombination der altchristlichen Petersapsis mit einem goldgewandeten Christus zwischen den in gebrochenes Weiß gekleideten Apostelfürsten vor einem mehr oder minder Blau enthaltenden Hintergrund rekonstruieren. In diesem Fall hätte die Erneuerung der Apsis durch Innocenz III. den gesamten Goldgrund mitumfaßt.¹²⁹ Als nicht auszuschließende Alternative müßte man sich Christus in weitgehend purpurviolett Gewändern denken. Der Grund der Apsis wäre dann vermutlich gold, das würde heißen, vom 4. Jahrhundert bis zu ihrem Abbruch durchgehend golden gewesen. Wir stellen das Problem zur Diskussion. Auf einen weiteren Grund für die von uns eher angenommene goldene Christusgewandung kommen wir bei der Erörterung des Vorgängermosaiks von Giotto's Navicella zurück.

Purpur als Hauptfarbe Christi läßt sich, wie gesagt, in S. Costanza und seit dem 5. Jahrhundert in der Variante eines tiefen Violett in den wohl farbgetreuen Nachbildungen der unter Leo I. entstandenen Brustbilder in San Gio-

127 Vgl. C. DAVIS-WEYER, Das Traditio-Legis-Bild und seine Nachfolge, in: *MJbBK*, XII, 1961, 7–45; Ruysschaert (wie Anm. 51), 179 ff.; Matthiae-Andaloro, 226.

128 Krautheimer, *Corpus*, V, 177.

129 Daß die Innocenz-Apsis einen Goldgrund zeigte, ist aus den Kopien u. a. Giulio Romanos in der Sala di Costantino und im „Album“ (Archivio di San Pietro A 64 ter, fol. 50) ersichtlich.

vanni in Laterano und am Triumphbogen von San Paolo f.l.m. fassen. Im Bereich der Lateransbasilika blieb Violett für das Christusbild der Cappella di San Venanzio und für die (erneuerte) stehende Gestalt der Apsis des Trikliniums Leos III. verpflichtend (Abb. 5, 29);¹³⁰ die Bindung an die örtliche Überlieferung ist offenkundig. Den purpurgewandeten stehenden Christus scheint im späten 5. Jahrhundert – nach der Kopie im Codex Vat. lat. 5407 (p. 190) – auch das verlorene Apsismosaik von S. Andrea Catabarbara gezeigt zu haben (Abb. 7). Purpur bzw. Violett als Christusfarbe begegnet am Triumphbogen von San Lorenzo f.l.m. und im 9. Jahrhundert in San Marco in Rom. Nach einer längeren Pause taucht Violett im späten 13. Jahrhundert kaum zufällig im Komplex von San Giovanni in Laterano, aber lediglich als Farbe des Palliums noch einmal auf: im Gewölbemosaik von Sancta Sanctorum in Verbindung mit einer blauen, bei dem im 18. Jahrhundert in das Giebelfeld der Hauptfassade eingesetzten Christusmedaillon über einer roten Tunika.¹³¹ Die traditionsgebundene Haltung liegt auf der Hand.

Bei der Wiederbelebung des römischen Mosaiks im 12. Jahrhundert war man zuvor andere Wege gegangen, indem Violett als Christusfarbe ungebräuchlich wurde und man Gold weniger häufig als in früherer Zeit und in unterschiedlicher Weise einsetzte. Der segnende Salvator des Medaillons über dem Apsisscheitel in San Clemente trägt eine rote Tunika mit blauem Clavus unter dem von roten Linien durchzogenen goldenen Pallium (Abb. 30). Angesichts der im übrigen traditionellen Farbhaltung der Stirnwand wäre es denkbar, daß dem Meister bei der Wahl von Rot und Gold die Christusfigur eines verlorenen monumentalen Werkes vor Augen gestanden hat. Die thronende Gestalt Christi in der Apsis von S. Maria in Trastevere ist hingegen in einem weißlichblauen Gewand und einem goldenen Mantel mit purpurfarbener Zeichnung wiedergegeben. Ganz anders wirkt das Fragment in San Bartolomeo all'Isola; wegen seiner konkaven Einmuldung kann es nicht, wie gesagt wird, von der Fassade, sondern nur aus einer Apsis stammen.¹³² Über den eng anliegenden Ärmeln



30. Medaillon mit dem segnenden Salvator über dem Apsisscheitel. Rom, San Clemente

eines weißlichen Untergewandes zeigt die Figur eine durch breite nach oben spitz zulaufende rote Striche belebte goldene Tunika mit reichem Bortenbesatz, dazu ein blaues Pallium, das einzelne goldene Linien durchziehen und begrenzen. Trotz der Unterschiede, nicht zuletzt in der Bildung des Antlitzes, deuten die Binnenzeichnung der Tunika und die Borten auf eine gewisse Verbindung zu den Werkstätten in San Clemente hin. Auf der anderen Seite wirkt der blaue Mantel wie eine Vorwegnahme der folgenden Entwicklung. Insgesamt wird im 12. Jahrhundert in der Kleidung Christi eine farbige Trennung von Gewand und Mantel erkennbar, die in die Zukunft weist.

Der entscheidende geschichtliche Einschnitt liegt, wie bei den Apostelfarben, in der Petersapsis Innocenz' III. und in der unter Honorius III. entstandenen Apsisdekoration von San Paolo f.l.m. Giulio Romanos Konstantinische Schenkung in der Sala di Costantino zeigt den thronenden Christus der Innocenz-Apsis in einer mattroten Tunika und einem im wesentlichen blauen Pallium.¹³³ Die Farben Rot unter Blau kehren bei der thronenden Gestalt der Paulsap-

130 Die Christusfigur der Apsis war vor ihrer Erneuerung so weit erhalten, daß man die Gewandfarben sicherlich nicht verändert haben wird; vgl. Davis-Weyer (wie Anm. 54), Abb. 5; Belting (wie Anm. 54), Taf. II, 3. Möglicherweise hat man das Purpurviolett damals schon als Farbe der Passion verstanden.

131 Die Kenntnis des Farbnegativs des Brustbildes Christi in Sancta Sanctorum verdanke ich Serena Romano; sowohl Tunika wie Pallium zeigen Goldfäden. Zu dem Tondo im Giebel der Fassade vgl. Herklotz (wie Anm. 59), 27; Tomei (wie Anm. 89), 93 (mit Zuschreibung an Torriti). Für die Anbringung unter Nikolaus IV. und die Versetzung im 18. Jahrhundert siehe D. POPP, Eine unbekannte Ansicht der mittelalterlichen Fassade von S. Giovanni in Laterano, in: *RömJbBH*, 25, 1990, 31–39, Abb. 1, 5.

132 Matthiae, Mosaici, 323, Abb. 278. Das Fragment befindet sich heute in dem an die Kirche anschließenden Kloster.

133 Die Farbangaben in den Nachzeichnungen setzen die umfangreiche Restaurierung unter der Leitung Giovannis da Udine voraus (vgl. S. 60 f.). Die Kopie im „Album“ (wie Anm. 129) gibt Christus in roter Tunika und zart weißblauem Pallium wieder; in anderen Kopien ist die Palliumfarbe, sicher verfälschend, violett, was sich durch eine einstige Changeantfarbe erklären mag.

sis wieder. Die Restauratoren werden die nach dem Brand noch sichtbaren Hauptfarben respektiert haben; ursprünglich mögen diese durch Tesserae anderer Tönung belebt gewesen sein. Folglich sind im frühen Duecento in den großen den Apostelfürsten geweihten Basiliken Rot und Blau zu den offiziellen Christusfarben geworden; offen bleibt, ob und bis zu welchem Grad die Gewänder von Goldfäden durchzogen waren. Die Aufnahme des neuen Farbklangs beruht, analog zu den Aposteln, auf italo-byzantinischen Vorbildern.¹³⁴

Von hier aus erklärt sich am Ausgang des Jahrhunderts Torritis Verhalten. Zwar mußte er in das lateranensische Mosaik das als wundertätig geltende frühchristliche Brustbild Christi mit dem dunklen Kopftypus und der tiefvioletten Gewandung einfügen.¹³⁵ In S. Maria Maggiore bestanden derartige Bindungen nicht. Seine Absichten werden am besten an der Abbildung bei Wilpert (Taf. 123–124) erkennbar. Bei der Krönung gibt er Maria ein purpurfarbenes Kleid und einen blauen Mantel, Christus hingegen eine rote Tunika mit verziertem blauen Clavus und ein blaues Pallium. Doch hat er die Gewänder so stark mit dem der himmlischen Szene angemessenen Gold gehöhlt, daß die jeweils gemeinte Grundfarbe allein aus den Farbunterschieden zwischen Mutter und Sohn zu erschließen ist.¹³⁶ In dem auf Erden stattfindenden Marien Tod zeigt er Christus lediglich in leuchtend roter Tunika und blauem Mantel. Mit dem Weglassen bzw. dem Gebrauch des Goldes differenziert er den Bedeutungsgrad derart, daß die Steigerung von dem Mosaik des erzählenden Zyklus zu dem Hauptbild in der Kalotte auch dadurch für den Gläubigen augenkundig war.

Nach dem Gesagten erstaunt es, daß der thronende Christus Rusutis an der Fassade von S. Maria Maggiore eine rote, nur zurückhaltend mit goldenen Tesserae belebte Tunika und ein im Hauptton eindeutig goldenes Pallium trägt (Abb. 31).¹³⁷ Rot (vielleicht mit Gold durchwirkt) unter Gold waren ebenfalls die ikonographischen Farben

der Gestalt Christi in der Navicella, wobei Giotto dem Mantel zusätzlich ein blaues Futter gab. Die Übereinstimmung überrascht und bedarf einer Erklärung. Die gleiche Kombination fanden wir in dem Salvator-Medaillon in San Clemente, doch ist es unwahrscheinlich, daß dieses das Vorbild für beide Meister gewesen sein kann. So ergibt sich die Frage, ob den Figuren Giottos und Rusutis nicht ein wichtiges verlorenes Werk zugrunde gelegen hat, das die Verknüpfung von Rot und Gold aufwies.

Giotto waren aus der Malerei die Jesusfarben Rot unter Blau geläufig,¹³⁸ das heißt die Farben, die Christus in den Apsismosaiken von St. Peter, San Paolo und bei Torriti in S. Maria Maggiore zeigte bzw. zeigt. Es muß ein zwingender Anlaß vorgelegen haben, wenn er in der Navicella von dem päpstlich sanktionierten Brauch und seiner eigenen Gepflogenheit abwich. Der persönliche Geschmack des Auftraggebers Jacopo Stefaneschi hat bei der Farbwahl kaum eine Rolle gespielt, da der thronende Christus des Stefaneschi-Altars Blau in Blau gekleidet ist.¹³⁹ Wohl könnte es für den Kardinal einen gewichtigen, durch eine bestimmte Überlieferung geforderten Grund gegeben haben, Giotto eine im wesentlichen rote Tunika und ein goldenes Pallium als Christusgewandung vorzuschlagen. Die Frage ist von dem in Giottos Werk befremdlichen die Handlung kaum andeutenden frontal-hieratischen Aufbau der Figur Jesu und dem Ausstrecken allein der rechten Hand nicht zu trennen. Berretta und Manenti geben die Haltung fast übereinstimmend wieder, wobei der Gestus und die Distanziertheit Christi in der maßgetreuen Kopie Berrettas der Fassung Giottos eher entsprechen wird als in Manentis gedrängterer Komposition.

Vielleicht führt W. Paeseler – in der vorgeschlagenen Form zwar nicht möglich – These einen Schritt weiter, Giottos Navicella liege ein christlich-spätantikes Vorbild an gleicher Stelle zugrunde.¹⁴⁰ Das Atrium von St. Peter hat spätestens am Ende des 4. Jahrhunderts bestanden, der Portikus wird zuerst 534 erwähnt; laut R. Krautheimer entstand der Eingangsbau zu unbestimmter Zeit vor dem Pontifikat Pauls I. (757–767), die im Obergeschoß liegende Kapelle S. Maria Mediana – oder S. Maria in Turri – ist im 2. Viertel des 9. Jahrhunderts bezeugt.¹⁴¹ Paul I.

138 Lisner, 1985, 38.

139 Zur Begründung der blauen Gewandung Christi im Stefaneschi-Altar siehe die angekündigte Arbeit.

140 Paeseler, 134ff., betont, daß die hieratisch-feierliche Auffassung Christi altchristlichen Monumentalkompositionen entspreche.

141 Für die sich auf das Jahr 396 beziehende Beschreibung des Atriums durch Paolino da Nola, die Hinzufügung des Portikus am Ende des 5. oder Beginn des 6. Jahrhunderts, die Datierung des Eingangsbau es noch vor die Zeit Pauls I. und das Oratorium S. Maria in Turri siehe Krautheimer, *Corpus*, V, 179, 270–277.; vgl. R. KRAUTHEIMER, *St. Peter's and Medieval Rome*, Rom 1985, 18, Anm. 11.

134 Man denke an die Apsismosaiken von Cefalù und Monreale und, vor den Toren Roms, an das Mosaik der Deesis am Portal der Abteikirche von Grottaferrata.

135 Vgl. C. CECHELLI, A proposito del mosaico dell'abside Lateranense, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, 13–18; Tomei (wie Anm. 89), 91.

136 In der Kirche selbst sind die Unterschiede nur mit Mühe zu erkennen. Die vermutlich auf bei künstlichem Licht aufgenommenen Photos beruhenden Abbildungen in dem Band: *S. Maria Maggiore* (wie Anm. 105), S. 132–137, zeigen den Zustand weit weniger deutlich als die alten direkt vom Original ausgehenden Wiedergaben bei Wilpert.

137 Vgl. die Abbildung in: *S. Maria Maggiore* (wie Anm. 105), S. 162/63. Rusutis Christus trägt zusätzlich ein am Ärmel sichtbares blaues Untergewand, das sich auch bei Torritis Christusfigur der Krönung findet.



31. Rusuti, Der thronende Christus mit Engeln. Fassadenmosaik von S. Maria Maggiore, Rom

schmückte die Außenfassade über den Eingangsportalen mit einem ihn als Stifter nennenden Mosaik, das nach den leicht variierenden, den einstigen Bestand rekonstruierenden Beschreibungen und Zeichnungen Grimaldis als Hauptthema den thronenden Salvator in einer gestirnten von Engeln gehaltenen Gloriole zeigte, zu deren Seiten weitere Engel schwebten; in der unteren Zone standen vier nimbierte Kronen darbringende Heilige (Abb. 32).¹⁴² Auf der Atriumseite des Eingangs errichtete Paul ein kleines Oratorium, über dem sich ein Mosaik des Salvators befand.

142 Nach der Zeichnung Heemskercks in der Albertina war das Mosaik schon damals weitgehend zerstört; siehe Krautheimer, *Corpus*, V, Fig. 213; vgl. H. BELTING, Das Fassadenmosaik des Atriums von Alt-St.-Peter in Rom, in: *WallRJB*, XXIII, 1961, 37–54; Waetzoldt, 65, Nr. 847 (mit Wortlaut der Beschreibung Grimaldis nach Cod. H. 2, Archivio di S. Pietro, fol. 62^r); vgl. die Beschreibungen in Grimaldi-Niggli, 191, 278. Die Abbildungen bei Waetzoldt, Abb. 463, und bei Niggli, 188/189 und 195, Fig. 83, weichen in der Darstellung der Engel leicht voneinander ab; die vier Heiligen auf Fig. 83 bringen jeweils zwei Kronen dar.

Ob letzteres ebenfalls eine Stiftung dieses Papstes und mit dem Vorgängermosaik von Giotto's Navicella identisch gewesen sein könnte, läßt sich nicht sagen.¹⁴³ Da die Erstellung des Mosaiks an der Außenfassade, die den Zugang zum Gesamtkomplex der Peterskirche enthielt, aus repräsentativen Gründen vordringlicher war als der Schmuck der zum Atrium gewendeten Seite, wird eine monumentale Dekoration der Innenfassade kaum vor der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden sein. Paeseler's Annahme eines altchristlichen Vorgängermosaiks ist folglich nicht haltbar. Nach alten Zeugnissen ließ der kunstfreudige Hadrian I. (772–795) für den Eingangsbau Bronzetüren aus Perugia kommen; Gregorovius berichtet von einer aus Hadrians Zeit stammenden Anweisung, welche die Künstler das Färben von „Musiven“ lehrte. Restaurierungen an dem Bau

143 Vgl. Paeseler, 76, 160f.; Krautheimer, *Corpus*, V, 275, ferner Belting (wie Anm. 142), 51.

sind für Leo III. (795–816), Gregor IV. (827–844) und Paschalis I. (817–824) bezeugt. Daher kämen außer Paul I. auch diese Päpste als eventuelle Auftraggeber des Vorgängermosaiks infrage.¹⁴⁴ Obschon Hinweise fehlen, wird es am ehesten im 8. oder 9. Jahrhundert entstanden sein, zumal im 10. und 11. Jahrhundert im Bereich der Peterskirche offenbar wenig geschah. Einen terminus ante quem bildet jedenfalls das Jahr 1167, in dem die Truppen Barbarossas S. Maria in Turri in Brand steckten, wobei das Mosaik anscheinend weitgehend beschädigt wurde; in dem Bericht sind die Gestalten Christi und Petri ausdrücklich genannt.¹⁴⁵

Wie aber mag dieses der Navicella vorausgehende Mosaik ausgesehen haben? Ohne Paesellers Annahme einer szenischen Darstellung völlig auszuschließen, möchten wir eine vornehmlich repräsentative Komposition erwägen. Etwa ein halbes Jahrhundert nach dem Pontifikat Pauls I. errichtete Leo III. (795–816) die bis zur Zeit Sixtus' V. bestehende Sala del Concilio im Lateran. Die wie ein Gebet anmutende Inschrift unter dem durch eine flüchtige Zeichnung Ugonios überlieferten Apsismosaik lautete: „Deus cuius Dexterā beatum Petrum ambulātem in fluctibus ne mergeretur erexit et coapostolum eius Paulum ter naufragantem de profundo pelagi liberavit, tuā sancta Dexterā protegat domum istam et omnes fideles convivantes, qui de bonis Apostoli tui hic laetantur“.¹⁴⁶ Die Anspielung auf die Schilderung des Seesturms im Matthäus-Evangelium (14,24–32) ist ebenso unüberhörbar wie die erweiterte Umdeutung. Ein Akzent liegt auf der im Bibeltext nicht erwähnten Rechten Gottes, das heißt Christi; der Errettung Petri ist die Rettung des nicht zur Erzählung gehörenden Paulus aus bodenlosen Tiefen (der Sünde) zugeordnet. Unter Berufung auf die Befreiung Beider wird Christus angefleht, seine heilige Rechte möge dieses Haus – die Kirche – und alle Gläubigen beschützen, die durch die Verdienste seiner Apostel erfreut werden.¹⁴⁷ Anders als der titulusähnliche Text vermuten lassen würde, zeigte das Mosaik der Kalotte keineswegs die Errettung aus Seenot, sondern eine hieratisch-symmetrische Komposition (Abb. 33). Nach H. Beltings Rekonstruktion stand in der Mittelachse der offenbar frontal wiedergegebene Salvator umgeben von den Apostelfürsten, auf die links und rechts je zwei weitere Gestalten folgten; bei ihnen handelte es sich laut Belting um



32. Ehemaliges Mosaik der Außenfassade von S. Maria in Turri (Nachzeichnung in Vat. Barb. lat. 2733, c. 157^v)

keine Jünger Jesu, weil diese in den Wandmalereien der zehn Nischen der Langseiten der Sala dargestellt waren.¹⁴⁸

Ließe sich eine Komposition, in der die Gestalt Christi die Mitte einnahm, auch bei dem Vorgängermosaik der Navicella vorstellen? Die figürlichen Apsisdekorationen Roms zeigen durchweg einen symmetrischen Aufbau, dessen Zentrum Christus, das Kreuz, Maria oder der Titelheilige der Kirche bildet. Das ist durch die architektonische Form der Konche und durch die achsiale Ausrichtung der Bauten bedingt. Bei der längsgerichteten Sala del Concilio war eine vergleichbare Situation gegeben.¹⁴⁹ Am Eingangsbau zum

¹⁴⁴ Krautheimer, *Corpus*, V, 181 f.; Gregorovius, II, 384 ff. (4. Buch, 5. Kap.); Grimaldi-Niggel, 190.

¹⁴⁵ Paeseler, 162.

¹⁴⁶ Vgl. Lauer, 484, und Belting (wie Anm. 54), 67 ff.

¹⁴⁷ Für die Bedeutung des Wortes „domus“ als Ecclesia siehe Krautheimer (wie Anm. 51), 317 ff.

¹⁴⁸ Vgl. Belting (wie Anm. 54), 67 ff. Beltings Rekonstruktion der Gestalten der Apsis kopiert bei der Mittelgruppe das einstige Apsismosaik von Sant'Andrea Catabarbara (vgl. Fig. 3 und Taf. VI, Abb. 9); doch wäre – etwa der Aula Leonina und den wenig späteren Mosaiken Paschalis I. entsprechend – eine gelängtere Proportionierung der Figuren als in dem Werk des 5. Jahrhunderts anzunehmen. Es fragt sich, ob in der Apsis der zum lateranensischen Bezirk gehörenden Sala, ähnlich wie in San Venanzio, zu Seiten Petri und Pauli nicht am ehesten die beiden Johannes dargestellt waren.

Atrium der Peterskirche lagen die Verhältnisse etwas anders. Das Mosaik Pauls I. an der Außenfassade wies, wie beschrieben, eine in zwei Zonen aufgebaute Zentralkomposition auf. Es erscheint nicht ohne weiteres zwingend, eine ähnlich repräsentative Darstellung für die zum Ausgangsbereich von St. Peter gehörende innere Fassadenwand anzunehmen, da die Gläubigen, die die Basilika durch den Narthex verließen, das weiträumige Atrium, in dessen Zentrum der von einem Bronzebaldachin überdachte Brunnen stand, kaum in der Mittelachse überquerten.¹⁵⁰ Indes sprechen mehrere Indizien für die Möglichkeit einer hieratischen Komposition.

Die Gestalt Christi in Berrettas Faksimile und in Marentis Mosaik unterscheidet sich in ihrer strengen Frontalität von den von W. Paeseler herangezogenen älteren Szenen der Errettung Petri, in denen Jesus stets zur Seite gewendet ist.¹⁵¹ Giotto selbst gibt Christus in den Bildern aus dem irdischen Wirken in Padua im Profil wieder. Von ihrem Aufbau her wäre die Figur der Navicella durchaus im Zentrum eines Mosaiks denkbar; bei ihrer Position rechts in der Nähe des Bildrandes wirkt die frontale Stellung dagegen etwas befremdlich. Der von dem regungslosen Körper wie teilnahmslos abgehobene rechte Arm findet in der „Dextera“ der Inschrift Leos III. eine Begründung. Das laut I. Hueck 1361/62 niedergeschriebene Nekrologium des Kardinals Stefaneschi beschreibt das Thema der Navicella mit auffällig ähnlichen Worten: „quando Christus b. Petrum ap. in fluctibus ambulans dextera, ne mergeretur, erexit“;¹⁵² auch hier ist die Rechte Christi betont. Darf man annehmen, daß Jacopo Stefaneschi aus Pietät gegenüber der teils noch vorhandenen oder erkennbaren Salvatorfigur des frühmittelalterlichen Vorgängermosaiks Giotto die weitgehende Anlehnung an das ältere Bild – möglicherweise auch eine Wiederverwendung der Tesserae – vorgeschrieben hat, obschon es in der neuen Komposition an eine andere Stelle kam?

Bei einem zentralsymmetrischen Aufbau des vorausgehenden Werkes hätte man sich – ähnlich wie in den Apsi-

den von S. Prassede und S. Cecilia und wenig früher in der Aula Leonina – Christus maßstäblich größer als die ihn einrahmenden Figuren vorzustellen (Abb. 9, 29). Dieser Größenunterschied wirkt offenbar in der Navicella nach, indem Jesus die Jünger im Boot weit überragt. Allein durch seine Monumentalität und die frontale Sicht ist er die beherrschende Gestalt des Mosaiks. Der „Bedeutungsmaßstab“, der in der Arenakapelle im Jüngsten Gericht, nicht aber in den erzählenden Bildern begegnet, ist daher kein Grund für eine Frühdatierung, sondern höchstwahrscheinlich durch das Vorgängermosaik bedingt.¹⁵³ In ihm ließe sich der Salvator kaum merklich aus der Mittelachse nach rechts verschoben denken, um seiner auf Petrus gerichteten Rechten Raum zu geben. An Petrus hätten sich links vermutlich fünf stehende Jünger angeschlossen, während analog zu dem Titulus der Sala del Concilio Paulus auf der rechten Seite der erste am ehesten von sechs Aposteln gewesen wäre. Die Wiedergabe des Paulus in der Navicella ginge dann, sicherlich auf Wunsch des Auftraggebers, ebenfalls auf das ältere Mosaik zurück; schon in diesem wird Matthias gefehlt haben. Ob die Figur Petri stehend oder dem „erexit“ gemäß in sich leicht erhebender Haltung zu denken wäre – in dem Aussendeauftrag der Apsis des Trikliniums Leos III. war Petrus durch sein Fortschreiten von den anderen Jüngern abgehoben – bleibt ungewiß. Legt man für die Rekonstruktion ein der Navicella an Größe mutmaßlich entsprechendes Wandfeld zugrunde, könnten die übrigen Apostel einzeln gereiht, möglicherweise auch mit gewissen Überschneidungen angeordnet gewesen sein; man mag hier wiederum an das Mosaik der Aula Leonina denken.

Weiterhin wird das ältere Mosaik, wie das von Paul I. gestiftete der Außenfassade (Abb. 32), eine Art von zweigeschossigem Aufbau aufgewiesen haben, derart, daß über den gegenüber Christus kleineren Jüngern links und rechts in Wolken schwebende Figuren symmetrisch auf der Fläche verteilt waren. Im Einklang mit dem in die Frühzeit zurückreichenden weit verbreiteten Brauch darf man die vier Evangelisten-Symbole vermuten, die mit ihren Flügeln jeweils mehrere Figuren überfingen und in ihrer Haltung auf die Gestalt Jesu ausgerichtet waren. Ob letztere durch eine segmentförmige himmlische Glorie akzentuiert wurde und ihr auf jeder Seite ein oder zwei Engel zugeordnet gewesen sein könnten, ist schwer zu sagen.¹⁵⁴ In Giottos Werk wä-

149 Siehe Belting (wie Anm. 54), Fig. 1 (X), Fig. 2, Taf. I, Abb. 2.

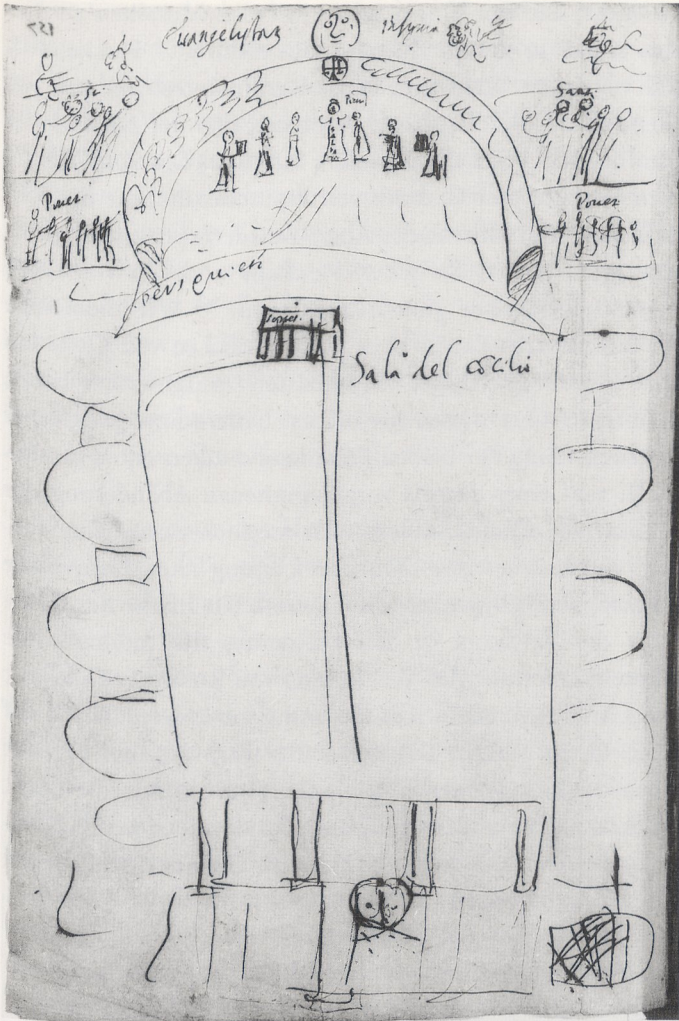
150 Zu dem schon Paolino da Nola bekannten Brunnen und der Frage, ob er bereits die Pigna zeigte, siehe Krautheimer, *Corpus*, V, 179 f., 270 f.; die Rekonstruktionszeichnungen Fig. 230 a, b, c, nehmen den Brunnen, wie in der vor 1608 bezeugten Aufstellung, in der Mitte des Atriums an.

151 Paeseler, Abb. 121–131.

152 P. EGIDI, *Necrologi e libri affini della Provincia romana* (Istituto storico Italiano, *Fonti per la Storia d'Italia*), I, Rom 1908, 222/223; I. HUECK, Das Datum des Nekrologs für Kardinal Jacopo Stefaneschi im Martyrologium der Vatikanischen Basilika, in: *FlorMitt*, XXI, 1977, 219–220. Zur Dextera Christi vgl. A. PFLIEGER, *Liturgicae orationis concordantia verbalia*, Rom–Freiburg–Basel 1964, 157.

153 Vgl. Körte, 232 ff.

154 In der Sala del Concilio waren, wie schon am Triumphbogen von San Paolo f. l. m., die Evangelisten-Symbole über den Vierundzwanzig Ältesten angeordnet (Belting, wie Anm. 54, Taf. VII, Abb. 11,



33. Sala del Concilio am Lateran. Skizze Ugonios in Vat. Barb. lat. 2160, fol. 157^v (209^v)

ren aus den apokalyptischen Wesen menschliche Halbfiguren der vier Evangelisten geworden, die wegen des die Bildmitte einnehmenden großen Segels je zu zweit, sich raumbildend überschneidend, die oberen Ecken füllten. Sie zeigen auch auf den vor Provenzales Erneuerung entstandenen Kopien keine Attribute; dies entspricht Giottos Verhalten in der Arenakapelle, in der die Gerichtsapostel und die Evangelisten der unteren Bildzone keinerlei Attribute tragen.¹⁵⁵ In der Navicella sind die vier Gestalten nicht mehr auf Christus, sondern in nicht recht begreiflicher, allein

Taf. V, Abb. 8, dazu Fig. 3); vgl. u. a. die Mosaiken in S. Pudenziana, S. Prassede und im 12. Jahrhundert die Apsisstirnwände von San Clemente und S. Maria in Trastevere. Für eine Christus überfangende himmlische Glorie siehe Ss. Cosma e Damiano (restauriert), S. Cecilia und S. Prassede; für zwar nicht die Gestalt des Salvators sondern den Thron umgebende Engel und Evangelisten-Symbole vgl. die Apsisstirnwände von Ss. Cosma e Damiano und S. Prassede.

durch das Vorgängermosaik einsehbarer Weise wie die eigentlichen Helfer aus Seenot auf das Schiff bezogen.

Insgesamt gewinnt man den Eindruck, daß Jacopo Stefaneschi Giotto mit der Darstellung des Seesturms zwar eine gegenüber dem Vorgängermosaik durchaus neue Komposition in Auftrag gab, aber auf ihm wichtige Züge des älteren Werkes, die übergroße frontale Erscheinung Christi, die Anwesenheit des Paulus und, in personifizierter Umsetzung, die Evangelisten keinesfalls verzichten wollte; die gewisse Hervorhebung jedes einzelnen Jüngers mag gleichfalls auf seinen Wunsch zurückgehen. Die den Sturm erzeugenden als Unwesen charakterisierten Winddämonen mit den fledermausähnlichen Flügeln, die einst links vorhandene Bildarchitektur und der unten sitzende Angler passen kaum zu der hier angenommenen ersten Version. Sie sind wahrscheinlich Giottos Fassung zuzuschreiben; er wird die neuen Bildgedanken nach Absprache mit dem Kardinal oder dessen Bevollmächtigten entworfen haben.¹⁵⁶

Die Figurenfarben des Vorgängermosaiks lassen sich zumindest im Groben rekonstruieren. Die Apostelkleidung wird, dem von frühchristlicher Zeit bis ins 12. Jahrhundert üblichen Brauch entsprechend, dem Sinn nach weiß und durch farbige Clavi belebt gewesen sein; bei einer Entstehung im 8. oder 9. Jahrhundert könnte man sich die Wirkung ähnlich wie bei den Mosaiken der Paschalis-Gruppe vorstellen. Der Salvator trug ein goldenes Pallium, das Giotto auf Wunsch des Auftraggebers übernahm. In einem frühmittelalterlichen Mosaik wäre wohl auch die Farbe der Tunika golden gewesen. Eine goldene Gewandung stünde im Einklang mit den Christusgestalten in Ss. Cosma e Damiano und den von Paschalis I. gestifteten Apsismosaiken von S. Prassede und S. Cecilia in Trastevere; wie dort mag die Binnenzeichnung rot gewesen sein. Wie wir sahen, übte die violette Gewandung des Salvatorbildes der frühchristlichen Apsis von San Giovanni in Laterano im Bereich der lateranensischen Basilika eine Jahrhunderte währende Wirkung aus. Im Komplex von Alt-St.-Peter ist ein analoges

155 Zu den älteren Kopien siehe Paeseler, Abb. 73, 83, 84. In der schon um 1320 entstandenen sehr freien, in der Haltung Christi, in den gleichförmigen Aposteltypen wie in den Gewandfarben andersartigen Fassung in Straßburg fehlen die vier Evangelisten; vgl. W. KÖRTE, Die früheste Wiederholung nach Giottos Navicella (in Jung-St.-Peter in Straßburg), in: *Oberrheinische Kunst*, X, 1942, 97–104, Abb. 3. Für die Apostel und die vier Evangelisten in Padua siehe Lisner, 1990, 309ff., 332f. Cavallini hingegen hat die Jünger des Gerichtes in S. Cecilia durch Attribute und Inschriften gekennzeichnet.

156 Die Straßburger Kopie (s. Anm. 155) gibt die Winddämonen geflügelt, gehörnt, mit Satyrschwänzchen und Flossenfüßen, Teufeln ähnlich, wieder (vgl. die Teufel in der Arenakapelle). Zu den von Giotto aufgegriffenen, aber nach seiner bildnerischen Phantasie abgewandelten antiken Motiven siehe Paeseler, 134ff.

Verhalten denkbar. Die goldene Kleidung der Jesusgestalt im Vorgängermosaik wird am ehesten in der Christusfigur der *Traditio legis* der Petersapsis des 4. Jahrhunderts ihre Wurzel haben. Die oben erwogene These gewinnt damit an Gewicht. Angesichts des engen örtlichen und vielleicht auch zeitlichen Zusammenhanges der beiden Fassadendekorationen von S. Maria in Turri ist es weiterhin möglich, daß die Gewänder des thronenden Salvators in dem Mosaik Pauls I. an der Außenfassade in ihrem Hauptton ebenfalls golden waren.¹⁵⁷

Augenscheinlich ist Rusutis in einer von Engeln umgebenen gestirnten Gloriole thronende Christusgestalt an der Fassade von S. Maria Maggiore von dem Mosaik Paul I. angeregt (Abb. 31, 32); der Rückgriff war durch das verwandte Thema, die ähnliche Anbringung und den besonderen Rang der Petersbasilika gegeben.¹⁵⁸ Wie aber läßt es sich nach dem Gesagten erklären, daß sowohl Rusutis wie Giotto's Salvatorfiguren unter dem goldenen Mantel kein goldenes, sondern ein rotes bzw. rötliches, vielleicht auch in der Navicella von Goldfäden oder goldenen Tesserae durchzogenes Gewand zeigen? Die Antwort mag am ehesten im Zusammenhang mit der Wiederbelebung des römischen Mosaiks im 12. Jahrhundert vorgenommenen Restaurierungen von S. Maria in Turri zu suchen sein. Wie oben gesagt, bevorzugte man damals eine farbige Trennung der beiden Christusgewänder; Rot unter Gold begegnet bei dem Medaillon in San Clemente.

Eine Instandsetzung des Eingangsbaues könnte Paschalis II. (1099–1118) im Hinblick auf die Heinrich V. schon 1109 zugesagte Kaiserkrönung veranlaßt haben, auch wenn die Krönung in der Peterskirche im Februar 1111 scheiterte und im April 1111 erzwungenermaßen erfolgt ist.¹⁵⁹ Nach dem laut R. Elze in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts in der Kurie verfaßten *Ordo Cencius* II., der die Krönung eines Kaisers und seiner Gemahlin genau beschreibt, empfangt der Papst den zu krönenden Kaiser auf der Höhe der zur Peterskirche hinaufführenden Stufen vor den Bronzetüren von S. Maria in Turri; dieser küßte ihm den Fuß, schwor ihm Treue und die Einhaltung des Friedens mit der Kirche.¹⁶⁰ Der für die Krönung Heinrichs V. vorgesehene Ritus wird nicht wesentlich anders ausgesehen haben, was

bedeutet, daß der Eingangsbau mit den Mosaiken zu diesem Anlaß in gutem Zustand sein mußte.¹⁶¹ Paschalis II. war vor seiner Wahl zum Papst Kardinalpresbyter von San Clemente; J. Barclay Lloyd vermutet, daß der Neubau der Basilika von Paschalis und dem Kardinal Leo von Ostia – dem Verfasser der Chronik von Montecassino, die die Mosaiken der Abteikirche des Abtes Desiderius nennt, – inspiriert gewesen ist. Zwischen Paschalis und Leo von Ostia bestanden offenbar gute Beziehungen.¹⁶² Wie die Dinge im Einzelnen verlaufen sein mögen, ob Leo von Ostia bei der Berufung fähiger Mosaizisten mitgewirkt haben könnte, darüber wissen wir nichts. Unsere Erwägung einer Instandsetzung der beiden Fassadenmosaiken unter Paschalis II. und einer damals vorgenommenen Abänderung der Tunikafarbe Christi, indem man möglicherweise eine vorher vorhandene rote Binnenzeichnung zur Hauptfarbe machte, bleibt hypothetisch. Die rote Kleidfarbe der Halbfigur des Salvators in San Clemente, die merkwürdige Übereinstimmung der Verbindung von Rot unter Gold mit den Christusgestalten Rusutis und Giotto's wäre jedoch auf diese Weise erklärt. Die verwandte Farbwahl der Meister würde nicht auf einer Abhängigkeit voneinander beruhen, sondern auf dem Rückgriff auf die Mosaiken der Außen- und der Innenfassade von S. Maria in Turri in dem Zustand des 12. Jahrhunderts.¹⁶³

160 Siehe R. ELZE, *Die Ordines für die Weihe und Krönung des Kaisers und der Kaiserin*, Hannover 1960, XIII, XXIII, 35 ff.

161 Die schwierigen Verhandlungen zwischen den Gesandten Heinrichs V. und dem Bevollmächtigten Paschalis II. fanden in S. Maria in Turri statt; vgl. Gregorovius, IV (8. Buch, Kap. 2), 316 und Anm. 1.

162 Ausgeführt wurde der Bau von dem in der Inschrift des Bischofsthrones genannten Kardinal Anastasius. Vgl. zu den Zusammenhängen Barclay Lloyd (wie Anm. 57), 54–65; H. TOUBERT, „Rome et le Mont-Cassin“: Nouvelles remarques sur les fresques de l'église inférieure de Saint Clement de Rome, in: *DOP*, 30, 1976, 1–33, zu Paschalis und Leo von Ostia S. 30–33; Gregorovius, IV (8. Buch, Kap. 3), 326.

163 Für eine Instandsetzung der Mosaiken käme ferner Innocenz II. (1130–1143) infrage; vgl. Grimaldi-Niggli, 190, Fig. 79, und Torrigio (wie Anm. 9), 114. Eine damalige Abänderung der Tunikafarbe in Rot wäre auffallend, weil der thronende Christus des von Innocenz gestifteten Apsismosaiks in S. Maria in Trastevere keine rote, sondern eine bläulichweiße Tunika trägt. Der Brand von 1167, bei dem das Vorgängermosaik der Navicella offenbar stärker beschädigt wurde, erforderte wohl in jedem Fall eine Wiederherstellung des Baues und der Mosaiken; welcher Papst die Arbeiten durchführen ließ, ist ungewiß (vgl. Paeseler, 162; ferner Belting, wie Anm. 142, 52 mit Anm. 80). Den Ausgangspunkt für unsere Vermutung, daß die die Gewandfarbe abändernde Restaurierung unter Paschalis II. stattfand, bildet das Salvator-Medaillon in San Clemente; wie Rusutis Christus wird es auf die thronende Christusgestalt der Außenfassade von S. Maria in Turri zurückgehen (vgl. den trotz der Stilunterschiede ähnlichen Ausdruck der Köpfe, den übereinstimmenden Segensgestus und den mit Sternen besetzten Blaugrund).

157 Infolgedessen wäre der Grund des Vorgängermosaiks wahrscheinlich blau gewesen. Bei dem Mosaik der Außenfassade mag – analog zu Rusutis Mosaik an der Fassade von S. Maria Maggiore – nur die gestirnte Gloriole blau, der übrige Grund hingegen, der größeren Bedeutung der Eingangswand entsprechend, golden gewesen sein.

158 Der Zusammenhang wurde meines Wissens bisher nicht beachtet.

159 Vgl. die offenbar auf genauer Quellenkenntnis beruhende höchst lebendige Schilderung der dramatischen Vorgänge bei Gregorovius, IV (8. Buch, Kap. 2 und 3), 312 ff.

Für Giottos Farbverhalten zu dem Vorgängermosaik ergibt sich zusammenfassend folgendes: Er übernahm, wohl auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers, die Christusfarben; das im römischen Mosaik unübliche Blau des Mantelfutters fügte er aus eigenem Ermessen hinzu. In der Wahl der Apostelfarben löste er sich vollkommen von der einheitlich weißen Kleidung der Figuren des älteren Werkes. Im Einklang mit der unterschiedlichen Haltung und Mimik betont er die Jünger durch voneinander abweichende, buntere Gewandfarben. Selbst wenn man mit W. Paeseler an einer szenischen Darstellung des ersten Mosaiks festhalten möchte, war die Farbwirkung von Giottos Navicella eine neue. Eine Kopie ist sie sicherlich nicht gewesen.

Die Frage nach der Herkunft und Giottos Einsatz der Apostelfarben läßt sich nun beantworten. Einige Überlegungen zu den Futterfarben und zum einstigen Farbaufbau der Hauptgruppe seien angefügt.

Wie an anderer Stelle gesagt, gibt Giotto im Arenazyklus jedem Apostel eigene Farben, die er aber im Verlauf der Erzählung je nach der Stellung der Figur im Bild oder dem Stimmungsgehalt des Vorgangs tonal abwandelt. Auf diese Weise – und durch die Beibehaltung eines bestimmten Kopftypus – läßt er die Jünger wie die Personen eines großen Schauspiels auftreten. Für die Gewandfarben der bedeutendsten Apostel konnten wir Vorstufen nachweisen. Trotzdem zeigte der geschichtliche Überblick, daß es in der Malerei um 1300 zwar durch unterschiedliche Traditionen bedingte Bräuche, aber gesetzmäßige Figurenfarben selbst für die wichtigsten Jünger Jesu nicht gegeben hat.¹⁶⁴

Bei der Farbwahl für die Apostelgewänder der Navicella war Giotto durch den Auftrag anscheinend an keine strengen Regeln gebunden. Doch muß er, als er die Farbkomposition entwarf, schon eigene Vorstellungen zu den Apostelfarben besessen haben. Bei Johannes, Bartholomäus, Jacobus minor, Thomas, Philippus, Simon und Thaddäus, wahrscheinlich auch bei der durch Provenziale erneuerten Figur Petri, setzt er farbikonographisch die gleichen oder im Ton verwandte Farben wie in der Arenakapelle ein; Paulus trägt hier wie dort einen roten Mantel. Nur drei von den zwölf Aposteln, Andreas, Jacobus major und Matthäus, weichen in erheblicherem Maß von den Paduaner Gestalten ab. Die Übereinstimmungen sprechen dafür, daß er die Farben zuerst im Scrovegni-Zyklus anwendete und von dort her so weit wie möglich auf die Jünger der Navicella übertrug.¹⁶⁵ Aufgrund seiner als Maler erworbenen Erfahrung

bricht er mit der Farbgebung des vorausgehenden römischen Mosaiks. Angesichts der umstrittenen Datierung wäre damit ein neues Argument für die nachpaduanische Entstehung der Navicella gewonnen.

Warum aber gab Giotto drei immerhin wichtigen Aposteln Farben, die sich in den Arenafresken nicht finden? Mit den in seinem Werk sonst unüblichen Andreasfarben, Hellblau unter Hochrot, knüpft er offenbar an die grundsätzlich ähnlichen Gewandfarben der großen Gestalt Torritus in der Kalotte der Lateransbasilika an; die gleiche Farbverbindung sahen wir in Cavallinis Marientod und bei Rusuti. Angesichts der Verehrung des Andreas in der Peterskirche und seiner besonderen Hervorhebung in der Navicella könnte hier ein von dem Auftraggeber geäußelter Wunsch eine Rolle gespielt haben. Bei dem vor dem Schiffsmast stehenden Matthäus kehren die Farben in der Umkehrung, als Rot unter Blau, in einer augenscheinlich gedämpfteren Tonart wieder. Rein ikonographisch werden Giotto diese Matthäusfarben von dem thronenden Apostel im Gerichtsmosaik des Florentiner Baptisteriums und möglicherweise von Cimabues Matthäus im Evangelisten-gewölbe in Assisi geläufig gewesen sein.¹⁶⁶ Doch hat es für ihn vielleicht einen künstlerischen Grund für die Verwendung von Rot und Blau gegeben. Es sind dies die in der Malerei häufigsten Christusfarben, die in der Navicella wegen der Übernahme der Farben des Vorgängermosaiks wegfielen. In der Arenakapelle setzt Giotto den Rot-Blau-Klang der Gewandfarben Christi – und Mariens – in den verschiedensten Brechungen auch bei anderen Figuren ein. Auf ihn wollte er, darauf deuten die Andreas- und Matthäusfarben hin, in der Navicella nicht verzichten. Jacobus major, der in der Kunst des späten Duecento und im Trecento oft den Typus Christi aufweist, trägt demgemäß vielfach dessen Farben, in Cavallinis Jüngstem Gericht der Gewandung des Weltenrichters entsprechend Blau unter Rot, im Scrovegni-Zyklus, der dortigen Gestalt Jesu ähnlich, Rot unter Blau, wobei Giotto die Kleidfarben des Apostels durch tonale Verschiebungen variiert.¹⁶⁷ Bei der Navicella lag die Ausgangssituation ganz anders; das auf die göttliche Natur des Salvators hinweisende Gold war auf den Jünger nicht übertragbar. Lediglich das trübe Rosa der Tunika könnte bis zu einem gewissen Grad auf die Tunika Jesu abgestimmt gewesen sein. Die von den Paduaner Fresken

166 Das Florentiner Jüngste Gericht war offenbar Giottos Quelle für die Farbgebung der vier großen Jünger in Padua; siehe Lisner, 1990, 337 ff. Cimabues Matthäus im Evangelisten-Gewölbe der Oberkirche in Assisi trägt ein purpurrotes Gewand unter einem einst blauen Mantel, dessen Farbe mit der Zeit in Malachitgrün umgeschlagen ist.

167 Zu Jacobus major vgl. Lisner, 1990, 312 (mit Anm. 9 und 10), 336 ff., 355, 366 f.

164 Zu dem hier gerafft Gesagten vgl. ausführlich Lisner, 1990.

165 Für die Apostelfarben der Arenakapelle siehe die zusammenfassende Liste bei Lisner, 1990, 334. Farbikonographisch sind Rosa und Rot austauschbar.



34. Isaak-Meister mit Werkstatt, Pfingstwunder. Assisi, San Francesco, Oberkirche

abweichenden Farben der drei Apostel sind daher durch die Christusfarben des Mosaiks mit bedingt.

Giotto bereichert in der Navicella die Gewandfarben der Gestalten weit betonter als es sonst seine Art war durch eine gesonderte Futterfarbe; in der Berretta-Kopie ist dies am Pallium Christi, dem Mantelumschlag des Jacobus major, des Philippus und des Paulus noch deutlich erkennbar. Im römischen Mosaik von frühchristlicher Zeit bis zu Torriti und Cavallini waren derartige Futterfarben bzw. die unterschiedliche Farbgebung der Innen- und Außenseite eines Kleidungsstückes nicht gebräuchlich. In der Monumentalmalerei Italiens tauchen Futterfarben im Nordquerhaus der Oberkirche in Assisi in schmuckhaft bereicherndem Sinn bei der einem nordalpinen Meister angehörenden Lünette der Transfiguration und im Triforium bei der vielleicht einem italienischen Maler zuzuschreibenden mit Paulus beginnenden Apostelreihe auf.¹⁶⁸ Der römische Meister der Petrusreihe hat sie ebenso wenig verwendet wie die Maler, die die früheren Szenen im Obergaden des Lang-

hauses ausführten; unter ihnen war Torriti der bedeutendste. Das gleiche gilt für die anschließenden Fresken des Isaak-Meisters; die Gewänder der Apostel im Pfingstbild und des Johannes in der Beweinung zeigen keine Futterfarben. Etwas anders verhalten sich der Isaak-Meister und seine Werkstatt bei Einzelfiguren. Dem Rot des gemusterten Mantels des Hieronymus im Kirchenvätergewölbe ist das Grün des Umschlags sehr bewußt zugeordnet; bei einigen von schwächerer Hand gemalten Bischofsheiligen im Eingangsbogen wird die einfarbige Unterseite der über-

168 Zu den Meistern der Wandmalereien im Nordquerhaus in Assisi, der zeitlichen Ansetzung und zu den Beziehungen zur Glasmalerei siehe Lisner, 1990, 346–352. Die Wurzel für die Futterfarben liegt offenbar im Norden. Vgl. die Miniaturen der Maiestas und der Kreuzigung in dem dem Konvent von San Francesco geschenkten Missale Ludwig des Heiligen von Frankreich (1226–1270), in denen Christus, Maria und Johannes Mäntel mit Hermelfutter zeigen (*Basilica Patriarcale in Assisi San Francesco – testimonianza artistica messaggio evangelico*, Mailand 1991, Abb. zwischen S. 114 und 115).

35. Giotto,
Pfingstwunder.
Padua, Arena-
kapelle



reich gezierten Kaseln und Gewänder sichtbar.¹⁶⁹ Giotto, der den Figuren durch die Modellierung der Farben in Licht und Schatten ein vorher nicht gekanntes Volumen verlieh, mag die Wiedergabe der eher flächig dekorativ wirkenden Futterfarben nicht sonderlich gelegen haben. Wenn er sie verwendet, hat dies einen spezifischen Grund. Beim Franzzyklus in Assisi stand er vor der fatalen Aufgabe, die Bilder trotz der Darstellung fast zahlloser Franziskanerkutten so weit wie möglich auf die lebhaften Buntwerte der Szenen des Obergadens abzustimmen. Eine einförmig tote Wirkung der braunen Kutten vermeidet er durch differenzierte Abstufungen und, bei Verwendung verschiedener Pigmente und Mischungen, durch Brechungen des Braun in ocker-, olivfarbene und bedeckt rötliche Töne. Leuchtendere Farben verleiht er der Bildarchitektur, der Kleidung

der Päpste und ihrer Umgebung und den als Zeugen anwesenden Laien. Eine gesonderte Futterfarbe setzt er eher spärlich und knapp akzentuiert als Mittel der Erzählung, zur Heraushebung von Hauptpersonen, als Zeichen des Ranges oder des vornehmen Standes ein; wo es anging, benutzt er sie zur Erzielung eines von ihm bevorzugten Farbklanges. So gibt er dem gelbockerfarbenen Manteltuch des jungen Franziskus eine blaue oder rote, den roten Mänteln der Päpste und hoher geistlicher Würdenträger eine grüne Innenseite. Wohlhabende Bürger tragen neben pelzbesetzten Mützen und weißen Pelzkragen pelzgefütterte Gewänder.¹⁷⁰ Während die Franzlegende der Frühzeit des

¹⁶⁹ Vgl. G. BONSANTI, *Giotto*, Padua 1985, Nr. 16, 17.

¹⁷⁰ Das Pelzfutter der Laiengewänder beruht offenbar auf der zeitgenössischen Tracht. Bei den übrigen Futterfarben spielt neben vielleicht Gesehenem sicherlich auch Giotto's künstlerische Phantasie eine Rolle.

13. Jahrhunderts, das heißt einer noch lebendigen Erinnerung angehörende Vorgänge schildert und die Wiedergabe zeitgenössischer Kleidung daher nahe lag, waren in der Arenakapelle weit zurückliegende biblische Szenen und die Endzeit des Gerichtes das Thema. Die nur ausnahmsweise Angabe einer Futterfarbe mag damit zusammenhängen. Lediglich als Weltenrichter trägt Christus einen blauen Mantel, dessen einst am ehesten grüner Umschlag am Schoß erkennbar wird; die dunkelrote Innenseite des warmroten Gewandes fällt wenig ins Auge. Maria erscheint an der Gerichtswand als Himmelskönigin in einem weißen, mit Hermelin gefütterten Mantel.¹⁷¹ In den Szenen der Längswände ist Maria Magdalena die einzige durch eine Futterfarbe hervorgehobene Figur; vermutlich wegen ihrer in der *Legenda aurea* geschilderten vornehmen und reichen Abkunft zeigt sie einen roten, auf der Innenseite grünen Mantel.¹⁷² In unserem Zusammenhang interessiert, daß sich – im Gegensatz zur *Navicella* – bei den Aposteln des gesamten Arenazyklus, auch bei den sehr betonten Beisitzern des Jüngsten Gerichtes, Futterfarben nicht finden. In der Tafelmalerei, bei der San Giorgio-Madonna und beim Tafelkreuz in S. Maria Novella, hat Giotto die Hinzufügung einer Futterfarbe zunächst vermieden. Erst in der wahrscheinlich bald nach den Arenafresken entstandenen Ognissanti-Madonna weist der blaue Mantel der das Bild durch ihre Größe beherrschenden Maria am Schoß einen roten Umschlag auf; nach dem Befund der kürzlichen Restaurierung scheint Giotto das Rot erst als „afterthought“ hinzugefügt zu haben.¹⁷³ Von nun ab zeigen die Hauptfiguren der von ihm und seiner Werkstatt ausgeführten Tafelbilder durchweg mehr oder minder betonte Futterfarben. Der verstreute Einsatz der zusätzlichen Gewandfarben in der *Navicella* dürfte daher ein weiteres Indiz für ihre Datierung nach dem Paduaner Zyklus und nach der Ognissanti-Madonna bilden. Dazu stimmt, daß sich im zweiten Jahrzehnt in den Fresken der Kindheitsgeschichte und in den Vele der Unterkirche in Assisi Futterfarben bei der Gewandung Jesu und seiner Mutter, bei einigen Engeln und auch bei Nebenfiguren finden.¹⁷⁴ In den monumentalen Fresken der Peruzzi-Kapelle kleidet Giotto einige weibliche Gestalten in



36. Giotto, Paulus der *Navicella* (in der Kopie Berrettas)

Mäntel, die eine andersfarbige Innenseite zeigen.¹⁷⁵ Wahrscheinlich ging es ihm bei der Anbringung der Futterfarben zunehmend um eine engere Verflechtung der Farben untereinander und um eine Harmonisierung von Bildfläche und Bildraum.¹⁷⁶ An der großen Wand des *Navicella*-Mosaiks war ihm die Bereicherung wohl auch im Hinblick auf den Zusammenhalt der Erzählung wichtig.

An dieser Stelle kommen wir kurz auf Rusutis Fassadenmosaik von S. Maria Maggiore zurück. Während Rusuti bei dem thronenden Christus und den Gestalten des Paulus und des Jacobus major keine Futterfarben verwendet, gibt er, wie wir sahen, den Mänteln Petri und des Andreas eine zusätzliche Farbe. Die gewisse Ungleichgewichtigkeit könnte darauf hindeuten, daß Rusuti der Schmuckwert der Futterfarben erst während der Ausführung des Mosaiks bewußt geworden ist. In den Mosaiken des unteren Registers trägt der Patrizier Johannes, dem Maria mit dem Kind im Traum erscheint, über einem blauen Gewand einen grünen,

171 Die dunkelrote Innenseite des Christusgewandes ist an den Ärmeln erkennbar; vollends deutlich wird sie bei dem das Gewand haltenden Engel der Taufe und bei dem roten Rock der Kreuzigung.

172 *Legenda aurea* (wie Anm. 27), 487 ff.

173 Vgl. M. LISNER, Significati e iconografia del colore nella ‚Madonna d'Ognissanti‘, in: *La ‚Madonna d'Ognissanti‘ di Giotto restaurata* (Gli Uffizi Studi e Ricerche. 8), Florenz 1992, 57–68, S. 65 f.

174 Siehe Bonsanti (wie Anm. 169), vor allem Nr. 126, 132, 133, 137, 138. Wahrscheinlich wurden die Fresken vornehmlich von der Werkstatt ausgeführt.

175 Bonsanti (wie Anm. 169), Nr. 144 (das grüne Futter der gelben Gewandung einer Frau), Nr. 145 (das rote Futter bei grünen und gelben Mänteln), Nr. 148 (der rotgefütterte weißlichgelbe Mantel des apokalyptischen Weibes).

176 Hiermit hängt wahrscheinlich zusammen, daß er im Gegensatz zur Arenakapelle in der *Navicella* Tunika und Pallium nicht nur bei den wichtigsten Aposteln, sondern, soweit erkennbar ist, auch bei Matthäus und Simon farblich unterscheidet.

37. Giotto,
Jünger der Navicella
 (Bartholomäus,
 Matthäus, Jacobus
 minor, Thomas,
 Philippus, Simon)
 in der Kopie Berrettas



rot gefütterten Mantel.¹⁷⁷ Die Szene setzt die Kenntnis des Franzzyklus in der Oberkirche in Assisi und damit eine Auseinandersetzung mit Giotto's Kunst voraus. Daß Rusuti im Verlauf der Arbeiten bereits von der Navicella Anregungen erhalten haben könnte, wäre möglich. Wie dies auch gewesen sein mag: die Navicella und Rusuti's Fassadenmosaik gehören in der gegenüber Torriti und Cavallini's Mosaiken stärkeren farblichen Unterscheidung der Apostel und im Einsatz der eher der Malerei verwandten Futterfarben annähernd der gleichen Entwicklungsstufe an; es ist die Endphase des römischen Mosaiks.

Über die einstige Farbhaltung der Hauptszene der Navicella gibt die Kopie des Francesco Berretta selbst im derzeitigen Zustand noch einen gewissen Aufschluß. Vermutlich waren Christus und Petrus durch das tonal nahe beieinander liegende Gold und Gelb ihrer Pallien bis zu einem gewissen Grad aufeinander abgestimmt und von den Jüngern im Boot abgehoben, deren Gewandung kein Gelb zeigte;¹⁷⁸ auch der Klang von Gold und Blau am Mantel Christi bzw. von Gelb und Blau bei Petrus wird beide Gestalten verbunden haben. Die Blautöne leiteten zu den übrigen Aposteln über. Mehr oder minder stark akzentuiert

tauchte Blau in verschiedenen Helligkeitsgraden und mit wechselnden Farbverknüpfungen immer wieder auf. Bei der Rückenfigur des Thaddäus und am Mantelumschlag des Paulus war es anscheinend derart betont, daß sich über den Abstand hinweg ein spiegelbildähnlicher Bezug zu dem Blau des Petrusgewandes und der Futterfarbe des Palliums Jesu ergeben haben wird. Den Einsatz eines ausgesprochenen Violett, wie es bei Torriti und Cavallini und noch bei Rusuti's Paulus begegnet, hat Giotto vermieden. Dagegen verwendete und verflocht er sehr unterschiedliche Rottöne, wobei sich die Skala vermutlich zwischen Rosa, Hellrot, Hochrot, Tiefrot und Brechungen oder Trübungen in Rosaviolett, Purpurviolett und Mattrotviolett bewegte. Bei Paulus standen das trübe Rot der Tunika und das warme Rot des Palliums offenbar in einer gewissen Spannung beisammen; eine ähnliche Rotverbindung läßt sich in der Werkstatt des Isaak-Meisters im Obergaden in Assisi, in der Franzlegende der Oberkirche und in der Arenakapelle bei anderen Figuren fassen.¹⁷⁹ In der Navicella diente die

177 Vgl. S. *Maria Maggiore* (wie Anm. 105), Abb.S. 156.

178 Für die Einbeziehung des Goldes in den Farbaufbau der Ognissanti-Madonna siehe Lisner (wie Anm. 173), 66.

179 Zwei rote Gewänder trägt Paulus bereits in der Silvesterkapelle der Ss. Quattro Coronati, wo als Paulusfarben aber auch die häufigere Kombination von Blau unter Rot begegnet (Lisner, 1990, 365). In der Ognissanti-Madonna zeigen Kleid und Mantel der von der Verfasserin erstmals identifizierten Paulusgestalt im wesentlichen das gleiche Zinnoberrot (Lisner, wie Anm. 173, 58f.). Zwei Jahr-

Variation des Rot wahrscheinlich einem zugleich inhaltlichen und formalen Zweck. Indem Giotto das Hochrot des Andreasmantels beim Pallium des Paulus in ein noch leuchtenderes Rot steigerte, den roten Gewändern der rückwärts im Boot befindlichen Apostel dagegen eine tiefere oder gedämpftere Tönung gab, hob er Andreas und Paulus hervor, während er die hinten stehenden Jünger auch durch die Farbe optisch zurückschob. Auf diese Weise erschienen neben Christus und Petrus Andreas und Paulus als wichtigste Gestalten. Offenkundig – Berrettas Kopie bildet hierfür ein unersetzbares Zeugnis – wollte Giotto die räumliche Anordnung der Figuren durch den Farbaufbau unterstreichen. Deshalb setzte er die schon im Arenazyklus hell gewandeten Jünger – Johannes, Bartholomäus, Thomas – nach vorn und gab er dem Blau des Thaddäus gegenüber der Paduaner Gestalt einen lichten Ton; die Apostel der zweiten Reihe kleidete er wohl ausnahmslos in bedecktere Farben.

Freilich können diese Bemerkungen den einstigen Reichtum in der Verwendung der Tesseræ ebenso wenig wie die farbige Einbindung der Hauptfiguren in die gesamte Farbkomposition fassen. Vasaris Beschreibung allein des Segels, dessen starkes „rilievo“ er hervorhebt, mag uns eine annähernde Vorstellung vermitteln: „e pure è difficile avere a fare di que'pezzi di vetri una unione come quella che si vede nei bianchi e nell' ombre di sì gran vela, la quale col pennello, quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe“.¹⁸⁰ Die Worte sind ein wichtiges Zeugnis dafür, daß Giotto – ähnlich wie dies die Maler Torriti und Cavallini bei ihren Mosaiken taten – die Navicella bis in die Einzelheiten entworfen, die Arbeiten genau überwacht und wesentliche Teile vermutlich selbst ausgeführt hat.¹⁸¹

Zur Abrundung unserer Betrachtung seien einige Beobachtungen zur Komposition und zur Figurenbildung hinzugefügt, da sie weitere Hinweise für die Datierung der Navicella geben. Die Anordnung der Jünger im Boot, ihre Verteilung auf eine vordere und eine hintere Reihe ist dem Aufbau des Abendmahls und des Pfingstwunders in der Arenakapelle grundsätzlich verwandt. Den Ausgangspunkt für die Rückenfiguren in Padua bildet das Pfingstfest des Isaak-Meisters und seiner Werkstatt im Obergaden von San Francesco in Assisi (Abb. 34, 35).¹⁸² Obwohl Giotto bei den Paduaner Szenen die Übereinanderstaffelung der Apostel mildert, verzichtet auch er auf ihre folgerichtige Dar-

stellung im Raum. Das Problem war ihm wahrscheinlich genau bewußt. Beim Pfingstbild vermeidet er die im Abendmahl vorherrschende strenge Reihung; die schmalen Pfeiler fassen die vorn und rückwärts Sitzenden in lockerer Gruppierung zusammen, wobei er vor die Tiefe betonenden harten Überschneidungen nicht zurückschreckt. Trotzdem haften die Figuren gleichsam aneinander. In der Navicella erreicht er die reifste Lösung (Abb. 1, 3, 4, 36, 37). Er gibt die Jünger der hinteren Reihe sämtlich stehend, die vorderen in gebückter, kniender, hockender oder stark zur Seite bewegter Haltung wieder. Der Höhenunterschied ist logisch begründet und wird kaum mehr als flächenhaftes Element empfunden; die Farbgebung betont den räumlichen Abstand. Zugleich hat Giotto, da nur noch Thaddäus als Rückenfigur erscheint, die wohl vom Auftraggeber gewünschte Erkennbarkeit der Apostel gewahrt. Er benutzt die ganze Takelage des Schiffes zu ihrer Hervorhebung und Gruppierung sowie als raumunterstreichendes Repoussoir. Andreas am Bug und Paulus am Heck des Schiffes erhalten durch Seil und Segel bzw. die dreifach gebündelten straffen Tæe einen eigenen Bereich; Matthäus, der das Wunder in seinem Evangelium berichtet, wird durch den Mast akzentuiert. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß das Mosaik die Szenen der Scrovegni-Kapelle voraussetzt und die entwickeltere und spätere Komposition ist.

Die Betrachtung der Figuren führt zu dem gleichen Ergebnis. In Padua deutet Giotto die Reaktion der Apostel auf Jesu Ankündigung des Verrates im Abendmahl und auf die Herabkunft des Heiligen Geistes derart verhalten an, daß eine innere Erregung, das Unerhörte des Geschehens kaum anschaubar wird. Was man abgesehen von den den

hunderte später hat Raffael bei der thronenden Gestalt des Paulus in der Disputa augenscheinlich auf die Paulusfarben der Navicella zurückgegriffen.

¹⁸⁰ VasMil, I, 386.

¹⁸¹ Mit der Mosaiktechnik ist Giotto wahrscheinlich schon gegen Ende der Ausführung der Florentiner Baptisteriumsmosaiken vertraut geworden. Als aufgeschlossener, hochintelligenter junger Mensch wird er, sofern er nicht gar mitgearbeitet hat, auf den Gerüsten herumgestiegen sein und die Arbeitsvorgänge vollkommen begriffen haben. Zur üblichen Technik vgl. E. KITZINGER, Artikel „Mosaico“ in: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, IX, Venedig-Rom 1963, Sp. 672–675. – Das Engelmedaillon aus Boville Ernica und zumal das stark restaurierte Medaillon in den Grotten des Vatikan geben über Giotto als Mosaizisten keine zuverlässige Auskunft, da er, ähnlich wie Torriti bei den Engeltondi im Rahmen der Kalotte von S. Maria Maggiore, am ehesten bei den Rahmenfiguren – vielleicht in den Werkstätten Cavallinis und Torritis geschulte – Gehilfen eingesetzt haben wird.

¹⁸² Auch wenn bei den Paduaner Bildern Gehilfenarbeit möglich ist, sind sie nach seinem Entwurf unter seiner Aufsicht entstanden. Vgl. Lisner, 1990, 325 f., 329, 354 f. Für die Wurzeln des Bildtypus des Pfingstwunders siehe G. SCHILLER, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4, 1, Gütersloh 1976, Abb. 1, 43, 44. Rückenfiguren begegnen schon im Pfingstbild des 1259 datierten Epistolars des Giovanni da Gaibana in Padua (C. BELLINATI und S. BETTINI, *L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana*, Vicenza 1968, c. 57^v).



38. Giotto,
Auferweckung der
Drusiana (Det.).
Florenz, S. Croce,
Peruzzi-Kapelle



39. Giotto,
Auferweckung der
Drusiana (Det.).
Florenz, S. Croce,
Peruzzi-Kapelle



40. Giotto, *Andreas der Navicella* (in der Kopie Berrettas)

Bildinhalt kennzeichnenden Motiven sieht, ließe sich eher als eine „Sacra Conversazione“ der Jünger benennen. In dem großen Mosaik hingegen drückt jede Gestalt in Haltung, Gestik und Ausdruck das eigene Erleben angesichts des Wunders aus, obschon Giotto auch hier die „dignitas“ wahrt. Nach Vollendung des Arenazyklus muß er neue Anstöße empfangen haben. Man möchte an einen Gesprächspartner vom Format eines Dante denken, der nach Benvenuto da Imola die Arenakapelle besucht hat, während Giotto dort malte.¹⁸³ Von seiner Entwicklungsfähigkeit gibt die Navicella ein beredtes Zeugnis. In ihr sind die monumentale Form, die Rhythmisierung der Figurengruppen, der breite Atem der Erzählung vorbereitet, die die Peruzzi-Fresken bezeichnen und in der Auferweckung der

Drusiana einen Höhepunkt finden. Das Faksimile des augenkundig ebenso genauen wie einfühlsamen Francesco Berretta läßt die Ähnlichkeit zwischen den Figuren des Mosaiks und der Kapelle in S. Croce noch heute erkennen. Die schwere, entschlossene Gestalt des Paulus mit dem breiten stiernackig mit dem Rumpf verschweißten Kopf ist der mächtigen Figur des die Drusiana erweckenden Johannes eng verwandt; der die Hände betend erhebende Bartholomäus hat in dem Jüngling hinter dem Evangelisten eine Parallele (Abb. 36, 37, 38). Der im Schiff stehende ganz in sich gesammelte Jacobus minor läßt sich mit dem den Kopf zwischen die Schultern duckenden Mann hinter der Drusiana vergleichen (Abb. 39); auf der anderen Seite ist er noch dem Jacobus minor der Paduaner Gerichtswand ähnlich.¹⁸⁴ Zu der nach den Arenafresken entstandenen Ognissanti-Madonna gibt es ebenfalls eine bezeichnende Verbindung: der Kopf des in der Navicella so wichtigen

183 In dem vielleicht ein Stück Wahrheit enthaltenden Text heißt es: „Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis juvenis, unam Capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dante pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam“ (L. A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, III, Arezzo 1774, Sp. 585); vgl. R. SALVINI, *Giotto Bibliografia*, Rom 1938, 6, Nr. 15: ca. 1376.

184 Vgl. Lisner, 1990, Farbt. II, die dritte Figur von links. Im Original wirkt das Blau tiefer.



41. Giotto, Ognissanti-Madonna, Patriarch (Jakob?). Florenz, Uffizien

Andreas kann nach Form und Ausdruck kaum in erheblichem zeitlichen Abstand von den alttestamentlichen Figuren der Tafel, die wir hypothetisch mit Abraham und Jacob identifizierten, entstanden sein (Abb. 40, 41).¹⁸⁵ Doch weisen die füllig faltenreiche Drapierung des Stoffes, etwa bei Andreas, Jacobus minor und Thomas, der weite Gewandausschnitt am Hals des Bartholomäus und des Paulus auf eine größere Nähe zur Peruzzi-Kapelle hin.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Vgl. Lisner (wie Anm. 173), 63, die äußeren Figuren auf Taf. 2, 3.

¹⁸⁶ Vgl. etwa die Namengebung des Täufers und das Herodesgastmahl der Peruzzi-Kapelle. Für das in Giotto's Werk eher seltene wehende Mantelende des Andreas siehe die Gruppe Christi und der Apostel in der Himmelfahrt des Johannes; doch mag er sich auch an die Engel in Cavallinis Jüngstem Gericht erinnern haben (P. TOESCA, *Pietro Cavallini*, Mailand 1959, Abb. S. 13, 15). Für die Weitung des Halsausschnittes in der Mode bereits vom ersten zum zweiten Jahrzehnt des Trecento siehe L. BELLOSI, *Moda e cronologia*, in: *Prospettiva* Nr. 10, 1977, Abb. 3–5, 19 ff.; Nr. 11, 1977, Abb. 1, 2.

Von der Berretta-Kopie ausgehend, führten die im Gang der Untersuchung angestellten Überlegungen zu einer Chronologie, welche die Entstehung der Navicella nach den Arenafresken und der Ognissanti-Madonna und vor der Ausmalung der Peruzzi-Kapelle sehr wahrscheinlich macht.¹⁸⁷ Laut dem von V. Martinelli publizierten Dokument vom 4. Januar 1309 hielt sich Giotto vermutlich 1307 oder 1308 zeitweise in Assisi auf; im Januar 1309 war er dort nicht mehr anwesend.¹⁸⁸ Einen terminus ante quem für die Datierung gibt die häufig herangezogene von L. Chiappelli veröffentlichte Urkunde vom 8. Dezember 1313: Damals fordert Giotto von Florenz aus über einen Bevollmächtigten seine in Rom gelassene Habe, allerlei Bettzeug und sonstige Dinge, von einer Filippa da Rieti zurück; der Wortlaut deutet auf ein längeres vorausgegangenes Wohnen in Rom und darauf hin, daß seither einige Zeit verstrichen war.¹⁸⁹ Somit erhalten wir für die Ansetzung der Navicella die Rahmendaten zwischen etwa 1309 und spätestens 1313. Im Dezember 1311 und im Septem-

¹⁸⁷ Für die nach wie vor umstrittene Datierung der Navicella siehe am besten Matthiae-Gandolfo, 369 ff. Die Frühdatierung erscheint auch deshalb unrealistisch, weil man einen derart aufwendigen Auftrag kaum an einen noch jungen Maler vergeben hat. Einen terminus post quem dürften ferner die spätestens 1308 vollendeten Fresken der Nikolauskapelle in der Unterkirche in Assisi bilden, deren Auftraggeber der Kardinal Napoleone Orsini, ein Onkel zweiten Grades des Jacopo Stefaneschi, war. Die schlecht erhaltenen Szenen mit den Schiffswundern sind wegen der Darstellung der Schiffe interessant und setzen einen Entwurf Giotto's voraus (vgl. J. POESCHKE, *Die Kirche von San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, München 1985, Abb. 203 a, 203 b und, für die Anbringung, Abb. 221). Sie mögen den Kardinal Stefaneschi zusätzlich zu dem sicherlich zu ihm gedungenen Ruf der Schönheit der Arenafresken ermutigt haben, den Auftrag für das kostspielige Mosaik Giotto anzuvertrauen. Die Peruzzi-Fresken könnten etwas später als G. PREVITALI (*Giotto e la sua bottega*, 2. Aufl., Mailand 1974, 105 ff.) annimmt, etwa 1313/14 entstanden sein. Im Dezember 1313, im März, April und September 1314 ist Giotto in Florenz nachweisbar (A. CHIAPPELLI, *Nuovi documenti su Giotto*, in: *L'Arte* XXVI, 1923, 132–136; Previtali, 146 f.). Vgl. F. BOLOGNA, *Novità su Giotto*, Turin 1969, 101 ff.

¹⁸⁸ V. MARTINELLI, *Un documento per Giotto ad Assisi*, in: *Storia dell'arte* 17, 1973, 193–208. Der Aufenthalt in Assisi könnte mit der Ausmalung der Magdalenen-Kapelle, für die Giotto weitgehend Schüler einsetzte, in Verbindung stehen.

¹⁸⁹ Schon Chiappelli (wie Anm. 187) zieht, wie nach ihm u. a. Paeseler, 62 f., das Dokument von 1313 als terminus ante quem für die Vollendung der Navicella heran. – Daß Giotto seine Sachen nicht mitnahm, kann mehrere Gründe haben: Vielleicht wollte er bald nach Rom zurückkehren, um dort weitere Arbeiten, am ehesten das Stefaneschi-Triptychon, auszuführen; dann aber mag ihn der Auftrag für die Peruzzi-Kapelle in Florenz zurückgehalten haben. Andererseits könnte das Zurücklassen der Habe auf einen eiligen Aufbruch hinweisen, der möglicherweise mit dem Einzug Heinrich VII. in Rom im Mai 1312 und den anschließenden erbitterten Kämpfen im Stadtgebiet zwischen den Anhängern des Kaisers und den ihm feindlich gesinnten Guelfen, deren Machtzentrum im Gebiet des Vatikan lag, zusammenhing; vgl. Gregorovius, VI (11. Buch, Kap. 1), 31 ff. Das Wohnen und Arbeiten in der Stadt wird be-

ber 1312 ist Giotto in Florenz bezeugt. Die Ausführung des Mosaiks wird daher im wesentlichen in die Jahre 1309 bis 1311 fallen; im Frühsommer 1313 dürfte es vollendet gewesen sein.¹⁹⁰

Der Auftrag an Giotto, der Bildgedanke der Navicella wird vor dem Hintergrund der für das römische Papsttum verhängnisvollen Ereignisse dieser Zeit erst ganz verständlich. Im Jahr 1305 war der Franzose Bertrand de Got zum Papst gewählt und als Clemens V. in Lyon gekrönt worden. Nachdem die Kardinäle ihn vergeblich gebeten hatten, sich in Rom niederzulassen, siedelte er im März 1309 endgültig mit der Kurie nach Avignon über. Der ehrwürdige römische Stuhl Petri blieb verweist, der Einfluß des Papsttums in Rom und in Italien wurde beträchtlich gemindert. Die aus altem römischen Geschlecht stammenden Kardinäle, nicht zuletzt der gebildete Jacopo Stefaneschi, müssen dies im Tiefsten bedauert haben.¹⁹¹ Die Stefaneschi wohnten seit jeher in Trastevere. Durch seine Mutter Perna Orsini war der Kardinal Großneffe Nikolaus' III. und Neffe des hochangesehenen Kardinalprotektors der Franziskaner Matteo Rosso Orsini; der mächtige Kardinal Napoleone Orsini und der Dominikaner Latino Malabranca, Kardinal von Ostia, gehörten als Vettern seiner Mutter zu den näheren Verwandten, zu Bonifaz VIII. bestanden entferntere Familienbeziehungen.¹⁹² So war Jacopo Stefaneschi ein Urrömer und von Jugend auf mit einflußreichsten Mitgliedern der Kurie vertraut. Nach I. Hösl hat er versucht, dem französischen Einfluß auf den päpstlichen Hof in Avignon entgegenzuwirken; dem Versuch Philipp des Schönen, Bonifazius VIII. in einem Prozeß zu verurteilen, stand er ablehnend gegenüber.¹⁹³ Seine tiefe Verbundenheit mit der Peterskirche, deren Kanoniker er spätestens seit dem Pontifikat Coelestins V. (1294) bis zu seinem Tod im Jahr 1343 gewesen ist, bezeugt bereits sein im Text verdorbenes erstes Testament aus dem Jahr 1308; in ihm bestimmt er, daß er in St. Peter bei dem Grab seiner Mutter bestattet sein will.¹⁹⁴

schwerlich und für einen aus dem guelfischen Florenz stammenden Maler nicht ganz risikolos geworden sein. Vielleicht ist der aus dem Dokument von 1313 ersichtliche Umzug der Filippa da Rieti ebenfalls durch die Vorgänge zu erklären.

190 Vgl. die Regesten bei Previtali (wie Anm. 187), 146 f., unsere Anm. 189 und das abschließend Gesagte.

191 Vgl. Gregorovius, V (10. Buch, Kap. 6), 577 ff.; I. Hösl, *Kardinal Jacobus Gaietani Stefaneschi* (Historische Studien LXI), Berlin 1908 (Reprint Vaduz 1965), 84 f.

192 Hösl (wie Anm. 191), 1 ff.; A. FRUGONI, La figura e l'opera del Cardinale Jacopo Stefaneschi (1270 c.–1343), in: *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCXLVII, Ser. VIII, Rendiconti Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Vol. V, Fasc. 7–10, (Rom) 1950, 397–424; Dykmans (wie Anm. 3), 25 ff. Laut Frugoni (S. 400, Anm. 5) heiratete Elisabetta Orsini, eine Schwester der Mutter Jacopo Stefaneschis, Roffredo, den Bruder Bonifaz' VIII.

193 Hösl (wie Anm. 191), 21 ff., 85; Frugoni (wie Anm. 192), 415 f.

Vielleicht schon damals oder 1309 wird er den ungewöhnlich kostspieligen Auftrag für die Navicella an den auf der Höhe seiner künstlerischen Reife stehenden Giotto vergeben haben.¹⁹⁵ Ein weithin sichtbares Sinnbild der Gefährdung der römischen Kirche und der Hoffnung auf das rettende Eingreifen Christi.¹⁹⁶ Selbstverständlich vermied Jacopo Stefaneschi, indem er das Vorgängermosaik ersetzte und an den in ihm in abstrakterer Weise dargestellten Gedanken anknüpfte, jeglichen Angriff auf Clemens V., dem er anscheinend keineswegs feindlich gesinnt war.¹⁹⁷ Seine Entscheidung für eine im wesentlichen erzählende Darstellung mag nicht zuletzt mit dem Apostel-Zyklus am Portikus von Alt-St.-Peter zusammenhängen; er wurde durch die Navicella an der gegenüber liegenden Seite des Atriums gleichsam ergänzt.¹⁹⁸

Wie die Verhandlungen zwischen dem Kardinal und Giotto verliefen, wo sie stattfanden, ob Stefaneschi bei dem Abschluß des Vertrages zugegen war, wie weit er zur Abwicklung der Arbeiten einen Bevollmächtigten einsetzte, über all das wissen wir nichts. Auch wenn er als Mitglied der Kurie seinen festen Wohnsitz in Avignon hatte und Nachrichten über Reisen nach Italien nicht bekannt sind, läßt es sich kaum denken, daß er nach der Wahl Clemens' V. nie mehr dorthin gekommen ist. Seine Ernennung zum

194 Das zweite Testament aus dem Jahr 1329 enthält die gleiche Bestimmung; beide Testamente wurden in Frankreich abgefaßt. Vgl. Hösl (wie Anm. 191), 29 f.; Frugoni (wie Anm. 192), 415, 422 f.; Dykmans (wie Anm. 3), 28.

195 Die von Jacopo Stefaneschi für das Mosaik ausgegebene enorm erscheinende Summe von 2200 Gulden wird verständlicher, wenn man bedenkt, daß allein im Jahr 1303 anlässlich der Erhebung Benedikt XI. zum Papst jeder Kardinal, folglich auch Stefaneschi, unter anderem 2680 Goldgulden erhielt (Dykmans, wie Anm. 3, 43). Zu den Pfründen, die Jacopo Stefaneschi schon in seiner Jugend innehatte, siehe Frugoni (wie Anm. 192), 401 f. Für den Reichtum der hohen kirchlichen Würdenträger vgl. Krautheimer, *Rome*, 158 ff. Dafür, daß die Stefaneschi selbst über nicht geringe Besitztümer verfügten, spricht, daß der Bruder des Kardinals, Bertoldo Stefaneschi, Cavallini die Mosaiken in S. Maria in Trastevere ausführen ließ.

196 Zu dem hier Gesagten vgl. W. KEMP, Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella, in: *ZKG XXX*, 1967, 309–320, besonders 316 ff. W. Kemp sieht, obwohl mit anderen Argumenten, in dem Mosaik einen ähnlichen kirchenpolitischen Hintergrund. Die Bemerkungen von E. Battisti (wie Anm. 19) sind kaum haltbar.

197 Im Jahr 1312 ernannte Clemens V. Jacopo Stefaneschi zum Kommandatar von S. Maria in Trastevere; bei der Kanonisation Coelestins V. im Mai 1313 durch Clemens V. versah der Kardinal die Dienste des Diakons (Hösl, wie Anm. 191, 25 f.). – Die Frage, wie weit Jacopo Stefaneschi die überlieferte Inschrift unter der Navicella (siehe Paeseler, 158) nach Wortlaut oder Sinn von dem Vorgängermosaik übernommen haben könnte, das wie das Mosaik Leos III. in der Sala del Concilio höchstwahrscheinlich eine Inschrift aufwies, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu entscheiden.

198 Zu den Szenen des Portikus-Zyklus und für seine Entstehung wahrscheinlich zur Zeit Nikolaus III. siehe zusammenfassend A. TOMEI in: *Fragmenta picta*, 141–146.

Kommendatar von S. Maria in Trastevere durch den Papst im Jahr 1312 könnte ein Anlaß zu einer Romreise gewesen sein.¹⁹⁹ Vielleicht hängt die päpstliche Erlaubnis vom 1. Juli 1313, die Messe schon vor Tagesanbruch zelebrieren zu lassen, wenn er gezwungen sei, während der Nacht zu reisen, mit einer geplanten Romfahrt zusammen.²⁰⁰ Daß ein Mäzen wie Jacopo Stefaneschi den Wunsch hegte, das von ihm gestiftete Mosaik nach der Fertigstellung zu betrachten, dürfen wir ohne Zögern annehmen. Unter dem Eindruck der Navicella, von deren großer Schönheit er jedenfalls unterrichtet war, mag er Giotto den Auftrag für das Altarwerk der Peterskirche erteilt haben. Davon soll im zweiten Teil dieser Untersuchung die Rede sein.

Zum Abschluß sei die eindringliche Bitte an die zuständigen Stellen gerichtet, daß man die Kopie des Francesco Berretta in absehbarer Zeit reinigen und wieder ausstellen möge. Sie ist das einzige Zeugnis, das wesentliche Züge von Giotto's Mosaik bewahrt.

Etwa gleichzeitig mit dieser im Juni 1992 abgeschlossenen Studie erscheint die Untersuchung von Helmtrud Köhren-Jansen über die Navicella. Die Ansatzpunkte beider Arbeiten sind durchaus verschieden. Ein Gespräch ergab, daß auch unsere Datierungen voneinander abweichen. Dies mag nun die künftige Forschung erwägen.

¹⁹⁹ Siehe Anm. 197. S. Maria in Trastevere war die alte Pfarrkirche der Stefaneschi. Zu den Stiftungen des Kardinals für die Kirche vgl. Frugoni (wie Anm. 192), 412f.

²⁰⁰ M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto (wie Anm. 124), 78ff., stellt dies als Tatsache hin. Vgl. Frugoni (wie Anm. 192), 411, Anm. 5. In jedem Fall scheint der Wortlaut auf eine geplante längere Reise hinzuweisen.

ABGEKÜRZT ZITIERTE LITERATUR

- | | |
|----------------------------|---|
| <i>Fragmenta picta</i> | <i>Fragmenta picta – Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano</i> , Rom 1989 |
| Gregorovius | F. GREGOROVIVS, <i>Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter vom V. bis zum XVI. Jahrhundert</i> , 4. Aufl., 8 Bde., Stuttgart 1886–1896 |
| Grimaldi-Niggli | G. GRIMALDI, <i>Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Codice Barberino latino 2733</i> , hg. v. R. NIGGLI (Codices e Vaticanis selecti, Vol. XXXII), Città del Vaticano 1972 |
| Körte | W. KÖRTE, Die Navicella des Giotto, in: <i>Festschrift Wilhelm Pinder</i> , Leipzig 1938, 223–263 |
| Krautheimer, <i>Corpus</i> | R. KRAUTHEIMER (mit W. FRANKL, S. CORBET, A. K. FRAZER), <i>Corpus Basilicarum Christianarum Romae</i> , 5 Bde., Città del Vaticano 1937–1980 |
| Krautheimer, <i>Rome</i> | R. KRAUTHEIMER, <i>Rome – Profile of a City, 312–1308</i> , Princeton N.J. 1980 |
| Ladner | G. B. LADNER, <i>Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters, II, Von Innocenz II. zu Benedikt XI.</i> , Città del Vaticano 1970 |
| Lisner, 1985 | M. LISNER, Farbgebung und Farbikonographie in Giotto's Arenafresken, in: <i>FlorMitt</i> , XXIX, 1985, 1–78 |
| Lisner, 1990 | M. LISNER, Die Gewandfarben der Apostel in Giotto's Arenafresken – Farbgebung und Farbikonographie – mit Notizen zu älteren Aposteldarstellungen in Florenz, Assisi und Rom, in: <i>ZKg</i> 53, 1990, 309–375 |
| Matthiae, <i>Mosaici</i> | G. MATTHIAE, <i>Mosaici medioevali delle Chiese di Roma</i> , 2 Bde., Rom 1967 |
| Matthiae-Andaloro | G. MATTHIAE, <i>Pittura romana del Medioevo, I, secolo IV–X</i> , ed. M. ANDALORO, Rom 1987 |
| Matthiae-Gandolfo | G. MATTHIAE, <i>Pittura romana del Medioevo, II, secolo XI–XIV</i> , ed. F. GANDOLFO, Rom 1988 |
| Paeseler | W. PAESELER, Giotto's Navicella und ihr spätantikes Vorbild, in: <i>RömJbKg</i> , 5, 1941, 49–162 |
| Waetzoldt | ST. WAETZOLDT, <i>Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom</i> (RömForsch, XVIII), Wien–München 1964 |
| Wilpert | J. WILPERT, <i>Die römischen Mosaiken und Maleereien der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert</i> , 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1916 |