

MARGRIT LISNER

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

II

DER STEFANESCHI-ALTAR –
GIOTTO UND SEINE WERKSTATT IN ROM

DAS ALTARWERK UND DER VERLORENE CHRISTUSZYKLUS IN DER PETERSAPSIS

Martin Gosebruch zum Gedenken

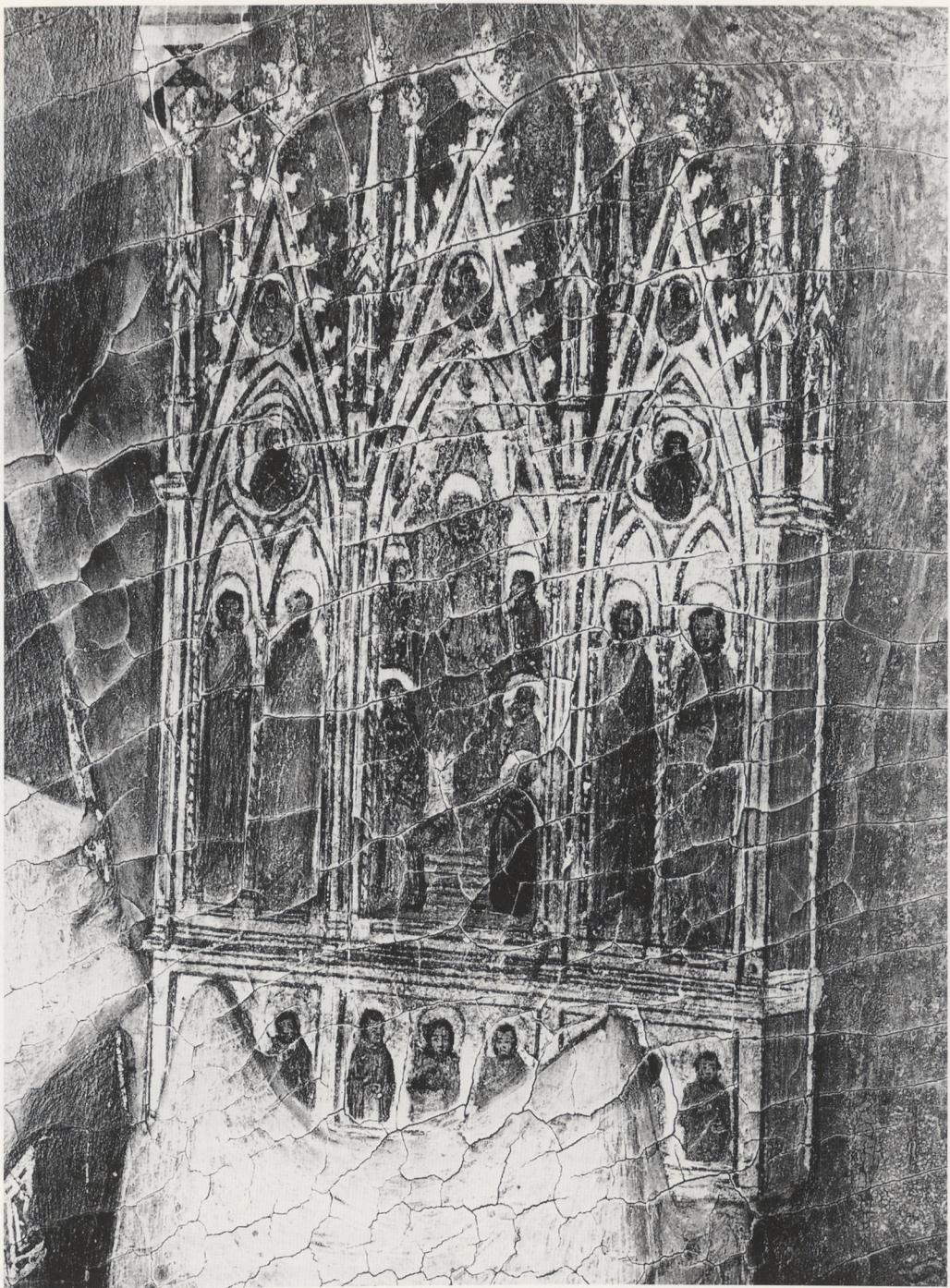
Nur mit tiefer Dankbarkeit kann ich daran denken, daß das letzte Gespräch mit Richard Krautheimer im Juni 1994 Thesen dieser Arbeit berührt hat. Mein besonderer Dank, wenngleich er ihn ebenfalls nicht mehr erreicht, gebührt Fabrizio Mancinelli für seine geduldige freundliche Hilfe. Sehr herzlich danke ich Hans Hubert; er berechnete die in

der Petersapsis für den Freskenzyklus zur Verfügung stehenden Wandbreiten. Zu danken habe ich auch Luigi Artini, Ingeborg Bähr, Cristina de Benedictis, Miklós Boskovits, Christoph Luitpold Frommel, Irene Hueck, Julian Kliemann, Anchise Tempestini, Peter Tigler, Matthias Winner und, wie stets, Ursula und Valentino Pace.

Auf eine farbige Bebildung des Beitrags wird verzichtet, da verschiedene Farbwiedergaben in großem Format vorliegen. Für Gesamtabbildungen der beiden Triptychonseiten mit den Predellentafeln in der heutigen Zusammensetzung vgl. U.Baldini u.a., Monumenti – Musei – Gallerie Pontificie – Pinacoteca Vaticana, Nella pittura l'espressione del messaggio divino nella luce la radice della creazione pittorica, Mailand 1992, 177 (Faltblatt der Christusseite), 179 (Petrusseite); die Farbwiedergabe, besonders der Christusseite, ist jedoch zu trüb. Gute Abbildungen der beiden Hauptseiten ohne Predella und der hier her-

angezogenen weiteren Werke Giottos und seiner Werkstatt bringt der monumentale Band von G.Bonsanti, Giotto, Padua 1985. Ausgezeichnete Einzelaufnahmen findet man bei G. Previtali, Giotto e la sua bottega, 1. Aufl., Mailand 1967, 2. Aufl., Mailand 1974, jeweils Taf. CVI–CXI (in der 3. Aufl., Mailand 1993, fehlen zwei wichtige Details; der Farbdruck ist nicht von der gleichen Qualität).

Für eine erste Orientierung siehe das Heft von L. Bellosi, Giotto, Florenz 1981, in dem die meisten besprochenen Werke farbig abgebildet sind.



1. Giotto, Modellino des Stefaneschi-Altares auf der Petrusseite. Rom, Pinacoteca Vaticana

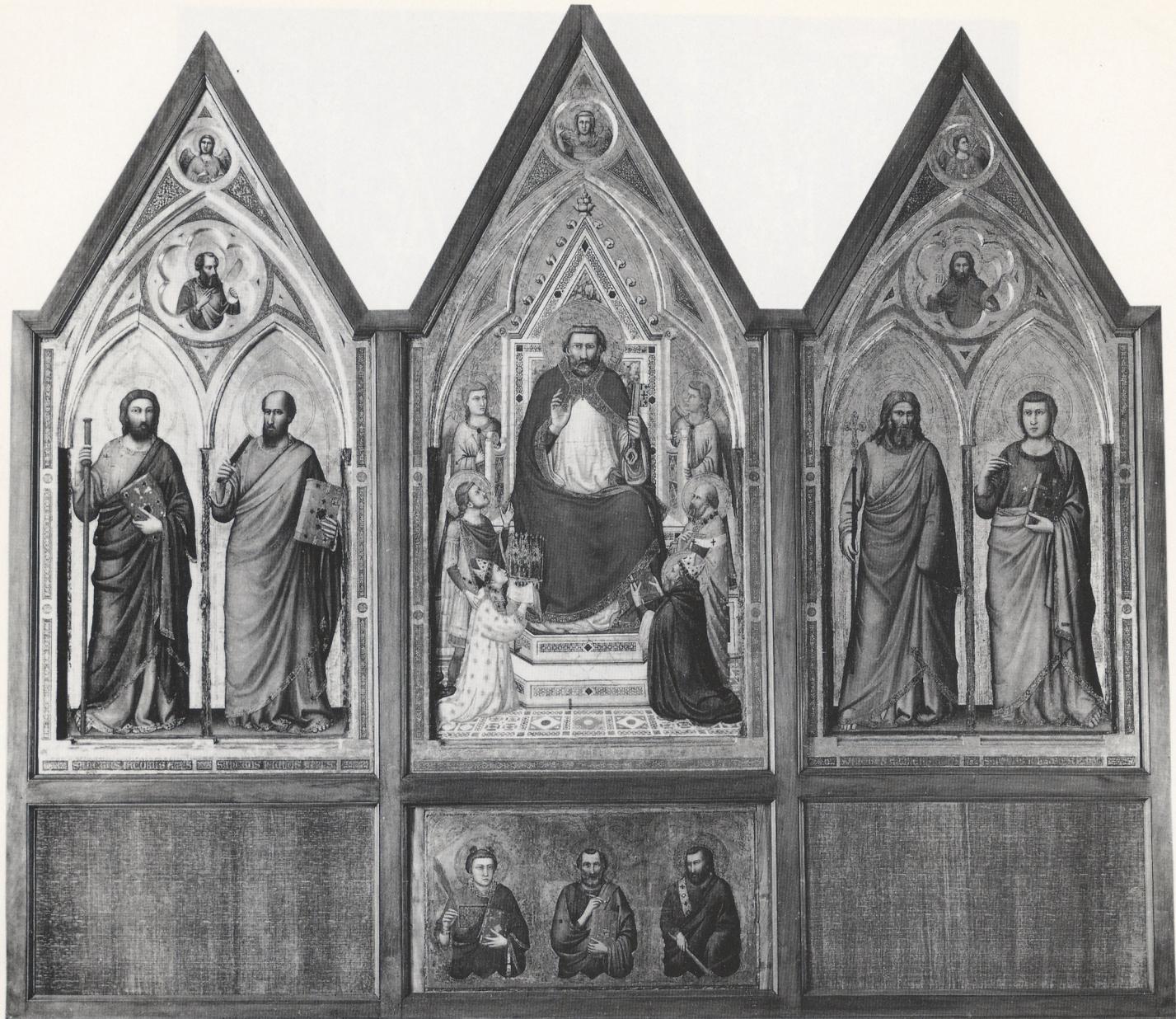
„Aber ist es nicht erfreulich, daß sich die wissenschaftlichen Erkenntnisse immer wieder zu verwandeln vermögen, genau so wie sich der Maler Giotto in seinem Schaffen verwandelt hat?“ Diese Worte Martin Gosebruchs seien den folgenden Überlegungen in dem Bewußtsein vorangestellt, daß auch sie nur ein Glied in der Kette bisheriger und hoffentlich zukünftiger Forschung sind.¹

Auf der Petrustafel des Stefaneschi-Altares bringt der Kardinal Jacopo Stefaneschi das von ihm der frühchristlichen

Peterskirche gestiftete Triptychon mit verhüllten Händen Petrus als dem Titelheiligen der Basilika dar (Abb. 1).² Die

1 GOSEBRUCH 1961, 130.

2 Die Stiftung Jacopo Stefaneschis ist im Obituarium von St. Peter verzeichnet: „Tabulam depictam de manu Iotti super eiusdem basilice sacrosanctum altare donavit, que octingentos auri florenos constitit.“ Vgl. DYKMAN, II, 75. Der Nekrolog wurde etwa 1361/62 niedergeschrieben; siehe I. Hueck, „Das Datum des Nekrologs für Kardinal Jacopo Stefaneschi im Martyrologium der Vatikanischen Basilika“, *FlorMitt* 21 (1977), 219–220.



2. Giotto und Florentiner Schüler der römischen Werkstatt, Petrusseite des Stefaneschi-Altares. Rom, Pinacoteca Vaticana

den thronenden Apostelfürsten im Zentrum zeigende Schauwand ist dem Stifter zugewendet, die nicht sichtbare Christus als Hauptgestalt gewidmete gleichsam auf Petrus hin gerichtet (Abb. 2, 3). In dieser Unterscheidung liegt ein genauer Sinn.

Wir begreifen die kleine gemalte Darstellung als Fingerzeig und konzentrieren unser Augenmerk zuerst auf die Petrusseite. Offenkundig ist sie, dies hat schon J. Gardner gesehen, auf die Erkennbarkeit aus einer größeren Entfer-

3 Der wuchtig, voll innerer Kraft thronende Petrus – „löwenhaft“ liest man bei M. Gosebruch⁴ – übertragt die ihn umringenden Gestalten und die Apostel der Seitentafeln; stellt man ihn sich stehend vor, wäre er maßstäblich größer als alle anderen Figuren (Abb. 2, 4). Sein leicht geöffneter Mund scheint zu sprechen, der den Betrachter wie bannende Blick wird durch das horizontale Schmuckband des Cosmatenthrones betont;⁵ nur der Schädel und die riesige goldene Nimbusscheibe greifen in den ihn über-

3 GARDNER, 61 f.

4 GOSEBRUCH 1961, 127, unter Berufung auf A. Venturi.

5 Der geöffnete Mund ist auf den meisten Abbildungen schwer zu erkennen. Möglicherweise war das Cosmatenwerk des Thrones auf die Kathedra in der damaligen Apsis abgestimmt. Vgl. KEMP, 314 f., und GARDNER, 85. Die päpstliche Kathedra in der Apsis und die verehrte

„cathedra Petri“ sind zu unterscheiden. P. C. Claussen bringt neuerdings das Fragment eines Ambo und vier Cosmatenarbeit zeigende Säulen in den Vatikanischen Grotten mit dem Ambo der Peterskirche und der Erneuerungsphase unter Innocenz III. in Verbindung (*Magistri doctissimi romani – Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters* [Corpus Cosmatorum I], Stuttgart 1987, 64 f., Abb. 73). Innocenz könnte



3. Giotto und Mitglieder der römischen Werkstatt, Christusseite des Stefaneschi-Altares. Rom, Pinacoteca Vaticana

höhenden Giebel hinein.⁶ Seine Rechte segnet. Die mächtigen goldenen Schlüssel in der Linken durchbrechen mit ihren nach oben weisenden Bärten den geschlossenen Umriß. Weniger Attribut als Insigne sind sie die Schlüssel des himmlischen Reiches, die Christus Petrus mit der Gewalt zu binden und zu lösen gegeben hat (Matth. 16, 19). Indem der Unterkörper der Gestalt etwas nach rechts und das linke

gleichzeitig mit dem Mosaik auch den päpstlichen Thron und das übrige Mobiliar der Apsis erneuert haben. In dem gemalten Thron mögen sichtbare und erdachte Motive miteinander verschmolzen sein. Die Krabben des Giebels sind in die Tiefe gewendet und als ein raumbildendes Element begriffen, das Thron und Goldgrund voneinander abhebt.

6 Nicht der Kopf, aber der Nimbus ist größer als bei den Aposteln der Seitentafeln.

Knie leicht nach oben verschoben sind, wird das Auge kaum merklich auf die Schlüssel hingelenkt. Über einem nur an den Armen sichtbaren blauen Untergewand, das an die blaue Tunika seiner üblichen Apostelkleidung erinnert, und einem ungegürteten weitärmligen weißen Chorhemd trägt Petrus den roten Mantel, mit dem der Papst unmittelbar nach seiner Wahl durch den Kardinalarchidiakon bekleidet wurde.⁷ In den Zeremonienbüchern Gregors X. (1272–1276) und, was hier besonders interessiert, des Kardinals Jacopo Stefaneschi heißt es übereinstimmend: „Et postea (nach der Wahl) ponit ei mantum et dicit: Investio te

7 Für das Rot des Mantels und die unterschiedlichen Bezeichnungen s. Braun (wie Anm. 8). Zu den Gewandfarben Petri als Apostel vgl. LISNER 1990, 310 f., 317 ff., 334.



4. Giotto (mit florentinischem Schüler), Petrus (Ausschnitt). Petrusseite des Stefaneschi-Altars

de papatu Romano ut presis urbi et orbi.“ Erst nach der Immantatio erhält der Papst die anderen Insignien wie Ring und Tiara.⁸ Daher erscheint Petrus hier gleichsam als erster Papst und, in Verbindung mit der Christusseite, als der legitime Nachfolger Christi. Das rote Mantum war ein sinngeladenes Zeugnis des römischen Papsttums. Nach J. Braun hat sich seine Bedeutung infolge des Aufenthaltes der Päpste in Avignon und des Schismas verloren.⁹

8 Für das Zeremoniale Gregors X. siehe DYKMAN, I, 159, für das Jacopo Stefaneschi zugeschriebene Zeremoniale ders., II, 267. Aus beiden Texten – Stefaneschi übernimmt den zitierten Wortlaut aus dem Zeremonienbuch Gregors X. – geht hervor, daß die „capa seu clamide“, die der neu gewählte Papst vor seiner Einkleidung trägt, nicht mit dem Mantum der Investitur identisch ist (DYKMAN, I, II, a. a. O.). Die in der Literatur zu findende Bezeichnung des roten Mantels als „Cappa rubea“ ist anscheinend nicht ganz eindeutig. Vgl. J. Braun, *Die liturgische Gewandung in Occident und Orient*, Freiburg 1907 (Neudruck 1964), 351 f. Die hier zitierte Formel bei der Einkleidung hat bereits KEMP, 314 f., allerdings aus der Literatur unvollständig übernommen, herangezogen.

9 Vgl. Braun (wie Anm. 8), 352.

Ein Blick auf die meist Arnolfo di Cambio zugeschriebene Bronzestatue des Apostelfürsten in St. Peter ist aufschlußreich (Abb. 5).¹⁰ Der Segensgestus und die Betonung der Schlüsselgewalt sind beiden Werken gemeinsam; die vierpaßförmigen Schlüsselringe des Stefaneschi-Petrus weisen auf dessen spätere Entstehung hin. Den Gestalten liegt eine grundverschiedene Konzeption des Apostels als Titelheiligem der Kirche zugrunde. Dies mag bis zu einem gewissen Grad mit dem ausführenden Künstler, der ursprünglichen Funktion und Aufstellung zusammenhängen, deutet jedoch auch auf eine unterschiedliche geschichtliche Situation bei der Erteilung der Aufträge und eine nicht minder unterschiedliche Mentalität der Stifter – derjenige der Bronzestatue ist unbekannt – hin. Der *all'antica* gekleidete Bronze-Petrus thront im Bild eines antiken Philosophen, zeitlos fern.¹¹ Der Petrus-Papst des Triptychons erscheint als der ranghöchste Priester der römischen Kirche; durch Gewandung und Blick wirkt er zeitnah in die Gegenwart hinein.

Die ihn umgebenden Gestalten sind derart hinter- und übereinander angeordnet, daß in ihrem segmentähnlichen Umriß die alte Mandorlaform nachklingt; sie ist in ein figürliches, raumhaltiges Umschließen verwandelt (Abb. 2, 6). Vorn links kniet der Stifter Jacopo Stefaneschi im vollen Ornat des Kardinaldiakons. Über der unten am Gewandschlitz erkennbaren weißen Tunicella trägt er eine mit reichen Goldbesätzen ausgestattete weiße Dalmatik, deren vermutlich seidener Stoff von einem in Gold, Rot und Blau gestickten Vierpaßmuster mit kleinen Blattmotiven überzogen ist. Entsprechend aufwendig geschmückt sind die Mitra und der wohl über den linken Arm gelegte Manipel, dessen mit gefransten Troddeln besetzte Enden man unter dem

10 Vgl. A. M. Romanini, „Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano“, *Arte Medievale*, Ser. II, IV, 2 (1990), 1–50; V. Pace, „Questioni arnolfiane: L'Antico e la Francia“, *ZKg*, 59 (1991), 335–373. Nach dem kürzlich durchgeföhrten Thermoluminiszenztest der Gußerde der allerdings an der Rückseite unterhalb der Schultern offenen Statue wäre der Guß zwischen 1265 und 1379 erfolgt; siehe S. Angelucci, „Primi risultati di indagini tecnico-scientifiche sul San Pietro di bronzo della Basilica Vaticana“, *Arte Medievale*, Ser. II, IV, 2 (1990), 51–58. Zur Aufstellung der Bronzestatue vgl. P. Réfice, „Habitatio Sancti Petri: glosse ad alcune fonti su S. Martino in Vaticano“, *Arte Medievale*, Ser. II, IV, 1 (1990), 13–15. Siehe ferner N. Gramaccini, „Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter“, *StädelsJb*, N. F. 11 (1987), 147–170.

11 Bei der technischen Untersuchung der Bronzestatue sind am Mantel Reste einer roten Fassung zum Vorschein gekommen (Angelucci, wie Anm. 10). Farbikonographisch begegnet Rot als Palliumfarbe bei dem Petrus des kürzlich restaurierten Wandmalerei-Zyklus in der Sala del Martirologio in San Paolo f.l.m. (siehe LISNER 1990, 364 f. mit Anm. 204). Möglicherweise hat auch die Petrusfigur des von Innocenz III. gestifteten Apsismosaiks von Alt-St. Peter einen roten Mantel getragen (LISNER 1994, 61 f.).

rechten Ärmel sieht.¹² Stefaneschi selbst hat in seinem Zeremoniale die Weihe des Kardinaldiakons und die Einkleidung mit der weißen Tunicella und der weißen Dalmatik, sowie den Empfang von Manipel und Mitra, freilich ohne Erwähnung von Stoffart und Zierraten, beschrieben.¹³ Nur auf Wunsch und mit Zustimmung des Kardinals konnte Giotto die Gewandung in dieser kostbaren Weise wiedergeben; sie deutet auf eine Vorliebe Stefaneschis, wie wohl auch Giottos, für erlesene Eleganz hin. Doch hat der festliche Charakter der weißen Kleidung einen weiteren, mit der thronenden Gestalt Petri zusammenhängenden Grund. Denn Weiß war keineswegs die einzige Farbe der Kardinaldiakone: An der Eingangswand der Nikolauskapelle in der Unterkirche in Assisi tragen die Christus verehrenden knienden Kardinaldiakone neben weißen auch rote und grüne Dalmatiken;¹⁴ in dem für Jacopo Stefaneschi angefertigten berühmten Georg-Codex in der Biblioteca Vaticana zeigt die wichtigste Miniatur, der Kampf Georgs mit dem Drachen, den knienden Kardinal – möglicherweise aus Gründen der Farbkomposition – in einer warmgelben Dalmatik.¹⁵ Im kirchlichen Brauch entsprach die Farbe der Dalmatik den jeweiligen liturgischen Farben.¹⁶ Die weiße Dalmatik der Stiftergestalt hängt nicht zuletzt damit zusammen, daß – laut Durandus – beim Fest der Cathedra Petri Weiß getragen wurde.¹⁷ Für Augustinus bedeutete dieser Tag die Geburt der Kirche; im 5. Jahrhundert wird er „Natale s. Petri Episcopatus“, später „Dies quo electus est s. Petrus Papa“ genannt.¹⁸ Die Bezeichnung „Natale“ weist auf eine gedankliche Verbindung zwischen der Geburt der Kirche und der Geburt Christi hin, an deren Fest gleichfalls Weiß getragen wurde.¹⁹ Vermutlich hat der im liturgischen Ritual sehr bewanderte



5. Arnolfo di Cambio zugeschrieben, Bronzestatue des thronenden Petrus. Rom, Peterskirche

12 Zur Mitra Stefaneschis vgl. P. Ungarelli, „Celestino V e il papa angelico nell'iconografia“, in: *Celestino V papa angelico, Atti del Convegno storico internazionale* (1987), L'Aquila 1988, 121–154, S. 139, Anm. 44. Der Manipel wurde über dem linken Arm getragen, was bei der Stifterfigur im heutigen Zustand nicht ganz deutlich ist. Zu Stoff und Schmuck der Dalmatik siehe Braun (wie Anm. 8), 264 ff., zum Manipel S. 515–561.

13 DYKMANS, II, 426–429.

14 Die liturgischen Farben Weiß, Rot und Grün mag der Maler auch aus Gründen der Farbvariation verwendet haben. In der Anordnung von innen nach außen scheint sich eine gewisse Rangstufung abzuzeichnen. Der mit einer reich bestickten weißen Dalmatik bekleidete Stifter Napoleone Orsini trägt das kostbarste Gewand. Für die Identifizierung der Kardinäle siehe I. Hueck, „Il cardinale Napoleone Orsini e la cappella di S. Nicola nella basilica francescana ad Assisi“, in: *Roma anno 1300*, hg. v. A. M. Romanini, Rom 1983, 187–193.

15 Siehe Kat. Bibl. Vat. Köln, Nr. 43, Abb. fol. 85 r.

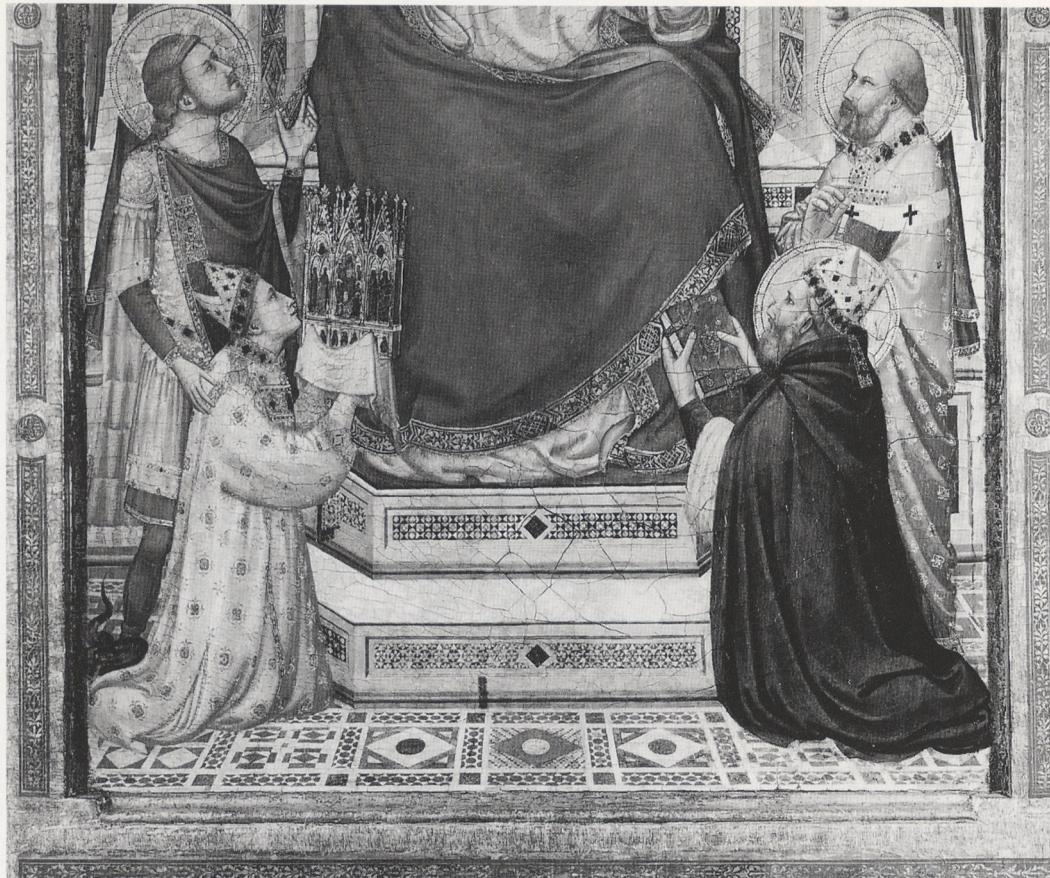
16 Vgl. Braun (wie Anm. 8), 265.

17 G. Durandus, *Rationale Divinorum Officiorum*, Venedig 1581, Lib III, cap. 18, c. 54 r.

18 Vgl. den Artikel „Cattedra di San Pietro“, in: *Encyclopedie Cattolica*, III, Sp. 1172 f.

19 Durandus (wie Anm. 17), a. a. O.

Jacopo Stefaneschi um diese mehrschichtigen Sinnzusammenhänge gewußt und von daher die Farbe seiner Gewandung bestimmt. Giotto war mit der Anwendung des liturgischen Weiß von der Franzlegende in Assisi her vertraut. Dem Weihnachtsfest gemäß trägt beim Krippenwunder von Greccio der das Christuskind haltende Franziskus eine weiße Dalmatik, der Priester eine weiße Kasel. Auf der Petrustafel verwendet Giotto das in einen hellen Grauton verschattete Weiß zur Modellierung der Stifterfigur. Dem Thema des Petrus in Cathedra verlieh der weiße Ornament ein liturgisch-



6. Giotto
(mit florentinisch-römischer
Werkstatt):
Jacopo Stefaneschi
und der hl. Georg –
Pietro da Murrone
und der hl. Coelestin I.
Petrustafel des
Stefaneschi-Altars

sakrales Gewicht; die Pracht der Kleidung wird erst durch den Bezug auf das zumal in St. Peter hohe kirchliche Fest ganz verständlich. Bei der Christusseite des Altarwerkes werden wir einer ganz anderen Auffassung des Stifterbildes begegnen.²⁰

Als Kardinal von San Giorgio in Velabro wird Jacopo Stefaneschi dem Apostelfürsten vom hl. Georg, dem Patron seiner Titularkirche, empfohlen. Der junge Ritterheilige erscheint in unkriegerisch höfischer Eleganz; sein Waffenrock und die hermelingefütterte Chlamys variieren römisch-antike Gewänder. Das weiche bläuliche Grün der Beinkleider, des Untergewandes und der Chlamys klingt mit der warmgelben in Orange verschatteten Rüstung, ihrem goldenen Rankenwerk und dem hell kastanienbraunen Haar aufs schönste zusammen. Unten vor dem leuchtend roten Stiefel kringelt sich der schwarzbraune Drache.

Der Darstellung des Stifters entspricht auf der rechten Seite das Bild des zuerst von M. Gosebruch identifizierten greisen Eremiten Pietro da Murrone, des Papstes Coelestin V. (1294), dessen Leben und Heiligsprechung am 5. Mai 1313 Jacopo Stefaneschi im „Opus Metricum“ beschrieben hat. Noch im Jahr seiner nur widerwillig angenommenen

Wahl dankte er, der in den Geschäften der Kurie Unerfahrene und an ein asketisch mönchisches Leben Gewohnte ab.²¹ Über einem nur eben gezeigten blauen Untergewand und dem weitärmeligen weißen Superpelliceum trägt er einen dinglich als Schwarz zu verstehenden Kapuzenmantel, dessen Ton Giotto aus koloristischen Gründen in ein still strahlendes tiefes Blaugrau abgewandelt hat.²² Trotz seiner Abdankung blieb Coelestin die Würde eines Bischofs von Rom, weshalb er hier zu den Mönchsgewändern die Mitra

21 Für die Identifizierung und die daraus zu folgernde Datierung des Altarwerkes nach 1313 siehe GOSEBRUCH 1961, 112 ff. Zu Jacopo Stefaneschi und Pietro da Murrone vgl. I. Hösl, *Kardinal Jacobus Gaietani Stefaneschi* (Historische Studien, Heft LXI), Berlin 1908 (Nachdruck 1965), 34 ff.; zur Geschichte des Rücktritts Colestins V. siehe P. Herde, *Cölestin V. „1294“* (Päpste und Papsttum, Bd. 16), Stuttgart 1981, 126 ff. Vgl. Ungarelli (wie Anm. 12).

22 Ob es sich bei dem weißen Gewand um ein Superpelliceum oder um eine kapuzenlose Kokolla handelt, ist schwer zu sagen. Für den je nach Gebrauch wechselnden Habit der Coelestiner vgl. *Lexikon für Theologie und Kirche*, 2, 1931, Sp. 1009/10 (mit Abbildungen). – Für die tiefblaugraue Farbe des Kapuzenmantels ist interessant, daß der hl. Benedikt in den Fresken des Conxolus und seines Kreises im Sacro Speco in Subiaco ebenfalls keine schwarze, sondern vorwiegend eine dunkelgraublaue Kutte trägt; vgl. *I Monasteri Benedettini di Subiaco*, hg. v. C. Guimelli, Cinisello Balsamo 1982, Abb. 114–118, 121, 125. Auch später haben die Maler das harte ikonographische Schwarz nach Möglichkeit vermieden.

20 Siehe S. 74 f.

trägt; vermutlich war es ein Gedanke Stefaneschis, ihn durch das Attribut inhaltlich mit Petrus als dem ersten römischen Bischof zu verbinden.²³ Das Buch, das er diesem darbringt, wird auf die Konstitutionen der von ihm gegründeten Benediktiner-Kongregation der Coelestiner hinweisen, die er nach G. Moroni als Papst am 14. 9. 1294 selbst bestätigt hat.²⁴

Hinter Pietro da Murrone steht ein barhäuptiger mit Kasel und Pallium bekleideter Heiliger, der seine Rechte wie beschützend dem Haupt des abgedankten Papstes zuwendet. Farblich ist er durch die goldgestickte von Gelborange bis Ziegelrot changierende Kasel auf die Rüstung des Georg abgestimmt. Daß es sich bei der Gestalt um einen Papst handelt – wie hätte ein solcher zu Füßen Petri die Tiara tragen und optisch über ihn erhoben sein können? – hat die Forschung mit Recht angenommen und die Figur mit Coelestin I. und vor allem mit Clemens I., dem frühen Papst, der die Nachfolge Petri zunächst ablehnte, sie aber zu einem späteren Zeitpunkt antrat, dürften für diejenige mit Coelestin I. die wichtigeren Argumente sprechen.²⁵ Als einziger Papstheiliger dieses Namens war er der Namenspatron Coelestins V., auch wenn dieser, wie der Coelestinermönch Stefano Tiraboschi in seiner im 15. Jahrhundert verfaßten Vita des Eremitenpapstes sagt, den Namen „Clestantino“ möglicherweise wegen der klanglichen Identität mit dem auf die himmlische Region verweisenden Wort „celestino“ gewählt hat.²⁶ Für den Kardinal Stefaneschi gab es für die Darstellung Coelestins I. einen weiteren Grund: Dieser hatte S. Maria in Trastevere, die Basilica Giulia, nach dem bei der Plünderung Roms durch Alarich erfolgten Brand neu geweiht und mit reichen Geschenken bedacht. S. Maria in Trastevere aber war die alte Pfarrkirche der Stefaneschi; im

Jahr 1312 wurde Jacopo Stefaneschi von Clemens V. zum Komendatar der Basilika ernannt.²⁷

Die Farbwirkung der Tafel wird in erster Linie von dem warm leuchtenden Hochrot des Papstmantels, in etwas minderem Grad von dem weißen, rosa-gelblich gehöhten und bläulichgrau verschatteten Gewand Petri beherrscht. Während das Zinnober nur sparsam an dem gemalten Modell, dem Buch Coelestins I., dem Georgsstiefel und an den Engelflügeln wieder auftaucht, zieht sich das Weiß in unterschiedlichen Brechungen als ein unauffällig wichtiger Farbton über das Bild hin. Es bestimmt die auf den Petrus-Papst hinführenden perspektivischen Linien des Bodenmusters und den ihn tragenden und rahmenden Thron. Als Gewandfarbe des knienden Stifters führt es gleichsam in die Farbkomposition ein. Diese klingt rechts mit dem Dunkelwert des tiefblauen Umhangs des Eremitenpapstes aus. Wie schon bei der Ognissanti-Madonna bezieht Giotto den Goldgrund als Farbwert in den Aufbau mit ein.²⁸ Die warmen Gelbtöne der Schutzheiligen, das Gold des Modells, der Stoffmuster und Borten, die Steinchen des Cosmatenwerkes, der Ansatz der Engelflügel und nicht zuletzt die Petruschlüssel und die Nimben binden Bildgrund, Bildraum und Bildfläche zusammen. Doch hat Giotto auch den Übergang zu den benachbarten Aposteltafeln mitbedacht; das Rosa-karmin und Seegrün am Fliesenmuster, die rosaviolette Kleidung der auf den äußeren Thronpodesten stehenden Engel leiten kaum merklich, aber sicherlich bewußt zu der gedämpfteren Farbhaltung der seitlichen Figuren über. Abgesehen von der kunstvollen perspektivischen Darstellung der Bodenplatten ist ihre weiche Farbkombination schon für sich bemerkenswert: eine ähnliche Verbindung von Weiß, Altrosa und kühllem Hellgrün kehrt im folgenden Jahrhundert, nun als farbliches Hauptthema, bei Domenico Venezianos Lucia-Altar in den Uffizien wieder. Die Farbgebung der Petrustafel, die wie selbstverständliche Verknüpfung und leise Variation der inhaltlich vorgegebenen ikonographischen Farben – Gold, Rot, Weiß, Schwarz – mit den frei gewählten Pigmenten zeigt ihren hohen Rang.

Wie verfehlt es wäre, hier schlechthin von „Giotto-Werkstatt“ zu sprechen – eine gewisse Gehilfenmitarbeit war damals wohl immer gegeben – beweist das Modell

²³ Der zur Zeit Bonifaz' VIII. an der Kurie weilende Augustinergeneral Aegidius Romanus vertritt in seinem 1297 verfaßten Traktat „De renunciatione pape“ die Auffassung, daß ein Papst zurücktreten könne, ihm jedoch der unlösliche bischöfliche Weiheordo erhalten bleibe; siehe Herde (wie Anm. 21), 171–176. Augenscheinlich hat der Kardinal Stefaneschi diese Ansicht geteilt.

²⁴ G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XI, Venedig 1841, 49.

²⁵ Die Identifizierung mit Coelestin I. als Namenspatron gibt zuerst G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, II, Città del Vaticano 1970, 282; vgl. Ungarelli (wie Anm. 12), 141. Die These, es handele sich um Clemens I. vertritt unter Berufung auf Giovanni Villani (*Cronica*, II, Florenz 1845, 10f.) GOSEBRUCH 1986, Anm. 34, S. 155 f.; seine These greift Ladner, *Papstbildnisse*, III, 1984, 65, auf. Gegenüber Villanis Bericht ist der auf die Abdankung Coelestins V. ausführlich eingehende Traktat des Aegidius Romanus sicherlich die glaubwürdigere Quelle; siehe Herde (wie Anm. 21), 174 f. Zu bedenken ist, daß Clemens I. zwar die päpstliche Würde zunächst nicht annehmen wollte, aber als Papst nicht zurückgetreten ist. Dieses war dem Kardinal Stefaneschi höchstwahrscheinlich bekannt.

²⁶ Herde (wie Anm. 21), 296 ff., hat die Vita des Stefano Tiraboschi erstmals publiziert; zur Namenswahl Coelestins siehe S. 324.

²⁷ Vgl. L. Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, 3 Bde., Paris 1886–1957, I, 230 f., Nr. XLV, mit Anm. 3; ferner B. Platina, *Le vite de' Pontefici*, Venedig 1685, 78 f. Laut KAUTHEIMER III, 65 f., gründete Julius I. S. Maria in Trastevere (daher der Name Basilica Giulia); nach dem Brand im Jahr 410 erfolgte eine Neuweihe durch Coelestin I. Zu S. Maria in Trastevere als Grabkirche der Stefaneschi vgl. Hösl (wie Anm. 21), 3, zur Ernennung des Kardinals zum Komendatar ebendort, 26.

²⁸ 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.

(Abb. 1).²⁹ Ganz anders als das durch Enrico Scrovegni an der Paduaner Gerichtswand Maria überreichte Geschenk der als Bau schon bestehenden Arenakapelle, ist das von Jacopo Stefaneschi Petrus dargebrachte wie ein kostbarer gotischer Schrein wirkende „trittichetto“ nicht das Abbild des vollendet dastehenden Altarwerks, sondern letztlich sein mit aller Bravour vorgeführter Entwurf. Dem Auftrag werden mehrere kolorierte Zeichnungen, möglicherweise eine Vorderansicht, eine Rückansicht und die auf der Tafel wiedergegebene perspektivische Seitenansicht, zugrunde gelegen haben. Giotto muß, bevor er das Triptychon entwarf, mit hochgotischem Formengut vertraut und sehr von ihm beeindruckt gewesen sein. Anders läßt sich die einheitliche Konzeption von Rahmenwerk und Malerei schwer erklären.³⁰ Doch taucht bei genauerem Hinsehen die Frage auf, ob die Rahmung, zumal die fein- und vielgliedrigen Fialen, in den zur Verfügung stehenden geringen Abmessungen als Schreinerarbeit tatsächlich so ausführbar war. Die Fialentabernakel sind nicht nur wie geöffnete Türmchen begriffen, durch die hindurch man den roten Petrusmantel erblickt, an ihren Ecken und auf der Spitze der Giebel ragen kleine fialenähnliche Gebilde auf, die die schmale steile Bekrönung vorbereiten. Entsprechendes gilt für die frei hingemalten Krabbenblätter und das breit gezipfelte oben abschließende Blattwerk. So wird dieses Modellino zwar im Ganzen auf das geplante und ausgeführte Altarwerk hinweisen, in bezug auf die Rahmung aber in Einzelheiten auch eine gewisse Architekturphantasie des Malers Giotto sein. Wer anders als er selbst hätte dies zu ersinnen und überzeugend darzustellen vermocht?

Die paarweise angeordneten, durch hohe Doppelarkaden hervorgehobenen Apostel der Seitentafeln heben sich statuenhaft in klaren Silhouetten von dem Goldgrund ab (Abb. 2); fein in ihn eingepunktete doppelte Spitzbögen bilden einen zweiten engeren Rahmen, der die Figuren teils hinterfängt. Der nach hinten abgedunkelte blaugraue Bodenstreifen ordnet die Gestalten gegenüber dem kostbaren Fliesenboden vor dem Petrus-Thron einer schlüchteren Sphäre zu; über den Abstand hinweg sind sie durch den Boden und ihre einheitliche, nur bis zur Mantelschließe des Petruspapstes rei-

chende Kopfhöhe miteinander verbunden. Obgleich die Bildrahmung und der gemalte gekantete Bodenrand eine feine Distanz setzen, stehen sie weit vorn; der Apostelpapst ist seiner Würde gemäß dem Betrachter stärker entrückt. In der Gesamtansicht erscheinen die stehenden Apostel gleichsam als Zeugen der Petrus verliehenen Gewalt. Auf der linken Seite sind Jacobus major und Paulus, auf der rechten Andreas und Johannes durch Inschriften, Attribute und ihren Typus leicht erkennbar. Jacobus major, der Schutzheilige des Jacopo Stefaneschi, führt – liest man die Tafel von links nach rechts – in die Schauwand ein. Paulus, der Apostelfürst, trägt das einst versilberte, hinter dem Nimbus in der Tiefe verschwindende Schwert wie ein Siegeszeichen; seinen Bucheinband schmückt in der Mitte ein kleiner Adler, vielleicht ein Symbol seiner Gemeinschaft mit Gott und der Unsterblichkeit.³¹ Als Bruder Petri steht Andreas auf der rechten Seite diesem am nächsten. Johannes bildet als der Jüngste den Abschluß; im Gegensatz zu den anderen ist er inschriftlich nicht als Apostel, sondern, wie dies auch Buch und Feder andeuten, als Evangelist bezeichnet.³² Weithin sichtbar, waren dem Gläubigen auf der Petrusseite die bedeutendsten Apostel gegenübergestellt.

In ihrem Aufbau, in der Gewanddrapierung und dem Stand mit den bei jedem Paar spiegelbildlich nach außen gesetzten, mehr oder minder deutlich zum „Spielbein“ gehörenden Füßen ähneln die Gestalten den Aposteln in der Nikolauskapelle der Unterkirche in Assisi; doch entspricht keine den dortigen Figuren so genau, daß sie kopiert oder nach demselben Karton gezeichnet sein könnte.³³ Die kraftvoller modellierten Apostel Petrus und Matthäus im Eingang der Magdalenenkapelle der Unterkirche ließen sich ebenfalls vergleichen. Offenbar befanden sich in Giottos Werkstatt zeichnerische Entwürfe zu Apostelfiguren, die die ausführenden Meister jeweils auf ihre Art nachahmten und variierten. So könnte es sich erklären, daß noch der Petrus

31 Fabrizio Mancinelli machte mir freundlicherweise den Restaurierungsbericht des Restaurators Luigi Brandi zugänglich (Archiv des Laboratorio Vaticano per il Restauro delle Opere d'Arte, Protokoll-Nr. 296/71), der das einst versilberte Schwert und den vor der zwischen 1966 und 1971 erfolgten Restaurierung nicht erkennbaren kleinen Adler auf dem Buch des Paulus erwähnt. Vgl. DE CAMPOS, 325–346. Für die Adler-Symbolik siehe *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, Sp. 91–93.

32 Der jugendliche Typus des Johannes Evangelista begegnet im Werk Giottos bereits in der Arenakapelle und, inschriftlich bezeichnet, auf dem Badia-Altar. Vielleicht ließ Giotto sich von den jugendlichen Johannesgestalten Torritis in den Mosaiken von San Giovanni in Laterano und in S. Maria Maggiore anregen, deren Inschrifrollen jeweils den Anfang des Johannes-Evangeliums zeigen. Vgl. LISNER 1990, 333, und LISNER 1994, 68, Anm. 93.

33 Bereits GARDNER, 98 f., hat auf die Analogien zwischen den Aposteln der Nikolauskapelle und denen des Stefaneschi-Altars hingewiesen, wobei er seine unseres Erachtens nicht haltbare Frühdatierung durch die Serie in Assisi zu stützen sucht.

29 Vgl. die ausgezeichnete Farabbildung bei PREVITALI, Taf. CVII.

30 Zu dem gemalten Triptychon vgl. M. Cämmerer-George, *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Straßburg 1966, 126 ff., mit der feinen Beobachtung, daß Jacopo Stefaneschi auf dem Altarwerk dreimal, eben auch auf dem Modell, dargestellt sei, und mit Hinweisen auf mögliche französische Quellen. Daß es sich lediglich um ein Modellino handelt, dessen Rahmenarchitektur in Einzelheiten kaum durchführbar war, ist nicht herausgearbeitet. – Das gotische Rahmenwerk wird nicht zuletzt dem Geschmack des von Jugend auf mit Frankreich vertrauten Kardinal Stefaneschi entgegengekommen sein. Wir vermuten, daß unter anderem auch Duccios 1311 vollendete Maestà wichtige Anregungen vermittelt hat. Siehe unten S. 102 ff.

des späten Bologneser Altares in seiner Bewegtheit an den Philippus der Nikolauskapelle erinnert. Insgesamt wirken die vier Apostel des Stefaneschi-Altarwerks gegenüber der Apostelserie der Nikolauskapelle, deren Vorzüge besonders im Kolorit liegen, plastischer und voluminöser; die Attribute sind in raumbildender Weise eingesetzt.³⁴

Die Gewandfarben von Jacobus major (Rot unter Blau), Andreas (Rot unter Grün) und Johannes (Blau unter Rot) stimmen rein farbikonographisch mit denen der Jünger in den Arenafresken überein; dies gilt allerdings nicht für die Wahl und Mischung der Pigmente. Die Paulusfarben, Grün unter Rot, weichen darin von Giottos sonstigen Paulusdarstellungen ab, als er dem Apostelfürsten zwar stets einen roten Mantel, nicht aber eine grüne Tunika gibt, deren Farbe zwischen Weiß, Rot und Blau wechselt.³⁵ Die ungewöhnliche Verwendung von Grün für das Gewand bildet einen Schlüssel zum Verständnis des Farbaufbaus der Tafel und ist von erheblicher geschichtlicher Bedeutung. Offenbar hat es in Rom und seinem Einflußbereich bis zum frühen Trecento keinen verbindlichen Farbkanon für Paulus gegeben. Am gebräuchlichsten scheinen Blau unter Violett, daneben auch Blau unter Rot gewesen zu sein.³⁶ Giotto selbst kleidete – nach der farbgetreuen Kopie des Francesco Beretta – den Paulus der Navicella in ein trüb weinrotes Gewand und einen leuchtend roten Mantel mit lichtblauem Futter.³⁷ Die Wahl des Grün als Tunikafarbe war indes durch ein Vorbild im Bereich der Peterskirche, den verlorenen Wandmalerei-Zyklus am Portikus, legitimiert. Das überlieferte Paulusfragment zeigt den Apostel in einer weichgrünen Tunika und einem in einen Purpurton spielenden roten Pallium.³⁸ Erst indem Giotto den komplementären Grün-Rot-Klang aufgriff, konnte er die vier Apostel in der Farbkomposition mit-

einander verschränken; die Wahl hatte wahrscheinlich einen vorwiegend künstlerischen Grund. Das Rot unter Blau des Jacobus major kehrt bei Johannes etwas heller als Blau unter Rot, das Grün unter Rot des Paulus in entsprechender Umkehrung, aber getrübter bei Andreas wieder. Der Farbklang und der Helligkeitsgrad sind durch eine unterschiedliche Pigmentwahl und Farbmischung jeweils variiert. Paulus trägt seiner hervorragenden Bedeutung gemäß die leuchtendsten Gewänder, wobei das kühle, leicht in Violett spielende Rot des Mantels mit der in einen tiefen Rubinton changierenden Schattenfarbe der Tunika und deren gelbliches Grün mit dem zartgrünen Buch harmoniert; das einst silberne – heute schwärzliche – Schwert wird die Strahlkraft des Apostels noch unterstrichen haben. Wenn er dennoch, anders als in den sonstigen Werken Giottos und seiner Werkstatt, kein warm zinnoberfarbenes Pallium trägt, so liegt der Grund der Farbdämpfung eindeutig in der Unterordnung der Figur unter die beherrschende Gestalt des mit dem hochroten Papstmantel bekleideten thronenden Petrus. Ikonographisch haben die Paulusfarben Grün und Rot eine lang währende Nachfolge gefunden; es sei hier nur an den von Filippino Lippi vollendeten Freskenzyklus der Brancacci-Kapelle in der Carmine in Florenz, an Peruginos Deckentondo in der Sala dell'Incendio des Vatikan und vor allem an Raffael erinnert, der den Farbklang wenn nicht immer, so doch meist verwendet.³⁹

Die Farbgebung der vier Apostel ist in ihrem Bezug zur Mitteltafel bis ins Einzelne durchdacht. Bringen die vorwiegend matt kühlroten Gewänder die Bedeutung des roten Petrusmantels erst voll zur Wirkung, so sind die zinnoberroten Bücher des Jacobus major und des Johannes über den Abstand hinweg als präzise Akzente mit ihm verknüpft. Das

³⁴ Vgl. LISNER 1990, 357 ff., Abb. 21–23. Zu den offenbar zahlreichen in Giottos Werkstatt kursierenden Zeichnungen siehe unten S. 101, 115.

³⁵ In der Arenakapelle, wie etwas später im Eingang zur Magdalenenkapelle in der Unterkirche in Assisi, trägt Paulus eine weiße Tunika; auf der Ognissanti-Madonna ist er Rot in Rot gekleidet, in der Navicella war sein Gewand, anders als der zinnoberfarbene Mantel, von einem getrübten Weinrot. Bei den in Giottos Werkstatt ausgeführten letzten Altarwerken in der Baroncelli-Kapelle in S. Croce in Florenz und in Bologna ist seine Tunika blau, wobei das Blau bei der monumentalen Bologneser Figur im Einklang mit der Farbgebung des Polyptychons in ein helles gelblich gehöhtes Grün changiert. Vgl. LISNER 1990, 317, 330, 334, 360 ff.; Lisner (wie Anm. 28); LISNER 1994, 53.

³⁶ Zu den Paulusfarben in der Wandmalerei in Assisi und Rom siehe LISNER 1990, 346 ff., 361 ff. Nicht auszuschließen ist, daß die verlorene Figur des Paulus in der Nikolauskapelle in Assisi bereits eine grüne Tunika trug. Nach der kürzlichen Restaurierung des romanischen Wandmalerei-Zyklus in der Sala del Martirologio in San Paolo f.l.m. scheinen die Farben des kompliziert geschlungenen Paulusgewandes dort Blau und Grün gewesen zu sein. Zu den Paulusfarben im römischen Mosaik, in dem im späten Duecento und noch bei Rusuti die blaue Tunika und das violette Pallium vorherrschen, vgl. LISNER 1994, 53 und Anm. 179.

³⁷ LISNER 1994, 53, 89.

³⁸ Zu den Fragmenten des Petrus und des Paulus vgl. A. Tomei, Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano, im Katalog der Ausstellung: *Fragmenta picta – Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Rom 1989, 141–146 (mit einer Datierung in das Ende der siebziger Jahre des Duecento). Die Farabbildungen S. 70, Nr. 7, 8, wirken verfälschend. Offenbar wurde bei der von Tomei erwähnten 1913 erfolgten Restaurierung vor allem der von Blau in Grün verwandelte Grund betroffen; die Paulusgewänder sind dem Augenschein nach weit besser erhalten. Vgl. LISNER 1990, 365 f.

³⁹ Zu Raffael vgl. die frühe Marienkrönung und – als Schulwerk – die Pala di Monteluce in der Vatikanischen Pinakothek, die Begegnung Attilas und Leos d. Gr. in der Stanza di Eliodoro, die Hl. Cäcilie in Bologna und nicht zuletzt die Teppichkartons im Victoria & Albert-Museum. In der Disputà hingegen scheint Raffael auf Giottos Paulusfarben in der Navicella zurückzugreifen (vgl. LISNER 1994, Anm. 179). Die Farben Grün unter Rot sind in Rom offenbar weitgehend kanonisch geworden, siehe z. B. Domenichinos Enthauptung des Paulus im Louvre. Selbst im 19. Jahrhundert, auf dem anlässlich der Verkündigung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis Mariens entstandenen riesigen Wandbild im Vatikan trägt Paulus diese Farben, Petrus – wie seit Giotto meist üblich – Blau unter Gelb.



7. Giotto und florentinisch-römische Werkstatt, ehemals linke Predellentafel der Petrusseite. Stefaneschi-Altar

volle kräftige Blau des Jacobusmantels kehrt an den Ärmeln des Untergewandes Petri und, zu einem tiefen Blaugrau hinabgestimmt, im Mantel des Pietro da Murrone wieder. In den Rottönen des Paulus und des Andreas verdichten sich das Rosaviolett der Engel und der Fliesenplatten, das helle und getrübte Grün variieren die blaugrüne Kleidung des Georg und den weichen Pastellton des Bodens. Offensichtlich lagen dem Farbaufbau ein einheitlicher Entwurf bzw. genaue Farbangaben zugrunde. Der unterschiedliche künstlerische Rang von Hauptbild und Seitentafeln ist freilich unübersehbar. In der Petrustafel darf man, zumindest teilweise, die Hand Giottos erkennen; die Ausführung der vier Apostel hat er anscheinend, das verrät allein der dumpf befangene Ausdruck der Gesichter, einem geübten florentinischen Schüler übertragen.

Von den nicht leicht zu identifizierenden Propheten in den Sechspässen – Daniel und Jesaias? – zeigt der mit einer Chlamys bekleidete bildeinwärts gerichtete links einen kräftigen Klang von vollem Rot und teils tief abgestuftem Grün; bei der frontalen rechten Figur mit der aufmerkend erhobenen Hand steht ein warmes Ockerbraun unter einem mittleren milden Blau, eine Farbfundung, die Giotto schon bei den Kriegern des *Noli me tangere* in Padua verwendet.⁴⁰ In den Giebeltondi sind die kleinen äußeren Engel in ihren matt hellroten Gewändern und den blauen Flügeln auf die beiden außen stehenden Apostel leicht abgestimmt. Der maßstäblich größere Engel im Zentrum ist besonders betont: hell-

blau gekleidet und blau geflügelt, mit einem breiten goldenen Gürtel gegürtet, erhebt er wie warnend die Rechte, während die linke Hand ein rotes Buch hält. Vielleicht handelt es sich um den in Rom besonders verehrten Erzengel Michael, der hier über dem Thron Petri steht.⁴¹

Die Predella war von dem Hauptteil des Triptychons als verhältnismäßig hohe Sockelzone deutlich abgesetzt. Nur eines, und zwar das linke der ehemals drei Predellenbilder, das heute im Zentrum steht, ist erhalten (Abb. 7); die einstige Anordnung lässt sich an dem gemalten Modellino ablesen.⁴² Der Zierrat des Goldgrundes gibt jeder Figur einen eigenen Rahmen, der aus einem gelängten Vierpaß, in den ein Giebel eingefügt ist, besteht; zwischen den oberen Vier-

40 Die Identifizierung ist schwierig, zumal Giotto in den Deckentondi der Arenakapelle die Propheten mit Ausnahme des jugendlichen Daniel im Greisentypus darstellt. Die Prophetentypen lagen offenbar nicht fest. Am Stefaneschi-Altar könnten nicht nur die Schriftpropheten, sondern auch andere hervorragende Gestalten des Alten Bundes, die man damals zu den Propheten zählte, gemeint gewesen sein.

41 Zu Michael und zum Michaelskult in Rom siehe *Enciclopedia Cattolica*, VIII, Sp. 948–954. Er wird unter anderem auch als Protektor der Kirche bezeichnet, was seine Anordnung über Petrus besonders rechtfertigen würde.

42 M. Cämmerer-George (wie Anm. 30), 126, hat bereits die einstige Anordnung der Tafel auf der linken Seite bemerkt. Vgl. die zutreffende Fotomontage bei G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Mailand 1967, 374 (die zweite Auflage 1974, gibt dagegen die heutige Anordnung wieder).

paßrundungen und den Giebeln ergeben sich kleine mit Blattwerk gefüllte Halbmondfelder. Giotto hat hier bei den Rahmungen der Halbfiguren im Mittelgurt der Arenakapelle und am Tafelkreuz im Museo Civico in Padua verwendete Motive weiterentwickelt und auf den Goldgrund übertragen. Die an den Abschluß halbfiguriger Retabel – man denke an das Polyptychon von S. Reparata – erinnernden Giebelformen bildeten, obwohl sie nur leise in Erscheinung treten, ursprünglich ein alle Gestalten der Predella miteinander verbindendes Element. Der bemerkenswerte Aufwand mag einen Grund in der besonderen Nahsicht der Predella haben, ist aber auch durch die Notwendigkeit bedingt, die Halbfiguren nicht zu schmal zu proportionieren.⁴³ Die Heiligen wirken wie stehend aufgefaßte Gestalten, die unten von den Pässen wie von Schablonen überschnitten sind.

Das erhaltene Predellenbild befand sich unter den Aposteln Jacobus major und Paulus; die Identifizierung der Figuren zeigt, daß ein enger Sinnzusammenhang besteht. Links ist, durch Gewandung und Attribute gleich erkennbar, Stephanus wiedergegeben. Zieht man dies in Betracht, kann der Evangelist mit Buch und Feder in der Mitte wohl nur Lukas, der Verfasser der Apostelgeschichte, sein. In ihr wird die Steinigung des Stephanus beschrieben (Kap. 7, 55–59), für das Martyrium des Jacobus major (Kap. 12, 2) und für die Bekehrung und das Wirken des Paulus ist sie die wichtigste Quelle. Deshalb tritt Lukas schon im Apsismosaik Honoriuss' III. in San Paolo f.l.m. neben Paulus auf. Nach den apokryphen Paulusakten wurde Paulus bei seiner Ankunft in Rom von Lukas empfangen.⁴⁴ Die Apostelgeschichte enthält auch Hinweise für die Benennung des ursprünglich unter Paulus stehenden rechten Heiligen. In der Jerusalemer Urgemeinde spielte Jacobus minor eine besondere Rolle; bei ihm versammelten sich die Ältesten, um den Bericht Pauli über seine zweite Reise zu hören (Ap.gesch. 21, 18 ff.; vgl. 15, 13–20). Nach der Legenda aurea und dem Tesoro des Brunetto Latini wurde er wegen seiner besonderen Heiligkeit zum Bischof von Jerusalem gewählt. Daß es sich bei der Figur um diesen Apostel handelt, zeigen das auf sein Bischofsamt verweisende Pallium und die von dem Vierpaß überschnittene, sich nach unten verbreiternde Walkerstange, die auf sein Martyrium verweist.⁴⁵ Der Kopftyp und das Rot der Tunika – nicht aber das blaue Pallium – weichen von Giottos Gestalten des Jacobus minor in Padua und im Navi-cella-Mosaik ab, finden sich dagegen ähnlich bei dem Jaco-

bus minor auf der Predella der Christusseite; wir kommen darauf zurück.

Die Identifizierung der drei Heiligen läßt gewisse Schlüsse auf die in den beiden verlorenen Predellen dargestellten Figuren zu. Wie gesagt, ist auf der rechten großen Seitentafel der stehende Johannes mit Buch und Feder wiedergegeben und als Evangelist bezeichnet. Findet sich nun in der Mitte des linken Predellenbildes als zweiter Evangelist Lukas, so darf man vermuten, daß die nicht erhaltenen Predellen im Zentrum gleichfalls Evangelisten zeigten. Unter der Gestalt des thronenden Petrus wäre am ehesten Markus anzunehmen; das Figürchen des Modells hält ein Buch. Markus schrieb, so die Legenda aurea, sein Evangelium aufgrund der Predigten Petri in Rom; nachdem Petrus es geprüft hatte, genehmigte er die Übergabe an die Gläubigen⁴⁶. Wie die Verbindung von Paulus und Lukas ist auch diejenige von Petrus und Markus im Apsismosaik von San Paolo vorgebildet, jedoch in der Weise, daß – da hier neben Petrus sein Bruder Andreas steht – Markus zwar rechts auf der Seite Petri, aber in der unteren Zone am Ende der Apostelreihe auftritt.⁴⁷ In der rechten Predella unter Andreas und Johannes hätte sich dann Matthäus befinden. Er schildert in seinem Evangelium (Kap. 4, 18–22) die Berufung der vier großen Jünger – Petrus, Andreas, Jacobus major und Johannes –, die mit Paulus die Hauptgestalten der Petrusseite des Altarwerks bilden. Von den übrigen Figuren der Predella läßt sich mit einiger Sicherheit Laurentius, der Diakon, der sein Martyrium in Rom erlitt, rekonstruieren; als Pendant zu dem links außen dargestellten Stephanus wird er mit der auf dem Modellino rechts außen sichtbaren rot gewandeten Gestalt identisch sein.⁴⁸

In der Farbgebung der Predella spielten unterschiedlichste Rottöne eine Rolle. Bei Stephanus stehen das warme, rot verschattete Orange der Dalmatik, das Hochrot des Palliums und das leuchtend zinnoberfarbene Buch in einem leise gespannten Klang beisammen, der gleichsam den Auftakt bildet.⁴⁹ Die Figur des Lukas neben ihm mit blauem Kleid, weinrotem Mantel und grünem Buch wirkt ruhiger; Jacobus minor ist durch Zinnober und tief strahlendes Blau erneut farbig akzentuiert. In Rot war nach dem „tritichetto“ auch die mit Markus identifizierbare zentrale Gestalt der mittleren Predella gewandet; vielleicht tonal variiert stand sie unter dem thronenden Petrus in seinem leuchtend roten Papstmantel. Wahrscheinlich zeigte die Predella eine gewisse

43 Zu Technik und Ornament des Goldgrundes siehe unten S. 104 f.

44 E. Hennecke u. W. Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, 3. Aufl., II, *Apostolisches, Apokalypsen und Verwandtes*, Tübingen 1964, 265. Für das Apsismosaik von San Paolo vgl. LISNER 1994, 62.

45 Legenda aurea, 295 ff.; Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, hg. v. F.J. Carmody, Genf 1975, Buch I, 66 ff. – Schon Ladner (wie Anm. 25), II, 278, hat die Figur mit Jacobus minor identifiziert.

46 Legenda aurea, 265.

47 LISNER 1994, 62.

48 Giotto gibt Laurentius auf der im Musée Jacquemart-André (Senlis, Abbaye de Châalis) befindlichen Tafel gleichfalls rot gewandet wieder.

49 Die Predellentafel ist nicht gut erhalten, die Figur des Stephanus stellenweise stark restauriert; doch dürften die Farben im Ganzen stimmen. Vgl. den Restaurierungsbericht (wie Anm. 31).



8. Giotto und römische Werkstatt, *Christus* (Ausschnitt). Christusseite des Stefaneschi-Altars

Farbverklammerung zwischen der Rotskala der außen stehenden Diakonsheiligen und dem Evangelisten in der Mitte. Auch die übrigen Figuren dürften nach dem Modell zu urteilen öfters Rot, teils in Verbindung mit Blau, getragen haben.⁵⁰ Hauptfarben des oberen Aufbaus waren in der Predella kleinflächiger, doch als leuchtender Klang vorbereitet.

Der Akzent der Petrusseite des Triptychons liegt formal und farblich auf dem Petrus-Papst und damit auf dem römischen Papsttum. Der Kardinal Stefaneschi hat in seinem Zeremoniale die anlässlich der Papstweihe in der Petersbasilika stattfindenden Feierlichkeiten beschrieben. Nach der Weihe des neuen Papstes und der Übergabe der Insignien und liturgischen Gewänder stimmte man vor Beginn der Messe die Laudes an; in ihnen werden Christus und Maria,

⁵⁰ Die linke Figur der mittleren Predella trug nach dem Modell Rot unter Blau, die rechte offenbar großenteils Rot; die mittlere Gestalt der rechten Predella (Matthäus?) zeigt ein hellrotes Gewandstück. Vgl. die Farabbildung bei PREVITALI, 280, Taf. CVII.

die drei Erzengel, Johannes der Täufer und dann, als wichtigste Gestalten der frühen Kirche, Petrus, Paulus, Andreas, Jacobus und Johannes, anschließend Stephanus und Laurentius sowie weitere Heilige um Hilfe für den Neuerwählten angefleht.⁵¹ Es ist, als ob die Auswahl und Anordnung der Apostel und Diakonsheiligen etwas von dieser Zeremonie widerspiegle –, mit dem Unterschied, daß Petrus, der Stein, auf den Jesus die Kirche baute, im Zentrum thront. Die Evangelisten schließlich bezeugen die Gründung des Glaubens auf das Wort Gottes beziehungsweise Christi.

Bei der Betrachtung der Christusseite fällt als erstes der vielgliedrig feinteilige Aufbau der gesamten Schauwand in die Augen; anders als die Petrusseite ist sie offensichtlich auf die Betrachtung aus der Nähe berechnet (Abb. 3). Ergänzt man in Gedanken das verlorene gotische Rahmenwerk, gewinnt man den Eindruck, daß diese Seite und die vergoldete Holzrahmung aufs Schönste aufeinander abgestimmt gewesen sind und wohl einen einheitlichen Entwurf voraussetzen; die Darstellungen der Petruswand waren zwar äußerst geschickt, aber vielleicht nicht ganz im gleichen Wohlklang und auch nicht mit der gleichen Kostbarkeit der Farbgebung dem Rahmen angepaßt.

Die Gestalt des thronenden Salvators auf dem Mittelbild ist gestreckter, aber etwas kleiner als die des Petrus, was wegen der hoch aufragenden Thronarchitektur kaum auffällt (Abb. 3, 8). Die stark verkürzten über dem Sitz offenen Seitenwangengaben Christus einen ihn von den Engeln abhebenden eigenen Bereich. Die Rückwand des vergleichsweise engen Gehäuses bildet ein mit blauen und roten vierpaß- und kreuzförmigen Mustern geschmückter Goldstoff, der an die Gründe gotischer Glasmalerei erinnert. Von den Architekturformen überschnitten, nicht hängend noch ausgespannt, eigentlich unreal, doch vom Goldgrund deutlich abgehoben, unterstreicht er die Würde Jesu; optisch schiebt er die Gestalt leise nach vorn. Während der Petrus-Papst vor der giebelbekrönten steinernen Rücklehne seiner Kathedra thront, bleibt das Verhältnis der Christusfigur zu dem sie umfassenden Raum ambivalent. Die Modellierung des Unterkörpers, das auf das Knie gestellte Buch, die Verkürzung von Hand und Arm rücken die Gestalt in die Tiefe, und doch weiß man nicht recht, ob sich das wie ein Flachrelief wirkende Haupt mit dem Kreuznimbus vor, unter oder auch hinter dem genasten Spitzbogen des Tabernakels befindet. Dem Thron der Ognissanti-Madonna hatte Giotto eine greifbarere, einsichtigere Dinglichkeit gegeben, indem

⁵¹ Das Kapitel trägt die Überschrift: „*Incipit Ordo qualiter Romanus Pontifex apud Basilicam Beati Petri Apostoli debeat consecrari*“. Vgl. DYKMANS, II, 305 ff., besonders Nr. 25, S. 312 f.; der Passus ist aus dem Zeremoniale Gregors X. übernommen (DYKMANS, I, 170). Das Gebet ist ähnlich noch heute in der katholischen Kirche gebräuchlich.

Maria von einer räumlich klar definierten Nische hinterfangen wird. Bei jeder der drei Darstellungen ist der Giebel wohl als Hoheitszeichen zu begreifen; doch allein auf der Christustafel besitzt er, unterstrichen von den steilen Thronwangen und den gelängten hinteren Fialen, eine derart hochstrebende Energie. Wahrscheinlich ist dies aus dem Zusammenhang mit dem einstigen Rahmenwerk zu begreifen. Die „Gotisierung“ des Bildes, die Art wie die Gestalt Christi vor dem eigentlich abstrakten kostbaren Stoff steht, bedeutet innerhalb der mit dem Namen Giottos verbundenen Werke eine neue Stufe.⁵²

Zum Bild des Salvators gehören seit altersher die segnend erhobene Rechte und das Buch in der Linken. Die Kleidung – man vergleiche etwa die thronenden Christusfiguren Torritis und Rusutis in den Mosaiken von S. Maria Maggiore – erscheint ungewöhnlich. In ihr wird der besondere Sinngehalt faßbar, den der Kardinal Stefaneschi der Gestalt des Erlösers in dem Altarwerk geben wollte. Für die bildliche Umsetzung wird Giotto entscheidende Anregungen beigeleitet haben. Jesus trägt, das ist an dem zum Segen erhobenen Arm sichtbar, ein weißes, heute schwarz gemustertes Untergewand, das wahrscheinlich als ein silberbestickter Seidenstoff zu verstehen ist.⁵³ Die blaue mit einer goldenen Schnur gegürtete Tunika zeigt vor der Brust einen an die Dalmatik, das heißt ein Priesterkleid erinnernden breiten Besatz mit erlesinem Schmuck, einem goldschmiedehaft gezipfelten großen Vierpaß und kleineren Kreis- und Paßformen auf blauem fein gegrätschten Grund. Die heute dunkle Wirkung beruht auf einer Oxydation des Goldzierates; er war farblich mit Blau, Rot und Perlen vortäuschenden weißen Punkten verbunden. Ähnliche, weniger kompliziert gemusterte kleinere und daher besser erhaltene goldene Besätze zeigen die Gewänder der den Thron umgebenden Engel. Von dem vollen ruhigen Azurit der Tunika Christi hebt sich das leuchtendere, in den Höhungen und Schatten-tiefen reich modellierte Blau des Mantels ab; nach dem Restaurierungsbericht hat man hier Lapislazuli verwendet, ein Zeichen dafür, welche Kostbarkeit die Gestalt nach dem Willen Stefaneschis besitzen sollte.⁵⁴ Dementsprechend ist

das weiße Mantelfutter mit einem goldenen Blattmuster überstreut. Die Vornehmheit der Erscheinung vervollkommen der braunrötliche Bucheinband, dessen Deckel Einlagen in Blau und Gold schmückten.⁵⁵

Das mit Ornament versehene weiße Untergewand findet im Werk Giottos und seiner Schüler in der gemusterten weißen Kleidung der apokalyptischen Gottesfigur im zentralen Tondo des Vierungsgewölbes der Unterkirche in Assisi eine gewisse Parallele (Abb. 39).⁵⁶ Schon in der Arenakapelle sind der thronende Gottvater über dem Chorbogen und der auferstandene Christus des *Noli me tangere* und der Himmelfahrt in Weiß gekleidet. Mit dem Weiß wies Giotto auf den überirdischen Bereich und die göttliche Natur Jesu hin.⁵⁷ Bei dem Rundbild in Assisi und am Stefaneschi-Altar unterstreicht die Musterung das himmlische Herrschertum. Akzentuiert durch das goldgeschmückte weiße Mantelfutter thront Christus als der überweltliche König (Joh. 18, 33–37). Sein Reich impliziert sein Priestertum.⁵⁸ Diesen Sinngehalt bringt die große Parure der Tunika feierlich und unübersehbar zur Anschauung.⁵⁹ Wenn die Engelgewänder ähnliche Besätze zeigen, so ist dies vielleicht als Anlehnung an die hieratische Stufung der liturgischen Priester gewandlung, etwa die Dalmatik der Kardinaldiakone und der Diakone, zu verstehen, so daß die Christus verehrenden Engel ihm gleichsam als oberstem Priester assistieren; der Größenunterschied verdeutlicht ihren geringeren Rang.

Die Erhebung Christi in den Himmel setzt seinen Opfer-tod voraus. Wahrscheinlich wollte Giotto ihn mit dem Blau der Kleidung andeuten. Diese Vermutung legt sein Verhalten im Arenazyklus nahe. Dort hatte er Maria nur in den Passionsszenen blaue Gewänder gegeben, während sie in den vor-aufgehenden Bildern Weiß, Rot und Blau trägt.⁶⁰ Auch auf

52 Ein „gotischer“ Zug läßt sich auch am Kopf Christi, an den links und rechts gleichmäßig gewellten Locken erkennen, die zu der flächigen Wirkung des Antlitzes beitragen. Im Gegensatz zu der frühen San Giorgio-Madonna und zu den späten Altarbildern, dem Baroncelli- und dem Bologneser Altar, ist der Stoff nicht sichtbar an der Rückwand befestigt. Er läßt sich am ehesten mit den Stoffgründen der Tafelkreuze von S. Maria Novella, in Rimini und in Padua vergleichen.

53 Der Restaurierungsbericht (wie Anm. 31) gibt hierüber keine Auskunft. Silber oxydierte in Schwarz; vgl. das oben erwähnte Paulusschwert. Silberbestickte orientalische Seidenstoffe befinden sich im Schatz von San Francesco in Assisi. Vgl. Anm. 56.

54 Daß bei dem Mantel ein strahlenderes Blau als bei dem Gewand ver-wendet wurde, ist mit bloßem Auge erkennbar. Vgl. DE CAMPOS, 338, und den Bericht von L. Brandi (wie Anm. 31).

55 Im Zentrum scheint sich ein heute kaum erkennbarer weiterer Zierrat befunden zu haben, dessen Material wohl nur durch eine technische Analyse feststellbar wäre.

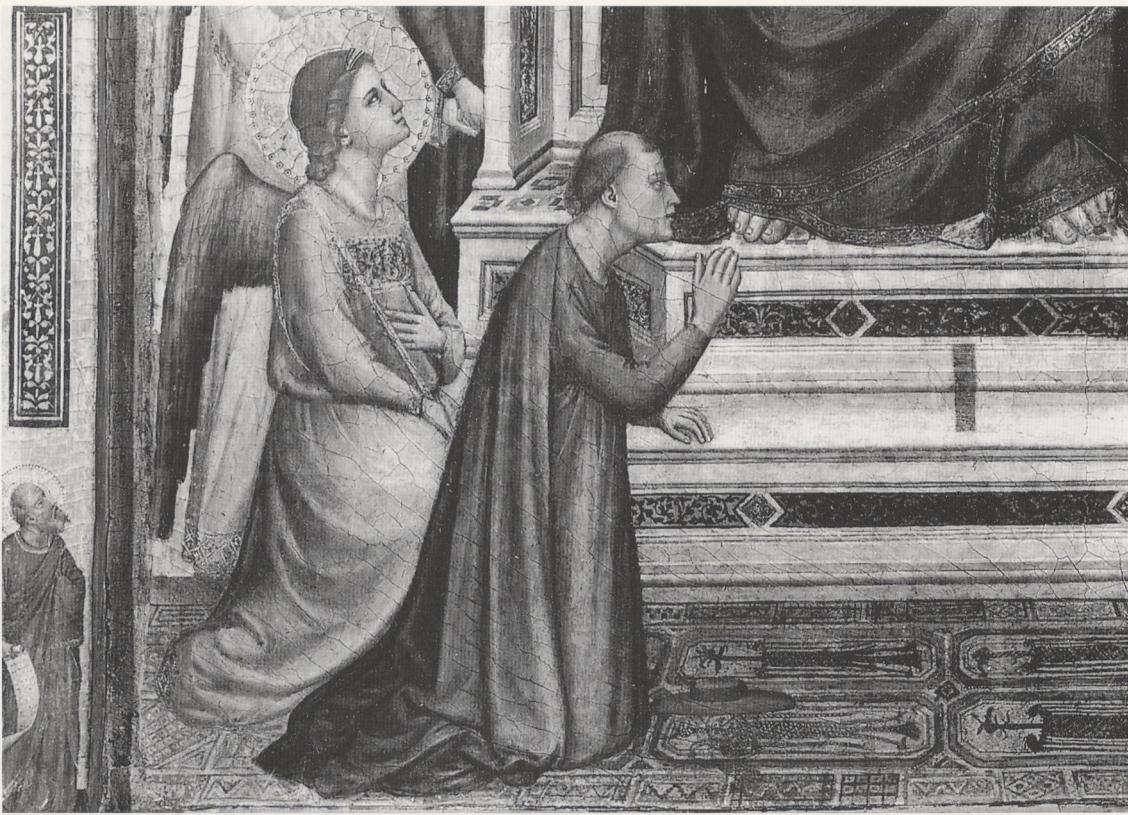
56 Die Figur trägt über einem weißen Untergewand ein von Vierpässen überzogenes Obergewand und einen mit dem gleichen Vierpaßmuster geschmückten Mantel; auch hier ist – in Schwarz oxydierte – Silberstickerei vorgetäuscht. Der breite Gürtel und die breiten Längsbesätze des Gewandes waren dagegen, dies ist noch erkennbar, ursprünglich golden. Im jetzigen Zustand wirkt das Weiß fast schmutzigrau; möglicherweise hat man bei der letzten Säuberung der Fresken den Tondo nicht berücksichtigt. Zu der Auswirkung des Musters siehe S. 109.

57 Vgl. LISNER 1985, 1–78, besonders 17f., 41–43.

58 Für das Königtum und das Priestertum Christi vgl. *Encyclopedie Catolica*, IV, Sp. 918–921; A. Pflieger, *Liturgiae orationis concordantia verba*, I, *Missale Romanum*, Rom-Freiburg-Basel 1964, 568 f., 583 f., 588.

59 Für die Verwendung ähnlicher Besätze und deren Bedeutung in der Arenakapelle vgl. LISNER 1985, 37, 51–55; siehe auch Lisner (wie Anm. 28), 62.

60 Zu der im Verlauf der Erzählung farblich genau abgestuften Marienkleidung vgl. LISNER 1985, 22 ff. Bei Christi Himmelfahrt trägt Maria zu der blauen Gewandung der Passion ein weißes Kopftuch.



9. Giotto und florentinisch-römische Werkstatt, Jacopo Stefaneschi zu Füßen Christi. Christustafel des Stefaneschi-Altars

dem aus der Arenakapelle stammenden Tafelkreuz im Museo Civico in Padua zeigt er die klagende Maria Blau in Blau; das gleiche gilt für die dem Schmerzensmann zugeordnete Maria in der Predella des späten Bologneser Altares. Folglich verwendete Giotto Blau zum Zeichen der Trauer. Offenbar empfand er in dem komplexen Sinnzusammenhang des Stefaneschi-Altars das sonore feierliche Blau für den Erlöser angemessener als das buntere Rot und Blau der üblichen Christuskleidung, die auch die thronende Gestalt im damals noch existierenden Apsismosaik Innocenz' III. in St. Peter trug.⁶¹ Für unsere These spricht nicht zuletzt, daß die Christustafel zwischen den Martyrien der Apostelfürsten steht; der Gedanke an Jesu Tod am Kreuz war fast zwangsmäßig impliziert.

Im Gegensatz zur Petrustafel, auf der Jacopo Stefaneschi im festlichen weißen Ornat des Kardinaldiakons vor Petrus in Cathedra kniet, erscheint er zu Füßen des Sohnes Gottes barhäuptig und aufs einfachste, in ein mattblaues Gewand und einen violetten Mantel gekleidet, der in Purpur und Blau changiert (Abb. 9). Violett war im damaligen Rom die liturgische Farbe der Passionszeit; es wurde auch bei Fußprozessionen getragen.⁶² So hat sich der Kardinal auf

der Christustafel als schlichter Mensch und Sünder, ohne jeglichen Pomp darstellen lassen, nicht wagend, zu Jesus aufzuschauen oder, wie es sein Wunsch zu sein scheint, den Fuß zu berühren.⁶³ Der seinen Rang bezeichnende rote Kardinalshut liegt etwas zurückgeschoben unauffällig am Boden. Dieser ist als ein mit Adlern geschmückter perspektivisch verkürzter Teppich wiedergegeben, auf dem der Stifter und die vorderen Engel knien. Möglicherweise sind die Adler als Symbol des auferstandenen und erhöhten Gottessohnes zu deuten.⁶⁴

Die über- und hintereinander gestaffelten Engelpaare fassen den Thron wie eine aus Figuren gebildete Nische ein. Die ungewöhnliche Größe des Engelchores zog fast zwangsläufig eine vertikale Anordnung mit sich, die Köpfe der obersten Engel liegen auf der Höhe des Hauptes Christi. Der Gefahr eines flächenhaften Eindrucks wirken Überschnei-

63 Haltung und Gestik der Stifterfigur sind räumlich unklar. Der Kardinal kniet derart vorn auf dem Teppich, daß seine Linke kaum, wie es scheint, auf der untersten Thronstufe ruhen und seine Rechte den Fuß Jesu nicht berühren kann. Bei einer eigenhändigen Ausführung durch Giotto wäre dies schlecht denkbar.

64 Vgl. *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, Sp. 92 f. Die Verfasserin hat wegen des heraldischen Charakters der Adler auch einen Bezug zum deutschen Kaiserthum erwogen, den Gedanken aber aufgegeben. Für Stefaneschis positive Haltung gegenüber Heinrich VII. (gest. 28. 8. 1313) und zum deutschen Kaiserthum siehe Hösl (wie Anm. 21), 21 ff.

61 Siehe dazu LISNER 1994, 78.

62 Vgl. zusammenfassend L. Eisenhofer, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 2. Aufl., Freiburg i. Br. 1932/33, I, 412, und das Zeremoniale des Latino Malabranca, in: DYKMAN, I, 225 f.

dungen entgegen. Alle den Salvator begleitenden und verehrenden Gestalten, auch der Kardinal Stefaneschi, werden von der Mitte, gleichsam von ihm her beleuchtet. Anders verhält es sich dagegen bei den verschatteten Innenseiten der Thronwangen. Nur die beseelte himmlische und irdische Kreatur, nicht die steinerne Architektur empfängt durch den Erlöser ihr Licht. Ähnlich scharf unterscheidende Gedanken hatte Giotto schon bei der Beleuchtung an der Chorbogenwand der Arenakapelle entwickelt.⁶⁵

Es ist, als habe er oder der von ihm mit der Ausführung betraute Meister mittels der Farbe einen größtmöglichen Ausgleich zwischen Bildraum und Bildfläche gesucht. Die Engel umgeben Jesus wie ein aus zarten lila, hellgrünen, mattblauen, kühlrosa und hellroten Pastelltönen geflochener Kranz; die milde Farbhaltung unterstreicht das Sanfte ihres Ausdrucks. Die in Taubenblau gewandeten Figuren bilden ein Echo zu dem kräftigeren Blau der Christuskleidung, das freudigere Rot verstärkt sich nach oben. Eine Tendenz zu Farbwiederholung, Farbsymmetrie und -verschränkung ist unverkennbar; Lichtführung und Modellierung bedingen die tonale Abstufung der Farben. Das bedeckte Blau und das helle Rot kehren verdichtet in dem gemusterten Goldstoff der Thronrückwand wieder. Auf diesen ist der Teppich vorn mit seinem tieferen Blau, Purpur und Ocker abgestimmt. Bodenmuster, Thronvorhang und letztlich der Goldgrund sind bei stufenweiser Aufhellung nach oben miteinander verwoben. Im Zentrum des vielfältigen Farbgeflechtes thront, von ihm abgehoben und doch leise mit ihm verknüpft, der Salvator. Im ehemaligen Zustand beherrschten das ruhig leuchtende tiefe Blau, das Weiß und Gold seiner Gewandung das Bild.

Den Farbaufbau der Tafel ergänzen die in die seitlichen Rahmenleisten eingefügten weitgehend farbsymmetrisch angeordneten kleinen Figuren, die die Christusseite vor der Petrusseite auszeichnen. Dem Relief der Rahmung gemäß liegen sie vor der Ebene des Hauptbildes. Augenscheinlich sind Gestalten des Alten Bundes wiedergegeben.⁶⁶ Das untere Paar, vermutlich Propheten, steht durch die zinnoberfarbene bzw. blutrote Kleidung zu den warmen Tönen des Adlersteppichs in einem gewissen Bezug. In den mittleren Gestalten wird man Melchisedek und Aaron, die Hohenpriester des Alten Testaments erkennen dürfen, die auf das Hohepriestertum Jesu vorausweisen.⁶⁷ Über dem langen mattblauen Gewand und unter dem blauen Mantel tragen sie ein weißes schürzenähnliches Kleidungsstück, das ihre

Priesterwürde hervorhebt; die linke Figur, wohl Melchisedek, ist durch die niedrige dunkle Kopfbedeckung betont. Das Blau und Weiß verbindet die kleinen Gestalten mit den Engeln und der Kleidung Christi. Johannes der Täufer im kühlrosa Mantel und die hellrot gekleidete Figur gegenüber sind auf die den Salvator umgebenden oberen Engel abgestimmt. Die Farbverknüpfung geht jedoch noch weiter, indem das Rot der unten stehenden Propheten über den Abstand hinweg mit dem warm leuchtenden vollen Rot der beiden schwer identifizierbaren Büsten in den Bogenzwickeln verklammert ist. Das Christus überhöhende Brustbild des greisen apokalyptischen Gottes zeigt über dem goldenen Gewand einen weißen in Grau abgestuften Mantel; wie gesagt ist Weiß auch im sonstigen Werk Giottos – von der Arenakapelle bis zum Bologneser Altar – die Farbe Gottvaters.⁶⁸ Auf der Tafel ist es zugleich, von einem hellen Ton bis zu kaltem Grau variiert, die Hauptfarbe des mit farbigen Einlagen geschmückten Thrones. Auf den Erlöser als Hauptgestalt ist schließlich der dekorative Schmuck der Rahmenleisten und der Giebelzwickel in der Verbindung von blauem Grund und Goldornament bezogen. Der Farbkomposition der gesamten Mitteltafel scheint ein einheitlicher, wohl Giotto selbst zuzuschreibender Entwurf zugrunde zu liegen; die ausführenden Meister des Christusbildes und der Rahmenfigürchen sind vielleicht nicht identisch.⁶⁹

Den formalen Sinn der gegenüber dem Petrusbild verdreifachten Zahl des Hofstaates Christi und der kleinen Rahmenfiguren begreift man, sobald man sich den Martyriumsszenen und der Predella zuwendet (Abb. 2, 3). Der geringere Größenmaßstab war gleichsam notwendig, um einen harmonischen Bezug zu den vielfigurigen Seitentafeln und der Madonna mit den Aposteln in den Predellenbildern herzustellen. Die Komposition der Christustafel ist daher nicht ohne weiteres als ein Stilwandel im Werk Giottos, sondern auch aus dem Zusammenhang des Ganzen zu verstehen. Andererseits mußten die den thronenden Petrus umgebenden Gestalten in Anzahl und Größe soweit wie möglich auf die großen stehenden Apostel und die Halbfiguren der Predella abgestimmt sein. In den beiden zentralen Bildern des Triptychons greifen inhaltliche Gestaltung und formale Zwänge fast unlöslich ineinander.

Die Martyrien der beiden Apostelfürsten erfordern ein eingehendes Ausholen (Abb. 10, 11); es wird zu einem genaueren Verständnis des Sinngehaltes, der kunstgeschichtlichen

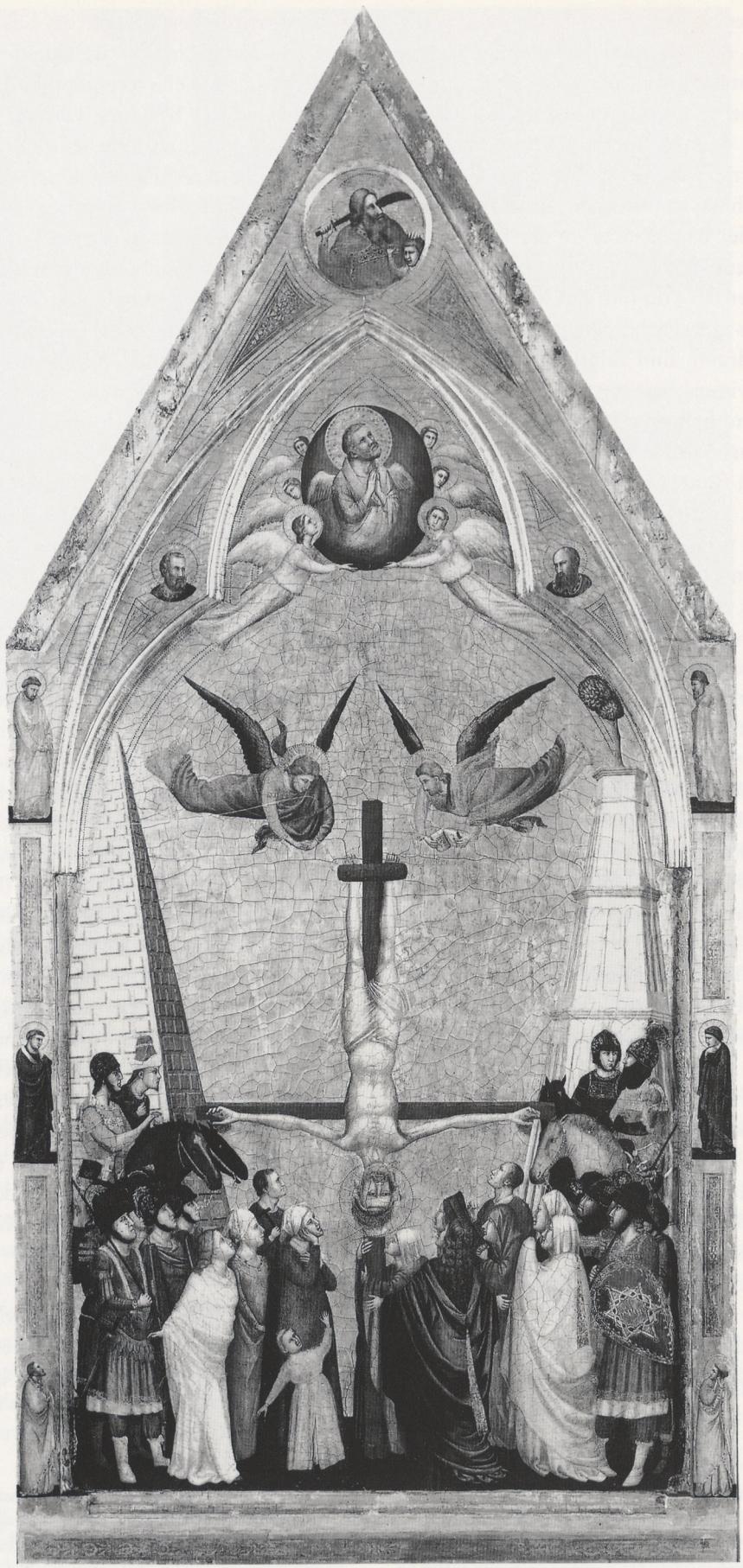
65 Vgl. LISNER 1985, 17.

66 GARDNER, 81, benennt unter den Rahmenfigürchen der Christustafel nur Johannes den Täufer, in den übrigen sieht er Propheten.

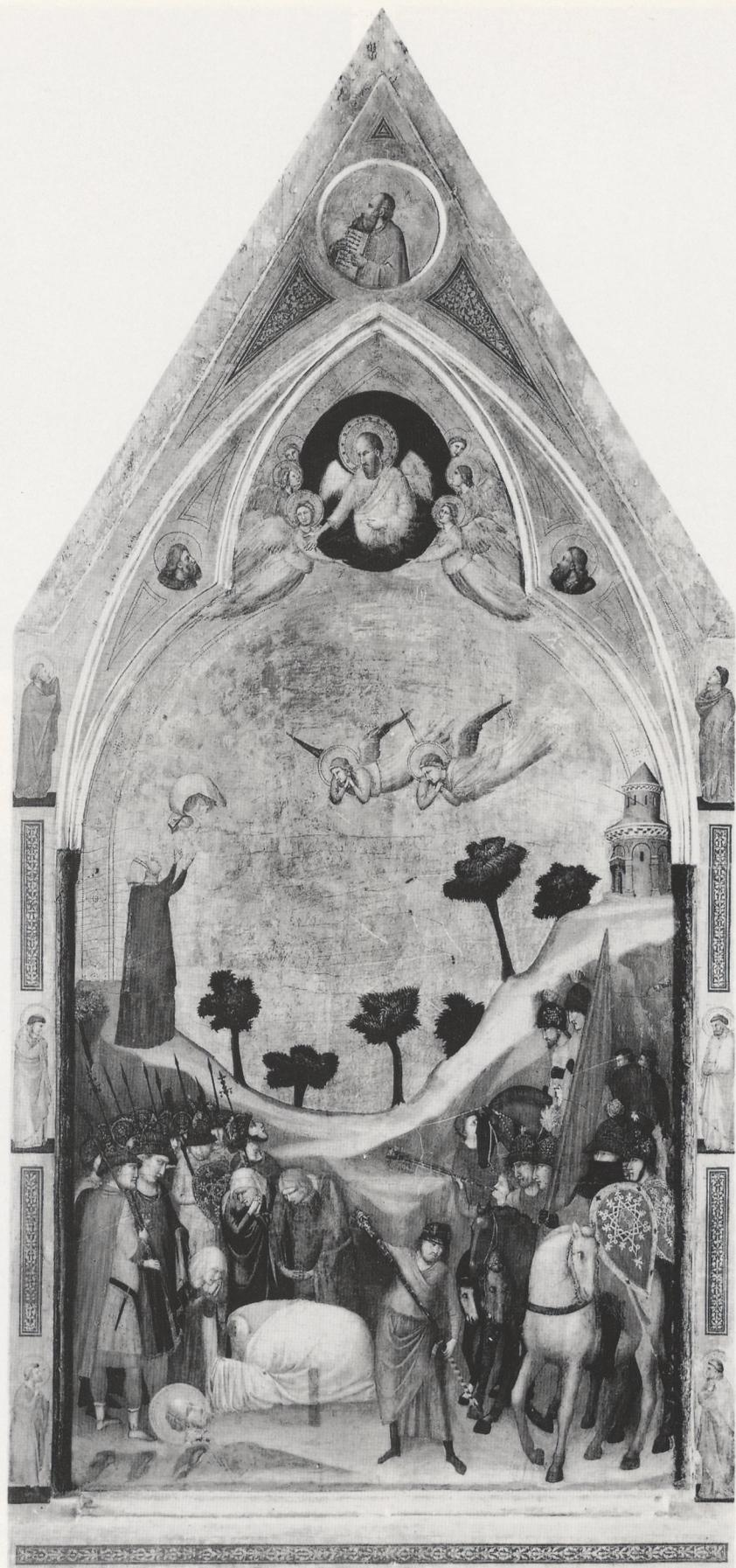
67 Die Benennung legt der damals als Schrift des Paulus geltende Hebräerbrief nahe (Kap. 5, 1–10); vgl. 2. Mos. 28, 1 zu Aaron, Psalm 110, 4 zu Melchisedek.

68 Vgl. Lisner (wie Anm. 57).

69 Man könnte auch an einen zeichnerischen Entwurf Giottos denken, in den genauere Farbangaben eingetragen waren. Über die Art der Ausführung wird es zudem mündliche Gespräche gegeben haben. Für Zeichnungen Giottos siehe oben S. 68 f. und die folgenden Ausführungen.



10. Giotto und römische Werkstatt, Kreuzigung Petri. Christusseite des Stefaneschi-Altars



11. Giotto und römische Werkstatt, Enthauptung des Paulus. Christusseite des Stefaneschi-Altars



12. Nachzeichnung nach der Kreuzigung Petri des Portikus-Zyklus von Alt-St. Peter. Bibl. Vat. Cod. Barb. lat. 2733 (Grimaldi)



14. Kreuzigung Petri. Rom, Sancta Sanctorum (vor Restaurierung)



13. Nachzeichnung nach der Enthauptung des Paulus am Portikus von Alt-St. Peter. Bibl. Vat. Cod. Barb. lat. 2733 (Grimaldi)



15. Enthauptung des Paulus. Rom, Sancta Sanctorum (vor Restaurierung)



16. Cimabue, Kreuzigung Petri. Assisi, Oberkirche von San Francesco, Nordquerhaus

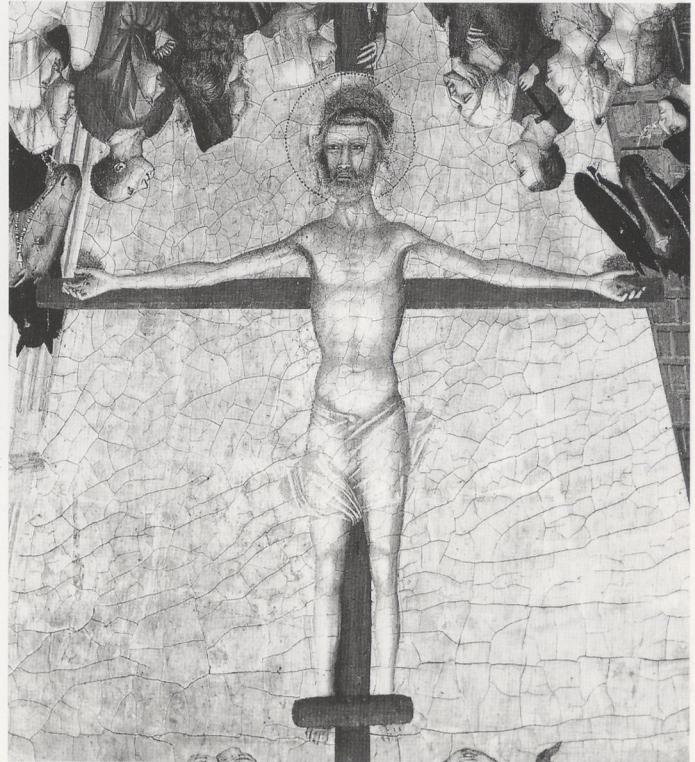


17. Cimabue, Enthauptung des Paulus. Assisi, Oberkirche von San Francesco, Nordquerhaus

Stellung und Bedeutung, des Zusammenwirkens und der Zusammensetzung der verschiedenen Werkstätten Giottos und schließlich auf die Frage nach dem Aussehen des verlorenen Christuszyklus in der Apsis von Alt-St. Peter hinführen.

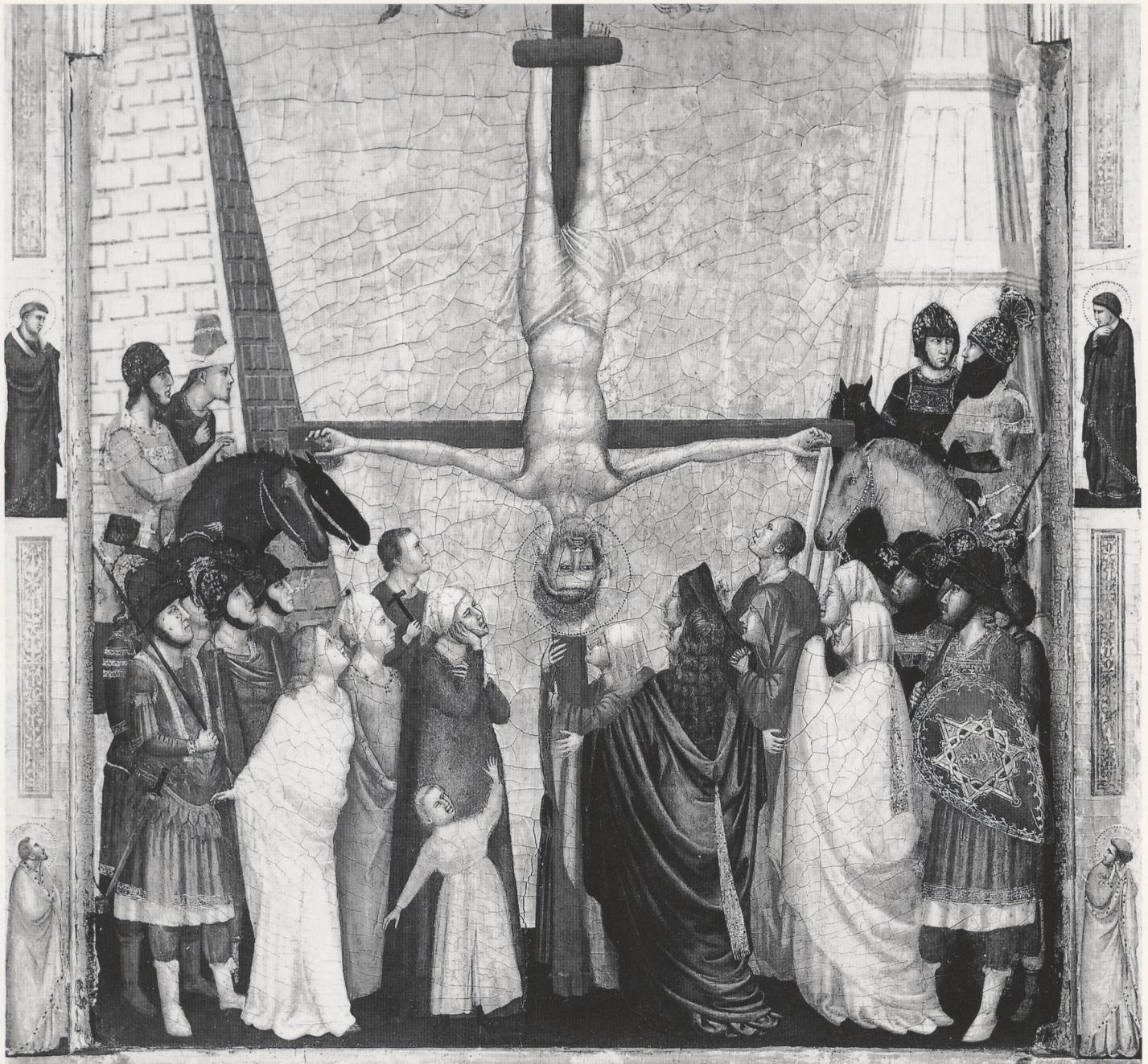
Das gestreckte Bildformat der Tafeln mit dem genasten spitzbogigen Abschluß war für die Wiedergabe der Szenen denkbar ungünstig. In den voraufgehenden monumentalen Fassungen beider Themen – am Portikus von Alt-St. Peter, in Sancta Sanctorum und, von Cimabue entworfen und mit Schülern ausgeführt, im Nordquerhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi – hatten den Malern große hoch- oder querrechteckige Wandflächen zur Verfügung gestanden (Abb. 12–17).⁷⁰ Wie Giotto, wenn er, wie wir glauben, der verantwortliche Meister war, mit der schwierigen Situation fertig geworden ist, schon darin liegt ein Kriterium für die Beurteilung der künstlerischen Qualität. Beide Martyrien finden im Beisein einer größeren Menschenmenge statt. Auch wenn Cimabues Wandbilder eine gewisse Anregung

⁷⁰ Die Ausstattung von Sancta Sanctorum erfolgte unter Nikolaus III. (1277–1280); sie war bei der Neuweihe 1279 vollendet. Unter dem Pontifikat Nikolaus' III. dürfte auch der Portikus-Zyklus entstanden sein. Siehe A. Tomei, „I mosaici e gli affreschi del Sancta Sanctorum“, in: *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, hg. v. C. Pietrangeli, Florenz 1991, 58–79; ders., „Le immagini di Pietro e Paolo dal cielo apostolico del portico vaticano“, in: *Fragmenta picta* (wie Anm. 38), 141–146 (jeweils mit Angabe und Diskussion der Literatur). Cimabues Petrus- und Paulus-Martyrien gehören stilistisch einer etwas späteren Phase



18. Giotto mit römischer Werkstatt, Petrus am Kreuz (aufwärts gestellt). Christusseite des Stefaneschi-Altares

an. Zur zeitlichen Abfolge der Ausmalung des Nordquerhauses siehe S. Romano, „Pittura ad Assisi 1260–1280 – Lo stato degli studi“, *Arte Medievale*, 2 (1984), 109–141, S. 113 ff.



19. Giotto mit römischer Werkstatt, untere Gruppe der Petruskreuzigung. Christusseite des Stefaneschi-Altars

hierzu gegeben haben mögen, war dies Giottos eigene, ange- sichts des schmalen Formats überraschende Wahl; die Dar- stellung verhältnismäßig kleiner Figuren wurde damit unumgänglich.

Die Kreuzigung des Petrus findet auf einer glatten brau- nen Raumbühne statt, die den Bodenstreifen der Predella und der Apostel an der Petrusseite ähnelt, aber in entschie- denem Kontrast zu der Landschaft der Paulusentthauptung steht (Abb. 10). Dieser scheinbar unkonsequente Zug begeg- net bereits bei Cimabue, ist aber auch im früheren Werk Giottos, bei den sich über einen Abstand hinweg entspre-

chenden Fresken des Quellwunders und der Vogelpredigt an der Innenfassade der Oberkirche in Assisi sowie beim Judas- verrat und der Heimsuchung der Arenakapelle zu finden. Den Ort der Marter bezeichnen die aus Quadern gefügte Meta Romuli und das Terebinthum mit dem Baum. Beide Bauten waren am Portikus und bei Cimabue vorgegeben.⁷¹ Giotto strafft die Architekturen bis in den Bogenansatz hin-

71 Zu den Gebäuden und der Topographie vgl. ausführlich J. T. Wollesen, *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa*, Bad Oeynhausen 1977, 62 ff.

ein und gibt ihnen eine rahmende, die seitlichen Figuren hinterfangende Funktion. Die Gestalt Petri am Kreuz steht frei vor dem Goldgrund. Offensichtlich hat Giotto sie zunächst aufrecht auf einer Zeichnung entworfen und sie dann auf den Kopf gestellt (Abb. 18). Mit dem Entstehungsprozeß wird zusammenhängen, daß Petrus zwar die übliche graue Haarkappe trägt, aber von ihr ein feinfädiger in den Nimbus eingebundener Haarschopf hinabhängt.⁷² Das Haupt und der wache, entschlossene Blick sind nach rechts, dahin wo Christus thront, gewendet. Maßstäblich ist Petrus ein wenig größer als die übrigen Figuren, was bei der zarten Bildung des Körpers indes kaum auffällt. Ähnlich verhielt sich Giotto schon bei der Kreuzigung des Paduaner Zyklus, in dem unterschiedliche Figurenmaßstäbe auch sonst begegnen.⁷³ Das hohe Kreuz zeigt eine Besonderheit, weil der aufragende Stamm und der Fußblock ein zweites nach oben weisendes kleines Kreuz bilden (Abb. 19, 20). Giotto verstärkt den Eindruck, indem die Beine Petri voneinander abgesetzt und die Füße, als ob sie von hinten an den Querbalken genagelt seien, von diesem überschnitten sind. So greifen das nach unten gerichtete Petruskreuz und, verhüllt angedeutet, das erhöhte Kreuz Christi ineinander. Den Schlüssel zum Verständnis bilden die beiden ihm symmetrisch zugeordneten schwebenden Engel. Der rechte ist bärfig, im Typus Jesu und in den von Giotto in Padua für Christus verwendeten Farben, Rot unter Blau, wiedergegeben.⁷⁴ Er zeigt Petrus ein geöffnetes Buch, während er den Blick auf das kleine Kreuz und den zweiten Engel richtet. Dieser weist einen anderen Kopftyp, aber die gleichen Gewandfarben und die gleichen blauen Flügel auf; mit nach unten gefalteten Händen ist er sowohl dem oberen Kreuz wie dem gekreuzigten Apostel zugewendet. Eine gewisse Erklärung für die seltsame Darstellung findet sich in der Legenda aurea, deren Inhalte, wie der Arenazyklus zeigt, Giotto bekannt und damals wohl weithin verbreitet waren. In der Petrus-Vita der Legende heißt es, Petrus habe am Kreuz ein Buch von Christus empfangen.⁷⁵ Über das Aussehen ist

nichts gesagt. Die Verbildlichung ist Giottos Erfindung. Der wunderbaren Erscheinung verleiht er die Gestalt eines Engels als Jesus gleichsam personifizierenden Boten, der eine gewisse Identität mit ihm besitzt. Aus kompositionellen Gründen fügt er einen zweiten dem Christusengel in Haltung und Farben spiegelbildlich ähnlichen Engel hinzu. Die Figuren sind in einem leichten Kreisen miteinander, mit dem Doppelkreuz und dem Apostelfürsten verbunden. Im Aufbau der Tafel schließen sie die Szene des Martyriums ab; zugleich vermitteln sie zwischen der Rechteckform des Bildes und dem Bogen, dessen geschwungene Linien gegenläufig in ihren Flügelschwingen widerklingen. Die Lösung findet in den „Vele“ der Unterkirche in Assisi eine auffallende Entsprechung (Abb. 21). Die Allegorien der Paupertas und der Castitas sind so aufgebaut, daß über einer breiten vielfigurigen unteren Zone, die mit Gestalten in annähernd gleicher Kopfhöhe abschließt, je zwei schwebende Engel mit den abgelegten Zeichen des Reichtums bzw. den der Keuschheit dargebrachten Gaben zu dem dreieckigen Abschluß der Gewölbekappen überleiten.⁷⁶ Das Kompositionsprinzip ist fast das gleiche wie in der Petruskreuzigung. Dazu überrascht, daß die schwebenden Engel der Vele, anders als die vorwiegend heller gewandeten Engel des unteren Bildbereichs, die Farben Jesu in der Allegorie der Armut, ein purpurrotes Gewand und einen blauen Mantel mit an den Säumen sichtbarem grünen Futter tragen. Noch deutlicher sind die in der Allegorie des Gehorsams Franziskus zugeordneten knienden Engel über dem Gebäudefach mit den Christusfarben bekleidet und in ihren sonoren Tönen von der lichten Schar der übrigen Engel abgesetzt.⁷⁷ So erscheinen sie als Jesus nahe mit besonderen Aufgaben betraute Engel hohen Ranges; doch keiner von ihnen zeigt seine Züge. Die Vermutung liegt nahe, daß Giotto die Christusfarben der Engel zuerst beim Petrusmartyrium des Stefaneschi-Altares verwendet, das Problem der bruchlosen Einfügung einer Szene in ein nach oben spitz zulaufendes Bildfeld hier bewältigt und die gefundene Lösung in seinen Entwürfen für die Vele

72 Schon Cimabue scheint die Gestalt Petri am Kreuz zunächst stehend entworfen und bei der Ausführung umgekehrt zu haben. Das hinabhängende Haar gibt Giotto bereits bei den kopfüber stürzenden Verdammten der Hölle in der Arenakapelle wieder.

73 Vgl. etwa die Verkündigung an Anna und die Anna im Tempelgang Mariens, die Gestalt der Maria bei der Flucht nach Ägypten, diejenige Christi bei der Dornenkrönung. Bei repräsentativen Bildern, die einem anderen Darstellungsmodus angehören (Christus im Jüngsten Gericht, Gottvater bei der Aussendung Gabriels, den thronenden Gestalten der Ognissanti-Madonna wie des Stefaneschi-Altares) ist die Verwendung des Bedeutungsmaßstabes für Giotto selbstverständlich.

74 Laut DE CAMPOS, 338, kam bei der Restaurierung ein bärfiger Engel zutage; die Ähnlichkeit mit Christus hatte zuvor bereits GOSEBRUCH 1961, 119, bemerkt. Zu den in Florenz meist üblichen Christusfarben siehe LISNER 1985, 38, 40 f., 44.

75 Legenda aurea, 375: „et viderunt (das der Petruskreuzigung beiwoh-

nende Volk) ... Petrum in cruce stantem ... et librum a Christo accipientem et ea verba, quae loquebatur, ibi legentum“; vgl. kurz GOSEBRUCH 1961, 122, Anm. 81. Zur Legenda aurea als Quelle Giottos in der Arenakapelle siehe LISNER 1985, 5, 7, 50 f.; LISNER 1990, 311–318.

76 Auf der Allegorie der Armut tragen die Engel ein kostbares rotes Kleid und ein schloßartiges Gebäude mit Garten empor. Der Caritas bringen sie offenbar eine Krone und eine Palme dar. Vgl. die guten Abbildungen bei BONSANTI, Nr. 136–139.

77 Das im Entwurf wahrscheinlich interessante Gebäude der Gehorsams-Allegorie ist durch einige Figuren verunklärt, so daß man sich fragt, ob der Architektur und den Figurengruppen verschiedene Entwurfszeichnungen zugrunde liegen könnten (vgl. die Abbildung bei BONSANTI, Nr. 138). Bei der Glorie des hl. Franz (BONSANTI, Nr. 137) wird die unverstandene Verwendung von Vorlagen daran deutlich, daß unter den Flügeln der mittleren Engel vorn blaue Gewänder mit je einem Fuß sichtbar sind, zu denen die Oberkörper fehlen.

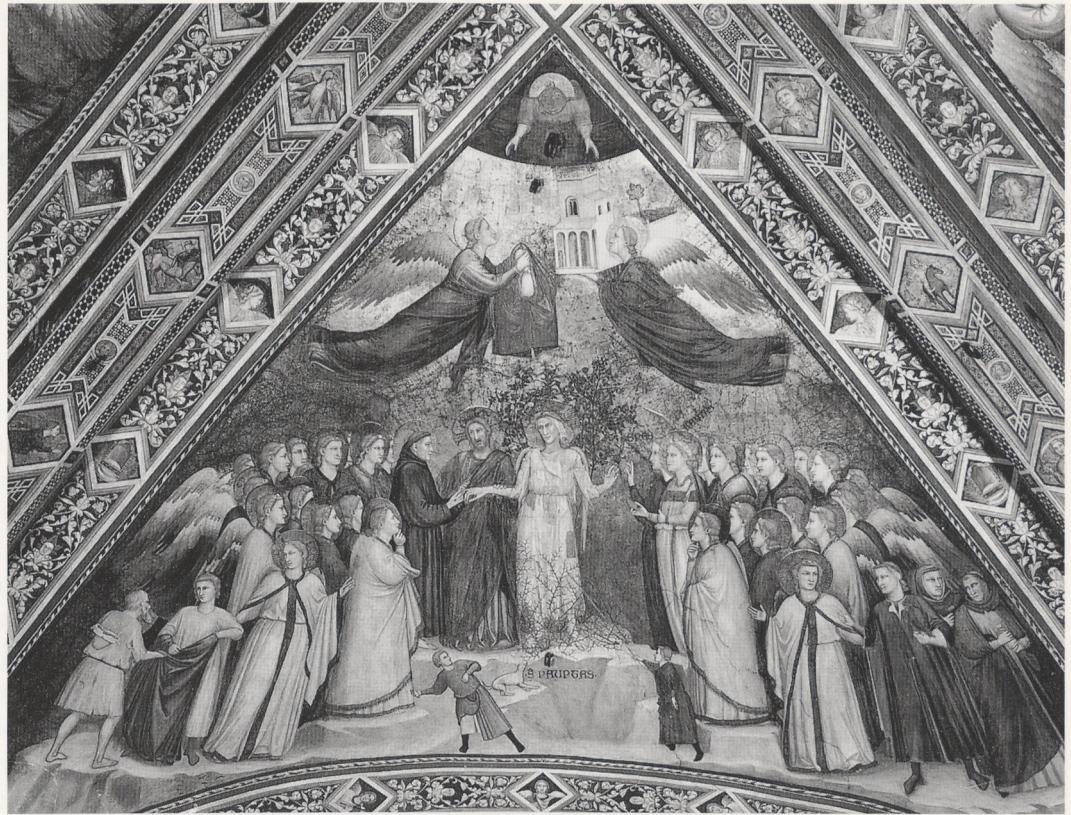


20. Giotto mit römischer Werkstatt, oberer Abschnitt der Petruskreuzigung. Christusseite des Stefaneschi-Altars

variiert hat. Trotz der augenfälligen Unterschiede in der Durchführung der Werke dürften die Übereinstimmungen ein Indiz dafür sein, daß Giotto der spiritus rector sowohl des Triptychons wie der Ausmalung der Vierung der Unterkirche gewesen ist.

Doch kehren wir zur Hauptszene zurück (Abb. 10, 19). Die Wahl der Personen, Komposition und Auffassung unterscheiden sich wesentlich von den älteren Fassungen des Themas. Die nimbierten jungen Krieger, die am Portikus und bei Cimabue rechts von Petrus, in Sancta Sanctorum links auf-

21. Giotto und Werkstatt,
Die Vermählung des hl. Franz
mit der Armut.
Assisi, Unterkirche von
San Francesco,
Vierungsgewölbe



treten, hat Giotto fortgelassen.⁷⁸ Der Akzent liegt ganz auf Petrus als dem einzigen Heiligen des Bildes. Die Soldaten ordnet er symmetrisch auf beiden Seiten an und fügt als neues erzählerisches Motiv über ihnen wie natürlich auf den Pferden aufragende Reiter hinzu. Aus der in Sancta Sanctorum in verhaltener Trauer neben dem Kreuz stehenden geschlossenen Gruppe der Frauen entwickelt er als wichtigstes Ausdrucksmittel der Szene einen sich auf Petrus hin bewegenden Zug.⁷⁹ In Giottos gesamtem Œuvre gibt es kaum eine andere Darstellung, in der die Gebärden der Figuren, der Zusammenhang und das Widerspiel von Bewegung und Blick so mannigfaltig begriffen und scheinbar mühelos in das leise vor- und zurückflutende Gefüge der Komposition eingebunden sind wie in der Kreuzigung Petri.⁸⁰ Ange-

sichts der ungünstigen Bildform wirkt dies umso erstaunlicher. Der Aufbau ist von außen zur Mitte, auf Petrus hin und durch die Reihung der sich überschneidenden Figuren zugleich in die Tiefe entwickelt. Die behelmten stehenden Krieger und die sie überragenden vornehmen Ritter und Hauptleute zu Pferde bilden um Petrus und die klagenden Frauen gleichsam Wälle, aus denen es kein Entfliehen gibt. Die Reiter links führen in das Bild ein. Der den Kopf vorreckende hintere mit Schnurr- und Spitzbart zeigt orientalisch anmutende Züge; Giotto betont ihn durch den phantastischen hohen, von einer gebogenen gelben Krempe umrandeten roten Hut.⁸¹ In den nachdenklich einander zugewendeten behelmten Berittenen rechts klingt die Bewegung aus. Zum Kreuz hin wird die Anordnung offener, die Intensität der Gesten gesteigert. Die sich von rechts nahende, die Hände unter dem rosa Manteltuch erhebende Frau und die mit hingebend ausgebreiteten Armen und im Schmerz aufgelösten Haar zu Petrus aufschauende Rückenfigur in tief leuchtendem dunkelgrünen Umhang fallen besonders ins

78 Wollesen (wie Anm. 71), 62, bezeichnet die Figuren der Portikusszene als Engel. Die Federzeichnung bei GRIMALDI/NIGGLI, Fig. 66, zeigt drei nimbierte flügellose Gestalten, von denen die vordere einen Schild trägt; ähnlich die Bleistiftzeichnung im „Album“ des Archivio di San Pietro; vgl. WAETZOLDT, Abb. Nr. 466. Für Sancta Sanctorum siehe: *Il Palazzo Apostolico* (wie Anm. 70), Abb. 76; es erscheinen hier mindestens zwei flügellose nimbierte Krieger. Die antikische Rüstungen tragenden nimbierten Gestalten Cimabues erinnern im Kopftypus an Engel, zeigen aber ebenfalls keine Flügel.

79 Vgl.: *Palazzo Apostolico* (wie Anm. 70), 76 f., und, für ältere Darstellungen, Wollesen (wie Anm. 71), Abb. 29, 30.

80 Vgl. die detaillierte Beschreibung bei GOSEBRUCH 1961, 119 ff. Es bleibt das Verdienst Martin Gosebruchs, den künstlerischen Rang des Bildes erkannt zu haben, wie immer man die Ausführung beurteilen mag.

81 Orientalische Typen konnte Giotto in der Hafenstadt Pisa studieren. Die Figur zeigt einen ähnlichen Gesichtstypus wie der blaugewandete erste Begleiter der Könige auf der Anbetung im rechten Querarm der Unterkirche in Assisi. Ähnlich hohe Hüte wurden offenbar im höfischen Bereich getragen; vgl. Pietro Lorenzettis große Kreuzigung im linken Querhaus und Simone Martinis Fresken in der Martinskapelle der Unterkirche in Assisi.



22. Giotto und Werkstatt,
Exequien des hl. Franz
(Ausschnitt). Assisi,
Oberkirche
von San Francesco,
Franzlegende

Auge. An ihren Mänteln hängt hinten ein reich verziertes goldenes Schmuckband hinab, das sich nach unten verbreitert und in Fransen endet; ein ähnlich kostbares Gebilde ist, weniger betont, bei der Kleidung der Plautilla auf der Paulustafel erkennbar. Augenscheinlich handelt es sich um ein Abzeichen vornehmer Herkunft, das bei besonderen kirchlichen oder religiösen Anlässen getragen wurde und noch länger in Gebrauch war. Eine Miniatur im Pontifikale Bonifacii IX. (1389–1404) zeigt unter den bei einer feierlichen Benediktion Versammelten eine weibliche Gestalt, die am Rücken einen am Pelzkragen des roten Mantels befestigten ganz ähnlichen, wohl aus einem Goldgewebe bestehenden Schmuck trägt; der Hinweis auf den gesellschaftlichen Stand ist unübersehbar (Cod. Vat. lat. 3747, fol. 39v).⁸² Offenbar wollte Giotto, der ein waches Auge für zeitgenössische und vornehme Kleidung besaß, hier sagen, daß sich unter den engsten Anhängern der Apostelfürsten edle Römerinnen befanden.⁸³ Für den damaligen Betrachter versetzte das Motiv die Szenen gleichsam in die Gegenwart. Die klagende

Rückenfigur leitet mit ihrem verkürzten Profil zu der etwas zurückstehenden das Kreuz innig umfangenden gebeugten Frau hin; die Haltung und der rote Mantel erinnern an die Gestalt der Magdalena bei der Kreuzigung Christi. Hinter dem Kreuzstamm erkennt man den nur angedeuteten Unterkörper einer weiteren Figur, die die Tiefenstufung nochmals steigert. Auf der linken Seite stehen drei weibliche Gestalten und ein Kind; die Gruppe wirkt ein wenig verhaltener. Die hellrosa gewandete junge Person – eine ähnliche Figur begegnet in der Kreuzigung im rechten Querarm der Unterkirche in Assisi – überbrückt, da sie die Hände verzweifelt zurückwirft und den Blick auf Petrus heftet, in für Giotto bezeichnender Weise den Abstand zwischen den Soldaten und dem Kreuz.⁸⁴ Wie ein Aufschrei wirkt das schrill orangefarbene Kleid des zu dem Apostel hochweisenden Kindes. Seine doppelte Bewegtheit hat eine verbindende, füllende und eine räumliche Funktion.⁸⁵ Es schiebt die blau gekleidete Trauernde, die eine Hand an die Brust führt und das schräg projizierte Antlitz in die andere legt, etwas nach hinten. Mit ihr und dem in ihren Umriß eingebundenen Knaben schließt die Gruppe fast abrupt ab. Die Tiefenerstreckung des Bodens und der bis zu ihm hinabreichende Goldgrund werden sichtbar; zu dem Petruskreuz entsteht eine Zäsur. Die reichere Gruppierung und Personenzahl auf der rechten Seite erklärt sich wohl damit, daß hier die Christustafel anschließt. Weiter hinten, über den Frauen erkennt man zwei Scherben, von denen der linke noch den Hammer hält;

82 Vgl. *Bibl. Köln*, Nr. 47, 230 ff., Abb. S. 232.

83 Vgl. *Acta apostolorum apocrypha*, hg. v. R. A. Lipsius u. M. Bonnet (Neudruck Hildesheim 1959), I, 2 ff. (Linius). – Giotto gibt zeitgenössische Gewänder nicht nur in der Franzlegende, wo dies relativ nahe lag, sondern des öfteren auch in den in biblische Zeit zurückreichenden Szenen der Arenakapelle wieder; vgl. Lisner, 1985.

in ihrem Aufschauen liegt dumpfes Fragen. Im Aufbau waren diese Figuren durchaus notwendig. Von den Bildarchitekturen über die Pferde und die Henker zu den unter dem Kreuz stehenden Gestalten reicht ein Gefälle, das den Goldgrund umgrenzt und ihm eine sich tief einsenkende dem spitzbogigen Abschluß des Bildes wie antwortende Form verleiht. Sie hebt den zur Erde gerichteten Petrus, den Gegensatz zu der geretteten gen Himmel schwebenden Seele hervor.

Das Emportragen der Seele der Apostelfürsten, das am Stefaneschi-Altar in beiden Martyrien begegnet, war in der voraufgehenden Kunst keineswegs allgemein üblich (Abb. 20). Es ist weder in Sancta Sanctorum noch bei Cimabue, wohl aber in den Wandbildern des nur durch Nachzeichnungen bekannten Portikus-Zyklus überliefert, den Giotto, während er an der Navicella arbeitete, tagtäglich betrachten konnte.⁸⁶ Doch war das Motiv hier weder achsenbezogen noch sehr betont (Abb. 12, 13).⁸⁷ Der schwebende Engel mit der ungeflügelten, offenbar als nacktes Kind gebildeten nimbierten Seele hob sich von der Hauptszene kaum ab.⁸⁸ Bei Giotto hingegen wird die salvatio animae Höhepunkt und Lohn des Martyriums; sie ist wie ein gesondertes Ereignis oben in den Spitzbogen und von seinen Profilen gerahmt, eingefügt. Die Bildform hatte ihm diese Möglichkeit geboten und er hat sie voll genutzt. Er gibt die Seelen im Typus der lebenden Apostel, als bekleidete und geflügelte Halbfiguren wieder und stellt sie vor ein ovales blaugrundiges Medaillon, das an jeder Seite drei symmetrisch angeordnete, im Maßstab kleinere Engel emportra-

gen. Die Auffassung ist gegenüber den Portikus-Szenen völlig verwandelt. Eine verwandte Gestaltung begegnet dagegen in der Franzlegende des Franziskusmeisters in der Unterkirche in Assisi bei den Exequien des Franziskus; Giotto und seine Schüler haben das Motiv in der entsprechenden Szene des Zyklus der Oberkirche aufgenommen (Abb. 22). Oben in der Bildmitte wird die in ein rundes Medaillon eingefügte Seele des Heiligen von vier schwebenden Engeln gehalten und links und rechts von je drei weiteren Engeln begleitet; ihre Erhebung in den Himmel nimmt mehr als ein Drittel des Wandfeldes ein. Die Seele erscheint frontal, im Bild des mit der Kutte bekleideten, die Stigmata zeigenden flügellosen Heiligen.⁸⁹ Die Entrückung der Seele in Gestalt des ungeflügelten Franziskus kehrt leicht verändert beim Tod des hl. Franz in der Bardi-Kapelle wieder. Die Analogie zwischen den Franziskus-Exequien und den Martyrien des Stefaneschi-Altares spricht dafür, daß Giotto den Gedanken, der Seele der Apostelfürsten den Typus des Heiligen zu verleihen, vom Franzzyklus ausgehend entwickelt hat. Durch die Hinzufügung der Flügel beim Altarwerk des Vatikan ist die Rettung der Seele von der körperlichen Aufnahme in den Himmel genau unterschieden; dies mag auf einem ausdrücklichen Wunsch des Kardinals Stefaneschi beruhen.⁹⁰ Auf der Petrustafel ist die Seele mit immateriell wirkenden matt grau-bräunlichen Gewändern und einer die Bischofswürde des Petrus andeutenden Stola bekleidet. Anbetend aufschauend wendet sie sich – weit betonter als das Haupt des gekreuzigten Petrus – nach rechts, in Richtung auf den thronenden Christus des Mittelbildes und die über ihm erscheinende Gestalt des apokalyptischen Gottes hin.

Den künstlerischen Rang der Tafel zeigt, nicht minder als die Bilderfindung, die Schönheit ihrer Farbgebung. Eine Aussage über den Farbaufbau wird dadurch etwas erschwert, daß für die Kriegerhelme, die Waffen und Teile der Rüstungen wahrscheinlich später in Schwarz oxydiertes Silber und eine nicht mehr erkennbare Bemalung verwendet wurde, welche der plastischen Modellierung diente; relativ gut erhalten ist das feine Goldornament an den Helmen der Reiter.⁹¹ Der heutige harte Kontrast des Schwarz zu den weißen Kopftüchern der Frauen und zu den hellen Bildar-

84 Die Figur der Petruskreuzigung ist einsichtiger in den Fluß der Komposition eingebunden als die überschnittene monumentale Gestalt in Assisi. In dem Vorsetzen des rechten Beines, der nach hinten gestreckten Hand und dem aufschauenden Kopf läßt sich etwas von den rhythmischen Werten ahnen, die Giottos Entwurf besessen haben wird.

85 Die Wiedergabe heftig und kontrastreich bewegter Kinder scheint Giotto erst nach der Vollendung der Arenafresken, kaum vor Beginn des zweiten Jahrzehnts, beschäftigt zu haben. Möglicherweise fertigte er eine ganze Anzahl von Kinderzeichnungen, die je nach Aufbau und Inhalt eines Bildes Verwendung fanden. In der Allegorie der Armut in Assisi treten die Mitte unten füllend, zwei Kinder in voller Aktion auf.

86 Vgl. GRIMALDI/NIGGLI, Fig. 66, 67, und WAETZOLDT, Abb. 466, 470. Für die Entstehung des Navicella-Mosaiks zwischen etwa 1309 und spätestens 1313 siehe LISNER 1994, 85, 88, 90 ff.

87 Dies entspricht frühen Darstellungen der Aufnahme der Seele Mariens wie von Heiligen. Vgl. D. de Chapeaurouge, „Die Rettung der Seele. Genesis eines mittelalterlichen Bildthemas“, *WallRJb*, 35 (1973), 9–54. In unserem Zusammenhang interessieren Abb. 9 (Elfenbein des Marientodes, Darmstadt) und besonders Abb. 15 (Rettung der Seele des Cassianus, Miniaturzeichnung in Bern, Bürgerbibliothek, MS 264); der Engel fliegt im Profil nach rechts, von der Seele sind nur Kopf und Schulter gezeigt.

88 Die Zeichnungen bei Grimaldi und diejenigen im „Album“ (wie Anm. 86) ergänzen sich gegenseitig; die Enthebung der Seelen ist bei Grimaldi anscheinend genauer wiedergegeben.

89 Siehe POESCHKE, Abb. 46 (Franziskusmeister), Abb. 180 (Giotto mit Werkstatt). Die weitgehend zerstörte Seele des Franziskusmeisters war offenbar in eine Mandorla eingefügt. Der Blick beider Seelen richtet sich anscheinend auf den Hauptaltar hin. Der Bildtypus könnte auf eine ältere Darstellung der Aufnahme der Seele Mariens zurückgehen; vgl. Chapeaurouge (wie Anm. 87), Abb. 11: Perikopenbuch Heinrichs II., München, Staatsbibliothek.

90 Daß Petrus zum Himmel aufgestiegen sei, wurde in frühchristlicher Zeit angenommen. Vgl. O. Marucchi, „La crocifissione di S. Pietro nel Vaticano“, *N. Bulletttino di archeologia cristiana*, 11 (1905), 135–179, S. 157, mit dem Zitat nach Ennodius (473/74–521): „il luogo donde era salito al Cielo“.

chitekturen wirkt verfälschend; die Tönung wird differenzierter auf die Figuren und die Gebäude abgestimmt gewesen sein. Die dunklen Partien des Bildes waren weitgehend auf den braunen Boden und die Pferde im Hintergrund beschränkt. In der Farbkomposition rahmen die beiden außen stehenden Krieger die Frauen auch farblich ein, der linke in leicht bläulichem leuchtenden Grün und Goldgelb, der andere in ruhigem Taubenblau und Goldgelb, das in dem weichen Lederton des Schildes und seinem Zierat abklingt. Das warme Gelb an Rockstößen und Stiefeln verklammert durch seine Affinität zum Goldgrund diesen gleichsam mit den unteren Ecken des Bildes. In fast geheimnisvoll dunklerer Tonart wird der Farbklang des linken Soldaten auf der rechten Seite von der großen Rückenfigur, ihrem reich modellierten tiefen Grün, dem goldenen Gehänge und dem kastanienbraunen Haar aufgenommen, während das Blau des rechten Kriegers, wiederum überkreuzt, in dem bedeckten Blau der links neben dem Kreuz stehenden Frau variiert ist. Ein lichteres ins Gelbliche spielendes Grün und ein sattes Blaugrün zeigen die Reiter oben. Wichtiger in der Aussage sind die unterschiedlichen Rotöne; zarte kühl und satte warme Farben folgen in leiser Reibung aufeinander. Das weißlich gehöhte Rosa der jungen Frau links und das tiefer verschattete Karminrosa der ihr rechts entsprechenden Gestalt waren, zusammen mit dem gebrochenen Weiß der Hauben und den Farben der Inkarnate, als Helligkeitswerte gleichsam notwendig, um die vielfigurige Gruppe farblich nicht zu kompakt erscheinen zu lassen und in ein Gleichgewicht mit den Architekturen und dem gekreuzigten Petrus zu bringen. Im Einklang mit dem Blick der Frauen leiten die Rosatöne auf den Apostel hin. Um das Kreuz konzentrieren sich, durch Überschneidungen intensiviert, warmes Zinnober und Blutrot; der Hinweis auf das Martyrium ist kaum übersehbar. Den zurückhaltenden Auftakt bildet die zinnoberfarbene Gewandung des Reiters links, die höchste Steigerung das Orange des Knaben vorn; unter seinem Kinderkleid trägt er ein nur am Rockschlitz sichtbares weißes Hemdchen, dazu, raffiniert kombiniert, purpurrote Schuhe.⁹² Nach hinten zu werden die Rottöne von dem ruhigen warmen Braun der Schächer aufgefangen.

In den Paduaner Fresken hatte Giotto Rosa und Seegrün und häufiger noch satte Rot- und Grüntöne zu zarten bzw. vollen Klängen miteinander verknüpft. Bei der Petrustafel ist die Rot-Grün-Verbindung zwar vorhanden, die Wirkung aber eine andere, weil die Helligkeitswerte und Dichtigkeitsgrade der Farben zumal bei den Figuren vorn jeweils differieren und der komplementäre Bezug damit teils aufgelöst ist. Vielleicht sind die so entstehenden feinen Spannungen als neue Farbversuche zu verstehen.

In der mittleren Zone und bei der Erhebung der Seele treten die Buntwerte zurück. Die Tafel bildet geradezu ein Musterbeispiel für die Abstufung und farbige Verschiebung von weißlichen und grauen Tönen, ein Farbthema, das Giotto schon bei den Arenafresken aufs höchste interessiert hat.⁹³ Das durch die Quaderung der Meta Romuli entstehende Relief an der belichteten, der Kontrast von akzentuierten hellen Kanten und dunklerem Grau an der im Schatten liegenden verkürzten Seite, die feine Entgegenseitung von Blendbögen und zurückliegender Wandschicht bei dem in einem zarten Graublau gehaltenen Terebinthum, wie die Gestalt Petri im Helligkeitsgrad mit den Architekturen verbunden, aber durch die wärmere und dennoch blasse, den Tod andeutende Tönung des Inkarnats von ihnen abgehoben ist, – allein dies ist wohl nur im Werk eines bedeutenden Malers möglich. Die kühl rosafarbenen Gesimse des Terebinthum leiten zu der oberen Zone über. Im Vergleich mit der Figurengruppe unten ist die Farbhaltung hier beruhigt. Sowohl die beiden Engel zu seiten des Kreuzes wie die die Seele Petri begleitenden Engel nehmen in den milden roten, blauen und grünen Tönen die weichen Gewandfarben der Christustafel auf. In der auf den himmlischen Bereich verweisenden Mandorla ist das Blau verdichtet, während die diffusen Petrusfarben eine leise tonale Affinität zum Goldgrund zeigen.

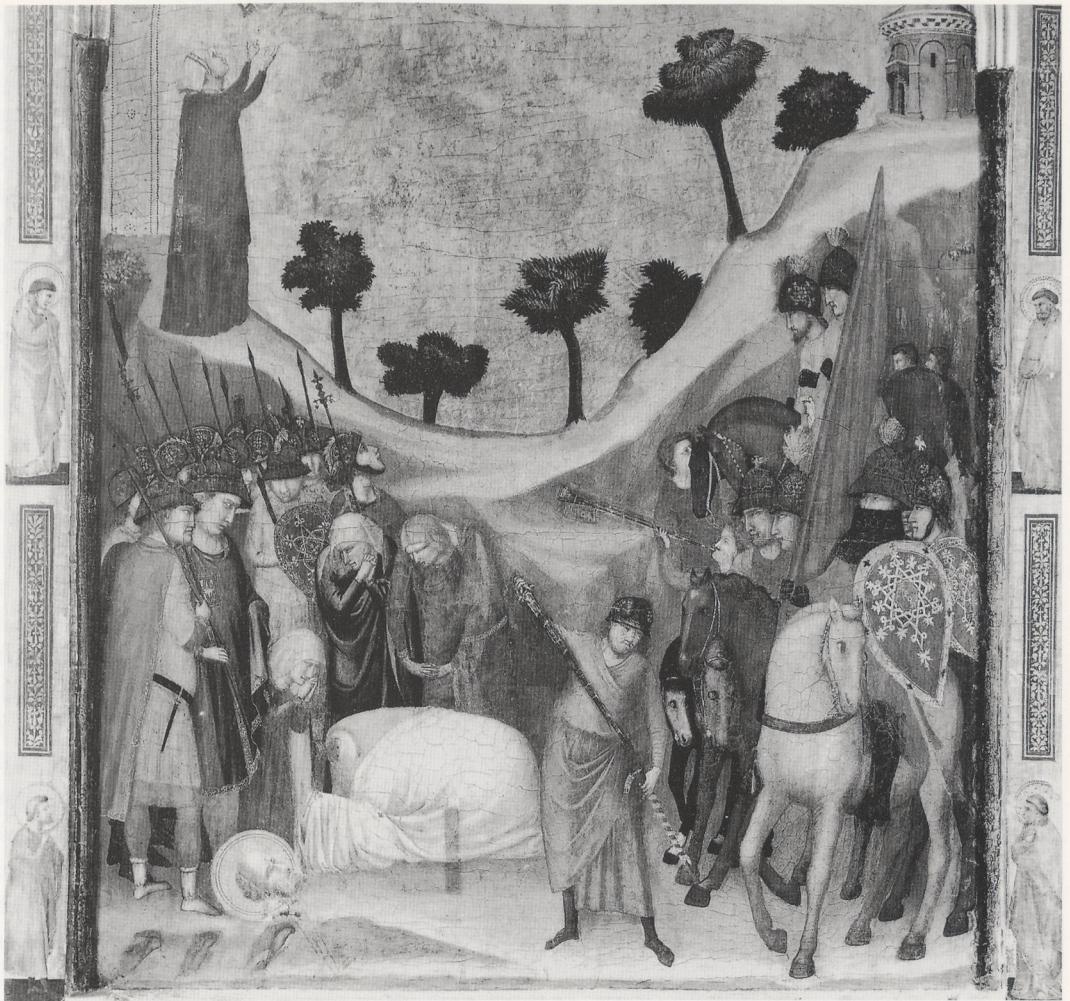
Vor dem Bild wird die Anwendung wechselnder Lichtquellen evident: Die Figuren des Martyriums sind im wesentlichen von rechts, die schwebenden Engel offenbar von vorn, die Petrusseele wiederum von rechts beleuchtet. So scheinen die Menschen ihr Licht von der Gestalt Christi in der Mitte des Triptychons zu empfangen, die Architekturen dagegen unterliegen der in der Malerei üblichen Beleuchtung von links; die Engel sind trotz ihrer Modellierung offenbar keiner ausgesprochenen Lichtquelle unterworfen. Schon bei der Christustafel hatten wir – auf eine etwas andere Weise – eine unterschiedliche Lichtführung für die Figuren und die Thronarchitektur bemerkt.

91 Eine annähernde Vorstellung der einstigen Wirkung der Helme vermittelt vielleicht die Giotto zugeschriebene kleine Kreuzigungstafel in Berlin. Auf ihr besitzt das abgestufte Grau und Braun der Helme einen mittleren Helligkeitswert (vgl. die Abbildung bei BONSANTI, Nr. 159). Der Katalog von M. Boskovits, *Friihe italienische Malerei* (Gemäldegalerie Berlin, Katalog der Gemälde), Berlin 1988, Nr. 25, 62–64, gibt über die technische Präparierung keine Auskunft. Ferner lohnt ein Blick auf Duccios Maestà; bei den Passionsszenen zeigen die Soldatenhelme vorwiegend einen bläulichgrauen Ton, am Kettenhemd sind gepunktete weiße Höhungen sichtbar (siehe C. Jannella, *Duccio di Buoninsegna*, Siena 1991, Abb. 72–75).

92 Die Kinderkleidung entspricht wahrscheinlich zeitgenössischem Brauch. Der zwölfjährige Jesus im Tempel der Arenakapelle trägt ein im Schnitt ganz ähnliches gegürtetes langärmeliges Kleid, unter dessen Rockschlitz das helle Hemd sichtbar ist; vgl. LISNER 1985, 38.

93 Siehe LISNER 1985, 6 f., 40 ff.; LISNER 1990, 370–373.

23. Giotto mit römisch-sienesischer(?) Werkstatt, untere Gruppe der Paulusentthauptung. Christusseite des Stefaneschi-Altars



Wie bei dem Mittelbild lassen sich die kleinen Gestalten in den Rahmenleisten, die Zwickelbüsten und das Abrahamsopfer im Giebeltondo von der Farbgebung des Martyriums nicht trennen. Die die Klage um Petrus gleichsam erweiternden Heiligen – der mittlere und obere links tragen die priesterliche Stola, der oberste rechts könnte aufgrund der Kopfbedeckung ein Mönchsheiliger sein – sind auch hier farbsymmetrisch gewandet. Das leuchtende Zinnober, das bedeckte grünliche Blau und das matte kühle Rosa nehmen deutlicher noch als die Rahmenfigürchen der Christustafel auf die einzelnen Zonen Bezug; doch bildeten die verlorenen Säulchen auch hier eine trennende Zäsur. Das nur leise mitsprechende bedeckte tiefen Blau der Büsten ist auf den Medaillongrund der Petrusseele abgestimmt, während das satte Karminrot Abrahams die warmen Rottöne der Kreuzigung in einen Mollklang verwandelt. Die Zierstreifen und Giebelzwinkel zeigen, abweichend von der Christustafel, Goldornament auf rotem Grund. Die Bedeutung des Rot wird wie in einer Begleitstimme nochmals betont.

Die Enthauptung des Paulus ist in wesentlichen Zügen, der vielfigurigen Hauptszene im Vordergrund, dem Emporragen der Seele und der ihr entgegengesetzten Einmuldung

des Goldgrundes nach unten auf die Kreuzigung Petri abgestimmt, und doch ist vieles anders (Abb. 11, 23). Die Unterschiede sind durch das Thema und die Anbringung innerhalb des Triptychons mitbedingt. Die Handlung entwickelt sich vor einer nach vorn steil abfallenden Hügellandschaft, die an die Stelle der hintereinander gestaffelten hohen, formalhaft gezackten Felskulissen der voraufgehenden Bildtradition tritt; ein Blick auf Cimabues Paulusentthauptung in Assisi macht dies gleich deutlich (Abb. 17).⁹⁴ Bei Giottos Frühwerken in der Oberkirche klingt die ältere Überlieferung sichtbar nach. In der Arenakapelle lässt sich von Bildstreifen zu Bildstreifen ablesen, wie er sie zu überwinden sucht. Bei der Beweinung und im Noli me tangere führt das leicht abgestufte Gefälle der Landschaft in einem großen zusammenfassenden Zug auf die Gestalt Christi hin. Die

94 Das Vokabular von Cimabues Felskulissen wurzelt letztlich in der byzantinischen Kunst. Für frühe Beispiele der Buchmalerei vgl. *Bibl. Vat. Köln*, Nr. 18 (Leo-Bibel), Nr. 19 (Menelogion Basileos' II.), Nr. 24 (Tetraevangeliar der Komnenen). – Der Maler der Paulusentthauptung in Sancta Sanctorum zeigt sich darin modern, daß er trotz altertümlicher Versatzstücke die Landschaftselemente offenbar stärker als der Portikus-Meister und Cimabue in die Tiefe des Bildraums staffelt.



24. J. A. Ramboux nach Cimabues Enthauptung des Paulus (Ausschnitt). Frankfurt, Städelisches Kunstinstitut

Hintergrundslandschaft der Paulusentthauptung vertritt in Giottos Œuvre, soweit es erhalten ist, die reifste Stufe.⁹⁵ Er hat sie auf den Inhalt des Bildes hin konzipiert. Die beiden Hügel hinter- und überfangen die Figurengruppen; vom höchsten Punkt, den rechts ein kleiner Rundbau bekrönt, gleitet der Blick schräg abwärts in Richtung auf Paulus hin. Ein nach vorn stoßender niedriger Felskeil trennt den Entthaupteten mit den trauernden Frauen von der Schar der Berittenen. Den Übergang bildet der betont vorn stehende Scherge.

Im Aufbau des Bildes sind die einzelnen Zonen inhaltlich und formal enger ineinander verwoben als beim Petrusmartyrium. Die Geschichte der Plautilla, die in den älteren Darstellungen allenfalls angedeutet ist, beruht auf der Legenda aurea.⁹⁶ Wie bei der Kreuzigung Petri hat Giotto den Text selbstständig gedeutet, bereichert und vertieft. Die Gestalt des Paulus ist leicht nach hinten geschoben; ein flacher Bodenabsatz distanziert sie vom Auge des Betrachters. Schwer und über groß, wie eine blockähnliche Masse lastet der Rumpf am Boden; als ob er sich noch im Tod Jesus zuwende, ist er in die linke Bildhälfte gesetzt und dahin gerichtet, wo der Salvator im Zentrum des Triptychons thront. Doch liegt dieser Körper nicht, er kniet mit leicht verschobenen Schultern und vorgestreckten Armen; in den die Hände bedeckenden Kopfschleier, den er von Plautilla entlieh, um seine Augen beim Urteilsvollzug zu verbinden, rinnt aus der Halswunde

95 Vgl. GOSEBRUCH 1961, 123. Die Landschaften in der Kindheitsgeschichte Jesu in Assisi bilden eine annähernde Parallel, sind aber, nicht zuletzt in der Verknüpfung mit der Erzählung, von geringerer Qualität.

96 Legenda aurea, 383 f.

das Blut.⁹⁷ Die Szenen am Portikus und in Sancta Sanctorum zeigten den Rumpf mit gefalteten Händen, den abgeschlagenen Kopf mit dem die Augen verhüllenden Tuch. Cimabues Auffassung des Themas weicht von den römischen Wandbildern ab; die Nachzeichnung Ramboux' lässt dies verhältnismäßig gut erkennen (Abb. 24). Die große geschlossene Form des Körpers war bei ihm bis zu einem gewissen Grad vorgebildet; die Arme hielten, die Kopfwunde verdeckend, das dem rechts thronenden Nero in einem Akt extremer Demut dargebotene Haupt.⁹⁸ Bei Giotto hingegen ruht es erschöpft mit brechenden Augen am Boden, über den Abstand hinweg denen, die ihn richteten, zugewendet; der geöffnete Mund scheint analog zu den Worten Christi am Kreuz zu sagen, daß er ihnen ihr Tun vergibt (Abb. 25).⁹⁹ Vorn fließen die „Tre Fontane“, die Quellen, die sich beim dreifachen Aufschlag des Kopfes gebildet hatten und an deren Stelle man eine kleine Kapelle errichtete, hinab;¹⁰⁰ der flache Bodenabsatz unterstreicht das Wunder. Die Figur des Apostelfürsten zeigt seltene, von der stehenden Gestalt der Petrusseite abweichende Gewandfarben.¹⁰¹ Über ein nur am Rücken sichtbares warmgelbes Kleid breitet sich ein hell kühlrosa Mantel; der weiche Zug der Falten macht die Haltung erkennbar. Die zarte Farbigkeit hebt sich von den tieferen Tönen der klagenden Frauen ab. Wie bei einer Beweinung Christi umgeben sie den Leichnam. Die vor dem Rumpf kniende in tiefes Blau gewandete Gestalt betrachtet, die Hände im Schmerz an die Wange gelegt, die Halswunde; die ältere Stehende in tiefem Purpurviolett hinter ihr scheint auf sie zu blicken, während die akzentuiert geknickten Arme und gerungenen Hände in die Gegenrichtung erhoben sind und zu der jungen, ebenfalls

97 Nach der *Legenda aurea*, 384, sammelte Paulus nach der Enthauptung selbst sein Blut in den Schleier der Plautilla; er knüpfte ihn zu und gab ihn ihr zurück. Giotto entwickelt aus der unanschaulichen Erzählung zwei getrennte Vorgänge.

98 Die Bleistiftzeichnung befindet sich in der Graphischen Sammlung des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt. Vgl. H.-J. Ziemke, „Ramboux und Assisi“, *StädelsJb*, N. F., 3 (1971), 167–212, S. 200, Nr. 72 (Bd. III, 144). Offensichtlich hängt Cimabues Auffassung der Szene mit der im Franziskanerorden so wichtigen Tugend der Humilitas zusammen.

99 Trotz der schlechten Erhaltung bilden wir den Kopf, der einst einen erschütternden Ausdruck besessen haben muß, ab.

100 Siehe G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XIII, Venedig 1842, 60 f., unter: „Chiesa di S. Paolo alle tre fontane“.

101 Eine frühere Verwendung dieser Gewandfarben ist mir nicht bekannt. Nicht auszuschließen wäre, daß sie in der verlorenen von Cavallini restaurierten Apostelgeschichte an der linken Langhauswand von San Paolo f. l. m. begegneten (vgl. WAETZOLDT, 58 ff.); das dem Kreis des Antoniazzo Romano zugeschriebene Fresko in San Paolo zeigt den Apostel in den gleichen damals seltenen Farben (siehe: *San Paolo fuori le mura a Roma*, hg. v. C. Pietrangeli, Florenz 1988, Abb. S. 16). In einer etwas anderen tonalen Brechung trägt auch Masaccios Paulus vom Pisaner Altar im Museo Nazionale in Pisa diese Farben.

weiblichen Figur überleiten. Sie ist die interessanteste der Gruppe.¹⁰² Die verhalten gespannte Drehung des Oberkörpers, die hochgezogene linke Schulter und das gereckte Vorbeugen von Kopf und Nacken, die abwärts gedehnten Arme mit den über dem Toten gefalteten Händen, die Projektion des Antlitzes, wie das in der Mitte gescheitelte rötlichblonde Haar in feinen langen Locken über die blaue goldgesäumte Gewandung hinabfällt, daß hinter dem vom Körper abgebogenen Arm die violette und rote Kleidung der anderen Figuren sichtbar wird, – alles ist von hohem Rang. Kein geringerer als Pietro Lorenzetti hat bei der Gestalt der Magdalena seiner großen Kreuzigung in Assisi und deutlicher noch beim Johannes und auch bei den Engeln des Kreuzigungsfragmentes in San Francesco in Siena anscheinend Züge dieser und der neben ihr stehenden Figur aufgenommen.¹⁰³ Die große Zahl der die Frauen von links her einfassenden Krieger ist – ähnlich wie bei der Gefangennahme Christi in Padua – durch Überschneidungen der Helme und hochragende Lanzen angedeutet. Nachdenklich, voll Anteilnahme oder, wie der mit dem über dem verkürzten Gesicht zu den Augen hinabgezogenen Helm, erschrocken blicken sie auf den schuldlos Getöteten. Der letzte aber schaut aufwärts, als ahne er etwas von dem sich in der Höhe abspielenden Wunder. Der Scharfrichter versinnbildlicht durch das kräftige Zinnober der Gewandung und die scharfe schneidende Linie von Schwert und Scheide die blutige Tat. Deshalb rückt Giotto ihn fast isoliert nach vorn; zugleich ordnet er ihn durch Haltung und Gestik dem Verursacher des grausigen Mordes, dem den Schimmel Reitenden rechts zu (Abb. 23, 42). Durch das leichte Gefälle des Bodens, das Haupt des Paulus und den Schergen wird der Blick auf diese wichtige Gestalt hingelenkt. Möglicherweise hat Giotto in ihr den auf Cimabues Paulusmartyrium rechts thronenden Nero umgeprägt und den Kaiser bis an die Zähne bewaffnet, mit von Kettenhemd und Helm fast verdecktem Gesicht, hoch zu Pferde wiedergeben wollen und dies durch den Schimmel, die rote Kleidung, den kostbar geschmückten tiefroten Schild und die als Machtssymbol siegverkündend hochgeholtene leuchtend rote Flagge kenntlich gemacht.¹⁰⁴ Gegenüber den die Gestalt des gekreuzigten Petrus einfassenden Reitern der linken Tafel wirkt die Gruppe des Gefol-

102 Vgl. die gute Farabbildung bei PREVITALI, Taf. CXI. Das Blau der Gewandung ist schlecht erhalten. GOSEBRUCH 1961, 123, spricht hier irrtümlich von einer männlichen Gestalt. Dagegen sprechen das in der Mitte gescheitelte, in langen Locken nach vorn fallende Haar und die Gewandung. Johannes, an den Gosebruch erinnerte, zeigt bei Giotto und den Malern seiner Zeit einen anderen Kopftypus.

103 Vgl., am leichtesten zugänglich, C. Frugoni, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florenz 1988, Abb. 28 für die Magdalena in Assisi (der Richtungsgegensatz zwischen Kopfwendung und gefalteten Händen gleicht der mittleren Frauenfigur des Paulusmartyriums), Abb. 39 für den Johannes und die fliegenden Engel mit den leicht gedehnten und gebogenen Armen auf dem Sienesischen Kreuzigungsfragment.



25. Giotto, Kopf des Paulus aus der Enthauptung des Paulus. Christusseite des Stefaneschi-Altars

ges unvergleichlich komplizierter. Sie hat im Aufbau des Bildes und darüber hinaus in der Gesamtkonzeption der Christusseite eine abschließende Funktion. Die den Imperator in gemessen vornehmer, eher neugieriger als anteilnehmender Zurückhaltung begleitenden Ritter, die seltsame Unruhe der scheuenden Pferde – selbst der sich abwendende Schimmel scheint das Böse zu spüren –, der wie hörbare Schall der von einem Knaben geblasenen, kaum zufällig über dem Schergen in den Raum stoßenden Tuba, wie junge Pferdeburschen mit kleineren Köpfen das Gemenge noch vergrößern und dieses doch von der Gestalt des Kaisers und seiner Fahne beherrscht wird, das ist voll künstlerischer Phantasie und Ausdruck. Trotzdem paßt so manches, beginnend mit dem Verhältnis von Mensch und Tier, nicht recht zusammen. Man fragt sich, ob hier eine teils flüchtige Kompositionsskizze Giottos und vielleicht nur für die wichtigsten Figuren

104 Die Buchstaben des Schildes S.P.Q.R. entsprechen den Buchstaben auf dem lederfarbenen Schild des stehenden Kriegers der Petrustafel und verweisen auf Rom als Stätte der Hinrichtung. Indes ist der kaiserliche Schild in Farbe und Ornamentik kostbarer.

26. Giotto mit römischer Werkstatt, oberer Abschnitt der Paulus-enthauptung. Christusseite des Stefaneschi-Altars



vorliegende Entwürfe von einem jüngeren begabten Maler nicht ganz verstanden und verändert worden sind. Das Problem wird uns noch beschäftigen.

Das Emportragen der Seele hat Giotto eng mit der Plautilla-Legende verwoben (Abb.26). Die Gewandfarben der kleinen Seelenfigur sind ikonographisch die gleichen, aber trüber als bei der Gestalt des Enthaupteten unten. Ist die Seele des Petrus zum Zeichen, daß die Priesterwürde nicht

von ihr zu nehmen sei, unauffällig mit der Stola bekleidet, so hält diejenige des Paulus ebenso unauffällig in der Linken eine ihn auch nach dem Tod als Lehrer bezeichnende Schriftrolle. Aus der ausgestreckten rechten Hand gleitet – dem Plautilla gegebenen Versprechen gemäß, sie werde den entliehenen Kopfschleier zurückerhalten – das von der Luft geblähte Tuch zu der mit erhobenen Armen auf dem Felsplateau stehenden Frau hinab; an ihrem Rücken ist das

erwähnte kostbare Gehänge sichtbar. Im Bildaufbau akzentuiert die Gestalt der Plautilla die Gruppe mit dem Enthaupteten. Ihrem Aufragen entspricht der runde Tempietto auf der hohen Felskuppe rechts. Dieser kleine Bau, auf den die Flaggenspitze des Imperators hochweist, muß einen Sinn haben; vielleicht ist hier eine Reliquien enthaltende Memoria des Paulus gemeint.¹⁰⁵ Zwei herbeifliegende Engel verbinden beide Bildseiten; ihr helles Blau mündet gleichsam in dem tiefen Blau der Plautilla-Kleidung. Sowohl die Engel wie die hinter der felsigen Berglandschaft aufwachsenden Bäume haben in der Komposition eine füllende Funktion. Bei der Petrus- und bei der Paulustafel folgen das von Nero befohlene Martyrium der Apostelfürsten, die sich ereignenden Wunder und die Rettung der Seelen von unten nach oben aufeinander. Der Gegensatz zwischen den sich drängenden Menschen der Hinrichtung und dem stillen Emporschweben der Seelen könnte kaum eindringlicher sein. Gezwungen und angeregt von dem hohen schmalen Bildformat hat Giotto eine in der Tradition einmalige Lösung entwickelt.

Für die Beurteilung des Farbaufbaus der Enthauptung Pauli gelten hinsichtlich der Oxydation von Helmen und Waffen die gleichen Einschränkungen wie für die Petrustafel. Bei der Paulusszene wird die Verbindung zwischen den behelmten Soldatenköpfen und der Landschaft weniger stumpf, differenzierter als heute gewesen sein. Die Gestalt des Kaisers zeigte sicherlich nicht den starken Kontrast von leuchtendem Zinnober und düsterem Schwarz. Helm und Kettenpanzer waren heller; fein gestrichelte Höhungen an den Kettenwellen sind noch erkennbar.¹⁰⁶ Die Figur trat betonter nach vorn, ihr Ausdruckswert in der Bilderzählung war ein anderer. Auch das Schwert des Schergen und die Posaune wiesen eine metallische Tönung auf. Einst bildeten die purpurvioletten Gewänder in der linken Gruppe und das Schwarz und unterschiedliche Braun der Pferde den bedecktesten, zu den Hügeln überleitenden Klang. Die Farbstimmung der Enthauptung des Paulus wirkt gegenüber der Petruskreuzigung ein wenig gedämpfter. Das ist zumal durch

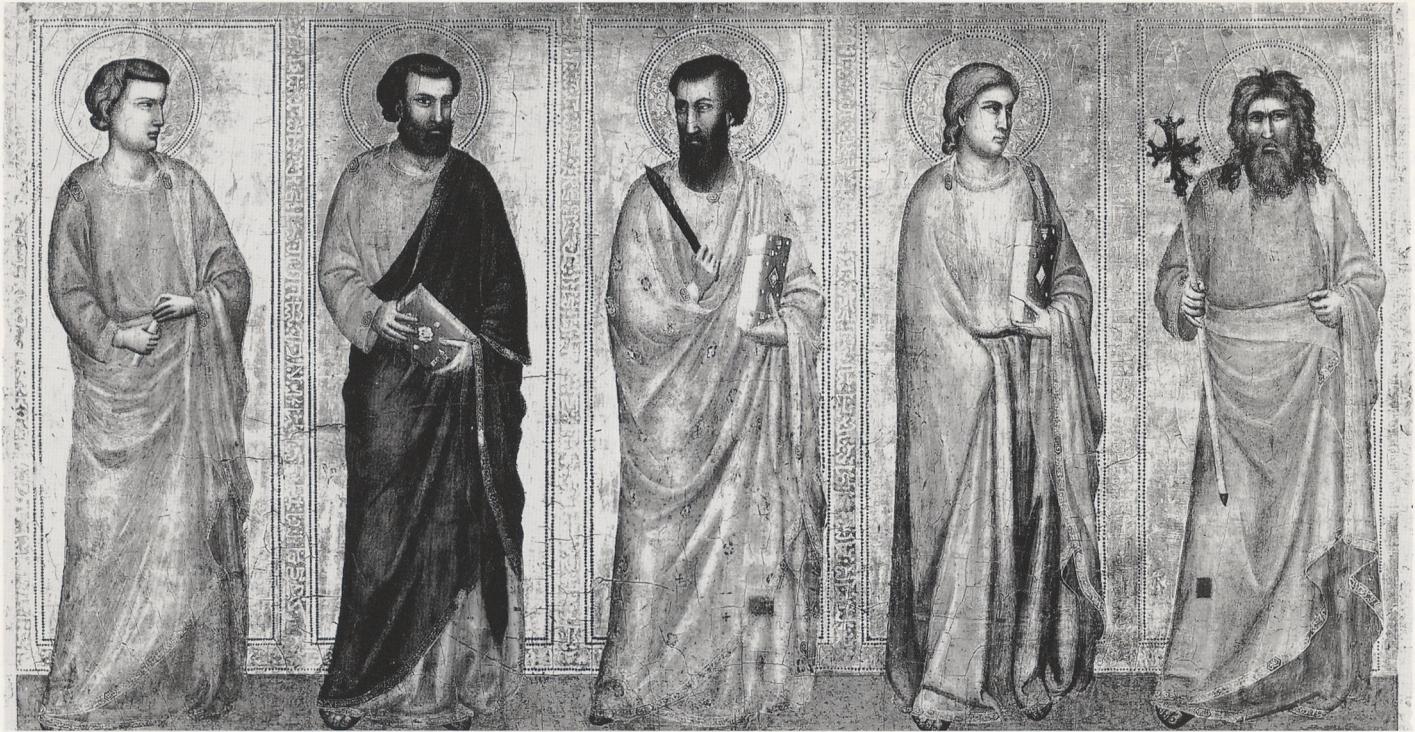
die trübe Färbung der Landschaft, ihre gebrochenen bräunlichen und grau-beige-grünlichen, mit etwas Rosa vermischten Töne und die silhouettenhaft vor dem Goldgrund stehenden grünschwärzlichen Bäume bedingt. Wegen der Anordnung des Apostelkörpers auf der linken Seite ist die Farbkomposition weniger symmetrisch als beim Petrusmartyrium. Die zarten Paulusfarben, das lichte kühle Rosa und Gelbocker ziehen den Blick auf sich und besitzen den höchsten Helligkeitsgrad. Einen gewissen Ausgleich gibt der Schimmel rechts vorn. Verhältnismäßig großflächig verteiltes Zinnober setzt gewichtige, sich nach rechts hin steigernde Akzente. Der Krieger links in strahlendem Rot und Ockergelb führt in das Geschehen ein; in dem leuchtenden Klang sind die Paulusfarben zu wärmerer Tonart verdichtet. Noch stärker wirkt das reich abgestufte zinnoberfarbene Kleid des Schergen; zu dem Wams trägt er tiefgrüne Strümpfe und purpurrote Sandalen, die rote Schwertscheide ist mit goldgelben Bändern umwickelt. Nur ein hochbegabter Maler konnte derartige Farbkombinationen erfinden. In der kaiserlichen Flagge erreicht das kräftige Zinnober seinen Höhepunkt, das ruhige kühlere Rot des Rundbaus bildet ein Echo. Die dunkleren Töne der um Paulus klagenden Gestalten führen dagegen in die Tiefe; an der blauen Gewandung der die Halswunde betrachtenden Frau blinkt eine lachsrosa-gelbe Stoffbahn auf, sie riegelt die Paulusfarben gleichsam ab. Schließlich begegnet im Hintergrund eine auffällige Zusammenstellung von lichtem Grün und Zinnober, die sich im voraufgehenden Werk Giottos in dieser Weise kaum findet. Als betonter Klang kehrt sie bei den die Seele geleitenden Engeln wieder; doch ist das Grün hier bläulich verschattet. Während bei der Hauptszene und bei den Engeln kräftigere Buntwerte aufklingen, ist die Farbhaltung in der Mitte der Tafel gedämpft und beruhigt, so daß die Plautilla-Geschichte gegenüber dem Martyrium und der Seelenrettung auch farblich ein Nebenthema bildet.

Die Lichtführung fällt bei der Paulustafel weniger als beim Petrusmartyrium ins Auge, weil sie der in der Tafelmalerei meist üblichen Beleuchtung von links entspricht; ein Bezug auf den thronenden Christus in der Mitte mag wie selbstverständlich impliziert sein. Die Engel mit der Seele und die Landschaft sind eher von oben belichtet. Vielleicht hat sich das Problem auf dieser Seite weniger gestellt.

In den Gewandfarben der kleinen Rahmenfiguren ist eine Steigerung nach oben unverkennbar. Das weiche Blau der unteren Gestalten hebt die Blautöne der Szene hervor, das müde Karminrosa der mittleren Figuren ist tonal mit dem Paulusmantel verknüpft, während das Zinnoberrot der oben Stehenden, von dem Purpurton der kleinen Medaillonbüsten kaum unterbrochen, auf die die Seele Pauli tragenden Engel und auf den Moses im Giebeltondo hinführt. So wird das leuchtende Zinnober der Paulusenthauptung selbst in

¹⁰⁵ Ob ein solcher Bau bestand, ist offenbar ungewiß. Grundzüge des architektonischen Aufbaus, die Rundform, die das Untergeschoß umziehenden Arkaden und selbst das konische Dach erinnern an das Pisaner Baptisterium in seinem damaligen Aussehen, das laut R. Krautheimer nachweislich eine Architekturkopie der Anastasis-Rotunde in Jerusalem war. Vgl. R. Krautheimer, „Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur (1942)“, in: *Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte*, Köln 1988, 142–197, besonders S. 172–178. Dafür, daß mit dem Bau ein Reliquien enthaltendes Martyrion gemeint sein könnte, spricht die deutlich sichtbare Außenkanzel über dem Portal; Außenkanzeln dienten häufiger dem Vorzeigen von Reliquien. Siehe auch den Artikel „Memoria“ in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 7, Sp. 264 (W. N. Schumacher).

¹⁰⁶ Vgl. PREVITALI, Farbtaf. CXI, ferner oben Anm. 91.



27. Giotto und römische Werkstatt, ehemals linke Predellentafel. Christusseite des Stefaneschi-Altars

den Rahmungen noch einmal akzentuiert. Die Schmuckstreifen zeigen ähnlich wie bei der Petruskreuzigung Goldornament über Rot.

Es sind also die Figürchen in den Rahmenleisten der Christusseite farblich auf die jeweilige Darstellung bezogen. Das gleiche gilt für die ornamentalen Füllungen. Ihr blauer Grund weist auf Christus und indirekt auf die Sphäre des Himmels hin; der rote Grund lässt sich im Zusammenhang mit den zahlreichen Rottönen der beiden Apostelszenen wohl nur als Hinweis auf das Martyrium interpretieren.

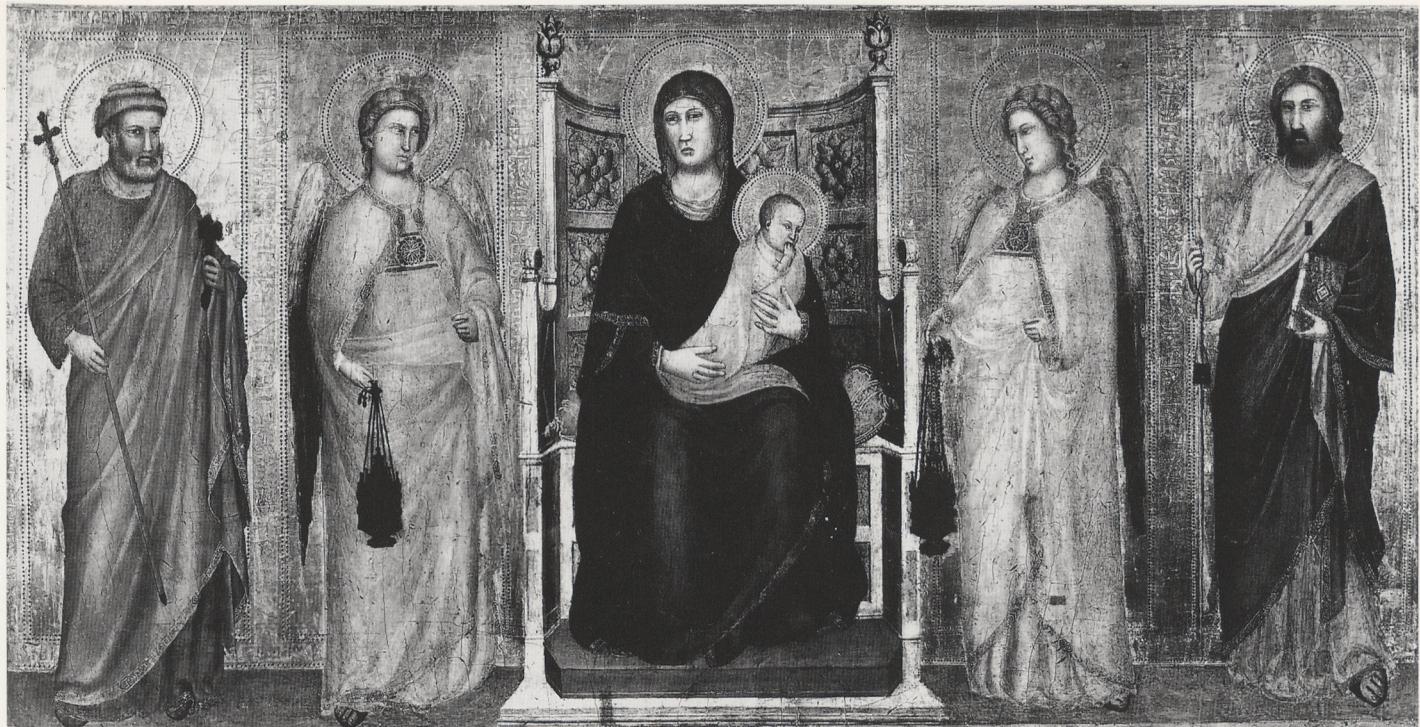
In der farbigen Gesamtwirkung dieser Triptychonsseite scheint die Petruzzene mit ihrer teils sehr hellen Tönung gleichsam den Auftakt, die Paulusenthauptung eher den Ausklang und zugleich einen gewissen Höhepunkt zu bilden, was dem natürlichen Wandern des Auges von links nach rechts entspricht. Beide Bilder zeichnen sich durch eine bei Giotto sonst ungewohnte, tief leuchtende Farbgebung aus, die sie von der farblich ruhigeren Mitteltafel mit dem zeitlos thronenden Christus abhebt. Darin mag eine genaue Absicht liegen. Doch kommen wir hierauf noch zurück.

Auf der Predella der Christusseite thront Maria mit dem Kind im Zentrum, unter der Gestalt des Salvators im oberen Bild. Sie wird von zwei Weihrauchfässer haltenden Engeln wie von Thronwächtern gerahmt und einem vollständigen Zyklus der Jünger Jesu begleitet (Abb. 27–29). In der heutigen Aufstellung sind die beiden äußeren Tafeln vertauscht; wie sich zeigen wird, gehört der unter dem Paulus-Martyrium stehende Abschnitt auf die linke, der unter der Kreuzi-

gung Petri befindliche auf die rechte Seite.¹⁰⁷ Der ausladende Sockel des Madonnenthrones grenzt an die vordere Bildkante. Die Engel und die Apostel stehen auf einem grünen Bodenstreifen, der sie über die Rahmengrenzen hinweg verbindet. Ein verwandtes Verhalten begegnet im späteren Werk Giottos beim Baroncelli- und beim Bologneser Altar. Der Goldgrund bildet eine durch hochrechteckige Felder gegliederte Rückwand, die Rahmungen sind mit kufischen Schriftzeichen gefüllt. Die Felder geben jeder der Figuren einen eigenen Bereich derart, daß sie sich je nach ihrer Gerichtetheit oder Zuordnung mit einer gewissen Freiheit in und vor ihm bewegen.

Die mittlere Predella ist in der milden Farbhaltung auf die Christustafel abgestimmt. Das Blau der Kleidung Mariens nimmt die Hauptfarbe ihres thronenden Sohnes auf mit dem Unterschied, daß der Mantelumschlag ein grünes Futter zeigt. Unter dem über das Haupt gezogenen Mantel sieht man die rote Haube, die schon bei der San Giorgio-Madonna, bei dem Madonnentondo im Tonnengewölbe der Arenakapelle und auch bei der Madonna der National Gallery in Washington begegnet; diese steht der Maria des Stefaneschi-Altars farbikonographisch am nächsten. Seit dem zweiten Jahrzehnt hat Giotto der blauen Mariengewandung offenbar den Vorzug gegeben. In der Kindheitsgeschichte

¹⁰⁷ Dies hat schon A. Preiser (*Das Entstehen und die Entwicklung der Predella in der italienischen Malerei*, Hildesheim-New York 1973, 159 ff.) richtig gesehen.



28. Giotto und römische Werkstatt, mittlere Predellentafel. Christusseite des Stefaneschi-Altars

der Unterkirche in Assisi trägt Maria stets blaue Gewänder, auch hier zeigt der Mantel öfters ein grünes Futter.¹⁰⁸ Für die Farbwahl des Predellenbildes mögen die Christusfarben den Ausschlag gegeben haben; offen bleibt, ob – wie in der Arenakapelle – in dem Blau der Mutter eine Anspielung auf die Passion des Sohnes gesehen werden darf. Der in goldgestreifte weiße Wickel und ein mattrosa Tuch gehüllte, die Finger nachdenklich in den Mund steckende Jesusknabe wendet sich dem rechten Engel zu, der ihm das Weihrauchfaß darzubringen scheint. Vielleicht ist in den wie kleine gotische Tempel auf den polygonalen Füßen ruhenden Gefäßen der Thronengel ein Hinweis auf die göttliche Majestät des Kindes und den Opfertod Christi enthalten.¹⁰⁹ Das Umschlagtuch des Kindes und die rosa Gewandung der Engel sind als zarte helle Töne miteinander verbunden. Die Gruppe der Madonna mit den Engeln fassen links Petrus als der Titelheilige der Basilika und rechts Jacobus major, der Schutzpatron des Jacopo Stefaneschi, ein. Petrus ist in eine weichblaue Tunika und ein warmockerfarbenes, in Rot ver-

schnittenes Pallium gekleidet, das sich von der helleren Folie des Goldgrundes abhebt; in der rechten Hand hält er einen roten, auf die Rottöne der Madonna und ihres Thrones abgestimmten Kreuzstab, in der linken die Schlüssel. Jacobus major erscheint, wie stets bei Giotto, im Typus Christi und in dessen meist üblichen ikonographischen Farben. Über dem kühlrosa, in den Falten in Blau changierenden Gewand zeigt er einen kräftig blauen Mantel mit weichgrünem Umschlag; das Rosa ist mit der Engelkleidung, das Blau und Grün sowie das rote Buch mit Maria verknüpft. Während die Engel dem Thron unmittelbar zugeordnet sind, besteht zwischen ihnen und den beiden Aposteln eine feine Distanz. Doch auch sie wenden sich der Gottesmutter und dem Kind zu; dies ist dadurch akzentuiert, daß der linke Arm Petri und die den Pilgerstab haltende Hand des Jacobus die rahmenden Längsstreifen des Goldgrundes leicht überschneiden.

Merkwürdigerweise hat M. Gosebruch die seitlichen Predellen zwar der Aufstellung im Museum gemäß besprochen, die Abbildungen dagegen der einstigen, nun zu begründenden Zusammenstellung entsprechend angeordnet.¹¹⁰ Spielte hier ein unbewußt richtiges Gefühl eine Rolle? Bei dem Versuch, die Apostel zu identifizieren, gingen wir zunächst von

108 Eine blaue Gewandung, jedoch mit weißem Kopftuch, zeigen auch die Maria des meist früh angesetzten Badia-Altars in den Uffizien und die Madonna in der Nikolauskapelle in Assisi.

109 Von den dem Jesuskind dargebrachten Gaben der Hl. Drei Könige bezieht die *Legenda aurea*, 93, den Weihrauch des zweiten Königs auf die göttliche Majestät des Knaben wie auf den Opfertod Christi. Für weitere Quellen, z. B. Thomas von Aquin, siehe M. Lisner, „Leonardos Anbetung der Könige – Zum Sinngehalt und zur Komposition“, *ZKg*, 44 (1981), 201–242, S. 210 f.

110 GOSEBRUCH 1961, 126 f., Abb. 77, 78. Vgl. die vielleicht von Gosebruchs Bebilderung angeregte Fotomontage bei PREVITALI, 373, Abb. 506. PREVITALI, 114 ff., geht im Text auf das Problem der Zusammensetzung jedoch nicht ein.



29. Giotto und römische Werkstatt, ehemals rechte Predellentafel. Christusseite des Stefaneschi-Altars

den Kopftypen und den Gewandfarben aus, wobei wir auf früheren Arbeiten aufbauen konnten. In der Rangfolge ergaben sich auffällige Abweichungen von der Anordnung der Jünger z. B. im Jüngsten Gericht der Arenakapelle und in römischen Apostelserien.¹¹¹ Die Erklärung liegt darin, daß der Reihung in den Predellentafeln die Apostelgeschichte zugrunde liegt, die sich schon bei der Petrusseite als eine wichtige Quelle erwies. Sie zählt die Jünger paarweise wie folgt auf (Ap.gesch. 1,13): Petrus und Jakobus, Johannes und Andreas, Philippus und Thomas, Bartholomäus und Matthäus, Jakobus, des Alphäus Sohn, und Simon Zelotes und Judas, des Jakobus Sohn (d. h. Judas Thaddäus).¹¹² Dasselbe Kapitel (Vers 15 – 26) berichtet über die von Petrus geforderte Wahl eines an die Stelle des Judas tretenden Jüngers. Das Los fiel auf Matthias als einem Mann, der Jesus seit seiner Taufe begleitet hatte und Zeuge seiner Auferstehung war. Dem Text entsprechend werden wir auf der Predella unter den zwölf Jüngern Matthias, nicht aber Paulus antreffen. Dieser ist auf dem Triptychon gebührend hervorgehoben, indem er auf der Petrusseite den Platz zur Rechten des Petrus-Papstes einnimmt und die Christusseite sein Martyrium zeigt. Die zuerst genannten Apostel, Petrus und Jakobus major sahen wir als Begleiter Mariens und des Jesuskindes auf der Mittelpredella. Die Apostelgeschichte läßt ver-

muten, daß das zweite Paar, Johannes und Andreas, an sie anschloß. In der heutigen Aufstellung bilden diese Jünger den Schluß der linken bzw. rechten Fünferreihe. Stellt man die Tafeln um, folgt Johannes auf seinen Bruder Jacobus, Andreas auf Petrus, das heißt es stehen dann die Brüderpaare jeweils nebeneinander. Johannes wurde bisher nicht erkannt, weil er, anders als auf der Petrusseite, nicht im jugendlichen Typus sondern, wie schon im Apostelzyklus des Apsismosaiks von San Paolo f. l. m. und an der Paduaner Gerichtswand als Greis auftritt.¹¹³ Über einem blauen Gewand trägt er einen rosa Mantel, die gleichen Farben, die ihm Giotto in den Arenafresken und in der Peruzzi-Kapelle in S. Croce gibt.¹¹⁴ Andreas ist am Kopftypus, dem etwas zotteligen Haar und Bart, und an seinem Attribut leicht zu erkennen; die Form des Kreuzes geht wahrscheinlich auf ein Werk der Goldschmiedekunst zurück.¹¹⁵ Die ikonographischen Farben, Rot unter Grün, entsprechen im Prinzip der Gestalt des Andreas in der Arenakapelle und derjenigen an

111 Siehe LISNER 1990, 309 ff., 361 ff.; LISNER 1994, 50 ff.

112 Zu dem meist nur Thaddäus genannten Judas Thaddäus vgl. Lexikon für Theologie und Kirche, 5, Sp. 1154 – 1155.

113 Der Greisentypus des Johannes in San Paolo f. l. m. geht augenscheinlich auf die Mosaiken in San Marco in Venedig zurück; vgl. LISNER 1994, 62, 64, Abb. 17. Zu Typus und Farben in der Arenakapelle siehe LISNER 1990, 311, 318 ff., 334.

114 Die bedeckteren Blau- und Rottöne des jungen Evangelisten auf der Petrusseite sind, wie gesagt, durch die Hervorhebung des Petrus-Papstes bedingt; vgl. auch den Badia-Altar.

115 Schon die kürzlich freigelegte thronende Gestalt Christi in Sancta Sanctorum hält ein kostbares mit der Goldschmiedekunst zusammenhängendes Kreuz. Die Genehmigung, die Kapelle während der Restaurierung zu sehen, verdanke ich Fabrizio Mancinelli.

der Petrusseite; im Vergleich mit der getrübten Färbung der letzteren zeigt die Figur der Predella einen weit leuchtenderen Klang aus warmem Zinnober und Hellgrün. Das dritte Paar in der Apostelgeschichte bilden Philippus und Thomas; beide Jünger sind schon in Cavallinis Jüngstem Gericht, vor allem aber im Paduaner Zyklus und in der ohne Giotto kaum denkbaren Apostelserie der Nikolauskapelle in der Unterkirche in Assisi als jung und bartlos gekennzeichnet.¹¹⁶ Tatsächlich folgt in den Predellen auf Andreas und Johannes je eine jugendliche Gestalt. In der neben Andreas stehenden in hellweinroter Tunika und ockerfarbenem, mit etwas Oliv gemischtem Pallium, das im Schatten in Orange bis Tiefrot changiert, wird man Philippus erkennen dürfen; in der Arenakapelle und in der Nikolauskapelle trägt er teils ähnliche oder auch umgekehrte Farben.¹¹⁷ Dann müßte der auf Johannes folgende Jünger Thomas sein. Giotto hat in Padua und offenbar auch in der Navicella seine Jugend betont, indem er ihm lichte weißliche Gewänder gab.¹¹⁸ Die Figur der Stefaneschi-Predella zeigt hingegen ein in Orange spielendes zinnoberfarbenes Kleid unter einem hellgrünen Mantel. Lediglich farbikonographisch, vielleicht durch eine flüchtige Farbnotiz, könnte sie mit dem vollen Rot und Grünblau des Thomas in der Nikolauskapelle zusammenhängen; der Farbklang wirkt völlig anders. Die in der Mitte der beiden Predellen stehenden Apostel sind nach der biblischen Reihung Bartholomäus und Matthäus. Bartholomäus – in dem nach unserer Rekonstruktion linken Abschnitt – ist am Kopftypus, an der auf die *Legenda aurea* zurückzuführenden gemusterten weißen Gewandung und dem Messer sogleich erkennbar.¹¹⁹ Schon in Cavallinis Jüngstem Gericht in S. Cecilia in Trastevere und in der Nikolauskapelle in Assisi folgt er auf Philippus. Matthäus wird nicht so sehr durch sein Buch, das auch Jünger, die keine Evangelisten sind, halten, sondern analog zu dem stehenden Johannes Evangelisten und dem Lukas auf der Predella der Petrusseite durch die Feder als Evangelist bezeichnet. Thomas und Matthäus sind in den Arenafresken fast stets und auch in der Nikolauskapelle miteinander verbunden. Der greisenhafte Typus der Figur, das ockerorange gefarbene Kleid und der rosaviolette Mantel stimmen bei allen sonstigen Unterschieden mit der monumentalen Gestalt des Matthäus im Eingang zur Magdalenenkapelle in Assisi überein.¹²⁰ Als nächstes Paar zählt die Apostelgeschichte Jacobus minor und Simon auf. Die beiden Apostel sind, von der Mitte des Tri-

ptychons her gesehen, mit der jeweils vierten Figur des einst linken und rechten Predellenabschnitts identisch; an der Paduaner Gerichtswand stehen sie einander gegenüber. Die Gestalt des Jacobus minor bedarf einer näheren Erörterung. Im Prinzip, nicht in der Durchführung, stimmen Kopftypus und Gewandfarben, die zinnoberrote Tunika unter dem vollen leuchtenden Blau des Palliums, mit der Halbfigur in der Predella der Petrusseite überein (Abb. 7). In der Arenakapelle und beim Navicella-Mosaik hatte Giotto diesem Jünger einen anderen Kopftypus mit vollerem längeren Haar und Bart verliehen; zwar kleidet er ihn in einen blauen Mantel, nicht aber in ein rotes Gewand.¹²¹ Dagegen gibt es – hier stoßen wir auf ein komplexes uns weiterhin beschäftigendes Problem – in Duccios 1311 vollendetem Maestà für die Figur eine gewisse Parallele. Diese findet sich nicht bei Jacobus minor, den Duccio im Gegensatz zu Cavallini und zu Giotto im Typus Christi darstellt, sondern bei Jacobus major; durch das ungescheitelte kurze dunkelbraune Haar und seinen kräftigen Farbklang, die leuchtend rote Tunika und das tiefblaue Pallium fällt er unter den Halbfiguren der Apostel an der Madonnenseite sofort auf. In der Serie sind die beiden Jacobus in gleicher Weise beschriftet, ohne die Unterscheidung „major“ und „minor“; die Identität läßt sich allein aus den Szenen der Transfiguration und des Ölbergs erschließen, in denen Jacobus major eine besondere Rolle spielt.¹²² Richtete man sich nach der repräsentativen Serie der Madonnenseite, lag eine Verwechslung sehr nahe. Wir möchten hier einen Zusammenhang vermuten, zumal – wie bald zu zeigen ist – auch bei einem der abschließenden Apostel und in der Ornamentik der Nimben eine Verbindung zu Duccio hinführt. Jacobus minor entspricht auf der rechten Predellentafel Simon als vorletzte Gestalt. Von dem neben ihm stehenden Matthäus ist er nur geringfügig unterschieden; auch er erscheint in hohem Alter, mit verhältnismäßig kurzem Haar und Bart und in ähnlichen Farben, einem orange Gewand unter einem in Rot verschatteten ockerfarbenen Mantel. Man mag dies mit der nicht sonderlich qualitätvollen Ausführung, aber vielleicht auch mit dem Bestreben nach einer gewissen farblichen Abstimmung auf das Paulusmartyrium erklären. Die Apostelgeschichte hängt in der Aufzählung der Jünger Judas Thaddäus gleichsam an Simon an; bei der anschließenden Wahl kommt Matthias hinzu. Welcher dieser beiden Jünger kann der letzte bzw. erste des linken, unter der Petruskreuzigung stehenden Abschnitts sein, und wer von ihnen bildete den Abschluß rechts? Es läßt sich unschwer begründen, warum in dem einst links außen ste-

¹¹⁶ Siehe LISNER 1990, 312–316, 358 ff. Cavallinis Apostel hat P. Hetherington, *Pietro Cavallini – A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London 1979, 43, erstmals richtig identifiziert; vgl. Abb. 46, 55.

¹¹⁷ LISNER 1990, 334, 360.

¹¹⁸ LISNER 1990, 334; LISNER 1994, 52.

¹¹⁹ *Legenda aurea*, 541. Für die weiße Gewandung schon in der Arenakapelle siehe LISNER 1990, 312.

¹²⁰ PREVITALI, Farbtaf. LVIII.

¹²¹ LISNER 1990, 314 f., Farbtaf. II; LISNER 1994, 52.

¹²² Bei Duccios Halbfiguren ist Jacobus major der von der Mitte her gesehne zweite Apostel der linken, Jacobus minor der zweite der rechten Reihe; vgl. Jannella (wie Anm. 91), Abb. S. 28/29, für Jacobus major in Transfiguration und Ölberg siehe Abb. S. 42, 60.

henden Jünger Matthias, in der äußersten Figur rechts Thaddäus zu sehen ist. Matthias war auf Betreiben des Petrus an die Stelle des Judas getreten, schon deshalb ist er auf der Petrusseite zu vermuten. In der Folge der Jünger mündet die mit Matthias gleichsam anhebende Reihe in dem Apostelfürsten des Madonnenbildes im Zentrum. Andererseits sind Simon und Thaddäus wegen ihres gemeinsam erlittenen Martyriums und ihres auf denselben Tag fallenden Festes fast stets einander zugeordnet.¹²³ In Cavallinis und in Giottos Jüngstem Gericht thronen sie auf der rechten Seite nebeneinander; in der Nikolauskapelle stehen sie, den Apostelzyklus beschließend, an der inneren Eingangswand einander gegenüber. Die Gewandfarben beider Jünger weichen von den Farben, die Giotto ihnen an der Paduaner Gerichtswand gab – Thaddäus: bedecktes Blau; Matthias: Gelbocker, das heißt in stillerer Tonart die Judasfarbe – entschieden ab.¹²⁴ Auf der Stefaneschi-Predella trägt Matthias über einer hellgrünen Tunika ein hellweinrotes Pallium. In leuchtendes Grün und kühles Rot hatte zuvor Duccio Matthias gekleidet. Die in der Arenakapelle so auffällige Übertragung der Judasfarben auf Matthias findet in der Sieneser Maestà eine Parallele mit dem Unterschied, daß Duccio die von ihm für Judas verwendeten Farben, Hellgrün und Lachsrot, in gedämpfteren Ton, ebenfalls Matthias gibt.¹²⁵ Unsere schon bei Jacobus minor erwogene Verbindung zu Duccios Werk findet in den Matthiasfarben eine Bestätigung; der weitere Gang unserer Untersuchung wird dies verständlicher machen. Die sehr junge Auffassung des Matthias erklärt sich wohl damit, daß Giotto, der für die Predella zumindest Richtlinien gegeben zu haben scheint, die Unschuld des Judas ersetzen Jüngers unterstreichen wollte. Der Figur des Matthias ist auf der ursprünglich rechten Predella Thaddäus entgegengesetzt; in Verschränkung mit den Matthiasfarben trägt er ein rotes Gewand unter einem grünen Mantel. Die Wirkung ist eine andere, weil an die Stelle des weinrosa Matthiasmantels im Kleid des Thaddäus ein leuchtendes Orange tritt.¹²⁶

Im Paduaner Zyklus hat Giotto nur den vier großen Jüngern (Petrus, Andreas, Jacobus major und Johannes) zwei verschiedenfarbige Gewänder gegeben; die übrigen Apostel

faßt er durch jeweils eine Farbe zu einer plastischen Einheit zusammen. Beim Stefaneschi-Altar war die Situation eine andere. Die Christusseite und zumal die Apostelmartyrien erfordern die Betrachtung aus geringem Abstand. Die Farben der Predella durften angesichts der verhältnismäßig kleinteiligen Farbgebung der vielfigurigen Szenen nicht zu großflächig wirken. Dies mag nicht der einzige, aber neben dem möglichen Wunsch des Stifters ein Grund dafür sein, daß die Jünger abgesehen von Bartholomäus, dessen weiße Kleidung, wie gesagt, auf der *Legenda aurea* beruht, stets zwei verschiedenfarbige Gewänder tragen. Daher schließen nur die Maria am nächsten stehenden vier großen Apostel und Bartholomäus farbikonographisch eindeutig an den frühen Zyklus an, während die Farben von Jacobus minor, Philippus, Matthäus und Simon mehr oder minder große Abweichungen zeigen. Die Gewandung von Matthias, Thomas und Thaddäus hat mit Padua nichts zu tun; bei ihnen steht jeweils ein helles Grün entweder mit kühlem Rosa oder mit Zinnober zusammen. Das gleiche weiche Grün findet sich bei dem durchlaufenden Boden; es kehrt an den Mantelumschlägen der Maria und des Jacobus major und ebenfalls bei den Bucheinbänden wieder. In der Farbkomposition setzen die Bücher, wie auf der Petrusseite, deutliche Akzente; neben Hellgrün finden sich leuchtendes Rot, bedeckteres Rotbraun, dazu ein strahlendes Blau. Die Apostelfarben scheinen zumindest bis zu einem gewissen Grad auf die Farbgebung der Martyrien abgestimmt gewesen zu sein. Stellt man sich die ursprüngliche Zusammensetzung vor, klingen das in Grau gebrochene Weiß der Bartholomäusgewandung im Zentrum der linken Predella und das blasse Inkarnat und der Lendenschurz des gekreuzigten Petrus auf das harmonischste zusammen; dies könnte freilich ein Zufall sein, weil der biblische Text und die ikonographische Tradition die Anordnung und Farbgebung des Apostels mitbestimmten. Doch kann man auch auf der rechten Seite eine tonale Verbindung zwischen den Mattheusfarben und der Gewandung des Paulus erkennen. Die Zusammenstellung von Rosa bzw. Rot und Grün bei Matthias und Andreas findet sich bei den Vordergrundfiguren der Petruskreuzigung und in abgewandelt milderer Tönung bei den die Seele emportragenden Engeln; der Zinnober-Grün-Klang der Thomas- und Thaddäusgewandung auf der rechten Predella kehrt in den Menschengruppen der Paulusenthauptung und aufgipfeln bei den Engeln der Seelenrettung wieder. Diese Übereinstimmungen können nicht nur zufällig sein. Offenbar erhielten die ausführenden Maler ziemlich genaue Anweisungen hinsichtlich der zu wählenden Pigmente. Nur auf diese Weise wird erklärbar, daß die mittlere Predella sich in ihrer im Ganzen ruhigen Farbstimmung harmonisch zu der Christustafel fügt und die stärkeren Buntwerte der seitlichen Predellenabschnitte im Einklang mit der lebhafteren Farbhaltung der Martyrien stehen.

123 LISNER 1990, 316 mit Anm. 33.

124 LISNER 1990, 316 f. mit Anm. 35.

125 Für Duccios Judasfarben vgl. vor allem den Verrat und die Gefangenannahme; Jannella (wie Anm. 91), Abb. S. 49, 51. Unter den Halbfiguren an der Madonnenseite der Maestà steht Matthias, den Duccio etwas älter als Judas wiedergibt, ähnlich wie der Matthias an der Paduaner Gerichtswand, als Letzter rechts außen.

126 GARDNER, 84, hatte in der mit Thaddäus zu identifizierenden Figur, die in der heutigen Aufstellung links von Petrus unter der Petruskreuzigung steht, Paulus gesehen, was wegen des verwandten Kopftypus verständlich ist. Die ikonographischen Farben sind, umgekehrt wie die des stehenden Paulus auf der Petrusseite, Rot unter Grün. Ein grüner Paulusmantel ist mir nicht bekannt.

30. Giotto und Werkstatt,
Bethlehemitischer Kindermord.
Assisi, Unterkirche
von San Francesco,
rechter Querarm



Abschließend sei ein Blick auf die einstige Komposition der Predella geworfen; der künstlerische Rang der Erfindung lässt sich erst bei der Umstellung der beiden äußeren Tafeln ablesen. Die Felderteilung des Goldgrundes gewinnt eine neue Bedeutung, indem durch den wechselnden Abstand der Gestalten zu den rahmenden Streifen ein feiner Rhythmus erkennbar wird. Bei der linken Predellentafel ist dies am schönsten deutlich. Der als der Jüngste charakterisierte Matthias führt in die Reihe ein; seiner noch zögernden Distanziertheit scheint Jacobus minor zu folgen; doch sind Kopf und Nimbus schon etwas nach rechts verschoben. Bartholomäus in der Mitte wendet sich wie auffordernd zu den Beiden zurück, während sein Arm und das Gewand den rechten Rahmenstreifen berühren. Die leise Bewegung auf die Mitte, die thronende Madonna hin, ist bei Philippus und Andreas augenfällig, wobei Andreas einen leisen Halt bildet. Die Anordnung setzt einen sehr überlegten, qualitätvollen Entwurf voraus. Wenngleich ein gewisser Schematismus in der Ausführung unverkennbar ist, unterstreicht der Stand der Figuren die Bewegung des Zuges; das entlastete Bein mit dem wie nachschleifend zur Seite gesetzten Fuß scheint anzudeuten, daß sich die Jünger feierlich von links her nahen. Die Haltung der Apostel in der rechten Reihe ist kaum weniger durchdacht. Johannes und Thomas sind derart einander zugeordnet, daß Johannes leicht in die Tafel einführt, Thomas dagegen die Richtung auf die mittlere Pre-

della betont; sein Blick leitet zu dem im Zentrum stehenden Matthäus über. Bei ihm und bei Simon kommt die Bewegung ins Stocken, es bahnt sich das Ende der gesamten Folge an. Entsprechend hat die Gestalt des Thaddäus eine abschließende Funktion; das ins Profil gewendete Antlitz schaut mit Entschiedenheit dahin, wo als Ziel aller Jünger Maria mit dem Kind thront. Bedenkt man mit welcher Kunst Giotto wechselnde Abstände dem Sinn einer Erzählung gemäß zu skandieren wußte, wird man kaum zögern den Bildgedanken, wie immer flüchtig und skizzenhaft sein Entwurf ausgesehen haben mag, auf ihn zurückzuführen.

Die Eingliederung des Stefaneschi-Altars in Giottos Werk in einem umfassenderen Sinn bereitet keine größeren Schwierigkeiten. Beziehungen zu den Fresken im rechten Querarm der Unterkirche in Assisi und zu den Franziskaner-Allegorien in der Vierung wurden seit langem erkannt und von M. Gosebruch und G. Previtali hervorgehoben.¹²⁷ Previtalis Vergleiche mit den Franziskuswundern post mortem und der Kindheitsgeschichte zeigen neben trachtgeschichtlichen Übereinstimmungen bei den Hauben der Frauen vor

127 Für die ältere Literatur siehe GOSEBRUCH 1961, 104 ff.; GOSEBRUCH 1986; PREVITALI, 94 ff., 114 ff., dazu 97, Abb. 153–164. Die vor dem Abschluß stehende Dissertation von Anne Mueller von der Haegen über das mittlere Werk Giottos wird vermutlich weitere Gesichtspunkte enthalten.



31. Giotto, *Namengebung des Täufers* (Ausschnitt).
Florenz, S. Croce,
Peruzzi-Kapelle

allem die Ähnlichkeit der Gesichtstypen. Besonders interessant ist die Gegenüberstellung der Soldaten und Reiter der Kreuzigung Petri mit Figuren des Kindermordes (Abb. 10, 30). Ein Vergleich der Kompositionen macht die überlegene, einheitlichere Konzeption des Petrusmartyriums sofort deutlich; andererseits sind die Gruppen im Vordergrund des Freskos und die Mörder der Kinder von so hohem Rang, daß sie wohl Entwürfe Giottos voraussetzen. Das Verhältnis von Entwurf und Ausführung ist bei beiden Werken ein anderes. Es läßt sich nicht leicht entscheiden, ob hier wie dort die gleichen Hände mitbeteiligt waren. Eine nicht nur motivische sondern auch stilistische Nähe zwischen einigen Gesichtern der Martyrien und den Soldaten und Begleitern des Herodes ist unverkennbar.¹²⁸ M. Gosebruch wies in einer späten Arbeit auf das in der Tat ähnliche Aussehen der Stifterfigur des Jacopo Stefaneschi auf der Christustafel und des Stifterbildes in der Allegorie des Gehorsams in den Vele hin. Allerdings wird man hier nicht ohne weiteres ein jeweils naturgetreues Porträt des Kardinals Stefaneschi, sondern in der Gestalt der Oboedientia eher eine Variation des gleichen Bildnistypus bzw. derselben Vorlage sehen dürfen, die eine

Identität der Stifter nicht beweist.¹²⁹ Im Gang unserer Überlegungen machten wir auf die Verwandtschaft der zu dem gekreuzigten Petrus aufschauenden rosa gewandeten Frau links mit der Klagefigur der Kreuzigung im rechten Querhaus, auf die farbikonographische Verbindung der thronenden Maria in der Predella zu der Maria der Kindheitsgeschichte und auf einen gewissen Zusammenhang zwischen dem gemusterten weißen Untergewand des thronenden Christus und der Kleidung des apokalyptischen Gottvaters im Gewölbescheitel der Vele aufmerksam. Am bemerkenswertesten erschien der enge motivische, farbikonographische und kompositionelle Bezug der beiden über dem Kreuz Petri schwebenden, gegenständig angeordneten Engel zu den schwebenden Engelpaaren der Franziskaner-Allegorien der Armut und der Keuschheit. Dem Sinngehalt gemäß wird Giotto die Engel der Petruskreuzigung zuerst konzipiert und die hier gefundene Lösung anschließend auf die Franziska-

am Stefaneschi-Altar bezweifeln mag. Das Problem ist, wie uns scheint, vorsichtiger zu behandeln als dies zuweilen geschieht. Auf der Allegorie der Oboedientia kniet hinter dem mehr durch die Tonsur als durch die Kleidung als Priester bezeichneten Stifter ein Jüngling, dessen Arm ein Engel faßt, um ihn auf die Oboedientia hinzuführen. Vermutlich handelt es sich um einen vornehmen mit dem Stifter verwandten jungen Mann, der in den Orden eintreten will. Die Figuren – der Stifter wirkt jünger als die Gestalt Stefaneschis auf der Christusseite – harren noch der Identifizierung.

128 Diese Nähe gilt nicht nur für einige Figuren der Petruskreuzigung, sondern auch für die Reiter im Hintergrund der Enthauptung des Paulus.

129 GOSEBRUCH 1986, 152. Es ist hier nicht der Ort, auf die „Bildnistreue“ der Stifterbildnisse des Jacopo Stefaneschi einzugehen, die man auch

ner-Tugenden übertragen haben. Dies würde heißen, daß zumindest die Entwurfsarbeit für den Stefaneschi-Altar derjenigen für die Vele vorausging.

Im ersten Teil dieser Arbeit haben wir das Mosaik der Navicella aus farbikonographischen, stilistischen und geschichtlichen Gründen um 1309–1311/13, unmittelbar vor den in mancherlei Hinsicht verwandten Fresken der Peruzzi-Kapelle angesetzt.¹³⁰ Trotz der durch die andere Aufgabe, die abweichende Bildform und den kleinen Figurenmaßstab bedingten Unterschiede läßt sich eine Beziehung zu dem Zyklus in S. Croce auch beim Stefaneschi-Altar, und zwar beim Petrus-Martyrium fassen. Die unschwer in einen monumentalen Maßstab übersetzbaren weiblichen Figuren rechts neben dem Kreuz Petri setzen in der Modellierung der großzügig gerafften Mäntel mit den fallenden Faltenkaskaden die Namengebung des Täufers offenbar voraus (Abb. 19, 31).^{130a} Bei der Rückenfigur der Tafel erreicht dieser Stil einen ans Bravouröse grenzenden Höhepunkt. Erscheint die Drapierung hier fast wichtiger als das Aufzeigen des plastisch-körperhaften Volumens, das wir gemeinhin als einen Wesenszug der Werke Giottos empfinden, so kommt jeder Zweifel an seiner Autorschaft angesichts der bedeutenden Erfindung, der hochrangigen Durchführung und der Aussagekraft dieser Klagenden letztlich zum Erliegen. – Die bei den geringen Ausmaßen der Apostelmartyrien erstaunliche Vielfigurigkeit ist in monumentalem Maßstab schon in den späteren Bildern der Franzlegende in der Oberkirche in Assisi, beim Tod des Heiligen und den folgenden Szenen vorbereitet, die eine schier unübersehbare, dicht gedrängte Menschenmenge zeigen.¹³¹ Im zweiten Jahrzehnt

¹³⁰ LISNER 1994, 85, 88, 90 ff. In der relativ frühen Datierung der Peruzzi-Fresken um 1312/13 stimmen wir mit Previtalis Ansetzung weitgehend überein; vgl. PREVITALI, 105. Die neuerliche Datierung von H. Köhren-Jansen, *Giotto's Navicella – Bildtradition, Deutung, Rezeptionsgeschichte* (Röm. Studien der Bibliotheca Hertziana, 8), Worms 1993, 36 ff., 151 ff., = Auftrag unter Bonifaz VIII. (gest. 1303), Fortsetzung unter Benedikt XI. (1303/4), Vollendung erst nach Benedikts Tod, weswegen der Kardinal Stefaneschi, der nur den Großteil der Kosten getragen habe (2200 Gulden), es wagen konnte, sich als Stifter darstellen zu lassen, ist eine zu hypothetische Konstruktion. Sie steht in Widerspruch zu dem Eintrag im Nekrologium (DYKMANS, II, 75) und läßt sich mit der Giotto-Chronologie (u.a. 1303–1306 Ausmalung der Scrovegni-Kapelle) schwerlich in Einklang bringen. Giotto als Künstler spielt in dieser mit einem beachtlichen wissenschaftlichen Apparat ausgestatteten gedankenreichen Arbeit eine zu geringe Rolle. Die Navicella wird etwas einseitig abstrakt als Allegorie des römischen Papsttums bzw. eine Metapher der Ecclesia romana interpretiert. – Angemerkt sei, daß die von Frau Köhren, S. 24, unter 1530–33 aufgeführten Restaurierungsarbeiten des Giovanni da Udine sich nicht auf die Navicella, sondern auf das Apsismosaik Innocenz' III. beziehen; vgl. LISNER 1994, 60 f. und Anm. 61 (mit neuer Literatur zu Giovanni da Udine und der dort abgedruckten ausführlichen Dokumentation).

^{130a} Schon J. White, *Duccio – Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, 148 f., weist auf den Zusammenhang hin.

¹³¹ Die Verfasserin fragt sich seit eh und je, ob die späteren Szenen der

strebe Giotto wo irgend möglich eine überschaubarer gegliederte Verteilung der Gestalten an. Die Art der Komposition der Petruskreuzigung, die feierliche, rhythmisch skandierte Bewegtheit der Figurenreihen, die Steigerung auf die Mitte hin, läßt sich am ehesten mit der Auferweckung der Drusiana vergleichen. Bei dem Aufbau der Tafel mußte Giotto das hohe schmale Bildfeld berücksichtigen; umso bewundernswerter bleibt die Lösung, die er, von den Erfahrungen der Peruzzi-Kapelle ausgehend, gefunden hat.

Die Heilsprechung des auf der Petrusseite dargestellten Pietro da Murrone am 5. Mai 1313 ergibt den terminus post quem für die Auftragerteilung des Altarwerks. Wie gesagt, war Jacopo Stefaneschi im Jahr 1312 durch Clemens V. zum Kommendatar von S. Maria in Trastevere, der alten Pfarrkirche der Stefaneschi, ernannt worden. Dies allein könnte ein Grund für eine Romreise des Kardinals gewesen sein. Auch hegte er sicherlich den Wunsch, das von ihm mit den hohen Kosten von 2200 Gulden gestiftete, inzwischen vollendete Mosaik der Navicella im Atrium der Peterskirche zu sehen.¹³² Am 1. Juli 1313, bald nach der Kanonisation Coelestins V., erhält er die päpstliche Erlaubnis, die Messe vor Tagesanbruch zelebrieren zu lassen, wenn er gezwungen sei, während der Nacht zu reisen. Der Permess weist auf eine geplante längere Reise hin. Was liegt näher als sie – wie dies schon M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto tat – mit einem Romaufenthalt Stefaneschis zu verbinden?¹³³ Bei diesem Anlaß wird er Giotto den Auftrag für das Triptychon und für die Ausschmückung der Apsis von Alt-St. Peter, von der später die Rede sein soll, gegeben haben.

Ein annähernder Terminus ante quem ist durch die Fresken in der Unterkirche in Assisi zu gewinnen. Die Arbeiten Giottos und seiner Schüler umfassen und umfaßten – wenn man von der früher ausgeschmückten Nikolauskapelle und der Magdalenenkapelle absieht – im rechten Querarm die Kindheitsgeschichte Jesu, die Franziskuszenen post mortem und die Kreuzigung, im Vierungsgewölbe die Franziskaner-Allegorien mit der Glorie des hl. Franz und – nicht zu vergessen – in der Apsis die verlorene Verherrlichung des gekreuzigten Christus.¹³⁴ Diese von Ghiberti als Werk des

Franzlegende nicht nach Padua entstanden sein könnten. Die Mehrzahl der Bilder an der rechten und an der Eingangswand ist wegen der Nähe zum Isaakmeister und sonstiger altertümlicher Züge jedoch früh anzusetzen. Möglicherweise ist bei der Ausmalung mit mehreren Unterbrechungen zu rechnen, was nicht ausschließt, daß für einige der späteren Szenen ältere Entwürfe mitverwendet wurden.

¹³² Vgl. hierzu LISNER 1994, Anm. 195, 197.

¹³³ Vgl. M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florenz 1981, 78 ff.; dazu A. Frugoni, „La figura e l'opera del Cardinale Jacopo Stefaneschi (c. 1270–1343)“, *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, S. 411, s. Anm. 5.

¹³⁴ Für die erhaltenen Fresken siehe POESCHKE, Abb. 223–257, Text 101–110. Zu dem Apsisbild vgl. Anm. 135.

Giotto-Schülers Stefano bezeichnete, von Vasari in der Vita des Stefano ausführlich gewürdigte „gloria celeste“ bildete offenbar den bekrönenden Höhepunkt der Ausstattung des Altarbezirks, blieb aber unvollendet.¹³⁵ Mit dem offenbar sehr hochrangigen Werk, das in der Anzahl der Figuren die Allegorien in der Vierung noch übertrffen zu haben scheint, brachen die Arbeiten der Giotto-Werkstatt in Assisi jäh ab. Der zum Programm der Ausschmückung gehörende Passionszyklus des Pietro Lorenzetti ist laut H. B. J. Maginnis aufgrund der Untersuchung der Tagewerke anschließend an die Allegorien des Vierungsgewölbes, das hieße entweder gleichzeitig mit der von Maginnis nicht in Betracht gezogenen großen Glorie der Apsis oder etwas später entstanden. Seine Frühdatierung der Lorenzetti-Fresken ca. 1316/17–1319 stützt sich nicht zuletzt auf den in Assisi im September 1319 ausgebrochenen Krieg der Ghibellinen gegen die Guelfen, in dem die letzteren vertrieben und der päpstliche Schatz geplündert wurde. Erst im Jahr 1322 gewannen die Guelfen endgültig wieder die Oberhand.¹³⁶ Zieht man das verlorene Apsisfresko in die Überlegungen mit ein, zeigen sich die Dinge in einem anderen Licht. Ist es nicht wahrscheinlich, daß die Nichtvollendung gerade des Hauptbildes der Unterkirche und der Abzug der im guelfischen Florenz beheimateten Giotto-Werkstatt mit dem von Muzio di Ser Francesco geleiteten Angriff zusammenhängt?¹³⁷ Wir möchten daher den September 1319 als terminus ante quem für die gesamten Arbeiten der Giotto-Werkstatt einschließlich des verlorenen Apsisfreskos vor-

¹³⁵ Zu der Verherrlichung des Kreuzes vgl. L. Ghiberti, *I Commentari* (hg. v. O. Morisani), Neapel 1947, 34, und Vasari-Milanesi, I, 450 f. Weniger anschaulich, aber zur Ergänzung der Vorstellung notwendig ist die vor 1580 verfaßte Beschreibung des Fra' Ludovico da Pietralunga, in: Fra' Ludovico da Pietralunga, *Descrizione della Basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, hg. v. P. Scarpellini, Treviso 1982, 62 ff. Siehe die gute Arbeit von M. Gabrielli, „La ‚Gloria celeste‘ di Stefano Fiorentino“, *RivArte*, 21 (1956), 3–23; ihr Rekonstruktionsversuch, Fig. 3, mag eine annähernde Vorstellung des Werkes vermitteln. Vasari sagt ausdrücklich, daß von den männlichen und weiblichen Heiligen – bei denen er die varietà und die maniera dolcisima der Gesichter hervorhebt – nur die Köpfe ausgeführt waren; die Engel mit den von ihnen gehaltenen „figure teologiche“ darüber und der Gekreuzigte in der Mitte, dem sich alle Figuren zuwenden, scheinen hingegen vollendet gewesen zu sein. Da Vasari die Allegorien der Vierung als Arbeiten Giottos beschreibt (a. a. O., 378 f.), scheint in der Glorie der Apsis eine andere ebenfalls bei ihm geschulte Hand, deren Identität mit seinem Schüler „Stefano“ kaum beweisbar ist, tätig gewesen zu sein.

¹³⁶ H. B. J. Maginnis, „Assisi Revisited: Notes on Recent Observations“, *BurlMag*, 117 (1975), 511–517; vgl. ders., „Pietro Lorenzetti: A Chronology“, *ArtBull*, 66 (1984), 183–211. Zu den von Muzio di ser Francesco angestiften Kämpfen, der grausamen Behandlung der Guelfen und zu der Beraubung des päpstlichen Schatzes siehe A. Fortini, *Assisi nel Medio Evo*, Rom 1940, 268 ff.

¹³⁷ M. Boskovits, „Celebrazioni dell’ VIII centenario della nascita di San Francesco – Studi recenti sulla Basilica di Assisi“, *Arte Cristiana*, 71 (1983), 203–214, begründet den Abbruch der Arbeiten der Giotto-



32. Memmo di Filippuccio zugeschrieben, Initialminiatur mit der Ent-
hauptung des Paulus. Bibl. Vat. Cod. Rossiano Nr. 1167, c. 22

schlagen.¹³⁸ Etwas genauer artikuliert sähe dies etwa so aus: Von den Fresken der Stirnwand des rechten Querhauses ist die noch zur Ausstattung der Nikolauskapelle gehörende Verkündigung jedenfalls vor 1313 – dem mutmaßlichen Jahr des Auftrags für den Stefaneschi-Altar – entstanden.

Werkstatt nicht mit dem Aufstand des Muzio di ser Francesco, sondern hypothetisch mit der von Vasari überlieferten Reise Giottos nach Avignon (Vasari-Milanesi, I, 387). Daß man die Verherrlichung des Kreuzes, das Hauptwerk der Unterkirche, wegen dieser – im übrigen nicht gesicherten – Reise unvollendet liegen ließ, kann kaum überzeugen. Hier müssen unbedingtere Zwänge eine Rolle gespielt haben. Sehr interessant dagegen ist das von Boskovits mit guten Gründen mit der Glorie in Verbindung gebrachte Fragment einer weiblichen Tugend (?) in Budapest. Seine Gegenüberstellung mit dem Kopf eines Schriftgelehrten aus dem Fresko des zwölfjährigen Jesus im Tempel im rechten Querarm zeigt allerdings nur die gemeinsame giotteske Wurzel. Das Kopffragment ist künstlerisch von weit höherem Rang und macht Vasaris Lob begreiflich. Daß das Fresko aufgrund von Konflikten innerhalb des Ordens unvollendet blieb, ist allein wegen des Themas unwahrscheinlich; noch unwahrscheinlicher ist, daß die Glorie der Apsis so etwas wie einen Kommentar zu dem Seraph des Franziskusmeisters gebildet habe (diese Thesen vertritt M. V. Schwarz, „Zerstört und wiederhergestellt. Die Ausmalung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi“, *FlorMitt*, 37 (1993), 1–28).

¹³⁸ Vgl. zu dem hier Gesagten S. Bandera Bistoletti, *Giotto Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989, 110 ff., Nr. 27–29. Die Frage, ob der Zyklus des Pietro Lorenzetti vor dem Ausbruch der Kämpfe im September 1319 vollendet war, gehört nicht in unseren Zusammenhang. Eine sienesische Werkstatt war durch die Ereignisse kaum ganz so gefährdet wie vermutlich die Florentiner.

Die beiden Szenen des Jünglings von Sessa, des Todes und seiner Auferweckung durch den hl. Franz, werden anschließend an die Verkündigung begonnen, aber erst zur Zeit des zweiten Franziskuswunders post mortem, der Wiederbelebung des aus dem Fenster gestürzten Knaben, vollendet worden sein. Diese Szene befindet sich unter dem bethlehemitischen Kindermord und ist folglich, ebenso wie die ihr gegenüberstehende Kreuzigung, nach der Kindheitsgeschichte Jesu anzusetzen. Der gesamte Komplex ist wohl zwischen etwa 1313 und 1315/16 zu datieren, wobei die Beziehungen zum Stefaneschi-Altar, auf die wir noch einmal zurückkommen, mit zu bedenken sind.¹³⁹ Für die nach dem Befund der Tagewerke später entstandene Ausschmückung der Vele, die, wie erörtert, das Triptychon bereits voraussetzen, ergäbe sich eine Zeitspanne zwischen ca. 1316 und 1318. Die Arbeiten an der Verherrlichung des Kreuzes in der Apsis werden spätestens 1318 eingesetzt haben und wurden im Spätsommer 1319 durch die politischen Zwänge unterbrochen. Erwähnt man dies alles, dürfte das Stefaneschi-Altarwerk um 1315/16 vollendet gewesen sein.¹⁴⁰

Die Ansetzung zwischen 1313 und ca. 1315 wird durch eine Beobachtung von Cristina de Benedictis bestätigt. Mit Recht sieht sie in einer Initialminiatur des Paulusmartyriums, die zu einer von ihr Memmo di Filippuccio zugeschriebenen und um 1315 datierten Miniaturengruppe gehört (Bibl. Vat., Cod. Rossiano Nr. 1167), eine Nachwirkung der Paulusentthauptung des römischen Altares (Abb. 32). Am überzeugendsten ist der Vergleich der beiden Scherben. Auch in der Initiale schiebt der Scherge mit über den Kopf erhobenem Arm das Schwert in einem großen schrägen Zug in die Scheide; auch er trägt – im Gegensatz zu älteren Darstellungen, in denen meist ein Krieger das Urteil vollzieht – einen einfachen gegürteten, leuchtend roten Rock.¹⁴¹ Die gewinkelte Haltung des Armes ist hingegen altertümlicher; sie erinnert an die Soldaten im Kindermord von Duccios

Maestà. Die gesamte Miniaturengruppe hängt in Typen, Haltung und Gestik der Figuren eng mit der Maestà zusammen. Doch hat der Miniaturist den Stefaneschi-Altar offenbar aus eigener Anschauung gekannt. Die Verbindung zwischen der Duccio-Nachfolge und dem Stefaneschi-Altar wird uns noch beschäftigen. Durch die sich aus verschiedener Sicht ergebende Datierung des Altarwerks nicht nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts dürften sich neuere Versuche einer sehr späten Ansetzung erledigen.¹⁴²

An dieser Stelle sei eine kurze Erörterung über Giotto und seine Werkstatt eingefügt. Ab etwa 1309/10 hatte er, beginnend mit dem Navicella-Mosaik, derart umfangreiche Aufgaben vor sich, daß dies nicht nur einen enormen Arbeitsaufwand und häufigeres Unterwegssein erforderte, sondern ohne die Organisation einer großen Werkstatt, das Heranziehen von geübten, verhältnismäßig selbstständig arbeitenden Kräften gar nicht zu bewältigen war. Für die Ausführung des Stefaneschi-Altares, der noch zu behandelnden Ausmalung der Petersapsis und der Fresken der Unterkirche in Assisi setzte er offenbar mehrere Arbeitstruppen ein, die sich aus unterschiedlich begabten, möglicherweise auch geschulten Mitgliedern – voll ausgebildeten jüngeren Meistern und etlichen Gehilfen – zusammensetzten; gelegentlich mag er die Maler auch ausgetauscht haben. Auf diese Weise ließe sich die uneinheitliche stilistische Wirkung des Triptychons und der Fresken der Unterkirche erklären. Doch behielt er wohl stets die Oberleitung und war er der letztlich bestimmende und verantwortliche Geist.¹⁴³ Vermutlich fertigte er selbst eine große Anzahl mehr oder minder weit ausgeführter Kompositionsentwürfe und Studien für einzelne Figuren, die von den verschiedenen Teams benutzt, vielleicht kopiert und gelegentlich auch mißverstanden wurden. Das Vorkommen verwandter Motive bei örtlich weit auseinander liegenden Werken würde so verständlich.¹⁴⁴ Zudem ist die Möglichkeit nicht auszuschließen, daß die den Werkgruppen vorstehenden Meister auch eigene Vorschläge machten, die wohl in jedem Fall seiner Billigung bedurften.

139 Siehe unten S. 112 ff.

140 Vgl. GOSEBRUCH 1986, 156. Eine Arbeitsspanne von zwei oder höchstens drei Jahren ist nicht lang, sobald man bedenkt, daß Duccios weitaus größere Maestà in nur drei Jahren entstand. In Anbetracht der Tatsache, daß Giotto für die Ausführung des Triptychons mehrere relativ selbstständig arbeitende Meister einsetzte (siehe dazu weiterhin unten), könnte es in noch kürzerer Zeit vollendet worden sein.

141 C. de Benedictis, „Memmo di Filippuccio tra Assisi e Siena“, in: *Roma anno 1300*, hg. v. A. M. Romanini, Rom 1983, 211–216. Sie folgert bereits, daß der Stefaneschi-Altar um 1315 vollendet gewesen sein muß. Die Miniatur mit der Enthauptung des Paulus findet sich auf c. 22 (Nr. 14). Die Haltung des Apostels, seine Gewandfarben und das verbundene Haupt weichen von der Tafel des Altarwerks ab; der Figurenstil erinnert an Duccio. Der Scherge in einem kurzen Rock begegnet schon auf dem Paliotto in Anagni (vgl. unten S. 118 und Abb. 52). Das Motiv ist verwandt, aber in der Verbindung von Arm und Schwert weniger entschieden. Auch trägt der Scherge keinen roten Rock; die Zuschauer links fehlen.

142 KEMPERS/DE BLAAUW, 83–113.

143 Vgl. in diesem Zusammenhang das von PREVITALI, 149, wieder abgedruckte Neapler Dokument aus dem Jahr 1331, in dem Giotto in Verbindung mit der Ausmalung der Kapelle von Castelnuovo als Protomagister bezeichnet wird, unter dem mehrere Meister, Maler wie Handwerker, arbeiten (... „mercede diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum“). Laut CENNINI, Kap. I und III, war Taddeo Gaddi 24 Jahre lang Giottos Schüler, das heißt weit über seine Lehre hinaus; Cennino empfiehlt dem, der das Malen erlernen will, sich so jung wie möglich unter die Leitung eines Meisters zu stellen und so spät wie möglich von ihm zu scheiden. Diese Gepflogenheit erlaubte es einem Maler wie Giotto, zahlreiche Aufträge anzunehmen; andererseits war der Lebensunterhalt eines jungen Meisters, der sich von den eigenen Arbeiten noch nicht ernähren konnte, durch die längere Verbindung mit seinem Lehrer gesichert.

144 Vgl. das bisher Gesagte und weiterhin besonders S. 115.

Ob der Stefaneschi-Altar in Florenz oder in Rom ausgeführt wurde, ist unbekannt. Eine Vollendung in der Florentiner Werkstatt würde für das feinteilige Rahmenwerk und die Tafeln einen nicht unriskanten Transport erfordert haben. Da andererseits die Fresken in der Petersapsis, wie wir sehen werden, etwa gleichzeitig oder kurz vor dem Triptychon entstanden und die Existenz einer römischen Werkstatt voraussetzen, möchten wir eine Ausführung in Rom annehmen. Von hier aus ergibt sich eine weitere Frage: Setzte sich die römische Werkstatt nur aus Giottos Florentiner Schülern zusammen oder könnte er auch anderenorts geschulte Meister mitherangezogen haben? Dieses Problem führt auf einige der nun folgenden Überlegungen hin.

Die Datierung des Triptychons zwischen 1313 und etwa 1315 erlaubt es, die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge genauer zu sehen als bisher. Am 3. Juni 1311 war Duccios Maestà (1308–1311) bei Glockengeläute in einer feierlichen Prozession, an der die Sieneser Geistlichkeit, die städtischen Würdenträger und die gesamte Bevölkerung mit Frauen und Kindern teilnahmen, von Duccios Werkstatt in den Dom übertragen worden.¹⁴⁵ Der Ruhm des neuen Hochaltarbildes mag sich wie ein Lauffeuer verbreitet haben. Und da ein Großer das Werk eines anderen Großen seit jeher beachtete, ist wohl auch Giotto in Siena gewesen, um Duccios Arbeit zu betrachten.¹⁴⁶ Der kunstliebende Jacopo Stefaneschi wird zumindest Kunde von der Maestà gehabt haben, sofern er nicht auf seiner mutmaßlichen Romreise im Jahr 1313 eigens um sie zu sehen, den Weg über Siena genommen hat. Der Gedanke, für das Altarwerk der Petersbasilika die ungewöhnliche Form eines doppelseitigen Altarbildes mit Predella und gotischer Rahmenarchitektur zu wählen, ist sicherlich von der Maestà angeregt, ob nun Giotto oder der Kardinal den Anstoß hierzu gab oder der Entschluß im beiderseitigen Gespräch entstand. Die Verbindung zwischen beiden Werken geht indes wesentlich weiter. Die Vorderseite der Maestà ist Maria als der Titelheiligen des Sieneser Domes, die zur Apsis gerichtete Rückseite Christus gewidmet; die Gestalten der Marienseite und die Christusszenen nehmen in ihrem unterschiedlichen Figurenmaßstab auf die Aufstellung, die Sichtbarkeit aus einer größeren bzw. geringeren Entfernung Bezug. Augenscheinlich setzt die Anordnung am Stefaneschi-Altar Duccios Werk voraus. Der Weihe der Petersbasilika entsprechend war hier der thronende

Petrus-Papst dem Schiff zugewendet. Die hintere Seite, die wie bei der Maestà keine eigentliche Rückseite sondern eine gleichwertige zweite Schauwand bildet, zeigt als Hauptgestalt den thronenden Christus, dazu die kleinfigurigen durch den römischen Auftrag bedingten Apostelmartyrien. Die Analogien zu Duccios großem Altarwerk erhärten die Vermutung, daß auch das Triptychon für eine Aufstellung auf dem Hochaltar bestimmt war. Wir kommen darauf zurück.

Wie oben gesagt, sind die ikonographischen Farben des Matthias und des Jacobus minor in der Predella der Christusseite anscheinend von den Apostelfarben der Maestà angeregt. In der Arenakapelle zeigt nur die Andreaskgewandung eine Verbindung von Rot und Grün. In der Stefaneschi-Predella hingegen tragen nicht weniger als vier Jünger (Matthias, Andreas, Thomas, Thaddäus) in unterschiedlicher Variation und Verschränkung diese Farben. Duccio kleidete unter den Halbfiguren der Apostelserie an der Madonnenseite Simon und Matthias in weiches mittleres Grün und Rot. Akzentuierter, teils voller, teils heller leuchtend findet sich der Klang bei zwei stehenden Propheten (Malachias und Hosea) in der Predella mit der Kindheitsgeschichte Jesu. In den Predellenszenen hat Duccio das Farbthema unter Verwendung verschiedener Pigmente und Mischungen immer aufs neue durchgespielt.¹⁴⁷ Zu der durch die Marienfarben gegebenen Verbindung von Rot und Blau bildet es die wichtigste Nebenstimme. Die hohe Qualität der Predella, der Reichtum der Palette, vielleicht vor allem in der Verwendung des Rot und Grün, ist Giotto offensichtlich nicht entgangen. Es ergibt sich hier die weitere Frage, ob der Gedanke, die Predella der Christusseite mit einer Folge stehender Apostel zu schmücken, nicht von den Propheten der Maestà mitangeregt sein kann (Abb. 33, 34). Dafür sprechen mehrere Gründe, auch wenn Duccios Propheten jeweils in einen eigenen, an den Ecken abgeschrägten Rahmen eingefügt sind. Verwandt ist nicht nur das hohe schmale Bildfeld; schon bei Duccio stehen die Gestalten – trotz der Unterbrechung durch die erzählenden Bilder – auf dem gleichen sie verbindenden Bodenstreifen, sie werden von den Schmuckborten des Goldgrundes gleichsam nochmals gerahmt und hinterfangen. Das Ausgangsmaterial für Giottos Lösung, so selbständig sie ist, war bei Duccio vorgegeben. Vergleicht man die Farbgebung von Duccios und von Giottos Apostelserie im gesamten, fällt jedoch auf, daß die violetten Töne, die Duccio in Anknüpfung an östlich-byzantinische Gewohnheiten mehrfach einsetzt, bei den Gestalten der römischen Predella fehlen. Wie schon in den Arenafresken und in der Navicella sind die Apostelgewänder auch am Stefaneschi-Altar farbikonographisch moderner.

¹⁴⁵ Dies überliefert eine anonyme Chronik des 15. Jahrhunderts. Für den Wortlaut siehe L. A. Muratori, *Rerum italicorum scriptores*, XV, Teil VI (Cronache senese), Bologna 1931, 90. White (wie Anm. 130a), 150, vermerkt, daß der Stefaneschi-Altar als doppelseitiges Altarwerk auf Duccios Maestà folge.

¹⁴⁶ Giotto ist vermutlich mehrmals in Siena gewesen. Für einen früheren Aufenthalt dürfte sprechen, daß die Maria der Kreuztragung des Arenazyklus augenscheinlich die Kenntnis von Giovanni Pisano Statuen am Sieneser Dom voraussetzt; vgl. LISNER 1985, 22, Abb. 2.

¹⁴⁷ Vgl. Jannella (wie Anm. 91), Abb. 24, 25, 27–29, 32–39.



33. Apostel Johannes von der einst rechten Predella. Christusseite des Stefaneschi-Altars



34. Duccio, Der Prophet Malachias in der Predella der Madonnenseite der Maestà. Siena, Dommuseum



35. Giotto und römisch-sienesische(?) Werkstatt, Goldgrundornament des Jacobus minor. Predella der Petrusseite des Stefaneschi-Altars

Die Zusammenhänge zwischen der Maestà und dem Stefaneschi-Altar sind indes komplexer und nicht allein damit zu erklären, daß Giotto das Werk des Sienesen gesehen hat. Dies betrifft zunächst Einzelheiten wie die Ornamentik der Nimben. Ihre vielgestaltig phantasievolle, oft eine raffinierte Feinheit erreichende Ausschmückung, zumal bei den Heiligen und Engeln der Madonnentafel, wird Giotto bewundert haben. Die Technik, die Art wie sich die mit dem Metallstift gezeichneten Blattmuster hell und blank von dem durch die Kreuzschräffierung dunkler wirkenden Grund abheben, verwendete Duccio schon bei einigen Figuren der Rucellai-Madonna; vielleicht hat Giotto sie von dorther – so schlecht dies im heutigen Zustand erkennbar ist – für die Heiligscheine der Ognissanti-Madonna übernommen.¹⁴⁸ Am Stefaneschi-Altar treten Schmuckmotive auf, die sich kurz zuvor sehr ähnlich an der Sieneser Maestà finden. Drei Beispiele seien genannt: Die umlaufenden, sich gegenständig nach links und rechts einrollenden Blattranken in den Nimben Mariens und des Apostels Johannes an der Predella der Christusseite und des Lukas an der erhaltenen Petrus-Predella begegnen bereits bei Duccios Johannes d. T. und bei

zwei Engeln, die zu Seiten des Madonnenthrones stehen. Die Heiligscheine des Petrus und des Jacobus major in der Christus-Predella sind mit aufgerichteten, von Blättern herzförmig umschlossenen Palmetten geschmückt; die motivische Ähnlichkeit mit den Nimben mehrerer Thronengel ist unverkennbar. Das in der Qualität schwächere, aber sehr sicher und großzügig gezeichnete akanthusähnliche Blattwerk am Andreas- und am Philippusnimbus tritt an der Petrus-Predella auch bei den Füllungen der Vierpässe und Zwickel auf. Die Art der Ausführung, des Machens ist dem Blattwerk in den Nimben der beiden Engel, die sich auf der Maestà rechts über den Marienthron lehnen, aufs engste verwandt (Abb. 35, 36).¹⁴⁹ Hier nun taucht fast unausweichlich die Frage auf, ob vorher bei Duccio tätige Kräfte nach der Vollendung der Maestà in Giottos römische Werkstatt übergewechselt sein könnten. Weitere Beobachtungen scheinen diese Möglichkeit zu bestätigen.

148 Siehe: *La Maestà di Duccio restaurata* (Gli Uffizi Studi e Ricerche 6), Florenz 1984, Abb. S. 23, 26–29, und A. Peroni, „La ‚Maestà‘ di Ognissanti rivisitata dopo il restauro“, in: *La ‚Madonna d’Ognissanti‘ di Giotto restaurata* (Gli Uffizi Studi e Ricerche 8), Florenz 1992, 16–36, mit Abb. 3, 4.

149 Die Ornamentik der Nimben in der Predella der Christusseite ist auf den alten Anderson-Aufnahmen (im Kunsthistorischen Institut in Florenz) zumindest mit der Lupe besser erkennbar als bei den nach der Restaurierung hergestellten Aufnahmen des Vatikan. Nach Abschluß des Manuskripts erscheint die umfangreiche Arbeit von E. S. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico*, 2 Bde., Oslo 1994, die einige wichtige kürzere Hinweise auf die Technik, den rein linear mit dem stylus gezeichneten Schmuck der Nimben sowohl beim Stefaneschi-Altar wie zumal bei Duccios Maestà, enthält (vgl. Bd. I, 53, 62 f., 73 f., 83 ff., Bd. II, Punch Charts, 5.1). Der Zusammenhang zwischen Duccios Maestà und dem Stefaneschi-Altar wird nicht erwähnt.

36. Duccio, Nimben zweier Thronengel an der Madonnenseite der Maestà. Siena, Dommuseum



Doch sei zunächst eine Schlußfolgerung in bezug auf die Abfolge der Arbeiten am Stefaneschi-Altar gezogen. Die Verzierung von Goldgrund und Nimben erfolgte, wie wir durch Cennino Cennini wissen, vor dem Auftrag der Farben.¹⁵⁰ Da die Ornamentik an der Christusseite und an der Petruspredella grundsätzlich ähnlich, an letzterer eher ein wenig grober ist, werden beide Triptychonsseiten annähernd gleichzeitig in Angriff genommen worden sein.¹⁵¹ Obwohl die Christusseite stilistisch nicht nur teils anders, sondern auch fortschrittlicher wirkt, scheint ihre Ansetzung nach der Petrusseite kaum möglich. Vermutlich ging es Giotto darum, die Arbeiten so schnell wie möglich voranzutreiben. Dies war nur dann zu erreichen, wenn er mehrere Meister nebeneinander beschäftigte.

Am interessantesten für die Verbindung zwischen dem Sienesischen Altarwerk und dem römischen Triptychon sind die beiden Apostelmartyrien. Ihre tief leuchtenden Farben weichen von der Christustafel in der Mitte und von den Darstellungen der Petrusseite weitgehend ab.¹⁵² Zu den übrigen

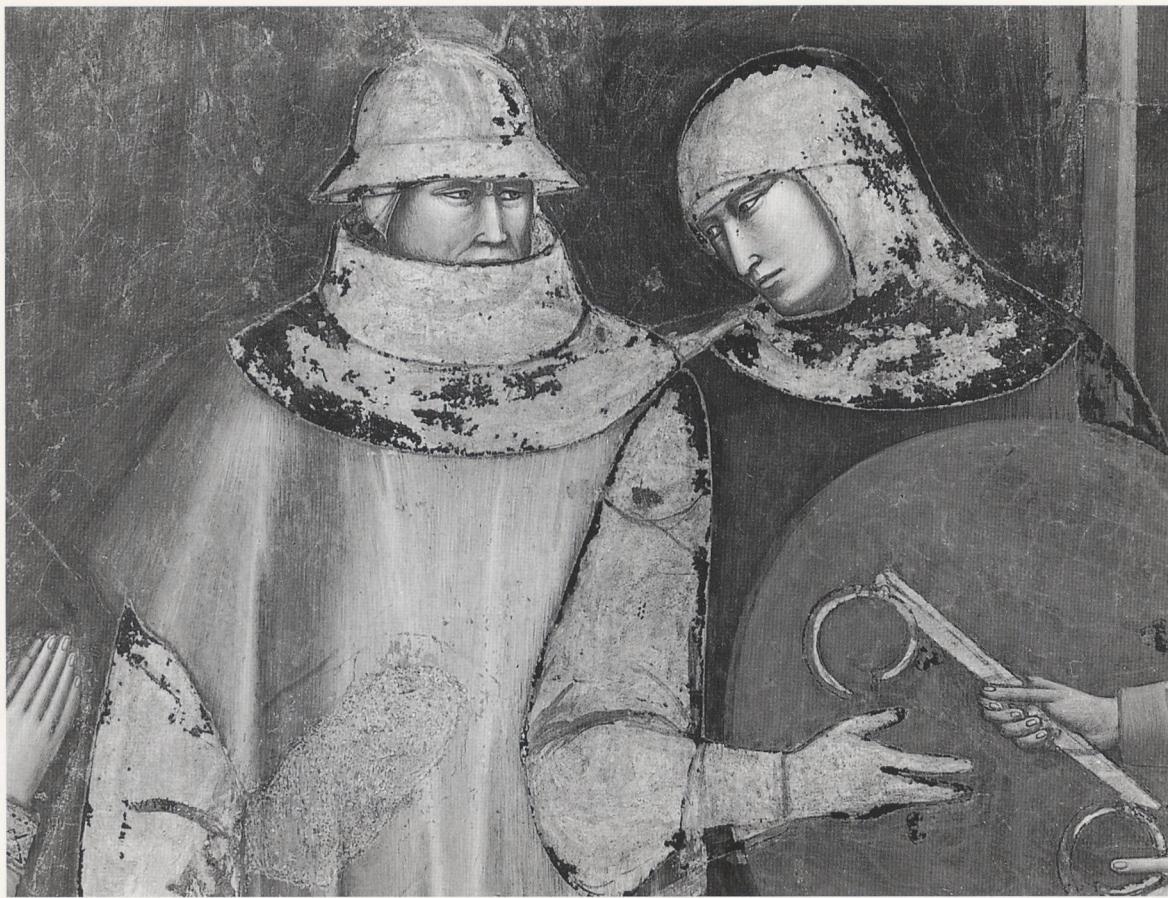
Tafelbildern Giottos – zur Ognissanti-Madonna, zum Badia-Altar, zu den Tafelkreuzen in S. Maria Novella und in Padua wie zu den Spätwerken – läßt sich ebenfalls keine rechte Brücke schlagen. Die Aufgabe, die Einfügung zahlreicher Figuren in ein relativ kleines Bildfeld, war derjenigen, vor der Duccio zumal bei der Ausführung der Christusseite der Maestà gestanden hatte, grundsätzlich verwandt. Wahrscheinlich hat Giotto durch die Betrachtung des sienesischen Altares entscheidende Anregungen für die Farbgestaltung der beiden Szenen empfangen. Die Leuchtkraft der Farben Duccios, die schier unerschöpfliche Spannweite seiner Palette, die chromatische Abstufung und mannigfache Brechung und Variation einer Farbe, ihre Verknüpfung mit immer aufs neue abgewandelten anderen Farben, – wie könnte Giotto, der in der Arenakapelle selbst den Beweis für eine überragende malerische Begabung erbracht hatte, diese Vielfalt und die Größe des Malers Duccio nicht erkannt haben?¹⁵³ Offenbar war er von dem Ausdruckswert und der

¹⁵⁰ CENNINI, Kap. CXXXI ff., 132 ff.; für die Nimben siehe Kap. CXL, 142 f., für den Auftrag der Farben Kap. CXLV ff., S. 148 ff.

¹⁵¹ Soweit erkennbar, sind die Nimben auch an den drei Haupttafeln der Christusseite mit vegetabilischem Ornament oder mit „kufischer“ Schrift geschmückt (vgl. Abb. 25); an der Petrusseite zeigt nur der Nimbus des thronenden Apostelfürsten einen sparsam verteilten aus kleinen kreuzförmig angeordneten Kreisen gebildeten Schmuck.

¹⁵² Das Faltblatt in dem eingangs zitierten Bildband der Pinacoteca Vaticana, Mailand 1992, 177, verschleiert durch die getrübte Wiedergabe der Farben diese Unterschiede. Vgl. PREVITALI, Taf. CVI, CIX–CXI.

¹⁵³ Die Mannigfaltigkeit der Farbmischungen ist umso erstaunlicher als Duccio relativ wenige Pigmente benutzt zu haben scheint: Bleiweiß, Lapislazuli, grüne Erde (terra verde), Malachit, Krapplack (lacca di garanza), rote Erde, Zinnober, vegetabilisches Schwarz, opake braune Erde; vgl.: *Il restauro della „Maestà“ di Duccio*, Rom 1959, 197 f.



37. Hier Pietro Lorenzetti zugeschrieben, zwei Krieger aus der Befreiung des Häretikers Petrus. Assisi, Oberkirche von San Francesco, Franzlegende

Steigerung der Rottöne in den Passionsszenen besonders beeindruckt. In den Paduaner Fresken der Leidensgeschichte spielte Rot als Hinweis auf den Opfertod Jesu keine auffällige Rolle. Umso bemerkenswerter ist es, mit welcher Intensität Giotto diese Farbe bei den Aposteltafeln als Hinweis auf das Martyrium verwendet. Wohl über Duccio wurde er sich des Stimmungsgehaltes des Rot erst ganz bewußt.¹⁵⁴ In der Brillanz und dem reichen Mosaik der Farbgebung sowie, dem Augenschein nach, auch in der Maltechnik sind die Maestà und die beiden Apostelszenen aufs engste verwandt.¹⁵⁵ Letztlich aber benutzte Giotto das bei Duccio Gesehene als ein Mittel, um die Martyrien von der stilleren Mitteltafel mit dem zeitlos thronenden Christus abzusetzen.

154 Für die bedecktere Farbstimmung der dem Leiden Jesu unmittelbar vorangehenden Szenen und die allmähliche Steigerung der Rottöne in der Passion vgl. Jannella (wie Anm. 91), Abb. 55–85.

155 Im Restaurierungsbericht der Madonna Rucellai vermerkt A. Del Serra, Duccio habe eine Tempera aus Eigelb, Wasser und Pigmenten verwendet. „L'estrema trasparenza e vivacità della colorazione sono solo da attribuire alla maestria dell'uso della tempera, con la sapiente prevalenza dei mezzi corpi sovrapposti, a produrre l'effetto di brillantezza. Si può ben osservare come il pittore arrivi ai massimi corpi sempre per somma di passaggi successivi“. Zu Giottos Maltechnik der

Die aufgezeigten Verbindungen zu Duccio – bei der Verzierung der Nimben, den Apostelfarben der Predella und der Farbigkeit der Apostelmartyrien – legen die schon angedeutete weitere Überlegung nahe: Mit der Vollendung der Maestà im Jahr 1311 wurde wahrscheinlich eine Reihe von Schülern und Gehilfen Duccios frei, für die dieser, der nicht nochmals einen so aufwendigen Auftrag erwarten konnte, keine Verwendung mehr hatte. Auf der anderen Seite mußte Giotto in Rom eine Werkstatt zusammenstellen, deren Mitglieder mit den Aufgaben der Tafelmalerei gut vertraut waren. Liegt es nicht nahe, daß er damals zusätzlich zu seinen eigenen Schülern bei einem Maler wie Duccio ausgebildete Kräfte übernahm? Ein früherer Gehilfe Duccios könnte beispielsweise die Ornamentik der Nimben und des Gold-

ebenfalls in Eitempera ausgeführten Ognissanti-Madonna sagt er: „È senz'altro, rispetto a Duccio, una tempera più fluida, percentualmente meno ricca di rosso d'uovo, più scorrevole, certo per assecondare meglio una maniera di dipingere più diretta e fluente“ (A. Del Serra in: *La Maestà di Duccio restaurata* – wie Anm. 148 –, 58; ders. in: *La „Madonna d'Ognissanti“ di Giotto restaurata* – wie Anm. 148 –, 87). Nach diesen Befunden dürfte die Malweise der beiden Martyrien derjenigen Duccios näher als die Maltechnik der Ognissanti-Madonna stehen. Unsere Vermutung wäre durch eine genaue Untersuchung zu erhärten.



38. Pietro Lorenzetti, Fragment des Kreuzigungsfreskos (Ausschnitt). Siena, San Francesco

grundes ausgeführt haben. Ferner ließen sich auf diese Weise – vielleicht durch Gespräche mit einem vorher in Siena tätigen jüngeren Meister – die neuen Farbakzente in der Apostelfolge miterklären. Wahrscheinlich lag Giotto daran, fähige Schüler Duccios an sich zu ziehen.

Dies wird leichter verständlich, wenn man die Situation vor einem weiteren Hintergrund sieht. Schon in der Werkstatt des Isaakmeisters im Obergaden in Assisi haben – etwa in den beiden Josephszenen – Maler mitgewirkt, die zwar unter dessen Oberleitung arbeiteten, aber schwerlich als seine direkten Schüler zu bezeichnen sind und vielleicht aus verschiedenen Kunstschaften stammten. Die Figuren rechts auf der Szene, in der Joseph in den Brunnen gesteckt wird, zeigen eine fast kubistisch anmutende, plastisch greifbare Modellierung der Gesichter und auffallend große, weit geöffnete Augen. Bei dem folgenden Bild mit den knienden Brüdern erinnert vor allem der Jüngste vorn (Benjamin?) in der Bildung von Hals und Kopf an die Thronengel von Duccios Madonna Rucellai; die Augen, die kleine Stirnlocke, die Form der Hände weisen in die gleiche, Byzantinisches voraussetzende Richtung. Der erste der beiden sich vom Isaakmeister deutlich unterscheidenden Maler könnte ein Florentiner (Giotto?), der zweite eher ein Sienese gewesen sein;

Previtali hat hier an eine Mitarbeit des Memmo di Filippuccio gedacht.¹⁵⁶ Daher war Giotto wohl schon früh an die Zusammenarbeit mit sienesischen Malern gewohnt. Näher an unsere Problematik heran führt das letzte Bild der Franzlegende, die Befreiung des Häretikers Petrus. Die kleinen Arkadenfigürchen an dem linken Gebäude hat I. Hueck dem jungen Simone Martini zugeschrieben.¹⁵⁷ Sienesisches, auf eine Beteiligung Pietro Lorenzettis hindeutendes sehen wir in dem jungen Soldaten, der neben dem den Kerker verlassenden Petrus von Assisi steht (Abb. 37, 38). Der Kopf der Figur kehrt, nach rechts gewendet und mit kurzem Bart, sehr ähnlich in der rechten Gruppe des Kreuzigungsfreskos in San Francesco in Siena wieder.¹⁵⁸ Die Modellierung des Gesichtes, die Bildung der Augen mit den lang gezogenen Winkeln, die schmale spitze Nase und auch das Sinnende, Menschliche des Ausdrucks sind verwandt. In der künstleri-

156 Previtali, Fig. 38 und 62.

157 I. Hueck, „Frühe Arbeiten des Simone Martini“, *MÜJbBK*, 19 (1968), 29–60; sie setzt das Fresko kurz nach 1300 an.

158 Das Fresko befand sich ursprünglich im Kapitelsaal des Klosters. Für eine verhältnismäßig frühe Ansetzung bald nach 1322 und die giottesken Züge siehe C. Volpe, *Pietro Lorenzetti*, Mailand 1989, Kat. Nr. 100, 129 ff. (mit älterer Literatur).



39. Giotto und Werkstatt,
Apokalyptischer Gottvater.
Assisi, Unterkirche
von San Francesco,
Vierungsgewölbe

schen Qualität geht die Gestalt über die Möglichkeiten des Cäcilienmeisters, dem das Fresko teils zugeschrieben wird, insbesondere über die Gruppe der links Stehenden hinaus.¹⁵⁹ Wahrscheinlich gehört auch der ältere behelmte Krieger der Hand des Pietro Lorenzetti an. Die paarweise Zueinanderordnung von das Geschehen deutenden Gestalten kehrt auf dem großen Kreuzigungsfresko der Unterkirche mehrmals wieder. Carlo Volpe hat mit Recht vor einer zu einseitigen Trennung der Schulen – hie Florenz, hie Siena – in den ersten Jahrzehnten des Trecento gewarnt und auf die Bedeutung der einzelnen Werkstätten, deren Ruhm allein von dem leitenden Meister abhing, und auf die Möglichkeit der Verlagerung der Werkstätten in andere Zentren, wo sie wiederum ihren Widerhall fanden, hingewiesen. In dem jungen Pietro Lorenzetti sieht er einen in seiner Heimat wahrscheinlich noch wenig bewunderten „ducesco ribelle“, der

auf die reife Kunst Giottos stieß.¹⁶⁰ Sollten die beiden Figuren der Häretikerszene hierfür ein frühes Beispiel bilden? Das Fresko wäre dann nach der Vollendung des Arenazyklus entstanden.¹⁶¹ Den zahlreichen von M. Seidel aufgezeigten Verbindungen zwischen Pietros Werken und den Arbeiten Giottos und seiner Schule im rechten Querhaus der Unterkirche in Assisi seien zwei Beispiele farbikonographischer Art hinzugefügt.¹⁶² Sowohl die Montichielli-

160 Volpe (wie Anm. 158), 21 ff., 25.

161 Für eine nachpaduanische Entstehung vgl. P. Venturoli, „Giotto“, *Storia dell’Arte*, 1–2 (1969), 142–158, und GOSEBRUCH 1986, 149 ff. Siehe unsere Anm. 131. Nach den Tagewerkuntersuchungen von L. Tintori und M. Meiss (*The Painting of the Life of St. Francis in Assisi with notes on the Arena Chapel*, New York 1962, 154 f., Abb. 55) gehören die Köpfe der beiden Soldaten und der des Häretikers Petrus sowie die Körper der drei Figuren jeweils einem Tagewerkabschnitt an. Trifft die Beobachtung zu, wäre die Zuschreibung ebenfalls des Häretikers an Pietro Lorenzetti zu erwägen.

162 M. Seidel, „Das Frühwerk von Pietro Lorenzetti“, *StädelsJB*, 8 (1981), 79–158, besonders S. 144 ff.

159 Zu der Zuschreibung an den Cäcilienmeister siehe vor allem A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*, Oxford 1971, 223 ff.

Madonna in der Sieneser Pinakothek wie die Maria unter dem Kreuzigungsfresko im linken Querhaus der Unterkirche zeigen eine einheitlich blaue Gewandung, deren bedeckter Ton von einem grünen Mantelfutter und Schmuckborten zurückhaltend belebt wird. Die Voraussetzung hierfür findet sich in der Kindheitsgeschichte Jesu. Möglicherweise deutet das Blau auf den Opfertod des Sohnes voraus.¹⁶³ Anders verhält es sich mit der weißen Kleidung der Madonna in Philadelphia und vor allem des 1320 datierten Polyptychons der Pieve in Arezzo. Hier trägt die Maria der Verkündigung im Aufsatz die üblichen Farben Rot unter Blau; auf dem Hauptbild ist sie dagegen durch eine reich gemusterte weiße Gewandung und das Hermelinfutter des Mantels als Himmelskönigin bezeichnet. Das Weiß ist von den weißen Gewändern angeregt, die Giotto der Gottesmutter in unterschiedlicher Weise in Padua und bei der Ognissanti-Madonna zum Zeichen ihrer Jungfräulichkeit gab.¹⁶⁴ Pietro Lorenzetti verlagert den Akzent auf die vorausgesetzte Aufnahme Mariens in den Himmel. Das Stoffmuster aber übernimmt er von dem in Weiß gekleideten apokalyptischen Gottvater, dem himmlischen Herrscher, im Vierungsgewölbe der Unterkirche in Assisi (Abb. 39, 40).

Nach dem Gesagten ist anzunehmen, daß Pietro Lorenzetti schon einige Zeit bevor er den Auftrag für den Passionszyklus der Unterkirche erhielt, mit Giotto, den er offenbar sehr bewunderte, in Verbindung stand.¹⁶⁵ Der begabte junge Sienese wird Giotto aufgefallen sein; gern mag man sich die beiden miteinander über ihr Metier redend vorstellen. So wäre es durchaus denkbar, daß Giotto Pietro kürzere Zeit in seine römische Arbeitsgruppe aufgenommen hat. Hierbei kamen ihm das von dem Jünger in Duccios Werkstatt in bezug auf die Wahl, Behandlung, Mischung und den Auftrag der Farben Gelernte vor allem bei der Ausführung der Apostelmartyrien gelegen. Die Petruskreuzigung verrät in der streng durchdachten Komposition ganz Giottos Geist und in der malerischen Durchführung seinen leitenden Zügen, obwohl er sie teils anderen Händen überließ. Eine Mitarbeit des Pietro Lorenzetti, etwa bei den Reitergruppen – auf den in seinem großen Kreuzigungsfresko ähnlich wiederkehrenden bizarren hohen Hut wiesen wir oben hin –

¹⁶³ Vgl. C. Frugoni, *Pietro and Ambrogio Lorenzetti*, Antella (Florenz) 1988, Abb. 16 und 37. Zu der Bedeutung des Blaus siehe oben S. 73 f., 92 f. und LISNER 1985, 22 ff.

¹⁶⁴ An der Paduaner Gerichtswand zeichnet Giotto Maria als Himmelskönigin aus, indem er ihr zu dem weißen Untergewand und dem ärmellosen roten Kleid einen hermelingefütterten weißen Mantel gibt. Vgl. LISNER 1985, 6 f., 24, 48 ff.; Lisner (wie Anm. 28).

¹⁶⁵ J. Polzer hat neuerdings Pietro Lorenzettis Eingehen auf Werke Giovanni Pisanos besonders betont. Das Handwerk der Malerei konnte er indes nirgends so gut wie bei Duccio lernen; auch schließt Polzers These Pietros nachweisliche Verbindung zu Giotto nicht aus. Siehe J. Polzer, „Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and his Place in Trecento Sienese Painting“, *JbBerlMus*, 35 (1993), 71–110.



40. Pietro Lorenzetti, *Madonna des Polyptychons*. Arezzo, Pieve

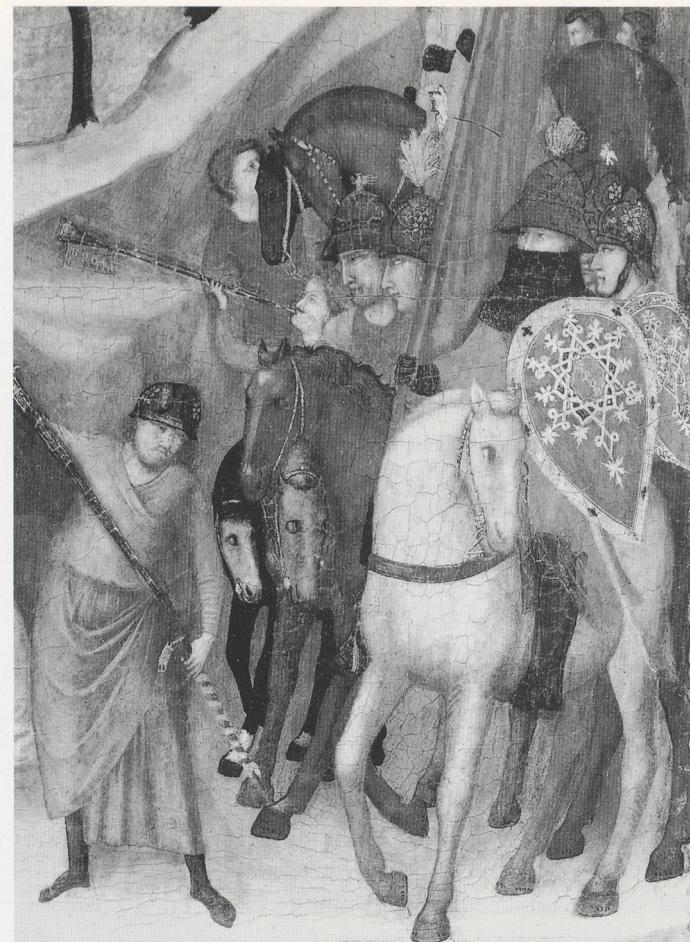
lässt sich nicht leicht erhärten. Anders verhält es sich bei der Enthauptung des Paulus. Hier scheint Giotto den nach seinen vielleicht nicht bis ins Einzelne durchgeföhrten Entwürfen arbeitenden Meistern etwas freiere Hand gelassen zu haben.¹⁶⁶ Der weiche Ausdruck, die vornehmen Antlitze der Ritter rechts, ihre mit goldenem Blütenwerk verzierten Helme verleihen dem grausigen Vorgang eine gewisse Milde und einen höfisch anmutenden, Giottos Paduaner Passionszenen fremden Charakter (Abb. 23, 42). Es klingen Züge an, die später in der figurenreichen Kreuzigung Pietros in Assisi wesentlich reicher ausgesponnen sind.¹⁶⁷ Das teils übertrieben ineinander geschachtelte der Gruppe, Unklar-

¹⁶⁶ Giotto mag die Komposition auf die Grundierung skizziert und mehr oder minder eingehende Studien gezeichnet haben.

¹⁶⁷ Vgl. C. Volpe, *Pietro Lorenzetti ad Assisi (L'Arte racconta)*, Mailand 1965, Taf. 16 f., 20, 25; für den Schmuck der Rüstungen siehe Taf. 22–24. Der weiche Ausdruck ruft selbst den Gedanken an Simone Martini wach; siehe C. Jannella, *Simone Martini*, Antella (Florenz) 1989, Abb. 31–32.



41. Giotto mit römisch-sienesischer Werkstatt (Pietro Lorenzetti?), linke Gruppe der Paulusenthauptung. Christusseite des Stefaneschi-Altarares



42. Giotto mit römisch-sienesischer Werkstatt (Pietro Lorenzetti?), rechte Gruppe der Paulusenthauptung. Christusseite des Stefaneschi-Altarares

heiten im Verhältnis der Reiter zu den Pferden wären bei einer Ausführung durch Giotto kaum vorstellbar, dagegen ließen sie sich als ein früher Versuch des jungen Pietro eher verstehen; neigt er doch bei dem monumentalen Kreuzigungsfresko zu einer nicht ganz einsichtigen Figurenfülle.¹⁶⁸ Die hohe malerische Qualität der Reitergruppe des Martyriums schließt die Beteiligung eines Schülers mittelmäßiger Statur jedenfalls aus.¹⁶⁹ Noch stärkere Assoziationen mit dem Werk Pietros ruft die um Paulus trauernde Gruppe der Frauen auf der linken Bildseite wach (Abb. 41, 43). Auf eine mögliche Nachwirkung der klagenden jungen Frau mit dem rötlichblonden Haar in seinen späteren Arbeiten deuteten wir kurz hin. Der leise gespannte Aufbau der Figur, die Projektion des zur Seite geneigten Antlitzes, die dadurch

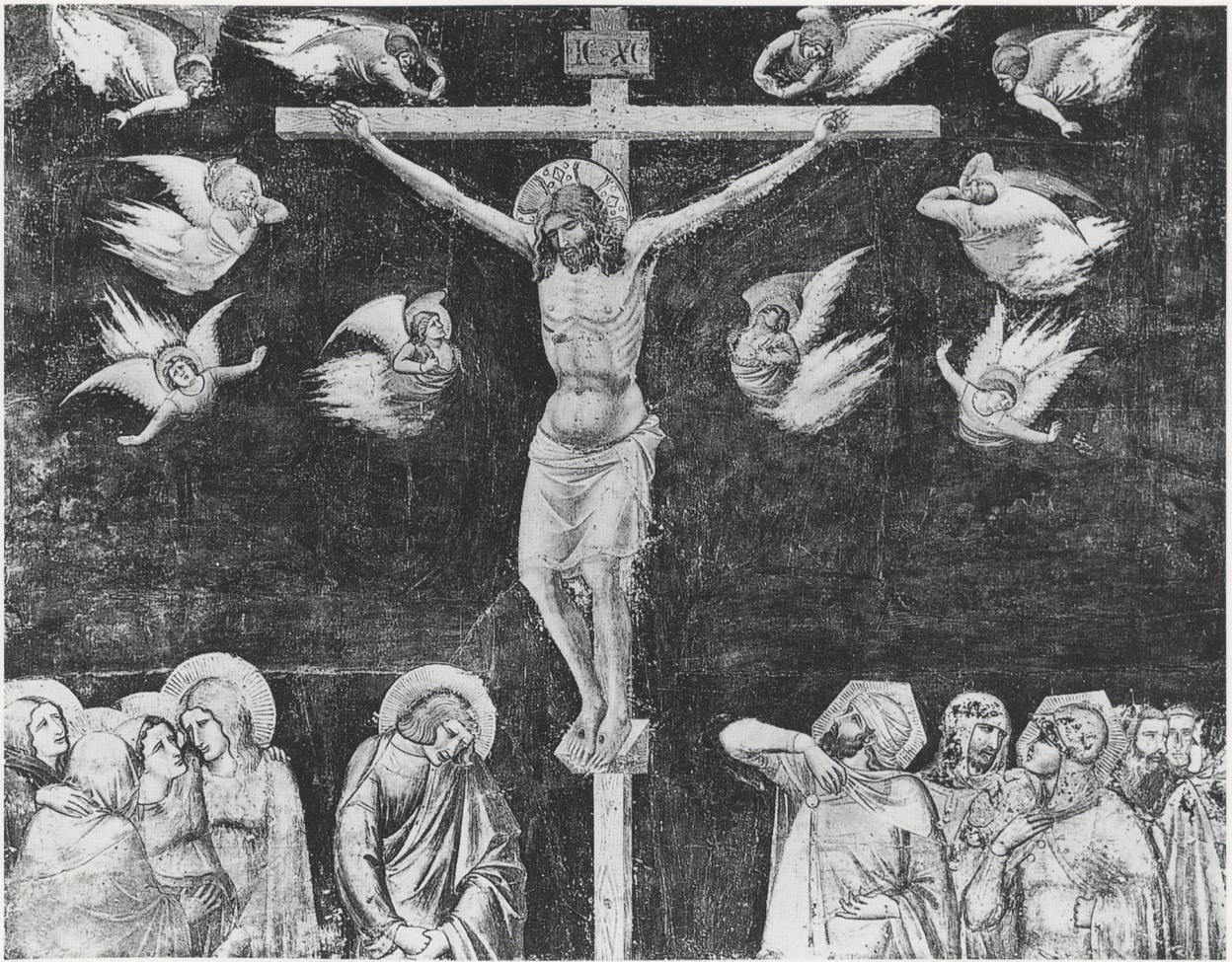
bewirkte Dehnung von Schulter und Hals, die weit nach unten gestreckten Arme mit den gefalteten Händen scheinen den trauernden Johannes und selbst den dramatisch bewegten Engel rechts über dem Kreuz auf dem Kreuzigungsfresko in San Francesco in Siena vorwegzunehmen. Das auf Pietro Lorenzetti Hinweisende geht indes noch weiter. Der blaue Mantel zeigt am linken Arm einen mit einer Goldborte abschließenden Überhang, der bei Giottos Gewändern unüblich ist, sich aber bei der Monticchiello-Madonna und bei dem Madonnenbild unter dem Kreuzigungsfresko in Assisi findet.¹⁷⁰ Schließlich ist die Zeichnung der nach vorn fallenden langen Locken, die Art, wie die Kleidfarbe zwischen ihnen sichtbar wird, der in Assisi hinter der Maria der Kreuzigung stehenden Magdalena verwandt.¹⁷¹ Sie aber

168 Das gilt besonders für die rechte Seite des großen Bildes. Vgl. C. Frugoni (wie Anm. 163), Abb. 26, 29.

169 Vgl. die vorzügliche Farabbildung bei PREVITALI, Taf. CXI; ferner das etwas mattere Detail im Bildband der Pinacoteca Vaticana (siehe S. 60) 174.

170 Volpe (wie Anm. 158), Abb. S. 110, 111; Volpe (wie Anm. 167), Taf. 30/31.

171 Vgl. PREVITALI, Farbtaf. CXI und C. Frugoni (wie Anm. 163), Abb. 28. Eine gewisse Voraussetzung bildet das Haar einiger Mütter des Kindermordes in der Kindheitsgeschichte.



43. Pietro Lorenzetti, Fragment der Kreuzigung. Siena, San Francesco

wirkt mit den nach rechts erhobenen gefalteten Händen und dem nach links geneigten Kopf wie eine freie Variation der auf dem Paulusmartyrium neben der jungen Frau stehenden, tiefviolett gewandeten älteren Gestalt; die scharf geknickten Gelenke sind ein für Pietro Lorenzetti typischer Zug. Das leicht in Purpur spielende warme, dunkle Violett der Kleidung wäre bei Giotto, der nur gelegentlich hellere oder bedeckte violette Töne verwendet, ungewöhnlich. Den gleichen tiefen Klang zeigt der chlamysartige Mantel des zweiten Soldaten links, dessen nachdenklich anteilnehmendes, so gar nicht bösartiges Zuschauen gleichfalls an Pietros Gestalten erinnert. Auffallend ist, wie im Farbaufbau der Gruppe das Purpurviolett jeweils an ein warmes Gelb grenzt; bei Paulus geht es leise in Orange über. Der Farbklang begegnet zuvor bei dem Elias der Transfiguration von Duccios Maestà (London, National Gallery).¹⁷² Zum Hauptfarbthema eines Bildes hat erst Pietro Lorenzetti die Zusammenstellung von Purpurviolett und Gelbocker bei der Marien-

burt in der Sieneser Domopera gemacht, indem er die sich halb aufrichtende Anna in diese – für Anna sonst unüblichen – Farben kleidet. Der ruhige volle Klang findet sich weniger auffällig auch sonst in Pietros Arbeiten.¹⁷³ In der Paulusent- hauptung des Stefaneschi-Altars ist er vorbereitet. Weiterhin mag man fragen, ob die raffiniert erlesene Verknüpfung von leuchtendem Zinnober, tiefem Grün und Purpurrot an Rock, Strümpfen und Sandalen des Scherzen – vielleicht auch die purpurroten Schuhe zu dem orangefarbenen Kleid des Knaben in der Petruskreuzigung – auf eine Farbfundung Pietros zurückgehen kann; ähnliches wird man kaum bei

172 Vgl. Volpe (wie Anm. 158), Farbtaf. 153. Auf dem kleinen Bild der Vorführung Christi vor Pilatus in der Pinacoteca Vaticana trägt der jüdische Priester links einen dunkelvioletten Mantel mit ockergelbem Futter (Volpe, Farbtaf. 164, mit zu dunkler Wiedergabe der Futterfarbe). – Die Gestalt der Anna trägt häufig einen roten Mantel als sie bezeichnende Farbe; vgl. die Annentafel des Maestro di San Martino in Pisa, Giottos Tempelgang Mariens in Padua und Masolinos und Masaccios Annaselbdrift in den Uffizien. Dadurch, daß Pietro den Mantel wegläßt, gewinnt er die Freiheit, Anna das purpurviolette Kleid und das über die Schultern fallende gelbockerfarbene Kopftuch zu geben.

172 Vgl. Jannella (wie Anm. 91), Abb. 50.



44. Giotto(?), Reiterschlacht aus der Befreiung des Häretikers Petrus.
Assisi, San Francesco, Oberkirche



45. Giotto-Werkstatt, Der apokalyptische Reiter mit dem Schwert.
Assisi, Unterkirche von San Francesco, Vierungsgewölbe

Giotto, aber bei dem Reiterzug in der mittleren Predella des Carmine-Altares in der Sieneser Pinakothek wiederfinden.¹⁷⁴ Es sind jedoch nicht nur einzelne Motive, die Bewegtheit der Figuren und Besonderheiten der Farbgebung, die an Werke Pietros denken lassen, nicht minder ist es das Beieinander der klagenden Frauen, die verinnerlichte Intensität ihrer Haltung und Gesten, die trotz des kleinen Maßstabs selbst ein Hauptwerk Giottos wie die Beweinung der Arenakapelle zu übertreffen scheint; von diesen Klagen führt der Weg zu Pietros Kreuzabnahme und Beweinung an der Querhausstirnwand der Unterkirche in Assisi hin.¹⁷⁵ Wie sich die Dinge tatsächlich abspielten, werden wir wohl niemals wissen. Daß Duccio-Nachfolger den Stefaneschi-Altar beachteten, zeigte die von C. de Benedictis Memmo di Filippuccio zugeschriebene Enthauptung des Paulus; doch wirkt der Schächer innerhalb der Miniaturen-Gruppe wie ein isoliertes, nicht ganz verstandenes Zitat. Die aufgewiesenen Ähnlichkeiten mit den Werken Pietro Lorenzettis gehen über eine derartige Rezeption weit hinaus. So sei die Frage

„Könnte der junge Pietro Lorenzetti an den Apostelmartyrien mitgewirkt haben?“ hier gestellt.¹⁷⁶

Aus der geschichtlichen Einordnung der beiden Szenen haben wir die Pferdedarstellungen bisher ausgeklammert. Ein Hauptelement in Giottos neuer Bildfindung sind sie, wie wir erkennen werden, für das Verständnis der gesamten Zusammenhänge von Bedeutung.¹⁷⁷ In den voraufgehenden Fassungen der beiden Martyrien in Rom und in Assisi sind Ritter oder Soldaten zu Pferde nicht zu finden. Ferner fällt auf, welch’ untergeordnete Rolle Pferde in der Franzlegende in Assisi und in der Arenakapelle spielen. In der Anbetung

174 Volpe (wie Anm. 158), Abb. S. 52–53.

175 Vgl. Volpe (wie Anm. 167), 34/35, 26–29.

176 Die vor der Restaurierung des Altarwerks auf einer Exkursion von K. Bauch und W. Körte erörterte Überlegung, ob das Triptychon möglicherweise eine sienesische Kopie von Giottos Werk darstelle, enthielt zumindest einen richtigen Kern. Vgl. W. Körte, „Die ‚Navicella‘ des Giotto“, in: *Festschrift Wilhelm Pinder*, Leipzig 1938, 223–263, 260, Anm. 2. V. Martinelli, „Contributo alla conoscenza dell’ultimo Giotto“, in: *Giotto e il suo tempo (Atti del congresso internazionale... 1967)*, Rom 1971, 383–399, 384, spricht von „forti influssi della pittura gotico-senese“, die eine Datierung des Altarwerks eher ins 4. als ins 3. Jahrzehnt nahelegen.

177 Zu den Pferden des Stefaneschi-Altares vgl. GOSEBRUCH, 124; Gosebruch verzichtet auf eine geschichtliche Betrachtung.

46. Giotto (mit Werkstatt),
Fragment einer vielfigurigen
Kreuzigung mit Reitern.
Padua, Santo, Kapitelsaal

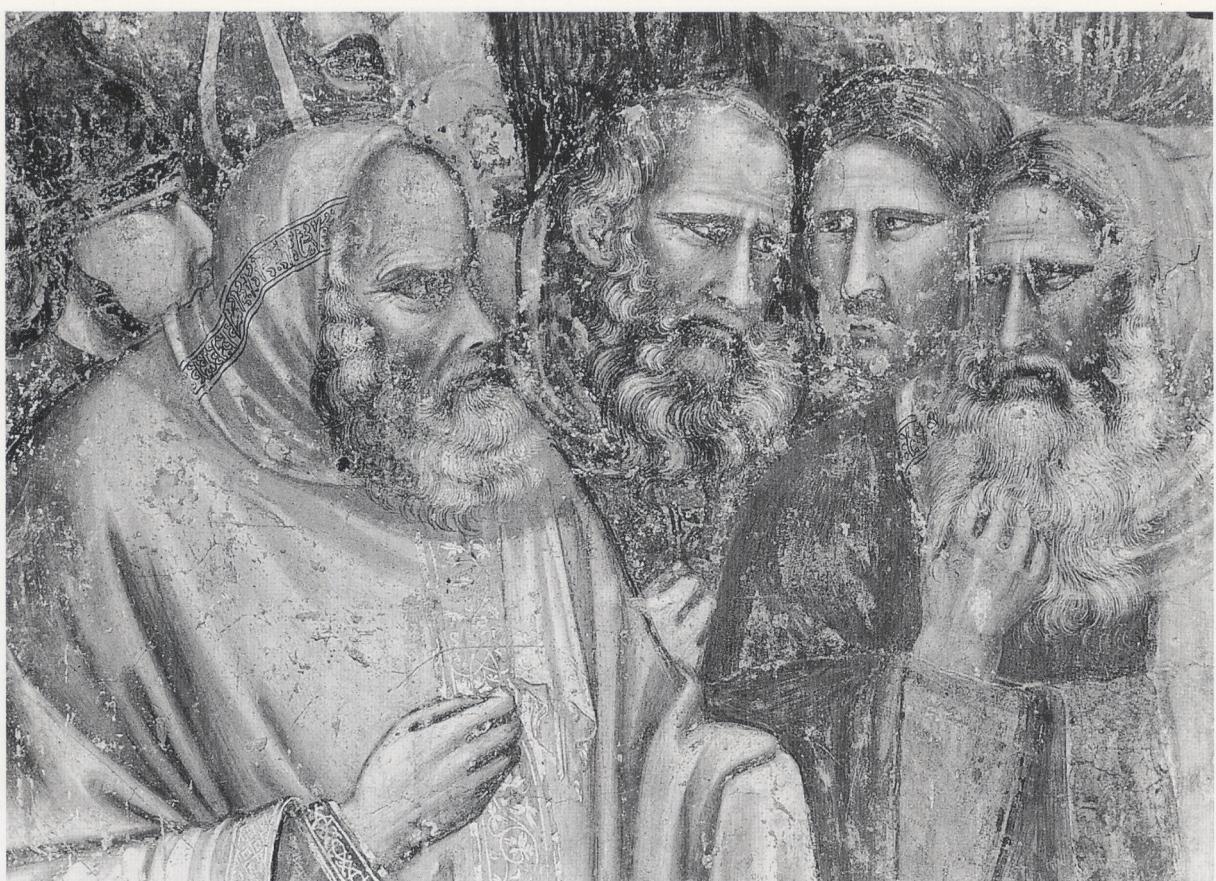


der Könige in Padua und im rechten Querarm der Unterkirche in Assisi – ein Thema, das Nicola Pisano zuvor mit wunderbar erfaßten Pferden bevölkert hatte – treten nur Kamele bzw. Dromedare auf; das hängt mit der für Giotto als Quelle offenbar maßgeblichen Legenda aurea zusammen.¹⁷⁸ Es bedeutet nicht, daß er kein Interesse für die Wiedergabe von

Pferden gehabt habe. In den kleinen Allegorien unter den thronenden Gestalten der Gerechtigkeit und der Ungerechtigkeit in der Sockelzone der Arenakapelle hat er hervorragend beobachtete rüstig voranschreitende und zurückscheuende Pferde angebracht. Am überraschendsten wirkt das fingierte Relief einer Reiterschlacht (Abb. 44) auf dem triumphsäulenähnlichen Turm der Befreiung des Häretikers Petrus, dem im Hinblick auf die mitwirkenden Hände sorätselhaften letzten Fresko der Franzlegende, das, wie gesagt, wahrscheinlich der nachpaduanischen Zeit angehört. Die unterschiedliche Bewegtheit und Sicht der Tiere ist von so hohem Rang, daß man sich fragt, ob Giotto den Fries

178 Nach der Legenda aurea, 89, reisten die Könige auf Dromedaren, weil diese dreimal so schnell wie Pferde waren. Giotto drückte daher die Eile der Magier aus, den neu geborenen König zu verehren. In der Kindheitsgeschichte der Unterkirche sind die Tiere weitaus wirklichkeitsnäher als in Padua wiedergegeben.

47. Giotto (mit Werkstatt), Hohepriester und Schriftgelehrte. Ausschnitt aus dem Kreuzigungsfragment im Kapitelsaal des Santo, Padua

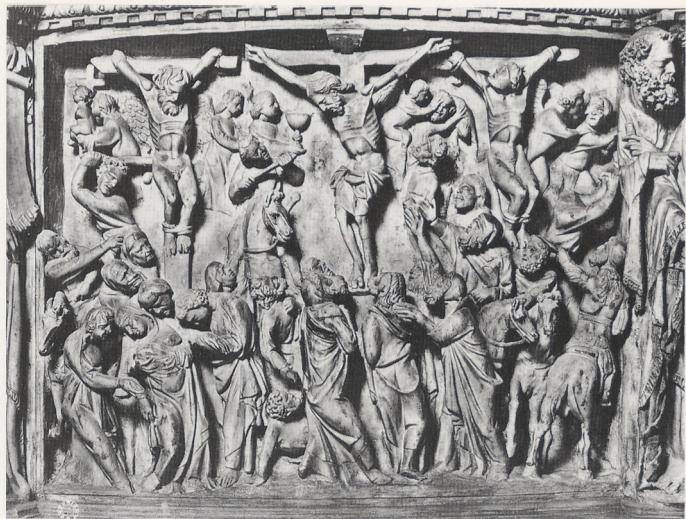


48. Giotto-Werkstatt, Hohepriester und Schriftgelehrte. Kreuzigung (Ausschnitt), Assisi, Unterkirche von San Francesco, rechter Querarm



nicht selbst mit dem Pinsel auf den Putz skizziert hat.¹⁷⁹ Eine Nachwirkung findet sich – auf Einzelfiguren beschränkt – bei den vier apokalyptischen Reitern an den Rippen des Vierungsgewölbes der Unterkirche, in einem Komplex, der nach Giottos Entwürfen zwischen etwa 1316 und 1318 entstand.¹⁸⁰ Bei den bisher besprochenen Beispielen handelt es sich um kleinformige, teils in Grisaille ausgeführte Arbeiten, die im Gesamten der Ausstattungen eher eine Begleitstimme bilden. Indes gibt es zu den Reitern der Apokalypse eine auffallende Parallelle beim Paulusmartyrium des Stefaneschi-Altares. Der Schimmel des kaiserlichen Befehlshabers entspricht in seitenverkehrter Haltung weitgehend dem Pferd des in der Ausführung schwachen, wie oben begründet später entstandenen Reiters mit dem Schwert (Abb. 42, 45). Derartige Verbindungen lassen darauf schließen, daß Giotto etliche Pferdeskizzen gefertigt hat. Offenbar wurden diese in der Werkstatt kopiert und auch durchgepaust, was es ermöglichte, seine Entwürfe bei an verschiedenen Orten entstehenden Arbeiten und seitenverkehrt zu verwenden.¹⁸¹

Giotto hatte jedoch vor der Entstehung des Stefaneschi-Altares schon Reitergruppen in monumentalem Maßstab konzipiert. Die von der Forschung nur flüchtig oder gar nicht behandelten beiden Fragmente einer vielfigurigen Kreuzigung im Kapitelsaal des Santo in Padua sind wegen des Bildtypus, künstlerisch und für die hier behandelten Fragen von großem Interesse (Abb. 46, 47).¹⁸² Das Fresko befand sich an der dem Eingang vom Kreuzgang her gegen-



49. Giovanni Pisano, Kreuzigung der Kanzel im Dom zu Pisa

überliegenden Wand;¹⁸³ spätere Veränderungen haben es weitgehend zerstört. Links und rechts rahmten es zwei schmale gekoppelte Spitzbogenfenster. In den beiden äußeren Feldern jenseits der Fenster sind, verstümmelt und teils übergangen, links die Stigmatisation des hl. Franz, rechts das Franziskanermartyrium in Marrakesch dargestellt, Szenen, die sich auf den Opfertod Jesu beziehen. Die Hauptgruppe der Kreuzigung mit Christus, Maria, Johannes und Magdalena wurde durch eine fingierte barocke Portalanlage übermalt.¹⁸⁴ Die Fragmente lassen die Qualität des Werkes noch ahnen. Das kleinere links zeigt den Körper eines in Rot und Ocker gekleideten gegen die Mitte hin gerichteten Reiters und den bildauswärts gewendeten bräunlichgrauen Kopf seines Pferdes; darunter sieht man den Rest einer Frau mit über den Kopf gezogenem warmockerfarbenen Mantel und den Ausschnitt eines vielleicht ebenfalls zu einer weiblichen Figur gehörenden Nimbus, was darauf hinweisen dürfte, daß, wie üblich, links vom Kreuz die Mariengruppe mit mehreren nimbierten Gestalten angebracht war. Aufschlußreicher ist das größere Fragment auf der rechten Seite. Am besten erhalten sind die unten stehenden jüdischen Priester. Rechts über ihnen, neben dem Ansatz des Schildbogens, sind zwei Soldaten, offenbar Berittene, noch deutlich erkennbar; ihre im Profil gegebenen Antlitze führten ehemals in das Bild ein. Wie in ungläubigem Staunen wenden sie sich der nicht erhaltenen Gestalt des Gekreuzigten zu; die äußere Figur hält eine Stange, über der – analog zu dem Fah-

179 Die guten Gegenüberstellungen bei PREVITALI, 80 f., Abb. 110, 111, 116, 117, sprechen, wie dies Previtali auch annimmt, für diese Vermutung. Eine Zuschreibung an Pietro Lorenzetti wäre dagegen schwierig. Eine hervorragende Pinselzeichnung Giottos wurde bei der Restaurierung der Croce dipinta aus S. Maria Novella unter dem Kopf Christi entdeckt. Zur Deutung der Häretikerszene siehe P. Burkhardt, *Franziskus und die Vollendung der Kirche im siebten Zeitalter. Zum Programm der Langhausfresken in der Oberkirche von San Francesco in Assisi*, Frankfurt a. M. 1992, 167 ff. – Bei den nackten geflügelten männlichen und auch weiblichen Gestalten an dem attikaähnlichen Aufsatz des Gebäudes könnte es sich um gefallene Engel handeln.

180 Es handelt sich um den Schimmel des den Bogen spannenden Reiters, das springende Pferd des Todes, den Rappen des Reiters mit der Waage und den Reiter mit Schwert. Zur Datierung vgl. oben S. 100 f.

181 CENNINI, Kap. XXIII, 24 f., spricht von der „carta lucida“, einem durchsichtigen Papier, mit dem man Köpfe und Figuren großer Meister abpausen könne. Nicht erwähnt er, daß Pauszeichnungen auch umgedreht und zur seitenverkehrten Wiedergabe verwendet werden konnten, wie dies in Giottos Werkstatt anscheinend schon geschah.

182 Eine kurze aber wichtige Würdigung gibt Cesare Gnudi, *Giotto*, Mailand 1958, 186; er schließt einen Anteil Giottos im Kapitelsaal nicht aus. PREVITALI, 365, sowie Max Seidel, „Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino“, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 22 (1978), 234 ff., und Francesca D’Arcis, „La presenza di Giotto al Santo“, in: *Le Pitture del Santo di Padova*, hrsg. v. C. Semenzato, Vicenza 1984, 3–13, betrachten die Ausstattung als Schulwerk.

183 Eine analoge Anordnung monumentalier Kreuzigungen begegnet später bei Andrea Bonaiuti in der Spanischen Kapelle, d. h. dem Kapitelsaal von S. Maria Novella, und bei Fra Angelico im Kapitelsaal von San Marco in Florenz.

184 Man fragt sich, ob unter der gemalten Scheinarchitektur nicht noch erhebliche Teile des künstlerisch und geschichtlich sicher weit wertvoller Kreuzigungsfreskos erhalten sein könnten.

nenträger der teils Giotto zugeschriebenen kleinen Kreuzigungstafel in Berlin – wohl eine Flagge zu ergänzen wäre, die zweite erhebt aufmerkend die von innen gesehene rechte Hand.¹⁸⁵ Von ihnen von vorn gesehenen Pferden, einem Rappen und einem Dunkelbraunen, sind nur die Umrisse der Köpfe, die Ohren, ein Teil der Stirn und des Zaumzeugs erkennbar. Mehr bildeinwärts befindet sich der Rest eines einst stärker betonten Reiters, der über einem blaugrauen (?) Wams eine warmrote Chlamys trägt. Der kräftige Kopf seines graubraunen Pferdes und der behelmte Soldat etwas tiefer links zeigen, daß sich ursprünglich mehrere Gestalten vom Kreuz abwendeten.¹⁸⁶ Die Komposition enthielt anscheinend Richtungskontraste, welche die erzählerische Vielfalt, die „varietà“, und die Dramatik des Vorgangs steigerten. Eine geschichtliche Einordnung erlaubt die Gruppe der Priester. Der wuchtige Kopf des Hohenpriesters links, die hohe Stirn, wie das Kopftuch Schädel und Nacken zu einer großen, plastisch gerundeten Form zusammenfaßt und ein Ende seitlich vor dem Gewand hinabhängt, die Pinselführung des Barthaares, das alles ist den Böses brauenden Priestern auf der Vertreibung der Händler und im Judasverrat in der Arenakapelle eng verwandt. Auch für die übrigen Köpfe wird man dort Ähnliches finden. Stilistisch vertritt die Gruppe im Kapitelsaal eine etwas spätere Stufe. Die breite großzügige Drapierung des mantelähnlichen Überwurfs der Hauptfigur, der von der verdeckten linken Hand in einer großen Glocke schwer hinabhängt und sich vor dem Körper in lockeren Mulden einsenkt, die farblich stark mitsprechende Verwendung von Futterfarben, die psychologische Differenzierung und Charakterisierung der Gesichter weisen auf die Navicella und weiterhin die Fresken der Peruzzi- und der Bardikapelle voraus.¹⁸⁷ Einen terminus ante quem gibt die Priestergruppe der zwischen ca. 1313–1315/16 datierbaren Kreuzigung im rechten Querarm der Unterkirche in Assisi.¹⁸⁸ Offensichtlich knüpft sie an das Kreuzigungsfresco des Kapitelsaals an (Abb. 48). Der Vergleich macht den Unterschied zwischen einem weitgehend eigenhändigen Werk Giottos und einer Schülerarbeit sofort deutlich: wieviel matter im Plastischen und in der räumlichen Anordnung, füsseliger in der Malweise des Haares, spannungsloser im Ausdruck ist hier alles geworden. Die Kreuzigung im Santo wird daher, grob datiert, zwischen ca. 1307 und 1312, am ehesten bald nach der Ognissanti-Madonna entstanden

¹⁸⁵ Zur Berliner Kreuzigung siehe unten S. 117 ff., 122 ff. und Abb. 53.

¹⁸⁶ Die entgegengesetzte Wendung von Pferd und Reiter, die Abwendung von der Bildmitte begegnet später auf Alticheros großer Kreuzigung in der Cappella di San Giacomo im Santo, in der Altichero vermutlich Züge der verlorenen Kreuzigung Giottos aufgenommen und variiert hat.

¹⁸⁷ Zu Giottos Verwendung von Futterfarben vgl. LISNER 1994, 85 ff.

¹⁸⁸ Das Kreuzigungsfresco der Unterkirche zeigt keine Reiter, was in dem kleineren Bildfeld mit begründet ist. Zur Datierung siehe oben S. 101.

sein. Ihren Rang kann nicht zuletzt die Farbigkeit der Fragmente bezeugen. Der weich leuchtende himbeerfarbene Mantelüberwurf des Hohenpriesters, die senkrechte, den Fältelungen folgende goldene Mittelborte, das blaue Innenfutter und das nur am Ärmel gezeigte Blau des Gewandes, welches als Hauptfarbe, verbunden mit einem ockergelben Futter und einem rötlich ockerfarbenen Kopftuch bei dem besorgt in seinen Bart greifenden Priester rechts wiederkehrt¹⁸⁹, – dies allein deutet auf eine zugleich strahlende und differenzierte Farbgebung der gesamten Komposition hin; die gedämpfteren oder dunkleren Töne der Rosse bildeten wahrscheinlich kleinere neutrale Übergangszonen. Die Erfindung und zumindest Teile der Ausführung sind nur Giotto selbst zuzutrauen. In bezug auf den Stefanesci-Altar bedeutet dies, daß er Hauptleute zu Pferde zuerst bei dem Thema der Kreuzigung Christi konzipiert hat. Geschichtlich gesehen war das weitgehend zerstörte Paduaner Werk vermutlich die erste – vor Pietro Lorenzettis großem Fresko in der Unterkirche entstandene – vielfigurige Kreuzigung mit Reitern in der italienischen Malerei.¹⁹⁰

Der Bildtypus begegnet etwa gleichzeitig, eher etwas früher, bei Giovanni Pisanos Kreuzigungsrelief an der zwischen 1302 und 1311 ausgeführten Pisaner Domkanzel, auf dem, wie später bei Pietro Lorenzetti, ebenfalls die beiden Schächer wiedergegeben sind (Abb. 49); ob auch Giotto diese gezeigt haben könnte, bleibt ungewiß.¹⁹¹ Zwischen die Gestalt des Gekreuzigten und den linken Schächer fügt Giovanni einen von vorn gesehenen Soldaten zu Pferde ein, der Jesus offenbar den Schwamm reicht.¹⁹² Rechts sieht man den mit einer Chlamys bekleideten Hauptmann, der mit einer starken Wendung des Kopfes zu Christus aufschaut, während sich sein Pferd in die entgegengesetzte Richtung bewegt. Weitere teils von vorn, teils von hinten gesehene Reiter füllen die unteren Bildecken. Giotto ist in Verbindung

¹⁸⁹ Die rechte Figur ist vor allem in den unteren Partien nicht gut erhalten.

¹⁹⁰ Die Reiter im Bethlehemitischen Kindermord der Kindheitsgeschichte in der Unterkirche setzen die Reiter der Paduaner Kreuzigung sehr wahrscheinlich voraus, vgl. Abb. 30. Im Paduaner Kindermord hatte Giotto keine Pferde wiedergegeben.

¹⁹¹ Daß auch Giotto die Schächer zeigte, erschien der Verfasserin angesichts des Bildformats zunächst nicht sehr wahrscheinlich. Zu denken gibt jedoch, daß Altichiero beide Gestalten in der leicht hochrechteckigen Kreuzigung im Oratorio di San Giorgio wiedergegeben hat, während sie in der früher entstandenen breiteren Komposition der Cappella di San Giacomo im Santo fehlen. Vielleicht könnte eine genaue Untersuchung der Maße hier weiterführen. – Zu Giovanni Pisanos Domkanzel vgl. am einfachsten H. Keller, *Giovanni Pisano*, Wien 1942, 67 ff., und J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, New York 1985, 175.

¹⁹² Es ist nicht ganz klar, ob bei der entsprechenden Figur rechts ebenfalls ein Pferd vorgesehen war, aber möglicherweise nicht ausgeführt wurde. An dem Relief haben Gehilfen mitgearbeitet.

mit dem Auftrag für die Stigmatisation des hl. Franz für die Pisanoer Franziskanerkirche mit Sicherheit in Pisa gewesen. Die im Louvre aufbewahrte Tafel wird wegen des engen thematischen Zusammenhangs des Hauptbildes wie der predellenähnlichen kleinen Szenen mit der Franzlegende in Assisi häufig früh angesetzt, könnte aber dem Stil nach später, nach dem Arenazyklus und der Ognissanti-Madonna entstanden sein.¹⁹³ Dies würde erklären, warum die Paduaner Fresken keine Reaktion auf die Kanzeln der Pisani zeigen. Offenbar hat sich Giotto in dem Bezirk um Dom und Baptisterium genau umgesehen. Wie gesagt – und hier kehren wir zum Stefaneschi-Altar zurück –, sind die hohen Blendarkaden des kleinen Rundtempels auf der Enthauptung des Paulus anscheinend von den das Untergeschoß des Baptisteriums umziehenden Blendarkaden angeregt. Im Inneren des Baues stand die erste Kanzel des Nicola Pisano. Das Relief der Anbetung der Könige wird Giotto in der strengen Bildauffassung, der Verbindung von Blicken und Gebärden und nicht zuletzt wegen der raumhaltigen Verkürzung der Pferde wie kaum ein anderes Werk Nicolas beeindruckt haben. Wahrscheinlich lebt eine Erinnerung an die drei großen Pferde, wenngleich völlig umgeschmolzen, in der Reitergruppe des Paulusmartyriums nach (Abb. 50, 51). Die Projektion der aus der Tiefe hervorkommenden, sich ängstlich duckenden Tiere, die Sicht von vorn, der gespannt nach unten gebogene Hals des den Huf hebenden Rappen mit dem hellen Kopf, die Akzentuierung von Augen und Blick sind ohne Nicolas Relief kaum denkbar, so anders der Bildzusammenhang, der dumpf furchtsame Ausdruck der Pferde des Martyriums gegenüber Nicolas königlichen Rossen auch ist. Bei einem Künstler wie Giotto wird man wohl stets mit einer im hohen Grad freien Umsetzung des vor den Arbeiten anderer Meister Beobachteten zu rechnen haben, wobei die Verwandlung bewußt, aber auch mehr oder minder unbewußt erfolgt sein kann, weil das Gesehene gleich-

sam Teil der eigenen Vorstellung geworden war. In ähnlicher Weise ließe sich Giottos Reaktion auf Giovannis Kreuzungsrelief verstehen. Möglicherweise hat er es noch vor der Aufstellung der Kanzel in dessen Werkstatt gesehen. Angeichts der weitgehenden Zerstörung des Freskos im Santo lässt sich das Verhältnis der beiden Werke zueinander allerdings nur in dem ganz allgemeinen Sinn definieren, daß das Thema der figurenreichen Kreuzigung mit Pferden und Reitern vermutlich etwas früher bei Giovanni Pisano begegnet. In jedem Fall aber dürfte die monumentale Paduaner Darstellung für die weitere Verbreitung des Bildtypus die wichtigere gewesen sein.¹⁹⁴

Giotto hatte also, bevor er den Auftrag für den Stefaneschi-Altar erhielt, ein großes Kreuzigungsfresko geschaffen, in das er als ein bereicherndes erzählerisches Element Soldaten bzw. Hauptleute zu Pferde einfügte. Dies allein könnte eine spätere Übertragung des Motivs auf die Apostelmartyrien erklären. Doch scheint es eine weitere von ihm konzipierte, falls nicht auch ausgeführte Kreuzigung gegeben zu haben, deren Aufbau den Tafeln des Altarwerkes näher stand.

Das Nekrologium von St. Peter nennt unter den Stiftungen des Kardinals Jacopo Stefaneschi an erster Stelle, allerdings ohne Giotto ausdrücklich zu erwähnen, die Wandmalereien in der Tribuna der alten Peterskirche. Anders Ghiberti; für ihn waren Giottos römische Werke so wichtig, daß er sie vor allen weiteren aufzählt: „Lavorò in mosaico la nave di san Pietro a Roma e di sua mano dipinse la cappella e la tavola di san Pietro in Roma“.¹⁹⁵ Das Thema und den genauerem Anbringungsort des Apsiszyklus erfahren wir von Vasari, der ihn einmal Giotto und an späterer Stelle dessen Schüler Stefano zuschreibt. In der Giotto-Vita heißt es „cinque storie della vita di Cristo“, in der des Stefano, in bezug auf die Zahl allgemeiner, auf die Anbringung aber präziser „alcune storie di Cristo fra le finestre“.¹⁹⁶ Vermutlich hat der Kardinal die Fresken der Apsis und das Hochaltarbild inhaltlich

193 Vgl. zuletzt K. Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992, Kat. Nr. 8, 203 f. (mit ausführlicher Literatur). Die Frühdatierung beruht mehr auf den verwandten Bildtypen als auf dem Stil. Die weichere, flüssigere Bewegtheit, die etwas gelängtere Proportionierung der Figuren auf der Übergabe der Ordensregel und der Vogelpredigt, vor allem aber die reich drapierten Gewänder Christi und der Engel an der kleinen Darstellung der Lateransfassade im Traum Innocenz' III. sprechen für eine spätere Ansetzung. Dann hätte Taddeo Gaddi in der ihm zugeschriebenen Stigmatisation im Fogg Art Museum in Cambridge (Mass.) nicht ein vorpaduanisches Werk Giottos, sondern, was verständlicher wäre, ein Bild wiederholt, das etwa zu der Zeit entstand als er bei Giotto gelernt haben wird; siehe Krüger, Kat. Nr. 9, 205. J. Gardner, „The Louvre Stigmatization and the Problem of the Narrative Altarpiece“, ZKg, 45 (1982), 217–247, scheint zu einer Datierung in das frühe Trecento zu neigen, geht aber auf den Stil der Tafel nicht näher ein; vgl. seine Abb. 1, 12–14 und – für die kleine Darstellung an der Lateranfassade – Abb. 15.

194 Augenfällig ist dies bei den beiden Kreuzigungen des Altichiero. Die Einfügung der Schächer, sofern die Kreuzigung im Kapitelsaal des Santo diese nicht zeigte, könnte Pietro Lorenzetti bei der vielfigurigen Kreuzigung in Assisi direkt von Giovanni Pisano übernommen haben, was im Einklang mit seiner sonstigen Beachtung der Werke Giovannis stünde; vgl. Polzer (wie Anm. 165).

195 Der Kardinal zahlte für den Apsiszyklus 500 Goldgulden; siehe DYKMANS, II, 75. Der gegenüber dem 800 Gulden kostenden Altarwerk geringere Preis erklärt sich wohl damit, daß kein geschnitztes vergoldetes Rahmenwerk und kein Gold für den Bildgrund zu bezahlen war. Ghiberti, *Commentari* (wie Anm. 135), 33.

196 Vasari-Milanesi I, 384 und 450. Vasari konnte bei seinen vielfachen Romaufenthalten die Fresken hinter dem Tegurium Bramantes, durch das man hindurchgehen konnte, sehen; die Apsis wurde erst ab 1592 abgebrochen (KRAUTHEIMER, V, 190). Aufschluß über das Aussehen des Teguriums verdanke ich Hans Hubert.



50. Nicola Pisano,
Pferde aus der Anbetung der Könige.
Pisa, Baptisteriumskanzel

aufeinander abgestimmt.¹⁹⁷ Ist es doch höchst auffallend, daß das Triptychon die Martyrien der beiden Apostelfürsten, nicht aber den heilsgeschichtlich viel entscheidenderen Opfertod Jesu zeigt. Auf dem von Bonifaz VIII. vor 1298 gestifteten gestickten Antependium in der Kathedrale von Anagni wird die das Zentrum des unteren Abschnitts bildende Kreuzigung links von der Enthauptung des Paulus und rechts von der Petruskreuzigung eingefaßt (Abb. 52).¹⁹⁸

¹⁹⁷ Zu der hier vorausgesetzten Aufstellung des Altarwerks auf dem Hochaltar siehe ausführlicher unten S. 128 ff.

¹⁹⁸ Siehe C. Bertelli, „Opus Romanum“, in: *Kunsthistorische Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg 1972, 99–117, S. 104 ff., Abb. 6; vgl. GARDNER, 84, Taf. 17a.

Ein Hauptthema des Tribunazyklus ist daher sicherlich die Kreuzigung Christi gewesen.

Vielleicht darf man in den kleinen Kreuzigungstafeln in Berlin und in Straßburg mehr oder minder variierte und abgekürzte Wiederholungen der verlorenen Darstellung sehen (Abb. 53, 54).¹⁹⁹ Mit der verstümmelten Kreuzigung

¹⁹⁹ Für die Kreuzigungstafeln in Berlin und in Straßburg, die vielleicht Teile eines Diptychons waren, vgl. die vorzüglichen Farbwiedergaben bei BONSANTI, Nr. 159, 155. Zur Berliner Tafel siehe Boskovits (wie Anm. 91), Nr. 25, 62 ff. (mit ausführlicher Besprechung der älteren Literatur). Den Zusammenhang mit dem Stefaneschi-Altar hat die Forschung längst erkannt. Boskovits schreibt die Tafel Giotto zu und datiert sie aufgrund von Ähnlichkeiten mit den Fresken im rechten Querhaus der Unterkirche in Assisi um 1315, jedoch vor den von ihm

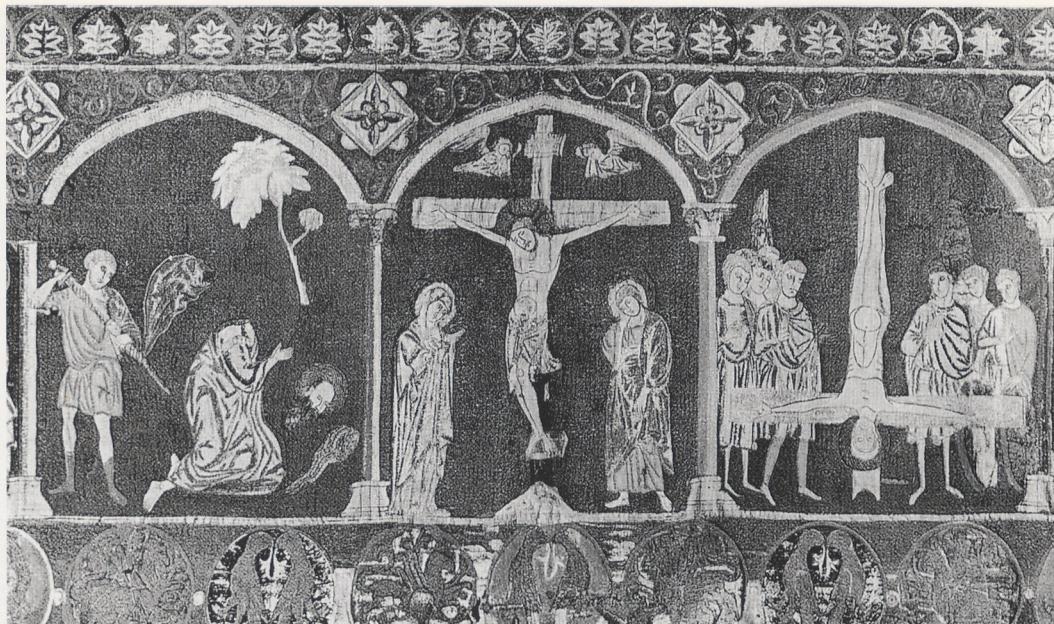
51. Giotto mit römisch-sienesischer Werkstatt,
Pferde aus der Ent-
hauptung des Paulus.
Christusseite des
Stefaneschi-Altars



im Santo stimmen beide Bilder motivisch darin überein, daß anders als in den entsprechenden Szenen in der Arenakapelle und im rechten Querhaus der Unterkirche in Assisi, aber analog zu den beiden Martyrien des Stefaneschi-Altars, Reiter eingefügt sind. Ihre symmetrische Anordnung links

später angesetzten Stefaneschi-Altar. Vgl. Bandera Bistoletti (wie Anm. 138), Nr. 34, 35, 130 ff. Trotz der Nähe zu den beiden Martyrien gehört die Ausführung der zweifellos qualitätvollen kleinen Bilder anscheinend einer jeweils anderen Hand an. Auf der Berliner Tafel bleibt die links von der Schulter Mariens hinabhängende Gewandbahn, ihr Zusammenhang mit dem Mantel der Gestalt des Johannes, zu dem sie der rosa Farbe nach gehört, ungeklärt; dies könnte auf ein nicht ganz verstandenes Vorbild hinweisen.

und rechts über und hinter den vorn stehenden Gestalten ähnelt der Kreuzigung Petri derart, daß schon dadurch ein enger Zusammenhang gegeben ist (Abb. 10). Auch in Figurenbildung und Farbauffassung besteht Verbindendes, wenngleich der Gewandstil zumal bei der Berliner Tafel teils linearer wirkt und die bei den Szenen des Triptychons kaum auftretende starke Verwendung von Changeantfarben auffällt. Nun ist es wenig wahrscheinlich, daß der Aufbau der kleinen Kreuzigungen vom Petrusmartyrium her entwickelt wurde. Zieht man den Apsisyklus in die Betrachtung mit ein, liegt es weit näher, das Vorbild in dem zerstörten Kreuzigungsfresko der Tribuna zu suchen. Giotto hätte dann die symmetrische Wiedergabe der Reiter zunächst für die Kreu-



52. Gesticktes Antependium
(Ausschnitt).
Anagni, Kathedrale

zung Christi in der Apsis konzipiert und das Motiv in vielleicht bewußter Abstimmung von dorther auf die Kreuzigung Petri übertragen. Daraus ergäbe sich, daß der Entwurf des Tribunafreskos und wohl der ganzen Bildfolge demjenigen der Martyrien voraufging, was eine annähernd gleichzeitige Ausführung nicht unbedingt ausschließen muß. Die Zusammenhänge dürften ein starkes Indiz dafür sein, daß die Erfindung des Christuszyklus Giotto selbst angehörte, auch wenn er für die Durchführung Schüler, möglicherweise den von Vasari genannten Stefano, mitherangezogen haben mag.

Es ist nicht ganz einfach, eine Vorstellung vom Aussehen des Zyklus, vom Format, der Zahl, der Verteilung und der Themenauswahl der Bilder zu gewinnen. Vasari erweist sich in der Überlieferung der Hauptinhalte zwar meist als zuverlässig, weniger genau ist er in der Angabe der Anzahl der Szenen. Beispielsweise nennt er in der Peruzzi-Kapelle jeweils zwei anstelle von drei Fresken aus dem Leben Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten.²⁰⁰ Daß in der Petersapsis „storie della vita di Cristo“ wiedergegeben waren, ist daher kaum zu bezweifeln, daß es fünf gewesen seien, kann schwerlich stimmen. Die Rekonstruktion der Tribuna durch R. Krautheimer und A. Frazer basiert, soweit sie hier interessiert, auf den Angaben Alfaranos, einer die Krönung Karls d. Gr. darstellenden Miniatur des Jean Fouquet mit der Innenansicht von Alt-St. Peter, dem Bramante zugeschriebenen Grundriß und einer Skizze Dosios, die das Äußere von Süden zeigt.²⁰¹ Aus den Quellen ist zu entneh-

men, daß die Apsis fünf Fenster, eines von ihnen in der Mittelachse, aufwies. Nach der Miniatur des an Architekturdarstellungen interessierten Fouquet sind die Fenster der altchristlichen Basilika, vermutlich im 13. Jahrhundert, verändert und durch Doppelarkaden mit oben füllendem Vierpaß unterteilt worden (Abb. 55).²⁰² Fouquet stellt die Proportionen überlängt dar. Legt man die Angaben Alfaranos zugrunde, hätte die Breite 11 palmi = ca. 2,46 m, die Höhe 16 palmi = ca. 3,57 m betragen, was eine weit gedrunghenere Form ergibt; anscheinend hat man bei dem Umbau die konstantinischen Öffnungen respektiert.²⁰³ Die Breite der vier zwischen den Fenstern liegenden Wandabschnitte ist – legt man die Breite und die Tiefe der Apsis zugrunde – mit ca. 1,96 m zu errechnen.²⁰⁴ An der linken und rechten Seite der Apsis befanden sich größere geschlossene Wandflächen. Sie

ALFARANO, 7, 12. Die Miniatur Fouquets befindet sich in den Grandes Chroniques de France.

202 Ob der Umbau der Apsisfenster bereits unter Innocenz III. (1198–1216), dem Erneuerer des Apsismosaiks, erfolgt sein könnte, bedürfte einer näheren Untersuchung. Innocenz hielt im Jahr 1212 ein Konzil in Paris ab und war vermutlich mit den neuesten Errungenschaften der französischen Gotik vertraut (*Encyclopedie Cattolica*, VII, Sp. 10). Ähnliche Fensterformen begegnen in der um 1253 vollendeten Oberkirche in Assisi (vgl. POESCHKE, 13, Abb. 16, 117). Allenfalls käme noch Nikolaus III. (1277–1280), der die Fenster im Obergaden des Mittelschiffs der Peterskirche umbauen ließ, für die Änderung der Fenster infrage.

203 ALFARANO, 12. Auch auf der Zeichnung Dosios (KRAUTHEIMER, V, Fig. 209) wirken die Fenster höher, was wohl mit auf der verkürzten Seitenansicht beruht.

204 Hans Hubert danke ich aufs herzlichste für die genaue Umrechnung aller hier angegebenen Maße und die Berechnung der für Ausmalung der Apsis zur Verfügung stehenden Wandflächenbreiten. Als Maß für den römischen palmo legte er 22,3425 cm zugrunde.

200 Vasari-Milanesi I, 373 f.

201 Siehe KRAUTHEIMER, V, 255 ff., Fig. 200, 209, 193, dazu die Rekonstruktion von Grundriß und Querschnitt (A. Frazer), Taf. V, VI. Vgl.

entstanden durch die eine Stelzung des Grundrisses bedingende Mauerdicke des Querhauses von gut 0,89 m und die am Außenbau zwischen Querhaus und Apsis eingeschobenen als Widerlager dienenden Architekturen (an der Südseite offenbar ein Treppenturm)(Abb. 56);²⁰⁵ letzteren entsprach am Einsatz der Apsisrundung ein ca. 3,97 m breiter Wandabschnitt, das heißt eine Fläche, die gut doppelt so breit wie die Wandstücke zwischen den Fenstern war und jeweils Platz für zwei Szenen bot. Aus diesem Befund wird man folgendes schließen dürfen: Für den Christuszyklus ergeben sich insgesamt acht Felder. Wie hoch diese gewesen sind, wo innerhalb der Fensterzone sie ansetzten, ob der obere Abschluß horizontal an das Mosaik Innocenz' III. grenzte, die Art der Rahmung, davon wissen wir nichts. Als Breite für die einzelnen Szenen darf man hypothetisch etwa 1,60 m bis 1,70 m annehmen.²⁰⁶ Wie weit die kurzen knapp 90 cm breiten Abschnitte unter dem Apsisbogen ausgeschmückt waren, bleibt ungewiß.²⁰⁷

Die Verbindung von Apsis und Hochaltar legte eine Bildauswahl nahe, welche das Erlösungswerk Jesu hervorhob; das Petruspatrozinium der Basilika wird ebenfalls eine gewisse Rolle gespielt haben. Versuchsweise ließe sich folgende Anordnung denken: Die Kreuzigung als zentrales Thema sah man wahrscheinlich, da die Mitte der Apsis ein Fenster einnahm, links von diesem Fenster. Ihr könnte rechts, den Worten des Credo gemäß – und vielleicht in einem Sinnbezug zu dem Petrusgrab unter dem Hochaltar –, die Grablegung entsprochen haben. Träfe diese Überlegung zu, blieben an jeder Seite drei weitere Felder zu füllen. Auf

der linken begann der Zyklus wegen der in der Messe bei der Wandlung gesprochenen Einsetzungsworte Jesu am ehesten mit dem Abendmahl. Gleich anschließend in dem breiten Wandabschnitt mag man sich die Fußwaschung mit Christus und Petrus im Vordergrund vorstellen. Auch in der Arenakapelle folgen Abendmahl und Fußwaschung aufeinander. Da die Gefangennahme bei Passionsdarstellungen kaum fehlen durfte, möchten wir sie, zumal sie die Petrus-Malchus-Szene enthielt, als drittes Bild vorschlagen; sie hätte zwischen dem ersten und dem zweiten Fenster gestanden. Auf der rechten Seite könnte man nach der Kreuzigung und der Grablegung als ein Hauptthema die Auferstehung Christi wiedergegeben haben; sie wäre dann zwischen dem vierten und dem fünften Fenster angebracht gewesen. Den Abschluß auf dem breiten Wandabschnitt rechts haben vielleicht die Himmelfahrt und das Pfingstwunder gebildet. Es ergäbe sich damit eine doppelte Analogie zur Anordnung der Bilder in der Scrovegni-Kapelle; auch dort endet der Zyklus mit der Himmelfahrt und dem Pfingstfest und wie dort würde dem die Passion einleitenden Abendmahl als letzte Szene die Herabkunft des Hl. Geistes gegenüberstehen. Daß Giotto im Gespräch mit dem Auftraggeber seine Paduaner Erfahrungen mit ins Spiel brachte, dürfen wir ohne weiteres annehmen. Freilich –, die Auswahl mag auch eine andere gewesen sein. In jedem Fall wird man auf die Darstellung von Abendmahl, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt kaum verzichtet haben.²⁰⁸

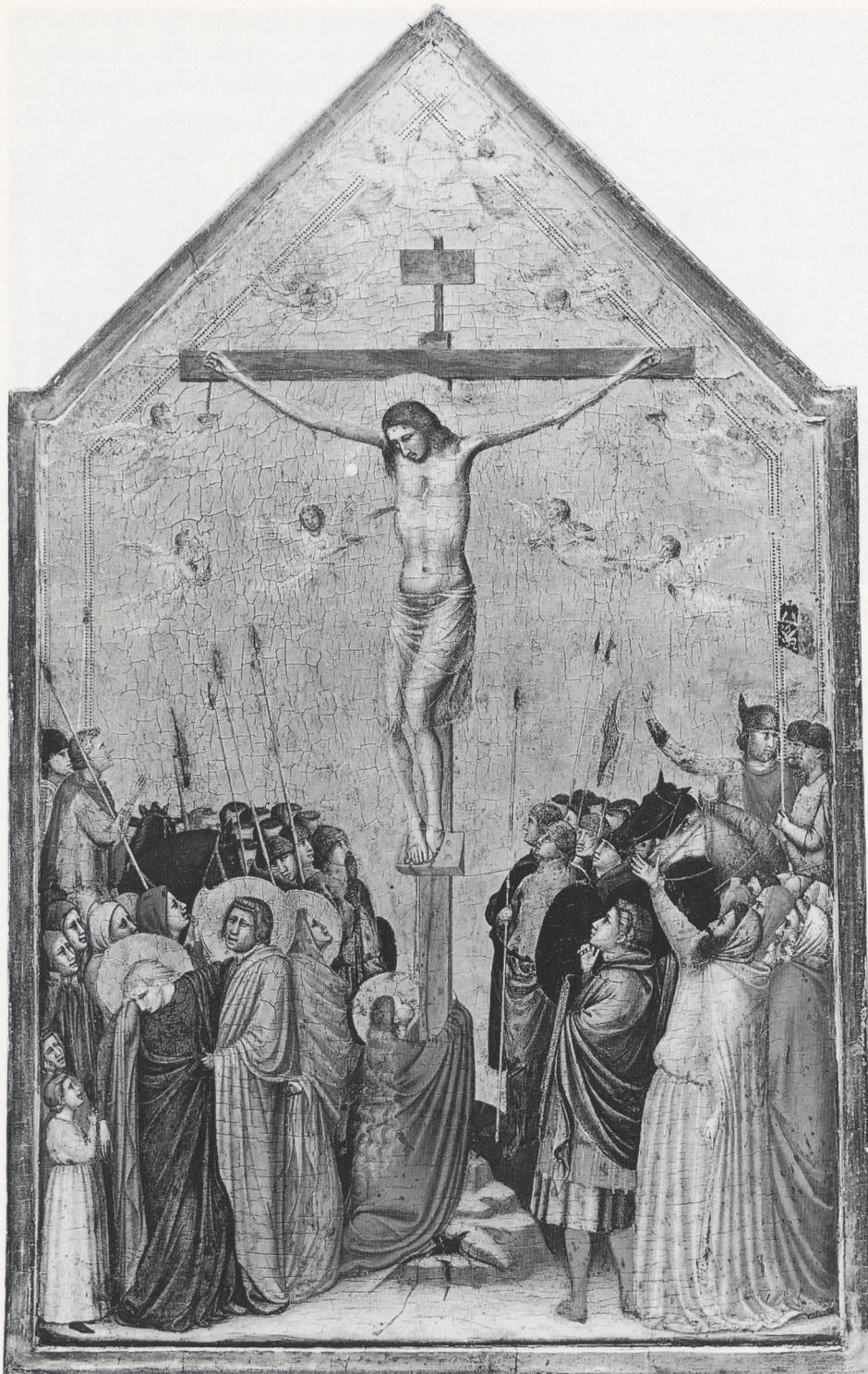
Die Betrachtung der Apostelmartyrien des Stefaneschi-Altars hat gezeigt, in welch' hohem Grad Giotto zu einer neuen Prägung überliefelter Bildtypen befähigt war. Dies ist mitzubedenken, wenn wir im Bereich des hier Möglichen versuchen, zumindest eine gewisse Vorstellung vom Ausse-

205 Vgl. den Bramante zugeschriebenen Grundriß in den Uffizien (UA 20), dazu KRAUTHEIMER, V, 249 f. und Abb. 193.

206 Dies würde bedeuten, daß die Bilder etwas schmäler als die Szenen der Arenakapelle waren; dort sind diejenigen der linken Wand etwa 2 m, die der rechten von Fenstern unterbrochenen Wand ca. 1,85–1,90 m breit. Einen horizontalen oberen Abschluß legen die Mosaiken Torritis in S. Maria Maggiore und Cavallinis in S. Maria in Trastevere nahe. Ähnlich wie an der Fensterwand der Arenakapelle werden die Bildrahmungen relativ schmal (etwa 13–18 cm) gewesen und durch Rhomben oder Kreise gegliedert gewesen sein; vgl. auch die Peruzzi- und die Bardikapelle.

207 Nicht auszuschließen wäre eine Anbringung stehender Figuren (die Apostelfürsten oder Propheten?), die bei Giotto und seiner Werkstatt an den Eingängen zur Nikolaus- und Magdalenenkapelle der Unterkirche in Assisi und später in S. Croce in Florenz (Rinuccini-Kapelle, Hauptchorkapelle, Castellani-Kapelle) begegnen; die heute schmucklosen Eingänge zur Peruzzi- und zur Bardikapelle mögen entsprechende Figuren gezeigt haben. Allerdings war der architektonische Zusammenhang ein etwas anderer. Als Alternative wäre zu erwägen, ob die beiden ersten und die beiden letzten Szenen des Zyklus in der Petersapsis breiter als die übrigen gewesen sein könnten. Vielleicht ist dies weniger wahrscheinlich. – Das von Martinelli (wie Anm. 176), 385 ff., mit der Tribuna in Verbindung gebrachte Fragment zweier Priesterheiliger aus der Sammlung Fiumi, Assisi, kann von der Anordnung und dem Thema her kaum zur Apsis gehört haben. Vgl. Bandera Bistoletti (wie Anm. 138), 135, Nr. 37.

208 Denkbar wäre auch eine Auswahl, die der Abfolge der kleinen Tafeln in New York, Boston, München, Settignano (Florenz) und London ähnelte. Erhalten sind die Geburt (mit der Anbetung der Könige), die Darbringung im Tempel, das Abendmahl, die Kreuzigung, die Grablegung, der Abstieg in die Hölle und das Pfingstwunder. Doch möchten wir in der Petersapsis in jedem Fall die Auferstehung annehmen (siehe den Text). Für die teils auf flüchtigere Entwürfe Giottos zurückgehende Serie vgl. M. Davies – D. Gordon, *National Gallery Catalogues – The Earlier Italian Schools*, London 1988, 29 ff. Die Qualität der Tafeln ist schwankend. Die Gewandfarben, aber auch die Typen der Apostel auf Abendmahl und Pfingstfest sind derart unklar, daß eine Beteiligung Giottos an der Ausführung kaum denkbar ist. – Nicht auszuschließen wäre ferner, daß der Tribuna-Zyklus analog zu Torritis und Cavallinis Mosaiken durch je ein weiteres Bild an der Apsistirnwand ergänzt wurde. In diesem Fall ließen sich vielleicht links die Geburt und rechts das Pfingstwunder vorstellen. Dann könnte in der Apsis die Limbusszene auf die Grablegung gefolgt sein und hätten in dem breiten Wandabschnitt Auferstehung und Himmelfahrt nebeneinander gestanden. Die Frage hängt mit der weiteren zusammen, ob die Mosaikausschmückung der Apsis unter Innocenz III. (oder schon die Dekoration des 4. Jahrh.) sich auf die Stirnwand miterstreckt hat. Vgl. die Mosaiken des 12. Jahrhunderts in San Clemente und in S. Maria in Trastevere.



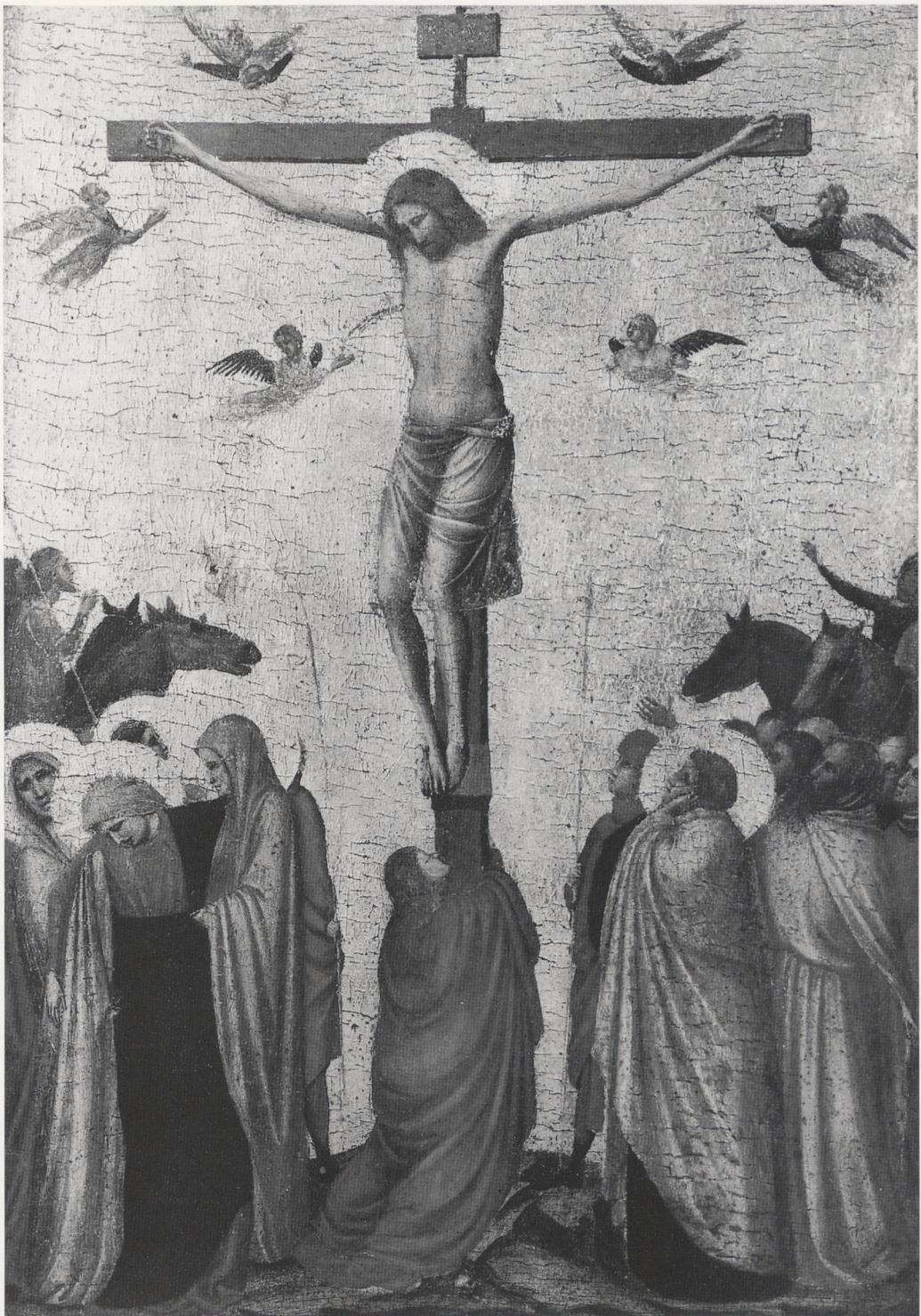
53. Giotto zugeschrieben,
vielfigurige Kreuzigung mit Reitern.
Berlin, Staatl. Museen,
Gemäldegalerie

hen einiger Bilder zu gewinnen. Eine zu erhoffende künftige Arbeit, die nach Reflexen des Zyklus in anderen Werken zu fragen hätte, mag weiter führen.

Über die Kreuzigung wurde schon gesprochen. Als Bildtypus vertrat sie, wie das fast zerstörte Fresko im Kapitelsaal des Santo in Padua, höchstwahrscheinlich den vielfigurigen Kalvarienberg mit Reitern. Das schmalere Wandfeld der

Petersapsis erforderte jedoch eine konzentriertere Komposition. Die kleinen Kreuzigungstafeln in Berlin und in Straßburg werden auf einige Züge des Aufbaus hinweisen (Abb. 53, 54). Hypothetisch ließe sich folgendes vorstellen: In der Mitte ragte, etwas zurückgeschoben, das Kreuz über dem Golgathahügel auf. Die Gestalt Christi mag, ähnlich der Croce dipinta des Museo Civico in Padua, eher zart als

54. Giotto zugeschrieben,
Kreuzigung mit Reitern.
Straßburg, Musées Municipaux



schwer gebildet gewesen sein. Symmetrisch angeordnete, unterschiedlich bewegte klagende Engelchen umschwebten sie. Magdalena kniete, weitgehend von hinten gesehen, das Antlitz in verkürztem Profil, dicht vor dem Kreuz und umschlang es, als ob sie es nicht lassen wolle. Das altüberlieferte Rot ihres Mantels deutete an diesem Ort wohl in besonderem Maß auf das Blut des Erlösers.²⁰⁹ Im Aufbau

des Freskos hatte die Figur vermutlich eine von der Mariengruppe zum Kreuz überleitende, raumbildende Funktion. Jesus neigte das Antlitz seiner Mutter zu. Wie auf der Berliner und der Straßburger Tafel wird Maria sich auch auf dem

209 Für die Gewandung der Magdalena vgl. LISNER 1985, 43f. mit Anm. 114, 115.



55. Jean Fouquet, Krönung Karls d. Gr. in der Peterskirche (Ausschnitt). Aus den *Grandes Chroniques de France*

Fresco der Apsis von Schmerz überwältigt von dem Sohn abgewendet und der Stützung durch andere Personen bedurft haben.²¹⁰ Analog zu der Paduaner Kreuzigung und zu der Berliner Tafel war sie am ehesten in ein die Trauer unterstreichendes Blau gekleidet. Daß sie unter der Achsel des erschlafft hinabhängenden geknickten Armes von einer Figur gehalten wurde, deren Mantel in einer großen zusammenfassenden Bahn zum Boden hinabhangt, ist anzunehmen. Weniger gewiß dürfte sein – das Motiv wirkt auf dem Berliner Bild unklar –, daß es der Mantel des Johannes war. Dieser könnte ähnlich der Straßburger Fassung und der kleinen in der Werkstatt ausgeführten Kreuzigung in München auch die rechte Gruppe angeführt haben.²¹¹ Zu ihr gehörte viel-

210 Die Anregung für die Haltung Mariens hat Giotto vermutlich von Nicolas Sieneser Domkanzel empfangen: das Sichabwenden, der hängende, im Ellbogen geknickte Arm, wie Maria unter der Achsel von einer (weiblichen) Figur gestützt wird, dies ist bei Nicola vorgebildet. Vgl. die Steigerung des Bildgedankens auf Giovannis Kreuzigung im Pisaner Dom (Abb. 49). Das große Motiv des von der Achsel hinabhängenden Mantels hat wahrscheinlich Giotto erfunden. Nicht auszuschließen ist, daß er es bereits bei der Kreuzigung im Santo verwendete.

leicht die Gestalt des auf beiden Kreuzigungstafeln begegneten alten jüdischen Priesters, der mit der abwärts gerichteten Linken das Manteltuch faßt, während die Rechte jäh zu Christus hin gereckt ist und die Gruppe mit ihm verbunden. Denkbar wäre schließlich, daß sich rechts vom Kreuz das Stifterbild des knienden Kardinals Stefaneschi befand.²¹² Oberhalb beider Gruppen führten Reiter – unter ihnen links anbetend Longinus mit der Lanze, rechts der sich zum Sohn Gottes bekennende Hauptmann – in das Bild ein. Über die unten Stehenden hinweg leiteten sie den Blick auf den Gekreuzigten. Als ob selbst die Kreatur an dem Geschehen teilnehme, waren die Köpfe der Pferde andächtig oder erschrocken ihm zugewendet. Das dunkelste der unterschiedlich gefärbten Tiere stand, die Tiefe betonend, jeweils hinten²¹³. Stellt man sich die auf der Berliner Version beiderseits mehr im Hintergrund befindlichen, maßstäblich kleineren Soldatentrupps, die die Gestalt Christi optisch leicht nach vorn schieben, auf die Apsis übertragen vor, wären sie hier der Einmuldung des Wandfeldes gefolgt. Daß die behelmten Köpfe über den Figuren vorn liegen, hätte Giotto mit dem nach hinten ansteigenden Hügel begründet. Das Bestreben nach einer möglichst großen räumlichen Wirkung dürfte in der Kreuzigung der Peterskirche stärker sichtbar als in den erhaltenen Kreuzigungsdarstellungen Giottos und seiner Werkstatt gewesen sein; das Fresko im Kapitelsaal des Santo bildete vielleicht die Vorstufe. Eine verwandte Tendenz zeigen die Martyrien des Stefaneschi-Altars, besonders die Enthauptung des Paulus.

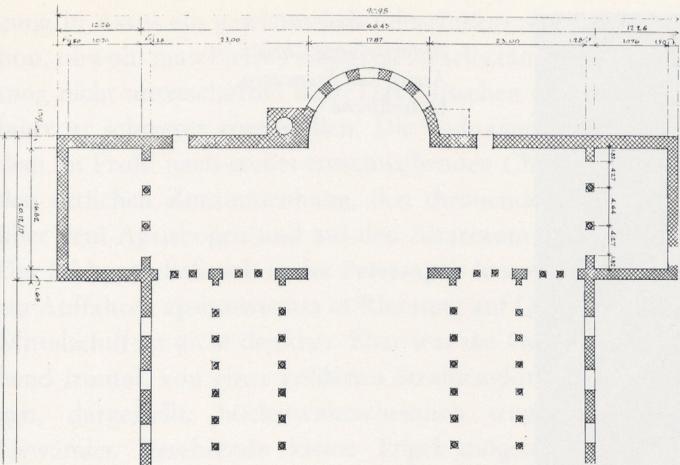
Auf welche Weise aber war in der Apsis die Auferstehung Christi zur Ansichtigkeit gebracht? Im Arenazyklus – wie ähnlich etwas später in der Magdalenenkapelle in Assisi – hat Giotto nicht die Auferstehung als solche gezeigt, sondern als Zeugnis den Sarkophag mit den Engeln und das *Noli me tangere* in einem Bildfeld verbunden.²¹⁴ Kurz dar-

211 Die Frage läßt sich nicht ohne weiteres entscheiden. Der den Betrachter gleichsam vertretende zu Jesus aufschauende junge Soldat auf der Berliner Tafel ist, obschon Stand und Körperwendung nicht recht zueinander passen, als Bildgedanke wie auch in der malerischen Ausführung bemerkenswert.

212 Motivisch geht die Figur auf Cimabues große Kreuzigung im Südsquerhaus in Assisi zurück (vgl. auch Duccios Kreuzigung der Maestà). Die Entgegensetzung der Arme ist auf den Varianten in Berlin und Straßburg ausgeprägter. Giotto hat das Motiv offenbar in dem Sinn weiterentwickelt, daß ein Richtungszug von rechts unten aufwärts zu Christus führt.

213 Angesichts der beim Stefaneschi-Altar nachweisbaren Beziehungen zu Duccios Maestà ließe sich fragen, ob in der Einfügung der vom Bildrand abgeschnittenen Pferde, der Anordnung der Rappen und der dunklen Brauen hinten und der heller gefärbten Tiere vorn nicht ein Widerhall der Pferde auf Duccios Anbetung der Könige gesehen werden darf.

214 In der Magdalenen-Kapelle fehlen die im Arenazyklus wiedergegebenen vor dem Sarkophag schlafenden Soldaten, was, da Christus bereits auferstanden war, eine gewisse Logik besitzt; vielleicht haben die Franziskaner hier ein Wort mitgedeutet.



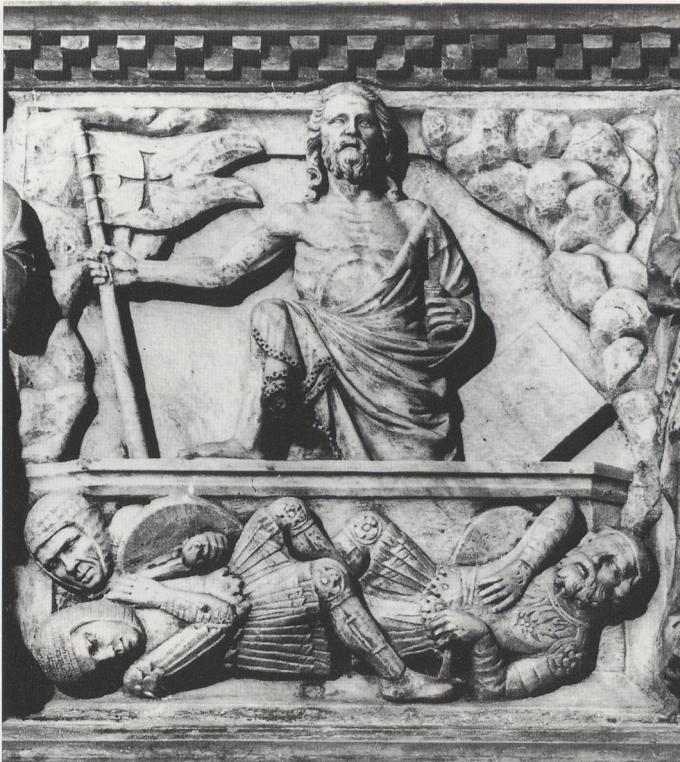
56. Grundriss von Alt-St. Peter (Ausschnitt). Rekonstruktion von R. Krautheimer und A. Frazer

auf finden wir in Duccios Maestà nach der Grablegung die Vorhölle, die Frauen am Grab und das Noli me tangere. Wir fragen uns, ob Giotto, möglicherweise auf Anregung des Kardinals Stefaneschi, in der römischen Folge die Auferstehung in der Form des Heraussteigens Christi aus dem Sarkophag dargestellt haben kann, da sie das Geschehen unmittelbarer verdeutlicht. Der Bildtypus begegnet in der toskanischen Malerei in Pietro Lorenzettis Passionszyklus in Assisi (Abb. 58) und etwa ein Jahrzehnt darauf bei Ugolino di Nerios großem Polyptychon vom Hochaltar in S. Croce in Florenz als letzte auf die Grablegung folgende Predellenszene (London, National Gallery).²¹⁵ Ein früher entstandenes Beispiel vertritt in der Skulptur Tino da Camainos Grabmal des Kardinals Petroni (gest. 1313) im Sieneser Dom; wohl spätestens 1317, als die Gebeine des Toten in den Dom übertragen wurden, war es vollendet. Die Auferstehung als zentrales Thema des Sarkophags versinnbildlicht das Erlösungserwarten des Verstorbenen (Abb. 57). Tino hat die Szene noch einmal – strenger gebaut und verkürzt – am Grabmal des Erzbischofs Gastone della Torre (gest. 1318) im Museo dell'Opera di S. Croce in Florenz gestaltet.²¹⁶ Bei Tinos Reliefs wie auf Pietro Lorenzettis Fresko setzt Christus den rechten Fuß auf den Sarkophagrand, und in der Rechten hält er die Siegesfahne; bei Ugolinos Predellentafel sind diese Funktionen, vielleicht durch die abschließende Stellung des Bildes in der Predella oder durch ein anderes Vorbild bedingt, auf das linke Bein und den linken Arm übertragen.²¹⁷ Der Sarkophagdeckel liegt jeweils in einer

215 Vgl. Davies-Gordon (wie Anm. 208), 99 ff., Pl. 72.

216 Vgl. G. Kreytenberg, *Tino da Camaino*, Florenz 1986, 22 ff., Abb. 21 und 25. Obwohl am della Torre-Grab Gehilfen mitgearbeitet haben, ist der klarere Aufbau der Auferstehung zumindest im Entwurf Tino selbst zuzuschreiben.

217 Für den auferstehenden Christus, der das Kreuz mit der Siegesfahne in der linken Hand hält, während er – anders als bei Ugolino – die



57. Tino da Camaino, Auferstehung vom Grabmal des Kardinals Petroni (gest. 1313). Siena, Dom

auf den Auferstehenden hinführenden Schrägen hinter diesem und – in der Malerei ist das deutlich – hinter dem Sarg. In Pietro Lorenzettis Fassung gewinnt der Bildraum durch die Anordnung der Soldaten, den offenen Sarkophag mit der Gestalt Christi, den Deckel und Landschaftsmotive die größte Tiefe. Der Bildtypus, das Entsteigen Christi aus dem Grab, tritt zuvor – dies hat H. Schrade eingehend belegt – in der nordischen Kunst auf, doch erscheint der Vorgang hier transitorischer. Die Figuren wirken weniger körperhaft, Motive, wie das entschiedene Aufsetzen des Fußes auf den Sargrand, der frontale, weitgehend entblößte Oberkörper, der aus dem Bild herausgehende Blick sind selten bzw. jeweils vereinzelt vorgebildet.²¹⁸ Man darf annehmen, daß Jacopo Stefaneschi in Avignon durch sein reges Interesse für die Buchmalerei mit entsprechenden französischen Miniaturen vertraut geworden ist. Daher wäre es denkbar, daß er Giotto gegenüber den Wunsch nach einer ähnlichen Dar-

Rechte segnend erhebt, vgl. die zahlreichen Beispiele bei H. Schrade, *Ikonographie der christlichen Kunst*, I, *Die Auferstehung Christi*, Berlin-Leipzig 1932, Abb. 13, 24, 31–36, 40–41. Das Halten in der rechten Hand begegnet meist nur dann, wenn Christus nicht segnet. Bei Tino da Camaino hält er eine Schriftrolle bzw. ein Buch in der Linken; bei Pietro Lorenzetti hält die waagerecht vor den Körper gelegte linke Hand das Gewand.

218 Vgl. Schrade (wie Anm. 217), Abb. 11–53. Besonders interessant im Hinblick auf die italienischen Werke ist das frühe Ratmannmissale in Hildesheim (Abb. 13); ein direkter Bezug kann kaum bestanden haben.



58. Pietro Lorenzetti,
Auferstehung Christi.
Assisi, San Francesco,
Unterkirche

stellung in der Petersapsis geäußert hat. Legte doch der enge Zusammenhang von Apsis und Hochaltar die Veranschaulichung des Vorgangs als solchen nahe. Giottos Entwurf für das Fresko könnte, ebenso wie derjenige für die Kreuzigung, zwischen Sommer und Herbst 1313, während des mutmaßlichen Romaufenthalts des Kardinals und in engem mündlichen Austausch mit ihm entstanden sein; im Dezember des Jahres weilt Giotto wieder in Florenz.²¹⁹ Träfe unsere Überlegung zu, hätte er und nicht Tino da Camaino oder Pietro Lorenzetti das Bild des aus dem Sarkophag auferstehenden Christus zuerst in die italienische Kunst eingeführt.²²⁰ Der Anbringsort in der alten Petersbasilika spielte für die weitere Verbreitung des Typus sicher eine Rolle. Wie die Szene im Einzelnen ausgesehen haben mag, lässt sich nur allgemein sagen. Wenn Pietro Lorenzetti, wie wir vermuten, zumindest kurz in Giottos römischer Werkstatt mitarbeitete, hat er die Komposition gekannt. Seine Fassung des Themas in Assisi würde einige Hinweise geben (Abb. 58). Die Gestalt Christi können wir uns kaum feierlich und hoheitsvoll genug vorstellen; der nach vorn gehende Blick besaß wahrscheinlich eine wunderbar ruhige, ausstrahlende Kraft.²²¹ Die Verkürzung des auf den Sargrand gestellten Fußes und des Beines

wird völlig gemeistert, der Brustkorb weitgehend frei gelassen und – vielleicht ähnlich wie bei Pietro Lorenzetti – durch das eine Schulter und den Unterkörper bedeckende Leichen-tuch begrenzt gewesen sein. Ob Jesus die Siegesfahne in der Rechten hielt, bleibt hingegen ungewiß; er könnte sie auch in der Linken getragen und wie in nordischen Beispielen die rechte Hand segnend erhoben haben.²²² Vor dem Sarkophag wären mehrere Soldaten in unterschiedlichster Haltung und Verkürzung vorzustellen. Daß die Öffnung des Sarkophages sichtbar war und der hinter ihm liegende Deckel den Blick auf den Auferstandenen hinleitete, darf man wohl ebenfalls annehmen. In jedem Fall hätte sich Christus als die beherrschende Figur von dem blauen Hintergrund abgehoben.

Von den übrigen von uns vorgeschlagenen Themen mögen Abendmahl, Fußwaschung und Gefangennahme die Bilder der Arenakapelle lediglich variiert haben. Die beim Abendmahl links angeordnete Gestalt Christi hätte gleichsam in die Folge eingeführt, auf der Fußwaschung der rechts sitzende Petrus die auf demselben Wandabschnitt befindlichen, inhaltlich zusammengehörenden Szenen abgeschlossen. In der großen Beweinung des Paduaner Zyklus gestaltete Giotto den Abschied der Mutter von dem Sohn derart, daß das Antlitz der Maria und das wie ausatmende Jesu eng verbunden waren. Giotto könnte diesen Bildgedanken bei der Grablegung der Petersapsis aufgenommen und noch intensiviert haben. Vielleicht ist Pietro Lorenzettis Grable-

219 Zu den Daten vgl. PREVITALI, 149, und zuletzt LISNER 1994, 93–95 mit Anm. 189, 197, 200.

220 Nicht auszuschließen ist, daß damals auch in Siena nordische Beispiele bekannt wurden, die die Quelle für Tino gebildet haben könnten.

221 Wenn man den Kopf Jesu im *Noli me tangere* in Padua in seiner unaussprechlichen Sanftheit und Würde (wie es der Verfasserin vergönnt war) vom Gerüst aus gesehen hat, kann die Vorstellung des auferstandenen Christus kaum hoch genug greifen. Freilich bleibt offen, wie weit Giotto das Fresko der Petersapsis selbst ausgeführt hat; seine Beteiligung wäre am ehesten bei den Köpfen der Hauptgestalten anzunehmen.

222 Vgl. Anm. 217. Auch im *Noli me tangere* in Padua hält Jesus die Fahne in der Linken. Ferner wäre nicht auszuschließen, daß, wie bei Pietro Lorenzetti, kleine Engel um oder über dem Auferstandenen schwieben. Doch mögen sie in der Petersapsis eher der Himmelfahrt, die in dem Lorenzetti-Zyklus fehlt, vorbehalten gewesen sein.

gung in Assisi ein gewisses Echo der verlorenen Komposition, obwohl man Pietros Fähigkeit zu selbständiger Gestaltung nicht unterschätzen darf. Das Aussehen der Himmelfahrt ist schwerer vorzustellen. Die Paduaner Lösung mit dem im Profil nach rechts entschwebenden Christus ist auf den örtlichen Zusammenhang, den thronenden Gottvater über dem Apsisbogen und auf den Altarraum abgestimmt. Der Bildtypus ließ sich in der Petersapsis kaum verwenden; ein Auffahren apsisauswärts in Richtung auf Querhaus und Mittelschiff ist nicht denkbar. Eher war die Gestalt weitgehend frontal, von einer goldenen Strahlenglorie hinterfangen, dargestellt; höchstwahrscheinlich trug sie weiße Gewänder. Verehrende kleine Engel mögen Jesus umschwebt haben. Am Boden knieten links und rechts Maria und die Jünger. Diese Prägung hätte in der späteren Malerei einen weiten Nachhall gefunden.²²³

Bei der Farbgebung des Zyklus waren Giotto und die von ihm mit der Ausführung betrauten Meister an die Verwendung bestimmter ikonographischer Farben gebunden. Christus zeigte in Abendmahl und Fußwaschung, falls nicht den blauen Mantel, zumindest das rote Gewand, in der Gefangennahme vermutlich Rot unter Blau, am Kreuz einen schleierähnlich durchsichtigen, weiß gehöhten und mit einer Goldborte verzierten Schurz, der das helle Inkarnat unterstrich. Das Leichentuch in der Auferstehung und seine Kleidung in der Himmelfahrt werden als Zeichen der leiblichen Verklärung von einem weichen, lichten Weiß gewesen sein.²²⁴ Maria war analog zur Scrovegni-Kapelle in der Passion, bei Kreuzigung und Grablegung, sehr wahrscheinlich in Blau gewandet – Pietro Lorenzetti hat in Assisi diese Farben aufgenommen –, bei der Himmelfahrt mag ein weißes Kopftuch hinzugekommen sein. Magdalena trug nicht nur in der Kreuzigung, sondern auch bei der Grablegung, auf der sie kaum fehlte, den üblichen, vielleicht unterschiedlich betonten roten Mantel.²²⁵ Für die großen Apostel wird

Giotto die gleichen ikonographischen Farben wie im Arenazyklus und in der Predella des Stefaneschi-Altars gewählt haben, das heißt Blau unter Gelb für Petrus, Rot unter Grün für Andreas, die Jesusfarben Rot unter Blau für Jacobus major und Blau unter Rosa oder Hellrot bei Johannes. Doch waren die Gewänder wohl auch hier je nach dem Stimmungsgehalt einer Szene im Helligkeitsgrad abgestuft, die Farben des Jacobus major von denjenigen Christi abgehoben.²²⁶ Fest lag ferner die gemusterte weiße Kleidung des Bartholomäus. Wo immer die vier großen Jünger und Bartholomäus auftraten – in Abendmahl, Fußwaschung, bei der Himmelfahrt und beim Pfingstwunder – hatte man ihre Farben in den Farbaufbau einzuflechten. Abweichungen gab es wahrscheinlich kaum und nur dann, wenn dies im Gesamten der Farbkomposition unausweichlich erschien.²²⁷ Ungeklärt bleibt, ob Judas in Abendmahl und Gefangennahme das Gelb des Arenazyklus oder aber in Anbetracht der bei Giotto und bei Duccio feststellbaren Übereinstimmung der Judas- und Matthiasfarben hier – entsprechend dem Matthias in der Predella des Triptychons – die vorher bei Duccio begegnende Verbindung von Grün unter Rot trug.²²⁸ Eine vom Arenazyklus abweichende Wahl von weichem Grün und hellerem Rot für einige der übrigen Jünger ließe die Apostelserie der Predella vermuten. Dann hätte dieser Klang neben den roten und blauen Tönen eine erhebliche Rolle in der farbigen Gesamthaltung und in der Farbstimmung des Zyklus gespielt.²²⁹ Das verstreute Weiß, das in unterschiedlicher Brechung auch die Bildarchitekturen gezeigt haben mögen, gipfelte wahrscheinlich in dem mild leuchtenden Weiß des gen Himmel fahrenden Christus.

Stellt man sich die Tribuna im Gesamten, das große Apsismosaik Innocenz' III. in der Kalotte und den Christuszyklus in der Fensterzone darunter vor, so ist die Verknüp-

223 Zu den Farben dieser Jünger siehe eingehend LISNER 1990, 309 ff.

224 Die einzige auffällige Abweichung in der Arenakapelle bildet die Gestalt des Jacobus major in der Fußwaschung; LISNER 1990, 327. Freilich ist das konsequente Durchhalten der Apostelfarben auch eine Frage der künstlerischen Qualität. Für die strenge Verwendung in der Petersapsis mag Giotto auch dann, wenn er die Ausführung anderen Händen überließ, strikte Anweisungen gegeben haben.

225 Siehe hierzu oben S. 96. In diesem Fall könnte der Judasmantel ein brennendes Rotorange gezeigt haben, das völlig anders als das volle ruhige Rot der Tunika Christi wirkte (vgl. Duccios Gefangennahme Christi).

226 Hierfür könnte sprechen, daß auf den das verlorene Kreuzigungs-fresko vielleicht auch farblich spiegelnden Tafeln in Berlin und in Straßburg jeweils zwei Nebenfiguren auftreten, deren zartgrüne Gewandung in den Faltentiefen in Rot changiert. Ob in dem Freskenzyklus stärker als beim Stefaneschi-Altar Changeantfarben, vielleicht auch Futterfarben eine Rolle spielten, läßt sich nicht sagen. Changeantfarben hat Giotto in der Arenakapelle, Futterfarben in der Navi-cellula verwendet. Ebensowenig ist die Frage zu beantworten, ob Giotto für die Ausführung sienesische Kräfte (möglicherweise auch Pietro Lorenzetti?) eingesetzt hat; auszuschließen wäre dies nicht.

224 Für die unterschiedlichen Christusfarben in der Passion, bei der Auferstehung und der Himmelfahrt in der Arenakapelle siehe LISNER 1985, 40 ff.

225 Zu den Marienfarben und dem roten Mantel der Magdalena in Padua vgl. LISNER 1985, 22 ff., 43 f.

fung der beiden Bildbereiche im Prinzip kaum viel anders als in der kleineren Apsis von S. Maria in Trastevere die Verbindung des unter Innocenz II. (1130–1143) entstandenen Mosaiks mit den von Bertoldo Stefaneschi, dem Bruder des Kardinals, gestifteten und von Cavallini ausgeführten Szenen Mariens und der Kindheit Jesu gewesen. Zwischen beiden Ausstattungen besteht eine auffallende durch die Verwandtschaft der Auftraggeber erklärbare Parallelie, auch wenn Cavallinis Zyklus in Mosaik und derjenige Giottos und seiner Werkstatt in St. Peter in Fresko ausgeführt war. Letzteres wird verständlich, wenn man bedenkt, daß Jacopo Stefaneschi allein für das Navicella-Mosaik im Atrium 2200 Goldgulden ausgegeben hatte, ihn das Triptychon zusätzliche 800 Gulden kostete, seine Ausgaben für den bildnerischen Schmuck der Peterskirche einschließlich der 500 Gulden für die Apsismalereien also insgesamt die erhebliche Summe von 3500 Gulden betrugen.²³⁰ Für die Zusammenstellung von Mosaik in der Kalotte und Wandmalerei in der Zone darunter gab es in Rom in der Apsis von San Clemente ein Beispiel des 12. Jahrhunderts.²³¹ Das Mosaik der Petersapsis und das ältere in S. Maria in Trastevere stimmten darin überein, daß unter die Hauptfiguren der Kalotte ein gleichsam als Sockel dienender Mosaikfries eingeschoben war bzw. ist. In der weiträumigen Apsis von St. Peter zeigte er den aus den Städten Bethlehem und Jerusalem hervortretenden Zug der Lämmer und in der Mitte beiderseits des erhöhten Lammes Christi das Stifterbild Innocenz' III. und die Ecclesia.²³² In dem niedrigeren, enger gedrängten Fries in S. Maria in Trastevere sind nur die Städte und die zum Christuslamm hinziehenden zwölf Lämmer dargestellt. Auffällig ist jeweils, daß man im späten 13. und im früheren 14. Jahrhundert trotz der mehr oder minder hohen Sockelstreifen in einer dritten Zone erzählende Bilder zwischen den Fenstern angebracht hat. Das Vorbild war offensichtlich Torritis Zyklus in S. Maria Maggiore, der jedoch unmittelbar an die Marienkrönung anschließt. In der Gesamtansicht ergab sich ein erheblicher Wechsel der Figurengrößen zwischen den thronenden Hauptfiguren mit den sie umgebenden Heiligen und den maßstäblich viel kleineren Figuren der Szenen. Eine gewisse Parallelie bilden die meist etwas später anzusetzenden erzählenden Predellenbilder in der Tafelmalerei. Die Petersapsis zeigte eine stufenweise Abnahme des Figurenmaßstabs von oben nach unten, da die Gestalten Innocenz' III. und der Ecclesia zwar wesentlich kleiner als der

thronende Christus und die Apostelfürsten, aber monumentaler als die Figuren des Christuszyklus vorzustellen sind.²³³ Im Vergleich zu den nicht lange zuvor entstandenen Wandbildern der Peruzzi-Kapelle waren die Szenen in der Petersapsis schmäler, was vermutlich ein weniger spannungsreiches Verhältnis der Figuren zur Bildfläche und zum Bildraum, das heißt einen bis zu einem gewissen Grad abweichenden Stil mit sich brachte. Letztlich aber sind die durch die zur Verfügung stehenden Wandabschnitte gegebenen Bedingtheiten wohl nicht wesentlich anders als in der Arenakapelle gewesen.²³⁴

Zum Abschluß unserer Überlegungen sei die schon vorausgesetzte ursprüngliche Bestimmung des Altarwerkes für den Hochaltar zusammenfassend und ausführlicher begründet, zumal B. Kempers und S. De Blaauw dies in einer eingehenden Studie bestritten und eine einstige Aufstellung auf dem Altar des Kanonikerchores vorgeschlagen haben.²³⁵ Die These ist in verschiedener Hinsicht nicht haltbar. Der Altar des Kanonikerchores befand sich laut Alfarano an der Südseite des Mittelschiffes „in facie parastatis arcum triumphalem sustinentis“; er war Maria geweiht.²³⁶ Dem üblichen Brauch entsprechend müßte sein Altarbild Maria als in die Augen fallende Hauptgestalt gezeigt haben. Nun ordnen beide Autoren das Triptychon in der Weise auf dem Altar an, daß die Christusseite mit der lediglich in der Mitte der Predella thronenden Madonna den Kanonikern bei ihrem Gottesdienst gegenüber stand. Die Petrusseite wäre, wie dem Leser suggeriert wird, dem Hochaltar zugewendet gewesen, das hieße praktisch: in einer großen Schrägen über das ganze Querhaus, die beiden Weinrankensäulen-Schran-

233 In Giottos Werkstatt scheint eine gewisse, wenn auch frei gehabte Faustregel bestanden zu haben, den Figuren etwa die halbe Höhe der Bildbreite zu geben; dies läßt sich sowohl in der Franzle-gende in Assisi wie in der Arenakapelle feststellen. Stimmt unsere Schätzung, daß die Szenen zwischen den Fenstern der Petersapsis ungefähr 1,60 m bis 1,70 m breit waren (s. oben S. 121), käme man auf eine Durchschnittshöhe der Figuren von rund 0,85 m. Auf der Kreuzigung Petri des Stefaneschi-Altars beträgt die Höhe der links und rechts stehenden Soldaten ebenfalls etwa die Hälfte der Bildbreite; andere Figuren, wie auch die meisten beim Paulusmartyrium, sind hingegen kleiner. Die Entwicklung der Komposition nach oben hin mag dies erfordert haben. Auch bei breiten Formaten änderte sich das Verhältnis.

234 Die durchschnittliche Figurenhöhe in der Arenakapelle mag zwischen etwa 0,90 m und 1 m gelegen haben (dies wäre vom Gerüst aus zu messen); vgl. Anm. 206.

235 KEMPERS/DE BLAAUW, 99 ff. Die Verfasserin bedauert, dieser Arbeit, die einen großen wissenschaftlichen Aufwand beweist, nicht zustimmen zu können. Köhren-Jansen (wie Anm. 130), 143 ff., übernimmt die These der beiden Autoren ohne weitere Begründung.

236 ALFARANO, 57 ff. Alfarano erwähnt im Bereich des Kanonikerchores einen zweiten, offenbar nicht ganz gesicherten Gabinius-Altar. Der Marienaltar wurde durch Innocenz VIII. erneuert; siehe ALFARANO, 57, Anm. 1; vgl. KEMPERS/DE BLAAUW, Anm. 121.

230 DYKMAN, II, 75. Das Obituarium erwähnt außerdem zahlreiche weitere nicht spezifizierte Geschenke.

231 Vgl. zuletzt LISNER 1994, 70 f.

232 Für die kolorierte Nachzeichnung des Innocenz-Mosaiks im „Album“ siehe GRIMALDI/NIGGLI, c. 158v–159r, 194/195; vgl. *Fragmenta picta*, (wie Anm. 38), 120, Abb. 1, und 128, Abb. 11, ferner LISNER 1994, Abb. 12.

ken und die Säulen des Altarbaldachins hinweg.²³⁷ Eine solche Beziehung ist in hohem Grad unwahrscheinlich. Tatsächlich hätte der thronende Petrus-Papst, der Patron der Basilika – wie aus den Angaben Alfaranos und aus dem Grundriß hervorgeht – den südlichen der beiden den Triumphbogen tragenden breiten Wandvorsprünge als Gegenüber gehabt.²³⁸ Da der Kanonikerchor zudem durch Schranken – deren Höhe wir nicht kennen – vom Mittelschiff abgegrenzt war, ließe sich irgendeine Funktion der Petrusseite, sei es in Richtung auf die Gläubigen oder den Klerus, kaum vorstellen. Eine doppelseitige Bemalung des Altarwerkes wäre überflüssig gewesen.

Das wichtigste Dokument für die Aufstellung auf dem Hochaltar bildet die Eintragung im Nekrologium der Peterskirche, auch wenn sie erst etwa zwanzig Jahre nach dem Tod des Jacopo Stefaneschi, um 1261, niedergeschrieben wurde.²³⁹ Laut M. Dykmans war zu dieser Zeit Francesco Tebaldeschi, ein Neffe des Kardinals, Prior der Kanoniker von St. Peter; Dykmans erwägt, ob nicht er den Text abgefaßt haben kann.²⁴⁰ Wie dies auch sei: sicherlich lagen dem Schreiber genaue Notizen vor, anders wäre die präzise Angabe der von Jacopo Stefaneschi für jedes Werk ausgegebenen Summe nicht möglich. Zudem werden sich die älteren Kanoniker genau an die Vorgänge entsonnen haben.²⁴¹ An dem Satz „Tabulam depictam de manu Iotti super eiusdem basilice sacrosanctum altare donavit, que octingentos auri florenos constitit“ ist daher kaum zu rütteln. Der sakrosankte Altar kann kein anderer als der Hochaltar über dem Petrusgrab gewesen sein, auf dem das Triptychon damals noch stand. Den Auftrag für die „Tabula“ hatte Giotto erhalten, lediglich die Phrase „de manu“ ist den damaligen Gepflogenheiten gemäß nicht ganz wörtlich zu nehmen.²⁴² Man mag nun kritisch fragen, ob der Passus „super... sacrosanctum altare“ eventuell auf eine erhöhte Aufstellung oberhalb des Altares hinweisen könnte. Da dieser von einem Baldachin überfangen wurde, käme hierfür allenfalls die Mitte des Architravs infrage, der die je drei links und rechts vor dem Presbyterium angeordneten Weinrankensäulen zusammenfaßte.²⁴³ Derartige Erwägungen

²³⁷ Die Aussage von KEMPERS/DE BLAAUW, 101: „The Peterside faced the high altar“ wirkt etwas manipuliert; vgl. ebendort, 100, Fig. 2.

²³⁸ Vgl. den Grundriß bei ALFARANO, Taf. I. Eine wesentlich größere, lesbare Wiedergabe des Planes findet man bei GRIMALDI/NIGGL, 506/7; siehe auch den Grundriß bei Krautheimer, Taf. V.

²³⁹ Vgl. Hueck (wie Anm. 2) und für den Wortlaut DYKMAN, II, 75.

²⁴⁰ DYKMAN, II, 75, Anm. 256.

²⁴¹ Auch heute entsinnt sich der ältere Mensch genau an wichtige Ereignisse, die vor Jahrzehnten geschahen. Jede Veränderung im Bezirk von Hochaltar und Kanonikerchor muß die Kanoniker von St. Peter besonders berührt haben. Es wirkt unlogisch, wenn die Forschung den Auftrag an Giotto und die Aufstellung, nicht aber die Angaben über Stefaneschis Ausgaben infrage stellt.

²⁴² Zur Frage der Aufstellung vgl. die wichtigen Erörterungen von KEMP, 312 ff., und GARDNER, 57 ff.

sind auszuschließen. Anlässlich der in den Jahren 1965 bis 1971 durchgeföhrten Restaurierung des Triptychons stellte man besonders bei der Petrustafel und an den Predellenbildern starke Verschmutzungen durch Kerzenrauch fest. Sie weisen nicht nur auf die Aufstellung auf dem Hochaltar sondern auch darauf hin, daß die Messe am häufigsten vor der Petrusseite zelebriert wurde.²⁴⁴ Der Verlust der mittleren und der rechten Predella dieser Bildwand mag sich hierdurch miterklären. Die These von Kempers und De Blaauw wird nicht zuletzt durch den Restaurierungsbefund widerlegt.

Bei den zwischen 1940 und 1949 durchgeföhrten Ausgrabungen in der Petersapsis kamen Teile eines Altares zutage, die, wie man annimmt, zu dem Altar Calixtus' II. (1119–1124) gehörten; wohl in jedem Fall wird es sich um die Fragmente des Altares handeln, auf dem das Stefaneschi-Triptychon aufgestellt war.²⁴⁵ Stellt man sich die einzelnen Teile nach den von den Ausgräbern angegebenen Maßen zusammengesetzt vor, müßte die Mensa des damaligen Hochaltares mindestens 2,85 m breit gewesen sein und die erstaunliche Tiefe von kaum weniger als 1,70 m besessen haben; die Höhe des Altares einschließlich Basis und Mensa betrug 1,33 m.²⁴⁶ Die Eintragung auf dem Plan Alfaranos

²⁴³ Vgl. *Esplorazioni*, I, 184 ff., und die Rekonstruktion auf Taf. I; J. Toynbee u. J. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter and the Vatican Excavations*, London-New York-Toronto 1958, 215 f., Fig. 22. Vier der sechs Säulen mit Architrav gibt noch Giulio Romano auf der Konstantinischen Schenkung in der Sala di Costantino wieder; vgl. KRAUTHEIMER, Fig. 221.

²⁴⁴ Die Verfasserin sieht sich durch eine mündliche Diskussion veranlaßt, auf die Möglichkeit einer erhöhten Aufstellung kurz einzugehen. Vgl. L. Brandi (wie Anm. 31) und DE CAMPOS, 339.

²⁴⁵ Es wird angenommen, daß der Calixtus-Altar bis zur Zeit Clemens' VIII. existierte; vgl. GRIMALDI/NIGGL, c. 165^v–166^r, 204 f.; *Esplorazioni*, 192.

²⁴⁶ Das geschätzte Maß der Mensaplatte von etwa 2,95 x 1,70 m beruht auf folgenden Angaben (*Esplorazioni*, 192): Die beiden breiten der vier gefundenen Paonazzetto-Platten, die den unter Gregor d. Gr. errichteten Altar umkleideten, waren 2,70 m, die schmaleren 1,58 m breit. Die Dicke der Platten wird nicht angegeben, dürfte aber kaum weniger als 5 cm betragen haben, so daß sich bei der Zusammenfügung der vier Platten entweder auf den Breit- oder den Schmalseiten des Altarkastens eine zusätzliche Ausdehnung von ca. 10 cm ergab. Die Mensaplatte, deren Breite und Tiefe wir nicht kennen, besaß eine Dicke von 10,5 cm; sie wird über den Altarkasten auf jeder Seite schätzungsweise 6–8 cm hinausgeragt haben. Damit käme man auf ein Maß von etwa (2,70 + 0,10 + 2 x ca. 0,07) 2,95 x (1,58 + 2 x ca. 0,07) 1,70 m oder, was weniger wahrscheinlich ist, von ca. 2,85 x 1,80 m. Die Höhe des Altares von 1,33 m ergibt sich aus der Basishöhe von 0,175 m, der Plattenhöhe von 1,05 m und der Mensadicke von 0,105 m. Vor dem Altar mag, wie dies in späterer Zeit üblich war, eine Holzstufe gelegen haben. Grimaldi gibt für den Calixtus-Altar abweichende Maße an: „longum palmis XIII (= 3,13 m), latus palmis III (= 0,89 m), altum palm. VII (= 1,56 m); für das unseren Berechnungen zugrunde gelegte Palmo-Maß siehe oben Anm. 204. Man fragt sich, ob Grimaldis Unterlagen genau waren; sonst entstünde das Problem, ob der Altar zu unbestimmter späterer Zeit verändert worden sein könnte (vgl. GRIMALDI/NIGGL, 205).

scheint die im Vergleich zu anderen Altären ungewöhnliche Tiefenausdehnung zu bestätigen.²⁴⁷ Die Abmessungen erlaubten nicht nur die Aufstellung des Altarwerkes seiner Breite nach, sie erlaubten es auch, die Messe sowohl vor der Petrusseite wie vor der Christusseite zu zelebrieren.²⁴⁸ Vermutlich sind beide Seiten, wie nach dem Plan Alfaranos auch später, für den Priester zugänglich gewesen.²⁴⁹

Nach den eingehenden Darlegungen von O. Nussbaum war die Stellung des Priesters bei einer gewesteten Kirche – wie dies für St. Peter zutrifft – zunächst hinter dem Altar, so daß er sich nach Osten und dem Volk zuwendete. Im Laufe der Entwicklung habe sich die Symbolik jedoch zunehmend mit dem Altar selbst verbunden, auf dem Christus beim Mysterium der Eucharistiefeier in sakraler Weise gegenwärtig war. Eine feste Regel für den Standort des Priesters gab es offenbar nicht. Einen Grund für die zunehmende Abwendung des Liturgen von der Gemeinde sieht Nussbaum in dem Aufkommen von Nebenaltären für Privatmessen; da sie meist dicht an der Wand standen, konnten sie nicht „versus populum“ benutzt werden. Der Brauch habe dazu geführt, daß der Priester bei der missa solemnis ebenso selbstverständlich an der Volksseite des Altares wie der Liturge der missa privata an der Vorderseite eines Nebenaltares stand. Für die Ausgestaltung der Altäre hatte dies erhebliche Folgen. Die Mensa sei breiter geworden, auf ihr konnten nicht nur Leuchter und Kreuze sondern zunehmend auch Altarbilder aufgestellt werden.²⁵⁰ Das letztere gilt anscheinend auch für Rom. In dem ihm zugeschriebenen Zeremoniale beschreibt Jacopo Stefaneschi die vom Papst zelebrierte Weihnachtmesse in S. Maria Maggiore. Nachdem dieser vom Kardinaldiakon das Weihrauchfaß entgegengenommen hatte, „incensat supra calicem et hostiam“ und, als das in aller Feierlichkeit geschehen war, „continuando incensat cruces et imagines stantes super altare“.

²⁴⁷ ALFARANO, Taf. I; vgl. die größere Wiedergabe bei GRIMALDI/NIGGLI, 506 f. Der Hochaltar war nach dem Plan wesentlich tiefer als z. B. der Altar des Kanonikerchores.

²⁴⁸ Die Breite der je drei bemalten Flächen des Stefaneschi-Altares beträgt insgesamt rund 2,55 m (siehe DE CAMPOS, 346). Rechnet man für die vier kleinen Pfeiler der Rahmenarchitektur je ca. 6–8 cm = 24–32 cm und für die seitlichen Basisprofile etwa je 3–4 = 6–8 cm hinzu, ergäbe sich eine Gesamtbreite des Triptychons zwischen ungefähr 2,85 und 2,95 m. Seine Maße waren, wie dies die ältere Forschung bereits vermutete, offenbar genau auf die Breite des Altares abgestimmt. In der heutigen Aufstellung beträgt die Tiefe des Altarwerkes, am Sockel gemessen, knapp 15 cm. Die moderne Rahmung ist auf die Fialen nicht klar abgestimmt.

²⁴⁹ Vgl. ALFARANO und GRIMALDI/NIGGLI (wie Anm. 247). Die von KEMP, 312 f., Abb. 4, herangezogene Ansicht des Pfarrers Sebastian Werro erscheint weniger glaubwürdig als Alfaranos Plan. Der Zustand um 1300 läßt sich kaum mit Sicherheit rekonstruieren.

²⁵⁰ Vgl. O. Nussbaum, *Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahr 1000*, 2 Bde., Bonn 1965, Bd. I, 402 f., 408 ff., 419 ff., 451 f.

Demnach schmückten damals „imagines“ den Hochaltar von S. Maria Maggiore.²⁵¹ Die Entwicklung hat augenscheinlich auch vor dem Hochaltar der Peterskirche nicht haltgemacht.

Für die Themengestaltung des Altarwerkes mögen nicht zuletzt die im Inneren des Altares aufbewahrten Reliquien eine Rolle gespielt haben. Bei den Ausgrabungen fand man in dem ersten – von dem Calixtus-Altar ummantelten – Steinaltar eine Urne mit zwei kleinen Reliquienbüchsen; nach den entziffernden Inschriften enthielt die eine Reliquien der beiden Apostelfürsten, die zweite Reliquien „Salvatoris et Sanctae Mariae“.²⁵² Wahrscheinlich hat der in kirchlichen Dingen so gebildete Kardinal Stefaneschi von dem Vorhandensein dieser Reliquien gewußt. Die Zusammengehörigkeit von Altar und Triptychon würde hierdurch noch einmal erhärtet. Ein letzter Beweis liegt schließlich in der Christusseite selbst. In der römischen Kunst war es seit frühchristlicher Zeit üblich, daß Paulus zur Rechten Christi und

²⁵¹ DYKMAN, II, 342; das gleiche sagt das Zeremoniale für die Messe am Fest des hl. Stephanus am 26. Dezember (a. a. O., 350). Auffallend ist der offenbar verallgemeinernde Plural sowohl für die Kreuze wie für die „imagines“; mit diesen sind nicht zwingend, aber doch wahrscheinlich Tafelbilder bzw. die Heiligen eines Retabels gemeint. In beiden Meßtexten heißt es vom Papst des weiteren: „Deinde inclinatus ante altare dicat (hanc) orationem... Subsequenter erigit se et osculetur altare in medio. Deinde dicat versus populum...“; damit ist die Stellung des Papstes vor dem Altar bei Hauptfesten in Rom zur Zeit Stefaneschis bezeugt. Ein wichtiges Zeugnis für die veränderte Stellung des Priesters gibt Ambrogio Lorenzetti aus San Procolo in Florenz stammende Tafel mit der Bischofsweihe des hl. Nikolaus in den Uffizien: Der Priester steht mit dem Rücken zum Schiff vor dem mit einem Triptychon geschmückten Hochaltar einer dreischiffigen Kirche.

Von hier aus und von der liturgischen Entwicklung her gesehen können neuerliche Versuche, Giottos Ognissanti-Madonna nicht auf dem Hochaltar, sondern oben auf dem Lettner oder an einem Seitenaltar des Lettners aufzustellen, wenig überzeugen, zumal die Kirche Ognissanti vier Nebenkapellen besaß, in denen der Priester bei der Messe sicherlich vor dem Altar stand. Vgl. I. Hueck, „Le opere di Giotto per la chiesa di Ognissanti“, in: *La „Madonna d’Ognissanti“ restaurata* (wie Anm. 148), 37–50, Abb. 9, 10. Zu dem komplexen gerade dem Hochaltarbild von Ognissanti angemessenen Sinngehalt der Tafel siehe M. Lisner (wie Anm. 28), 57–68. Die Wendung des segnenden Christusknaben und des Blickes der Madonna nach links dürfte, sofern es einer Erklärung bedarf, auf den von links von der Sakristei her an den Altar tretenden Priester und die den Chor aus derselben Richtung betretenden Mönche Bezug nehmen. Die Beleuchtung der Tafel von rechts erklärt sich mit dem vormittags, wenn die wichtigsten liturgischen Zeremonien stattfanden, das ganze Jahr hindurch von rechts einfallenden hervorragenden Licht im Langhaus und, vor den späteren Kapellenanbauten, wohl ebenfalls im rechten Querarm, während die Lichtverhältnisse von links ungünstiger waren. – Nach dem Gesagten könnte man ebenfalls eine ursprüngliche Aufstellung von Duccios Rucellai-Madonna mit dem stark nach links weisenden Christusknaben auf dem Hochaltar von S. Maria Novella erwägen. Die Verhältnisse waren ähnlich wie in Ognissanti; auch hier lagen die Sakristei und der Konvent links von Hochaltar und Chorbereich.

²⁵² *Esplorazioni*, 189 f. Die Reliquien erwähnt bereits GARDNER, 80.

Petrus zu seiner Linken (vom Betrachter her gesehen Paulus links, Petrus rechts) stand. Die von Innocenz III. und Honorius III. gestifteten Apsismosaiken in Alt-St. Peter bzw. San Paolo f.l.m. stehen ganz in dieser Tradition.²⁵³ Entsprechend zeigt das gestickte Antependium der Kathedrale von Anagni die Enthauptung des Paulus links und das Petrusmartyrium rechts von der Kreuzigung Christi (Abb. 52). An der Christusseite des Stefaneschi-Altares sind die Szenen dagegen umgekehrt angeordnet. Die Erklärung liegt darin, daß sie dem Apsismosaik zugewendet war und ihm gleichsam gegenüberstand. Auf diese Weise befanden sich die Apostelfürsten des Mosaiks und ihre Martyrien jeweils auf der gleichen Seite. Die Anormalität beim Stefaneschi-Tryptichon wird allein durch seine Aufstellung auf dem Hochaltar verständlich.

Die gesamte Ausstattung von Apsis und Altar bildete eine Einheit, ein Netz von ineinander greifenden anschaulich ablesbaren Gedanken: Den Apostelfürsten des Innocenz-Mosaiks antworteten die Martyrien der Christusseite. Der Wandmalerei-Zyklus mit dem Leben Christi war gleichermaßen auf den thronenden Christus des Mosaiks und den hohenpriesterlichen Salvator der Tafel bezogen. Dem sich vom Langhaus her dem Altarbezirk nähern Gläubigen standen der überweltlich große Christus der Apsiskalotte und an der Vorderseite des Triptychons in menschlicherem Maßstab der thronende Petrus als sein Nachfolger auf Erden vor Augen. Offenbar hat man derartige optische Zusammenhänge damals schon bedacht. In einer weiteren Sinnsschicht gehörten vielleicht auch der Petrus-Papst des Altarwerkes und die Gestalten Innocenz' III. und der Ecclesia im unteren Mosaikstreifen zusammen, indem sie die Legitimität und Kontinuität der römischen Kirche und des römischen Papsttums verbildlichten.

Der Kardinal Jacopo Stefaneschi als Stifterpersönlichkeit erscheint aufgrund des Gesagten in einem neuen Licht. Mit dem großen Navicella-Mosaik im Atrium von Alt-St. Peter hatte er, der in das kleine Avignon wie verbannte Römer aus altem Geschlecht, das Vorgängermosaik vollkommen erneuert und wohl die Gefahr veranschaulichen wollen, in die das Schiff der auf Petrus gegründeten ehrwürdigen römischen Kirche durch die Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Frankreich, wo eine derartige Legitimation fehlte, geriet.²⁵⁴ Bei seinem mutmaßlichen Romaufenthalt im Sommer 1313 wird ihm die unzureichende Ausstattung des Grab Petri umschließenden Chorbezirkes der Basilika bewußt geworden sein. So entschloß er sich, für den nach seiner Auffassung sicher vornehmsten Ort der Christenheit das Altar-

werk des Hochaltares und den es inhaltlich ergänzenden Wandmalerei-Zyklus der Apsis zu stiften. Seine Aufträge und deren Ausführung liegen nicht, wie die bisherige Forschung teils annimmt, zeitlich weit auseinander, sie erfolgten in dem relativ kurzen und geschlossenen Zeitraum von nur knapp einem Jahrzehnt, zwischen ca. 1308/09 und ca. 1315/16. Zweifellos hat der Kardinal die seine religiösen, theologischen und kirchenpolitischen Anschauungen spiegelnde Themenwahl im wesentlichen selbst bestimmt; das gleiche gilt für das je nach Anbringungsort und inhaltlichem Zusammenhang wechselnde Aussehen seines Stifterbildes.²⁵⁵

Eine weitere Seite seiner Persönlichkeit zeigt sich darin, daß er für die Verwirklichung seiner Pläne Giotto, den größten damals lebenden Maler gewann. Die künstlerische Umsetzung der Gedanken des Kardinals, die Bilderfindung ist, wie immer die Gespräche und Verhandlungen vor sich gegangen sein mögen, letztlich Giottos Werk.²⁵⁶ Wenn dessen unmittelbar persönlicher Einsatz bei dem kostspieligen monumentalen Mosaik der Navicella noch durch die Kopie des Francesco Berretta hindurch spürbarer erscheint als bei dem Altarwerk, so hat uns die eingehende Untersuchung gelehrt, daß auch hier die Erfindung auf ihn zurückgeht; seine eigene Hand freilich läßt sich nur an bestimmten Stel-

255 Während der Drucklegung erscheint M. V. Schwarz „Giottos Navicella zwischen ‚Renovatio‘ und ‚Trecento‘: Ein genealogischer Versuch“, Wiener JbKg. 48 (1995), 129–163. Der Verfasser begründet seine Frühdatierung der Navicella mit dem einst anscheinend aus dem Profil etwas nach vorn gewendeten aufschauenden Antlitz des knienden Stifters. Das Argument überzeugt nicht, weil auf der Kreuzigungstafel in München der Kopf der vorn knienden Stifterin fast in der gleichen Projektion wiedergegeben ist. Der Vergleich der Gewandung Christi der Berretta-Kopie (deren Bedeutung Schwarz im übrigen herunterzuspielen sucht) mit dem Faltenstil im Kirchenvatergewölbe in Assisi ist unzulässig; das Faksimile setzt zuvor von Provenzale erneuerte Partien der Christusgewandung voraus (s. LISNER 1994, 47 mit Anm. 5, 6). Die auftragsgemäß maßgerechte Kopie wurde von Berretta wahrscheinlich von dem für die Versetzung des Mosaiks ohnehin notwendigen Gerüst mit Hilfe von Pausen angefertigt. Weitere Ansichten des Verfassers, die „richtige“ von Stefaneschi und Giotto gewollte Lesart der Navicella sei „Antike“, die Komposition des Mosaiks habe eine „gewisse Unübersichtlichkeit, Zufälligkeit und Redundanz“ ausgezeichnet; die Bewertung der Engeltondi des Rahmens sind ebenfalls anfechtbar. Die gelehrt wirkenden Ergebnisse der Arbeit beruhen offenbar auf falschen Prämissen. Giottos Figurenstil und Kompositionswise sind kaum berücksichtigt oder nicht verstanden. – Zu möglichen Restaurierungen des Mosaiks vor seiner Abnahme vgl. LISNER 1994, 47 mit Anm. 3; für Frau Köhrens irrtümliche Annahme einer umfassenden Restaurierung durch Giovanni da Udine siehe Anm. 130.

256 Ob die Verhandlungen mit Giotto in Rom oder, was nicht ganz auszuschließen wäre, teils in Avignon stattfanden (zu einer Reise Giottos nach Avignon siehe Vasari-Milanesi I, 387), wie weit der Kardinal einen Bevollmächtigten einsetzte, darüber wissen wir nichts (vgl. LISNER 1994, 94 f.).

253 Zur Stellung des Paulus zur Rechten, die des Petrus zur Linken Christi siehe die Beispiele bei LISNER 1994, Abb. 7–9, 12, 13, 19, 27, 28.

254 Vgl. LISNER 1994, 94 f.

len erkennen. Man wird dem reifen Werk Giottos, seiner im zweiten Jahrzehnt unendlich fruchtbaren Tätigkeit nur dann gerecht werden können, wenn man Entwurf und Ausführung scheidet; das gilt für die meisten Fresken der Unterkirche in Assisi und auch für den Stefaneschi-Altar. Eine vereinfachende Bezeichnung als „Werkstatt“ oder ein Notname führen die Erkenntnis kaum weiter. Es muß nicht leicht für Giotto gewesen sein, für seine römische Werkstatt die Maler zu finden, die seinen Ansprüchen genügten. Das erklärt, warum er neben seinen florentinischen Schülern augenscheinlich auch sienesische, bei Duccio ausgebildete Meister eingesetzt hat.²⁵⁷ In der Verwendung der Farben zeichnet sich vor allem bei der Kreuzigung Petri und beim Paulus-

martyrium, wie man die Mitarbeit verschiedener Hände auch beurteilen mag, technisch und künstlerisch eine neue Seite im Werk Giottos ab. Offenbar hat Duccios *Maestà* hierzu einen äußeren Anstoß gegeben. Giottos Tat war es, das, was ihm für die besondere Aufgabe, die die kleinfigurigen Szenen stellten, dienlich sein konnte, sofort begriffen und so vollkommen in seine Kompositionen eingeschmolzen und umgeprägt zu haben, daß der geschichtliche Zusammenhang bisher nicht klar erkannt worden ist.

257 Nicht auszuschließen ist, daß Giotto, wie vielleicht bei den Rahmenfiguren der *Navicella*, auch in Rom geschulte Kräfte mit heranzog. Dies müßte nachgewiesen werden.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

ALFARANO	Tiberii Alpharani <i>De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura</i> , hg. v. M. Cerrati, Rom 1914.	KEMP	W. Kemp, „Zum Programm von Stefaneschi-Altar und Navicella“, <i>ZKg</i> , 30 (1967), 309–320.
Bibl. Vat. Köln	<i>Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter</i> , Ausstellungskatalog Köln, Stuttgart und Zürich 1992.	KEMPERS/DE BLAAUW	B. Kempers und S. De Blaauw, „Jacopo Stefaneschi, Patron and Liturgist – A new hypothesis regarding the date, iconography, authorship and function of his altarpiece for Old Saint Peter's“, <i>Medelingen</i> , 47 (1987), 83–113.
BONSANTI CENNINI	G. Bonsanti, <i>Giotto</i> , Padua 1985. Cennino Cennini, <i>Il Libro dell'arte</i> , hg. v. F. Brunello, Vicenza 1971.	KRAUTHEIMER	R. Krautheimer, <i>Corpus Basilicarum Christianorum Romae</i> , Bd. III (mit S. Corbett u. W. Frankl), Città del Vaticano 1967, Bd. V (mit S. Corbett u. A. K. Frazer), Città del Vaticano 1980.
DE CAMPOS	D. Redig de Campos, „Restauro del Tritico Stefaneschi di Giotto“, <i>FlorMitt</i> , 17 (1973), 325–346.	Legenda aurea	Jacobi a Voragine <i>Legenda aurea</i> , ed. Th. Graesse, Dresden-Leipzig 1846.
DYKMANS	M. Dykmans S. J., <i>Le Cérémonial Papal de la fin du Moyen Âge à la Renaissance</i> , I, <i>Le Cérémonial Papal du XIII^e siècle</i> , Brüssel-Rom 1977; II, <i>De Rome en Avignon ou Le Cérémonial de Jacques Stefaneschi</i> , Brüssel-Rom 1981.	LISNER 1985	M. Lisner, „Farbgebung und Farbikonographie in Giottos Arenafresken“, <i>FlorMitt</i> , 29 (1985), 1–78.
Esplorazioni	B. M. Apollonj Ghetti, A. Ferrua, E. Josi, E. Kirschbaum, <i>Esplorazioni sotto la Confessione di San Pietro in Vaticano</i> , 2 Bde., Città del Vaticano 1951.	LISNER 1990	M. Lisner, „Die Gewandfarben der Apostel in Giottos Arenafresken – mit Notizen zu älteren Aposteldarstellungen in Florenz, Assisi und Rom“, <i>ZKg</i> , 53 (1990), 309–375.
GARDNER	J. Gardner, „The Stefaneschi Altarpiece: A Reconsideration“, <i>JWCI</i> , 37 (1974), 57–103.	LISNER 1994	M. 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 Gewandfarben Christi und der Apostel im römischen Mosaik vom 4. Jahrhundert bis zum Beginn des Trecento“, <i>RömJbKg</i> , 29 (1994), 45–95.
GOSEBRUCH 1961	M. Gosebruch, „Giotto Stefaneschi-Altarwerk aus Alt-St. Peter in Rom“, <i>Miscellanea Bibliothecae Hertziana</i> , München 1961, 104–130.	POESCHKE	J. Poeschke, <i>Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien</i> , München 1985.
GOSEBRUCH 1986	M. Gosebruch, „Giotto und die ‚Minaturist Tendency‘“, <i>Europäische Kunst um 1300, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte 1983</i> , Bd. 6, Wien-Köln-Graz 1986, 149–157.	PREVITALI	G. Previtali, <i>Giotto e la sua bottega</i> , 2. Aufl., Mailand 1974.
GRIMALDI/NIGGL	G. Grimaldi, <i>Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Codice Barberino latino 2733</i> , hg. v. R. Nigg (Codices e Vaticanis selecti, Vol. XXXII), Città del Vaticano 1972.	WAETZOLDT	St. Waetzoldt, <i>Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom</i> (RömForsch, XVIII), Wien-München 1964.