

WILHELM PAESELER

GIOTTOS NAVICELLA UND IHR SPÄTANTIKES VORBILD

Man mag zugunsten einer schriftlichen oder mündlichen Überlieferung sagen, was man will, in den wenigsten Fällen ist sie hinreichend . . . Hat man aber erst einen sichern Blick getan, dann mag man gerne lesen und hören: denn das schließt sich an an den lebendigen Eindruck; nun kann man denken und beurteilen.

Goethe, Italienische Reise, 2. Jan. 1787.

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung	51
I. Die Datierung der Giottoschen Navicella	55
1. Die „opinione corrente“ und ihr mangelnder Zeugniswert	55
2. Tragfähige Grundlagen einer zeitlichen Einordnung	59
II. Die Rekonstruktion der Giottoschen Navicella	64
1. Der Platz der Navicella an der rückwärtigen Schauseite von S. Maria in Turri	64
a) Der rekonstruierbare Tatbestand	64
b) Zur Geschichte des Bauwerks	73
2. Die Schicksale der Navicella seit der Zerstörung des alten Atriums	78
a) 1610	78
b) 1617/18	81
c) 1629	84
d) 1648/49	86
e) 1660	86
f) 1673/75	87
3. Die beiden erhaltenen Engeltondi und die Frage der Rahmengestaltung ..	88
4. Die Aussagen der Kopien über den Bildbestand der Navicella	93
a) Kritik der Bildquellen	93
b) Rekonstruktion des Bildbestandes	104
c) Die Aussagen der Bildquellen über die Maße des Giotto-Originals ..	111
d) Der Beitrag des Berretta-Faksimiles zur Lösung der Datierungsfrage ..	113
III. Giottos Navicella und der Mosaikstil des 4.–5. Jahrhunderts	121
IV. Die christlich-spätantike Ikonographie der Navicella	134
1. Die spätantiken Bildelemente der Giottoschen Komposition	134
a) Die Windgötter	134
b) Der Angler	139
c) Das Turmmotiv	140
d) Das Schiff	141
e) Die Halbfiguren über Wolken	141
f) Die Christusgestalt	142
2. Die Darstellung des sinkenden Petrus von der christlichen Spätantike bis zum noblen Mittelalter	142
3. Der altchristliche Sinngehalt des Navicella-Motivs	150
Schluß. Die quellenmäßigen Spuren der vorgiottesken Navicella	160

ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari, Florenz: 52, 70, 95, 97, 101, 111, 112, 132	Glyptothek Ny Carlsberg, Kopenhagen: 114
Anderson, Rom: 59, 80, 96, 98, 103, 104, 105, 115, 120, 123, 131, 136	Histor. Museum der Pfalz, Speyer: 124
Archäologisches Institut des Deutschen Reiches, Rom: 118	Ist. Naz. Luce, Rom: 102, 107
Archivio Fotogr. Gall. Mus. Vaticani: 69, 82, 86, 88, 89, 91, 108, 109, 110	Kaiser-Wilhelm-Institut für Kunstmis- schaft, Rom 51, 62, 63
Bibliotheca Vaticana, Rom: 58, 67	Kunstgeschichtl. Seminar, Marburg: 129
Frankenstein, Wien: 73, 75	Muzi, Tripolis: 106.
	Pontif. Ist. di Archeologia Cristiana, Rom: 113, 122

EINLEITUNG

IN der zweiten Hälfte des 4. oder in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts – wir vermuten in der Zeit des Papstes Damasus (366–384) – erhielt der quadratische Torbau des Atriums von St. Peter an der nach innen gerichteten Schauseite (Abb. 51) eine musivische Darstellung der neutestamentlichen Erzählung Matth. 14, 24–32. Nicht fern einem Gestade mit den konventionellen Attributen des Anglers und des Leuchtturms von Ostia schwamm auf bewegter, von Fischen wimmelnder Meeresfläche das Schiff der Apostel, von blasenden Winddämonen bedrängt, und in heftiger Erregung verfolgten die Insassen, gleich den über Wolken anwesenden Evangelisten (oder Propheten?), das auf dem Wasser geschehende Wunder: die Errettung des sinkenden Apostelfürsten durch die Hand des ikonenhaft majestätisch aufgerichteten Christus. Es war eine riesenhafte, die ganze Obergeschoßfläche füllende Komposition, „ex auro purissimo atque splendidissimo decorata, cuius similis in Italia nunquam fuit amplius visa“¹. Die Schäden, die der Lauf der Jahrhunderte und manch stürmisches Ereignis nach Art etwa eines 1167 überlieferten² dem Mosaik zugefügt haben mußten, legten im frühen 14. Jahrhundert einem kunstbeflissenem Mäzen den Wunsch nahe, das kostbare und als Gegenstand religiöser Verehrung bedeutsame Werk durch einen gefeierten Künstler der Zeit erneuert zu sehen. Der Auftrag, den Kardinal Jacobus Gaetani de Stephanescis dem Florentiner Giotto erteilte, mag dem Empfinden eines modernen Künstlerindividualismus als unwürdige Zumutung erscheinen; zu jener Zeit entsprach er einer ganz selbstverständlichen und schon lange geübten Gewohnheit. Seit den Tagen Innozenz' III. (1198–1216) waren kirchliche Mosaiken Roms unter mehr oder weniger konsequenter Respektierung ihrer ursprünglichen Erscheinungsform erneuert worden, und noch unlängst hatte Jacobus Torriti, der unerreichte Virtuose hochmittelalterlicher Mosaikkunst, die neugeprägten Bildmotive seines Apsisschmuckes von S. Maria Maggiore in die Reproduktion eines alten Dekorationsbestandes eingewoben und in S. Giovanni in Laterano sogar ein im ganzen getreues Spiegelbild einer ehemaligen christlich-spätantiken Apsiskomposition geschaffen. Die Ehrfurcht vor dem geheiligten Bilde der Navicella forderte das gleiche und fraglos auch vom Auftraggeber ausdrücklich so gewünschte Verfahren. Unter den Händen Giottos entstand eine christlich-spätantike Komposition. Aber mehr noch! Der Meister verwarf unter dem Eindruck des Vorbildes den der Dantezeit geläufigen Mosaikstil und suchte die Smalten in der vor nunmehr einem Jahrtausend gültigen Weise zum Bilde zu fügen.

Soweit unsere These, welche fürs erste vielleicht wie ein Faustschlag wirkt, sich aber bei näherer Prüfung als die allein mögliche Lösung des Navicella-Problemes ausweist.

Einst war das schon durch seinen Ort unüberbietbar bevorzugte Giotto-Mosaik des Meisters berühmtestes Werk. Wenn Filippo Villani³ um 1400 im Sinne des Humanisten das Streben des Malers nach Namensgeltung hervorhebt, so führt er außer einem mit Dantes Bildnis verbundenen Selbstporträt allein nur die Navicella als Zeugnis an, und Leon Battista Alberti weiß in seinem 1435 vollendeten Traktat über die Malerei⁴ neben einer antiken Darstellung der Opferung Iphigeniens kein treffenderes Beispiel für eine vollkommene Sichtbarmachung starker Gemütsbewegungen zu nennen als dieses. Ghiberti⁵ beginnt mit der Navicella seine Liste giottesker Arbeiten, und der

¹ Monum. Germ. Hist., Scriptores, N. S. VII, 204; vgl. dazu weiter unten S. 162.

² Monum. Germ. Hist., a. a. O., 203f.

³ F. Villani im Abschnitt „De Cimabue, Giusto, Maso, Stephano et Taddeo pictoribus“ aus „De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus“ bei K. Frey, Il Libro di Antonio Billi, Berlin 1892, 74 und bei J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte, Wien 1896, 371.

⁴ Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. von H. Janitschek, Wien 1877, 123

⁵ Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten, hrsg. und erläutert von J. von Schlosser, Berlin 1912, Bd. I, 36.

Libro di Antonio Billi⁶ wie auch insbesondere Vasari⁷ stellen das Mosaik als die am meisten lobwürdige Schöpfung Giottos heraus. Um so tragischer, daß gerade dies Werk zu einem Schmerzenskind der neueren Forschung werden mußte. Was sich heute in der Vorhalle von St. Peter präsentiert, ist ja nicht mehr die Arbeit Giottos. Durch ein widriges Geschick ist die Komposition verstümmelt und gewaltsam umgemodelt und die Handschrift des Meisters spurlos ausgelöscht worden. Es hat einer immer wieder neu ansetzenden, mit den Namen Max Georg Zimmermann, Antonio Muñoz, Giuseppe Cascioli, Lionello Venturi, Georg Graf Vitzthum und Werner Körte verbundenen Spezialuntersuchung bedurft⁸, um allein nur zu jener befriedigenden Rekonstruktion zu gelangen, die heute möglich ist.

Wahrhaft peinigende Schwierigkeiten aber setzen dann mit der Analyse des gegebenen Bildbestandes ein. Wenn etwa Graf Vitzthum⁹ erklärt, er wisse eben so wenig zu sagen wie irgendein anderer, was Giotto veranlaßt habe, die Evangelisten in die Szene aufzunehmen, so ist damit eine Ratlosigkeit bekannt, die sinngemäß fast allen Bildelementen gegenüber gilt. Von der Stifterfigur und zur Not noch dem Schiffe abgesehen, setzt sich die Komposition aus lauter Motiven zusammen, die im Rahmen der Dantazeit und im Werke Giottos als absolute Rätsel dastehen.

Und von allen Detailfragen abgesehen: wie kommt gerade diese Szene aus dem Leben des Apostelfürsten zu der Ehre, an exponiertester Stelle seiner Basilika den Gläubigen dargeboten zu werden? Was den Ort der Anbringung und die alles beherrschende Wucht der Christusfigur betrifft, so ist seit M. Attilio Serrano (1575)¹⁰ immer wieder auf einen von Leo dem Großen angegriffenen, an Sonnenkult gemahnenden abergläubischen Brauch der Besucher hingewiesen worden. Das Bild verdanke seine Entstehung dem Wunsch, dem Gebet der Pilger, die sich – so interpretiert Serrano – vor der Basilika rückwärts gegen Osten und damit auch gegen den Torbau gewendet hätten, einen religiös unanfechtbaren Gegenstand zu geben. Die dann im 17. Jahrhundert einsetzenden Versuche, auch den speziellen inhaltlichen Sinn des Bildes zu erklären, haben regelmäßig das Motiv des vom Sturm bedrängten Schiffes in den Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit gestellt. „Questa Nave fluttuante è un simbolo misterioso della Chiesa continuamente da gl'inimici della nostra Fede combattuta, e non mai sommersa“, sagt der seit 1638 in verschiedenen Auflagen und Übersetzungen erschienene Ritratto die Roma moderna¹¹. Die Ausgabe von 1689 behauptet dann, ebenso wie die Descrizione di Roma moderna 1697 und Martinelli 1699¹², die Navicella sei ein von Clemens VI. im Jahre 1340 in Auftrag gegebenes Bildmanifest gegen die „barbarischen Gelüste“ Friedrichs II., jenes Imperators, dem Innozenz IV. das Distichon entgegengehalten habe:

Niteris incassum navem submergere Petri.

Fluctuat, at nunquam mergitur illa ratis.

Schon Bonanni zeigt 1715¹³ im Hinblick auf Martinelli die in dieser Behauptung enthaltenen Irr-

⁶ K. Frey, Il Libro di Antonio Billi, 4.

⁷ Vasari, Le Vite, ed. Milanesi, I, 386.

⁸ M. Gg. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter, Leipzig 1899, 390ff. – A. Muñoz, Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica, in: Bollettino d'arte V (1911), 161ff.; I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane, in: Bollettino d'arte N. S. IV (1924/25), 433ff. – G. Cascioli, La navicella di Giotto a S. Pietro in Vaticano, in: Bessarione, pubblicazione periodica di studi orientali XX (1916), 118ff. – L. Venturi, La data dell'attività romana di Giotto, in: L'Arte XXI (1918), 229ff.; La „Navicella“ di Giotto, in L'Arte XXV (1922), 49ff. – G. Graf Vitzthum, Zu Giottos Navicella, in: Italienische Studien, Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig 1929, 144ff. – W. Körte, Die „Navicella“ des Giotto, in: Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstage, Leipzig (1938), 223ff.

⁹ In: Italienische Studien, Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet, 150.

¹⁰ M. Attilii Serrani De septem urbis ecclesiis, Roma 1575, 16ff.

¹¹ Ritratto di Roma moderna, Roma 1638, 16; 1645, 16; 1652, 17.

¹² Ritratto di Roma moderna, Roma 1689, 20. – Descrizione di Roma moderna, Roma 1697, 19. – Fioravante Martinelli, Roma ricercata, Roma 1699, 12.

¹³ Philippus Bonanni, Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia, Roma 1715, 105f.



Abb. 51. Atrium von Alt-St. Peter,
östlicher Teil mit dem Mosaik der Navicella. Ausschnitt aus Natale Bonifacios Stich von 1586

tümer auf. Friedrich II. sei doch bereits 1250 gestorben, die Navicella aber im Jahre 1300 unter Bonifaz VIII. durch Kardinal Jacobus Stephanesci in Auftrag gegeben worden.

Die im Ritratto von 1638 zum erstenmal ausgesprochene Deutung ist bis in die jüngste Zeit die allgemein herrschende geblieben¹⁴. Daß in ihr aber der eigentliche Sinngehalt des Bildes nicht getroffen sein kann, ist unschwer zu erweisen. Die dem Schiff der Kirche bei aller Bedrängung stets gewisse göttliche Hilfe – dies Motiv wäre vielmehr durch eine Verbildlichung von Matth. 8, 23–26 sachgemäß ausgedrückt. Der beherrschende Größenmaßstab der Christus-Petrus-Gruppe, der Wortlaut des später eingehend zu behandelnden Titulus und die exponierte Stellung des Bildes im

¹⁴ Vgl. z. B. Cascioli in: Bessarione 1916, 119.

architektonischen Zusammenhang der Peterskirche lassen keinen Zweifel darüber, daß der inhaltliche Schwerpunkt bei der Szene des sinkenden Petrus liegt. Ihr zuliebe ist die Komposition geschaffen.

Welche Rücksichten aber haben zu dieser beinahe befreimden Stoffwahl geführt? Anliegen wie jene, die das Motiv des sinkenden Petrus, durch populäre Darstellungen verbreitet, der subjektivistischen Frömmigkeit des 19. Jahrhunderts teuer machten, schalten hier aus; der Sinngehalt kann nur ein objektiv-dogmatischer sein. Ernst Försters Versuch, der Szene eine auf die kirchenpolitischen Ereignisse des Jahres 1294 bezügliche allegorische Bedeutung unterzuschieben¹⁵ – „Das Schiff befindet sich auf wogendem Meere, die Winde blasen mit vollen Backen in die Segel, die Apostel zittern; da sehen sie den Herrn auf den Wogen wandeln; Petrus (Cölestin) will es ihm gleich tun und – sinkt; der Herr (Bonifacius) bringt ihn in Sicherheit und beschwichtigt die Stürme, die dem Schiff (der Kirche) den Untergang drohten; am nahen Ufer sitzt ein Fischer (die Gemeinde) in nun sorgloser Ausübung des Geschäfts“ – dieser Versuch kann nur als ein Kuriosum vermerkt werden. Tatsächlich bietet die Vorstellungswelt der Dantezeit keinerlei Handhaben der Interpretation. Wie sich nun aber die um 1300 nicht gangbaren Bildelemente als aus der Spätantike übernommene Darstellungsformeln erweisen, so findet auch die zu jenem Zeitpunkt unverständliche Themenwahl ihre überraschende Erklärung aus dem Ideengehalt der ersten nachchristlichen Jahrhunderte. Dargestellt ist die am Apostelfürsten, dem Fischer und Täufer par excellence, durch Christus selbst vollzogene Taufe.

Die Handschrift Giottos ist, wie gesagt, an der in St. Peter heute sichtbaren Navicella ausgelöscht. Im Original erhalten aber haben sich bekanntlich zwei Engelsköpfe der ehemaligen Rahmendekoration, der eine im Museo Petriano, der andere im Palazzo Venezia (zuvor in Boville Ernica). Es ist bis heute kaum bemerkt worden, daß ihre Mosaiktechnik um 1300 jeder Analogie entbehrt. Sie stehen in grundlegendem Gegensatz zu allem zeitgenössischen Vergleichsmaterial, ganz besonders auch zu den Mosaiken des Cavallini-Kreises, in dessen Wirkungsbereich man sie von jeher einzuordnen versucht hat. Was man erstaunt an diesen unschätzbaren Fragmenten wahrnimmt, ist Mosaikstil des 4.–5. Jahrhunderts in göttesker Redaktion¹⁶.

Für das kunstgeschichtliche Urteil über Giottos Navicella-Mosaik sind diese Erkenntnisse von nicht unerheblichen Folgen. Was man immer als stilistische Bestätigung für die vorausgesetzte frühe Entstehung des Werkes hinzunehmen gewohnt war, die eigenartig archaisierende Rechnung des Bildbaues und der Raumgestaltung, beruht in Wahrheit auf einem von außen auferlegten Zwang. Die Frage nach der zeitlichen Einordnung behält aber gerade auch unter den jetzt gegebenen Umständen ihre wesentliche Bedeutung für die Giotto-Forschung. Beantworten können wir sie nur im Sinne der neueren, von Lionello Venturi und Luigi Chiappelli beigebrachten Gesichtspunkte¹⁷. Die Navicella ist ein nachpaduanisches Werk.

Dem bisher Gesagten zufolge kann auf eine Untersuchung der Datierungsfrage und der Rekonstruktionsprobleme auch in diesem Zusammenhang nicht verzichtet werden. Unser Hauptthema aber ist die stilkritische und ikonographische Analyse des Bildes auf seine christlich-spätantiken Voraussetzungen hin. Sie gipfelt in der Feststellung, daß die Spuren der vorgiottesken Navicella auch quellen- und überlieferungsmäßig greifbar werden.

¹⁵ E. Förster, Geschichte der italienischen Kunst, Bd. II, Leipzig 1870, 232.

¹⁶ Gerade der Mosaikstil war es, der dem Verfasser, bei der ersten Bekanntschaft mit dem Engelskopf des Museo Petriano im Jahre 1933, die in diesem Aufsatz zu begründende Erkenntnis vermittelte.

¹⁷ L. Venturi, La data dell'attività romana di Giotto, in: L'Arte XXI (1918), 229ff. – L. Chiappelli, Nuovi documenti su Giotto, in: L'Arte XXVI (1923), 132ff.

I. DIE DATIERUNG DER GIOTTOSCHEN NAVICELLA

1. DIE „OPINIONE CORRENTE“ UND IHR MANGELNDER ZEUGNISWERT

EINE seltsame und methodisch bedenkliche Unsicherheit, wenn nicht gar Willkür in der Beurteilung von Quellen und Überlieferungen ist in der kunstgeschichtlichen Erforschung der Dantazeit zuweilen gerade an deren bedeutsamsten Wegstrecken zutage getreten. Auf der einen Seite wurden einwandfreie Dokumente zur bloßen Rangstufe unverbindlichen Hörensagens degradiert. So wenn etwa Rintelen¹⁸, dem eigenen stilkritischen Urteil über die Peterstafel zuliebe, von der Nekrolognotiz für Jacopo Stephanesci erklärte, sie sei ja doch mehr als vierzig Jahre nach dem gemeldeten Ereignis abgefaßt und könne, da der Kardinal in Avignon gestorben sei, nicht auf diesen als auf einen vollgültigen Zeugen zurückgeführt werden. In Wahrheit rangiert eine derartige Notiz hinsichtlich ihrer Zeugniskraft unmittelbar neben zeitgenössischen Urkunden und Rechnungsbüchern. Denn die beschenkte Instanz selbst, die den Tatbestand wahrlich kennen mußte, hält für die jährlichen Gedächtnistage den Namen des Wohltäters und das Andenken seiner Stiftungen fest¹⁹. Auf der anderen Seite wurde freischwebenden Kombinationen, die Jahrhunderte später und oft auf abenteuerlichste Art entstanden waren, ein quellenmäßiger Wert zugeschrieben. So war es möglich, daß die erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und zwar bewußt in Form einer Hypothese aufgetauchte Attribution des bis dahin Cimabue zugeschriebenen Freskofragmentes im Lateran²⁰ bis heute die Giotto-Forschung belasten konnte und daß – um ein anderes bezeichnendes Beispiel zu nennen – das angebliche Datum 1291 für Cavallinis Mosaiken in S. Maria in Trastevere von der gesamten Fachwissenschaft als inschriftlich verbürgt angesehen wurde. In diese Kategorie gehört auch die konventionelle Datierung 1298 für Giottos Navicella.

Das älteste literarische Zeugnis für Giottos Tätigkeit in der Ewigen Stadt besitzen wir in der Erläuterung des als „Ottimo“ bezeichneten anonymen Dantekommentars zu der oft zitierten Terzine im 11. Gesang des Purgatorio²¹. Die Formulierung ist nach dem 1330–33 in den Registri Angioini bezeugten Neapler Aufenthalte Giottos und vor dem 1337 erfolgten Tode des Meisters anzusetzen. Hier schon spiegelt sich in der Stellung Roms am Anfang einer als Auswahl dargebotenen Werkliste die Wertung der Navicella als der repräsentativsten unter allen Arbeiten

¹⁸ Fr. Rintelen, Giotto, 2. Aufl., Basel 1923, 180.

¹⁹ Es bleibt dann dem Werturteil und dem stilkritischen Unterscheidungsvermögen des Forschers unbenommen, die Werke gut oder schlecht, dem Meister nahe oder fern stehend zu finden – es geht aber nicht an, zugunsten eines solchen Urteils die Quellen Lügen zu strafen. Was die heute in der Vatikanischen Pinakothek aufbewahrte Peterstafel betrifft, so kann ihre schon von Vasari (ed. Milanesi, I, 384), von Grimaldi (Archivio di San Pietro, Index librorum Bibliotcae Sacrosanctae Vaticanae Basilicae, 1603, fol. 121) und von Torrigio (Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1618, 91) angenommene Identität mit dem im Nekrolog genannten, von Jacopo Stephanesci in Giottos Werkstatt bestellten und von dieser gelieferten Altarbilde keinem Zweifel unterliegen; der zweimal dargestellte, am Throne Petri vom hl. Georg empfohlene Kardinal ist niemand anders als Jacopo Stephanesci, Kardinaldiakon von S. Giorgio in Velabro. Solange man freilich das konventionelle Datum 1298 für verbindlich hält, gerät man in unlösbare Schwierigkeiten. Dies Datum ist aber, wie im Falle der Navicella, durch nichts begründet. Grimaldi (a. a. O.) datierte die Tafel um 1320: „Tabula ex nuce Indica in utraque facie manu Jotti pictoris eximii circa annum Dñi MCCCXX depicta.“ Wie weit die heute verlorene Unterschrift, die das Bild nach Grimaldi (a. a. O., fol. 122) einst besaß, für diese Datierung Anhaltspunkte enthielt, läßt sich nicht sagen (vgl. zu alledem De Nicola in: L'Arte IX [1906], 339). Jedenfalls bleibt das Zeugnis Grimaldis der Beachtung wert. Wenn nun die Verbindlichkeit der Zahl 1298 für das der modernen Stilkritik zufolge nicht vor 1320 entstandene Werk sich als nicht stichhaltig erweist, so wird der Versuch, die Identität des Stücks mit dem Altarbild des Nekrologs zu bezweifeln, wohl kaum noch aufrecht zu erhalten sein. Eine „sienesische (?) Kopie des Giottoaltares“ (Körte in: Festschrift Wilhelm Pinder, 260, Anm. 2: Ergebnis des Freiburger Giotto-Arbeitskreises 1936/37) sollte sich gerade an dem Platz befinden, für den dieser Altar gemalt wurde, und das Original verschollen sein!

²⁰ L. Venturi in: L'Arte XXI (1918), 235.

²¹ Zitat bei Vasari in der Cimabue-Vita (ed. Milanesi, I, 257), und zwar nach einer verlorenen Handschrift, die aber textlich den besten zu gezählt wird. Über die teilweise sehr schwierigen literarkritischen Fragen vgl. Pier Liberale Rambaldi, „Vignone“, in: Rivista d'arte XIX (1937), 357ff.

Giottos. Dann folgen Neapel und „Vignone“²² als Schauplätze jüngster Tätigkeit und weiter des Malers Vaterstadt Florenz, das durch eine Reihe großartiger Schöpfungen ausgezeichnete Padua und „molte parti del mondo“. Eine Andeutung über die relative oder gar absolute Chronologie der aufgezählten Werke liegt der Absicht des Kommentators fern.

Die nur allgemein hinweisende Ortsnennung des Ottimo gewinnt ein knappes Jahrzehnt später konkrete Gestalt durch die Nekrolognotiz für den 1343 gestorbenen²³ Jacobus Gaetani de Stephanescis, Kardinaldiakon von S. Giorgio in Velabro und Kanoniker bei St. Peter. Schon Ghiberti muß diese im Martyrologium benefactorum basilicae Vaticanae des Archivio Capitolare der Peterskirche befindliche Stelle²⁴ benutzt haben²⁵; ausdrücklich zitiert wird sie zum erstenmal von Grimaldi in seinem Inventar der bis 1605/10 erhaltenen Bauteile von Alt-St. Peter²⁶, und Torrigio beruft sich 1618 in den Sacre Grotte Vaticane auf sie²⁷. Unter den Stiftungen, die St. Peter dem Kardinal verdankt, sind zwei Werke Giottos: das Tafelbild des Hochaltares und das Mosaik im Paradies, darstellend jene Erzählung, „quando Christus beatum Petrum Apostolum in fluctibus ambulante dextera, ne mergeretur, erexit“. Wichtig sind zwei Feststellungen. Erstens ist mit keinem Worte von einer gleichzeitigen Entstehung beider Werke die Rede. Und zweitens fehlt, wie J. von Schlosser als erster betont hat²⁸, jede Datierung. Es vergehen vielmehr noch nahezu drei Jahrhunderte, bis die fatale Jahrzahl 1298 überhaupt zum erstenmal nachgewiesen werden kann.

Woher stammt sie? Es ist das Verdienst Lionello Venturis, diese Frage gestellt und mit viel Geschick zu einer Lösung geführt zu haben²⁹. Das Primäre war, so weist Venturi nach, eine im frühen 17. Jahrhundert verbreitete „opinione corrente“, die Giottos Navicella mit dem Hl. Jahr 1300 in Verbindung zu bringen pflegte. Wir verweilen zunächst bei diesem Punkte und versuchen in Ergänzung der Venturischen Gedankengänge die Ursprünge jener „opinione“ aufzuzeigen. Nachweisbar sind drei voneinander relativ unabhängige Gedankenketten, die jede für sich auf dem Wege der Fehlinterpretation zu dem gleichen Ergebnis einer römischen Tätigkeit Giottos um 1300 führen müßten.

Das drittälteste Zeugnis, das wir nächst dem Ottimo und der Nekrolognotiz für Giottos römische Tätigkeit besitzen, ist die Erwähnung bei Filippo Villani um 1400³⁰. Giotto hat die Navicella gefertigt, „ut confluenti orbi terrarum ad urbem indulgentiarum temporibus de se arteque sua spectaculum faceret“. Neben der Navicella nennt Villani bekanntlich nur noch das Tafelbild mit den Porträts Dantes und des Malers selbst in der Kapelle des Palazzo del Podestà zu Florenz. Wie Schlosser feinsinnig klargelegt hat³¹, ergibt sich die Auswahl gerade dieser beiden Arbeiten aus der humanistisch bestimmten Giotto-Interpretation Villanis. Sie sind die charakteristischsten Zeugnisse für das edle Streben des Künstlers nach Ruhm. Giotto hat – als wäre es ihm überlassen

²² Nur eine der Handschriften (Laurenziana, Pl. XL, 19), die als die „più imperfetta“ gilt (Rambaldi, a. a. O., 364) und der Ausgabe des Ottimo durch Alessandro Torri, Pisa 1828, zugrunde liegt, hat „Vinegia“ statt „Vignone“.

²³ Dies das richtige Todesjahr (vgl. I. Hösl, Kardinal Jacobus Gaietani Stefanesci, Berlin 1908, 29) und nicht 1342, wie es immer wieder in der Literatur begegnet.

²⁴ In zwei Exemplaren, H 56 (dem älteren) und H 57 (dem von jenem abhängigen), in beiden Fällen fol. 87.

²⁵ L. Ghibertis Denkwürdigkeiten, ed. Schlosser, I, 36.

²⁶ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 148v.

²⁷ Francesco Maria Torriggio, Le Sacre Grotte Vaticane, Viterbo 1618, 91. – Neuere Zitate der Nekrolog-Notiz bei Ad. Venturi, Storia V, 294; Cascioli in: Bessarione XX (1916), 125, Anm. 1; L. Venturi in: L'Arte XXI (1918), 229; I. B. Supino, Giotto, Firenze 1920, 53.

²⁸ L. Ghibertis Denkwürdigkeiten, II, 112.

²⁹ L. Venturi, La data dell'attività romana di Giotto, in: L'Arte XXI (1918), 229ff.

³⁰ Vgl. oben Anm. 3.

³¹ J. von Schlosser in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission IV (1910), 131.

gewesen, sich die Aufgaben selbst zu stellen – das Atrium von St. Peter gewählt, weil hier wie an keinem anderen Ort Italiens eine große Mosaikschöpfung seinen Namen bekannt machen konnte. Strömten hier doch zu den großen Ablässen die Pilger aus aller Welt zusammen. Dies ist der eindeutige Sinn der Stelle. Allein der Plural „temporibus“ verbietet die Annahme, Villani habe ein bestimmtes Hl. Jahr, dasjenige von 1300, im Auge gehabt. So aber ist fälschlich immer wieder interpretiert worden, zuletzt noch von Körte, der kurzentschlossen Villanis Meinung dahin zusammenfaßt, daß Giotto um die Jahrhundertwende nach Rom gegangen sei, „um dort der Menge, die zur Zeit des Ablasses zusammengeströmt war, ein Zeugnis von sich und seiner Kunst abzulegen“³².

Eine Behauptung, die durch das viel umstrittene „Vignone“ des Ottimo eine Stütze zu finden scheint, tritt im Jahre 1479 bei B. Platina auf³³. Benedikt XII. (1334–1342) habe die Absicht gehabt, Giotto in den von ihm erbauten Gemächern in Avignon malen zu lassen. Kurz darauf, 1483, wiederholt Fra Jacopo Philippo da Bergamo diese Behauptung³⁴ und erweitert sie dahin, daß Giotto in Avignon tatsächlich zu malen begonnen habe, darüber aber vom Tod überrascht worden sei. Wichtig wird diese Vorstellungsreihe in unserm Zusammenhang nun dadurch, daß 1510 Fr. Albertini sich in sie einschaltet³⁵, durch ein Versehen aber statt Benedikt XII. Benedikt XI. (1303–1304), der im übrigen ja gar nicht in Avignon gewesen ist, nennt. Giottos Tod wäre damit gegen 1303/04 anzusetzen. Ugonio nun, der 1588 auf die Navicella zu sprechen kommt³⁶, die von Giotto stamme, „wie man sagt“ (wobei er offensichtlich von der hypothetischen Ausdrucksweise Panvinios 1570 „come è fama“ inspiriert ist³⁷), benutzt zu einer kurzen biographischen Anmerkung die Behauptung Albertinis von Giottos Tod in Avignon unter Benedikt XI. (1303/04). Von dem so gegebenen Datum ausgehend, kommt Ugonio zu dem Schluß, daß der Schöpfer der Navicella „nel 1300 fiorì nell'arte della pittura“. Wieder war damit die Entstehung des Mosaiks an die Jahrhundertwende geknüpft.

Zum Hl. Jahr 1575 erschien die Guida des M. Attilio Serrano, die den Besucher der sieben Hauptkirchen Roms durch eine nicht endende Kette von Kirchenväterzitaten zu unterrichten und zu erbauen bemüht war. Vor den Portalen der Petersbasilika wird ein an dieser Stelle geübter Brauch zur frommen Nacheiferung empfohlen³⁸: sich umzuwenden und dem gegenüber sichtbaren Bilde des Herrn und der auf den Fluten treibenden Apostel seine Reverenz zu erweisen³⁹. In der sehr modern anmutenden Absicht religionsgeschichtlicher Erklärung zitiert nun Serrano – als erster in der neueren Literatur – den von Leo dem Großen (440–461) zu polemischen Zwecke niedergeschriebenen Bericht über ein sonnenkultähnliches Gebaren der Pilger am Eingang von St. Peter⁴⁰. Es müsse, so meint Serrano, eine seit Leo vielfach nachweisbare Entwicklung – daß nämlich alte, dem Götzendienst verhaftete Dinge und Gebräuche mit neuem, christlichem Inhalt erfüllt worden seien – auch hier stattgefunden haben. So sei es denn geschehen, daß „die Ehre, die einst vom törichten Heidentum dieser Sonne, die wir sehen, erwiesen wurde, jetzt auf wahrhaft vernünftige

³² W. Körte in: Festschrift Wilhelm Pinder, 224

³³ Bartolomeo Platina, Liber de vita Christi ac Pontificum omnium, Venetiis 1479, 172v.

³⁴ Supplemento delle Croniche composto dal Reverendo Frate Jacopo Philippo da Bergamo, Venezia 1553, c. II. IV v. – Zur Datierung vgl. Rambaldi in: Rivista d'arte XIX (1937), 366.

³⁵ Francisci Albertini opusculum de mirabilibus novae urbis Romae, hrsg. von August Schmarsow, Heilbronn 1886, 40.

³⁶ Pompeo Ugonio, Historia delle stationi di Roma, Roma 1588, 94v.

³⁷ Onofrio Panvinio, Le sette chiese romane, Roma 1570, 49.

³⁸ M. Attilii Serrani De septem urbis ecclesiis, Roma 1575, 16ff.

³⁹ Auch Giovanni Baglione, Le nove chiese di Roma, Roma 1639, 13 redet von der Navicella, „alla quale faceva oratione il popolo, che entrava, & usciva dalla sacrosanta Chiesa“.

⁴⁰ Migne, Patrologiae cursus completus, series latina, Bd. 54, 218.

Weise der Sonne der Gerechtigkeit, Jesus Christus, auf dem Wege über dessen Bild dargebracht wird.“ Der gleiche Gedankengang kehrt um 1590 bei dem Flamen Philips van Winghe⁴¹ und im Jahre 1600 bei Panciroli wieder⁴². Während nun Serrano und van Winghe um das relativ junge Alter der ihnen bekannten Navicella wissen – ersterer bezeichnet sie als „recens“ (im Verhältnis zu Leos Zeiten), letzterer als „höchstens vor 300 Jahren“ entstanden – und während beide die behauptete Kontinuität zwischen dem von Leo bekämpften abergläubischen Brauch und der zeitgenössischen frommen Übung durch Annahme eines dieser Navicella voraufgegangenen älteren Bildes zu stützen suchen, möchte Panciroli das vorhandene Mosaik bereits auf Leos Beanstandung hin, d. h. im 5. Jahrhundert, gefertigt sein lassen. Um die Namen Giotto und Jacopo Stephaneschi haben alle drei nicht gewußt. Anders Torrigio 1618, der das von Serrano eingeführte Motiv wie auch den Inhalt des ausdrücklich zitierten Stephaneschi-Nekrologes kannte⁴³. Kurzer Hand verlegte er die von Leo mitgeteilten Vorkommnisse in die Zeit Bonifaz' VIII.; bei dem ungeheuren Pilgerzustrom des Hl. Jahres 1300 seien sie in Erscheinung getreten. Jacopo Stephaneschi aber läßt, um dem beobachteten Mißbrauch den Stachel zu nehmen, an der Ostseite des Atriums die Navicella anbringen, „e così si levò quel primiero abuso“.

Was durch die leicht verständliche Fehlinterpretation der Villani-Notiz und durch die Irrtümerkette bei Albertini und Ugonio bereits vorlag – die Datierung der Navicella um 1300 – ergab sich hier also wiederum auf eine andere, freilich nicht minder fragwürdige Weise. In der Folgezeit taucht diese Datierung immer wieder bei den Benutzern Torrigios auf. So bei Severano 1630, Casali 1681, Piazza 1687, Bonanni 1715, und sie ist sogar noch bei Valentini 1845 wirksam⁴⁴. Ist bei Torrigio der Pilgerzustrom von 1300 erst die Voraussetzung für Jacopo Stephaneschis Entschluß, so läßt eine andere Wendung des gleichen Gedankenmotivs die Navicella vielmehr in Vorbereitung für das Hl. Jahr, mithin also kurz vor 1300, geschaffen werden. Wir finden diese Wendung bei Suarez 1675⁴⁵ und, in sehr ausführlicher Formulierung, bei Baldinucci 1681⁴⁶: „Fu poi da quel Papa (Bonifaz VIII.) pubblicato l'anno Santo per lo futuro anno 1300, e siccome nota il Torrigio, essendosi accorto il Cardinale Jacopo Stephaneschi . . . d'una certa forse semplicità, per non dire superstizione di molti pellegrini . . . volle levar questa usanza, con far sì che si facesse orazione ad una sacra Immagine, onde a Giotto fece far di Musaico da quella parte, verso la quale i Pellegrini solevano voltarsi . . . la tanto rinomata navicella.“ Baldinuccis Werk ist nun auch das erste in der gedruckten Literatur, das die Jahrzahl 1298 enthält und dabei durch die Art des Zitierens den der neueren Forschung verhängnisvoll gewordenen Anschein erweckt, als sei dieses Datum in der Nekrolognotiz für Jacopo Stephaneschi urkundlich verbürgt⁴⁷.

Baldinucci hat nun aber, wie Lionello Venturi nachwies⁴⁸, die Jahrzahl 1298 nicht selbst erfunden, sondern aus einer unedierten Schrift Giulio Mancinis, dem sog. Traktat II aus den 20er Jahren des 17. Jahrhunderts⁴⁹, übernommen. Supino hat zwar versucht, Baldinuccis Abhängigkeit

⁴¹ Cod. Vat. lat. 10 545 (Cod. Menestrier), fol. 251.

⁴² Ottavio Panciroli, I tesori nascosti nell' alma città di Roma, Roma 1600, 676f.

⁴³ Torriggio, Le Sacre Grotte Vaticane, Viterbo 1618, 90f.

⁴⁴ Giovanni Severano, Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma 1630, 55ff. – Joannis Baptistae Casalii De veteribus sacris Christianorum ritibus, Francofurti et Hannoverae 1681, 30f. – Carlo Bartolomeo Piazza, Efemeride Vaticana per i pregi ecclesiastici d'ogni giorno dell'augustissima Basilica di S. Pietro, Roma 1687, 329. – Philippus Bonanni, Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia, Roma 1715, 106. – Agostino Valentini, La Patriarcale Basilica Vaticana, Roma 1845, 49.

⁴⁵ Cod. Barb. lat. 3084 (Notitia musivo expressae opere Naviculae in Basilica S. Petri), fol. 7v.

⁴⁶ Filippo Baldinucci, Notizie de' Professori del Disegno I, Firenze 1681, 47f.

⁴⁷ Baldinucci, a. a. O., 45. ⁴⁸ L. Venturi in: L'Arte XXI (1918), 232ff.

⁴⁹ Cod. Barb. lat. 4315 (Alcune considerationi intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura), fol. 38. – Über den Traktat II vgl. L. Schudt, Giulio Mancini, Leipzig 1923, 13f. und 112.

von Mancini zu bestreiten⁵⁰, indem er sich, außer an einen belanglosen Druckfehler („Urrini“ statt „Ursini“), an eine über Mancini hinausgehende Einschiebung Baldinuccis – „(nepos) Bonifacii Papae VIII.“ – klammerte, von der sich aber unschwer zeigen läßt, daß sie aus den von Baldinucci ausdrücklich herangezogenen Sacre Grotte Vaticane des Torrigio stammt. Mit Recht ist Fedele⁵¹ dem Einwand Supinos entgegengetreten; sein Urteil wiegt um so schwerer, als er Venturi in der entscheidenden Schlußfolgerung, der Späterdatierung der Navicella, nicht beipflichtet. Die Übereinstimmung des bei Baldinucci den Stephanesci-Nekrolog einleitenden Satzes mit dem einschlägigen Mancinischen Passus ist eine so vollständige, daß in der Tat keine andere Erklärung als die von Venturi gegebene möglich sein dürfte.

Wie ist nun aber Mancini zu der bei ihm erstmalig auftretenden Datierung 1298 gekommen? Nach allem bisher Gesagten kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die „opinione corrente“ die ausschlaggebende Voraussetzung gewesen sein muß. Die Einzelheiten der Ableitung hat dann Lionello Venturi in einer interessanten Beobachtung aufzuzeigen versucht⁵². Er weist nach, daß Mancini, wohl auf Grund einer mißverstandenen Inschrift und unter ausdrücklicher Hervorkehrung seiner bekannten Animosität gegenüber Vasari, die Masolino-Masaccio-Fresken in S. Clemente für 1299 entstandene und von Jacopo Stephanesci in Auftrag gegebene Arbeiten Giottos gehalten habe. Nun war aber die andere große Stiftung Jacopos, das Mosaik der Navicella, nach Mancinis Meinung in Vorbereitung für das Hl. Jahr und somit gleichfalls kurz vor 1300 durch Giotto geschaffen worden. Das Jahr 1299 war durch die S. Clemente-Fresken bereits besetzt, und es blieb daher keine andere Wahl, als noch ein wenig weiter rückwärts zu gehen. So kam denn Mancini folgerichtig auf die Jahrzahl 1298.

2. TRAGFÄHIGE GRUNDLAGEN EINER ZEITLICHEN EINORDNUNG

Die konventionelle Datierung 1298 oder um 1300 ist also durch Konstruktionen rein hypothetischen Charakters entstanden. Gewiß scheint der für die Überlegungen Mancinis und Baldinuccis maßgebende Gedanke, die Navicella möge auf das Hl. Jahr hin geschaffen worden sein, zunächst recht ansprechend. Er ist auch in neuerer Zeit ausgespielt worden, so bei Crowe und Cavalcaselle⁵³, wo die Möglichkeit entwickelt wird, Bonifaz VIII. könne, über die erfolgreiche Assisi-Dekoration Giottos in Kenntnis gesetzt, den Wunsch gefaßt haben, S. Pietro in gleicher Weise anziehend (attractive) zu machen, und den Meister vor Eröffnung des Jubiläums eingeladen haben, die Ausschmückung der Basilika und ihres Hochaltares in Angriff zu nehmen. Aber es ist nicht schwer, den Kenner der geschichtlichen Verhältnisse von der Haltlosigkeit dieses Argumentes zu überzeugen. Bekanntlich ist die Bulle „Antiquorum habet fidem“, in der das Hl. Jahr verkündet wurde, erst am 22. Februar 1300 veröffentlicht worden. Bonifaz VIII. hatte den Gedanken des Jubiläums in aller Plötzlichkeit gefaßt, angetrieben durch Ereignisse, die erst mit dem Beginn des Jahres 1300 eingesetzt hatten⁵⁴. Von Vorbereitungen, die sogar bildkünstlerische Aufträge so monumentalen Charakters wie den des Navicella-Mosaikes umfaßt hätten, kann unter diesen Umständen selbstverständlich keine Rede sein. So hat denn die Erörterung der Datierungsfrage

⁵⁰ I. B. Supino, Giotto, 57ff.

⁵¹ P. Fedele in: Archivio della R. Società Romana di Storia Patria XLIV (1921), 330f.

⁵² L. Venturi in: L'Arte XXI (1918), 234.

⁵³ J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, A History of Painting in Italy, edited by Langton Douglas (Neudruck der Ausgabe von 1903), London 1923, II, 43.

⁵⁴ Vgl. Fr. X. Kraus, Essays II, Berlin 1901, 261.

gegenüber der herrschenden Ansicht völlig freie Hand. Die Termini nun, die auf wissenschaftlich tragfähiger Grundlage erwachsen, lassen auch die Möglichkeit, die „opinione corrente“ könne etwa durch Zufall Richtiges getroffen haben, ganz ausgeschlossen erscheinen.

Zunächst muß betont werden, daß die übliche Frühdatierung schwerlich mit den Giottoschen Lebensdaten vereinbart werden kann. Die über Giottos Familienverhältnisse recht zahlreich erhaltenen Dokumente lassen die Behauptung des Benvenuto da Imola, der Maler sei zur Zeit seiner Tätigkeit in der Arenakapelle, also ums Jahr 1304, „adhuc satis iuvenis“ gewesen⁵⁵, als unbedingt zutreffend erscheinen und zwingen uns, mit Vasari⁵⁶ und im Gegensatz zu Antonio Pucci⁵⁷ die Geburt des Meisters kurz vor, wenn nicht gar erst um 1280 anzusetzen⁵⁸. Die Arbeit an der Navicella war vielleicht die repräsentativste Aufgabe, die einem Künstler in der Dantazeit überhaupt gestellt werden konnte. Und sie sollte Gegenstand eines Vertrages mit einem kaum Zwanzigjährigen geworden sein! Daß Giotto den großen Auftrag als Schüler Cavallinis bekommen habe, wie Körte will, der da meint, daß die in S. Maria in Trastevere nachweisbaren Beziehungen zwischen der Familie der Stephanesci und dem römischen Maler den Kardinal Jacopo bestimmt haben könnten, den unbekannten (und wie wir hinzufügen müssen: blutjungen) Florentiner in seinen Kreis zu ziehen⁵⁹ – dieser Versuch steht und fällt mit der bislang wenig zutreffenden stilkritischen Beurteilung der beiden erhaltenen Engelsköpfe, die nun ganz und gar nicht, wie immer wieder behauptet wurde, den Hervorgang Giottos aus der Cavallini-Schule demonstrieren. Diese an irgend einer Stelle notwendig vorauszusetzende Episode ist vielmehr in Assisi greifbar, seltsamerweise zu genau dem gleichen Zeitpunkt, den die herrschende Ansicht für die Entstehung der Navicella in Anspruch nimmt.

Eine Überlegung, die gleichfalls gegen die Frühdatierung des Mosaiks Bedenken zu erregen geeignet sein mag, ist folgende. Wie wir sahen, galt die Navicella in der gesamten älteren Kunsliteratur als die bekannteste Arbeit ihres Schöpfers. Die damit verbundene Wertung Giottos als eines großen Mosaizisten ging so weit, daß Benedetto da Maiano in seinem 1490 für den Florentiner Dom geschaffenen Ehrenepitaph des Meisters (Abb. 52) diesen nicht sachgemäßer darzustellen wußte als bei der Arbeit an einem Mosaik, und zwar an einem Christuskopf, der dem der Navicella durchaus ähnlich sieht⁶⁰. So fest hatte sich die repräsentative Bedeutung gerade dieses Werkes dem Florentiner Bewußtsein eingeprägt. Nun war in der Dantazeit die „opera del mosaico dell’Opera di S. Giovanni“ ein bevorzugtes und dabei ganz besonders heikles Anliegen der Kunspflege von Florenz. Wir wissen, daß im ersten Trecento-Jahrzehnt, jedenfalls nach 1301, noch eifrig an den Mosaiken des Bel S. Giovanni gearbeitet worden ist⁶¹. Woher kommt es nun, daß sich nirgendwo auch nur die leiseste Spur des Versuches findet, den großen Sohn der Stadt dabei heranzuziehen? Doch wohl nur daher, daß Giotto jenen Ruf, der sich nach Fertigung der Navicella zumal in seiner Vaterstadt spontan verbreiten mußte, bislang noch nicht begründet hatte.

Es läßt sich denn in der Tat ein in der zweiten Hälfte des ersten Trecento-Jahrzehntes gelegenes Faktum im Sinne eines klaren Terminus post eruieren. Die nach Moschettis überzeugender Beweis-

⁵⁵ Benvenuto da Imola, Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam, ed. Lacaita, Firenze 1887, Bd. III, 313. – L. A. Muratori, Antiquitates Italicae Medii Aevi I, Milano 1738, Spalte 1186 (Publikation der historisch wichtigen Partien des Kommentars); danach Abdruck bei J. von Schlosser, Quellenbuch, 348f.

⁵⁶ Vasari, ed. Milanesi I, 369f.

⁵⁷ Centiloquio LXXXV, 89f. Abgedruckt in: Delizie degli Eruditi Toscani, ed. Ildefonso di San Luigi, VI, 119f.

⁵⁸ Die nähere Begründung in der später erscheinenden Cavallini-Arbeit des Verfassers, Kapitel I, Abschnitt 11.

⁵⁹ W. Körte in: Festschrift Wilhelm Pinder, 255.

⁶⁰ Vgl. W. Haftmann in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VI (1940), 107.

⁶¹ Vgl. K. Frey, Le Vite... scritte da Giorgio Vasari I, München 1911, 330ff.



Abb. 52. Florenz, Dom. Ehrenepitaph Giottos von Benedetto da Maiano, 1490

führung⁶² zum Jahre 1306/07 niedergeschriebene Notiz des Riccobaldus von Ferrara über die damals zeugnisablegenden Werke des Florentiner Meisters⁶³ nennt nur Arbeiten in Assisi, Rimini und Padua. Rintelen⁶⁴, von dem Dogma einer römischen Tätigkeit Giottos um 1300 ausgehend, hat das Fehlen Roms als Beweis für die Unzulänglichkeit des Riccobaldoschen Zeugnisses angesehen. Man wird ihm hier den treffenden, auf die Frage der Franzlegende gemünzten Satz Kleinschmidts entgegenhalten müssen⁶⁵: „Es geht doch wohl nicht an, daß wir besser wissen wollen als ein zeitgenössischer Chronist, wo der damals bereits berühmte Giotto gemalt hat.“ Das Schweigen des Riccobaldus ist der bündige Beweis gegen eine fröhe, d. h. vor 1306/07 anzusetzende Tätigkeit Giottos in Rom⁶⁶ – dies ist die Konsequenz, die auch L. Venturi und L. Chiappelli gezogen ha-

⁶² A. Moschetti, *Questioni cronologiche giottesche* (Estratto dagli Atti e Memorie della R. Accademia di Scienze, Lettere e Arti in Padova, vol. XXXVII), Padova 1921, 12.

⁶³ In der *Compilatio chronologica*; Faksimile-Wiedergabe der maßgebenden Stelle nach dem Codex der Laurentiana (Cod. 2, Pl. 83, fol. 70) bei B. Kleinschmidt, *Die Basilika San Francesco in Assisi II*, Berlin 1926, Abb. 113.

⁶⁴ Rintelen, *Giotto*, 2. Aufl., 153.

⁶⁵ B. Kleinschmidt, *Die Basilika S. Francesco II*, 156.

⁶⁶ Das Gegenargument Supinos (Giotto, 60), man müsse dann mit gleichem Recht aus dem Schweigen des Ottimo über eine Tätigkeit Giottos in Assisi den analogen Schluß ziehen, ist haltlos. Es besteht ein grundsätzlicher Unterschied in der Absicht beider Notizen: der

ben⁶⁷. Die Situation, die von Riccobaldus fixiert wurde – das Bekanntwerden Giottos als „pictor eximius“ – ist gerade die Voraussetzung für einen so einzigartigen Auftrag wie den im Atrium von St. Peter.

Der mögliche Einwand, daß nach der Wahl Clemens V. (1305–1314), der ja nie französischen Boden verlassen hat, und zumal nach der 1308 befohlenen und bis Jahresanfang 1309 durchgeführten Übersiedlung der Kurie nach Avignon ein so großes Unternehmen schwerlich noch denkbar sei, ist gegenstandslos. Der Auftraggeber war ein Kardinal, der als Kanoniker von St. Peter – ganz gleich, ob er nun in Rom oder vorwiegend in Avignon saß – ein besonders enges Verhältnis zur Basilika des Apostelfürsten hatte. Und im übrigen wissen wir, daß auch päpstlicherseits von Frankreich aus weiterhin Sorge für die römischen Basiliken getragen wurde. So leitete Clemens V. bald nach dem Brände des Lateran am 6. Mai 1308 Maßnahmen zur Wiederherstellung ein⁶⁸, und noch in den 20er Jahren entstand als Stiftung Johannes XXII. das Fassadenmosaik von S. Paolo fuori le mura⁶⁹.

Das Ergebnis also: nicht vor 1306/07! Wie weit hat man nun aber ins Trecento hinab abwärts zu gehen? Lionello Venturi datierte um 1320⁷⁰. Er berief sich dabei einmal auf die Zeitbestimmung, die Grimaldi für die Peterstafel gegeben hat⁷¹, von der wir oben schon sagten, daß sie das Datum der Navicella in keiner Weise berührt. Ebensowenig günstig steht es um das zweite von L. Venturi beigezogene Argument. Unter der ehedem in der Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione zu Rom aufbewahrten Kopie der Navicella befand sich einst eine Inschrift, die bei Bonanni 1715⁷² wie folgt überliefert wird: „Huius picturae exemplar, quod ante annos 310 a Jotto Florentino celebri pictore opere musivo elaboratum est, Urbanus VIII. Pont. Max. ex Area Vaticana in Basilicam Principis Apostolorum transtulit anno salutis 1629.“ Aus dieser Formulierung würde sich für die Entstehung der Navicella das Jahr 1319 ergeben. Nun hat aber bereits Torrigio 1639 die gleiche Inschrift zitiert⁷³, und bei ihm heißt es „ante annos 320“ statt „ante annos 310“; man würde also, wenn man zurückrechnet, auf das Jahr 1309 kommen. Torrigios Wiedergabe der Inschrift verdient als die ältere entschieden den Vorzug, wie es denn auch wahrscheinlicher ist, daß eine Ziffer X irrtümlich fortgefallen, als daß eine solche irrtümlich hinzugefügt worden sei. Aber möge sich dies nun verhalten, wie es wolle – man kann nicht annehmen, daß die Verfertiger der Inschrift bei den Cappucini über das Entstehungsjahr der Navicella besser orientiert gewesen seien als irgendeine andere Instanz des 16. und 17. Jahrhunderts.

Nur ein urkundlicher Beleg kann in wissenschaftlich unanfechtbarer Weise über den Terminus post von 1306/07 hinaus weiterhelfen. Einen solchen besitzen wir nun in dem von Luigi Chiappelli entdeckten und 1923 veröffentlichten Notariatsprotokoll des Florentiner Staatsarchivs vom 8. Dezember 1313⁷⁴. Giotto hat Streitigkeiten mit einer gewissen Filippa de Rieti, „que morari consuevit Rome in contrata turris del conte“, da sie ihm gehörende Gegenstände, hauptsächlich

Liste zeugnisablegender Werke eines gerade zu Ansehen gelangten jungen Malers bei Riccobaldus und der kurzen, zusammenfassenden Bemerkung des Ottimo über eine große, fast abgeschlossene Lebensarbeit. – Vgl. dazu auch Rambaldi in: *Rivista d'arte* XIX (1937), 365: „Tra le due v'ha questa differenza, che Riccobaldo si limita a una definitiva citazione di luoghi testimoni della fama di Giotto e Ser Andrea dà alle proprie citazioni carattere di esempi insigni, il resto passando nell'ombra di un accenno generico.“

⁶⁷ L. Venturi in: *L'Arte* XXI (1918), 235. – L. Chiappelli in: *L'Arte* XXVI (1923), 135.

⁶⁸ L. Mohler, *Die Kardinäle Jakob und Peter Colonna*, Paderborn 1914, 178.

⁶⁹ Vgl. in der später erscheinenden Cavallini-Arbeit des Verfassers Kapitel I, Abschnitt 15.

⁷⁰ L. Venturi in: *L'Arte* XXI (1918), 234.

⁷¹ Vgl. oben, Anm. 19.

⁷² Filippo Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*, Roma 1715, 107.

⁷³ Franc. Maria Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, seconda impressione, Roma 1639, 162.

⁷⁴ L. Chiappelli, *Nuovi documenti su Giotto*, in: *L'Arte* XXVI (1923), 132ff.

Bettzeug, unrechtmäßigerweise zurückbehält, und er ernennt einen in Rom ansässigen Florentiner Kaufmann zu seinem Sachwalter. Zu einem schon weiter zurückliegenden Zeitpunkt muß der Meister länger in Rom geweilt haben, jedenfalls vor Jahresende 1311, da er am 23. Dezember dieses Jahres⁷⁵ und ebenso am 4. September 1312⁷⁶ in Florenz anwesend ist. Er hatte sich in Rom häuslich niedergelassen, und man muß daher annehmen, daß er mit einem großen monumentalen Werk beschäftigt war. Es kann sich schwerlich um etwas anderes als um die *Navicella* gehandelt haben. Also um die Wende des ersten zum zweiten Trecento Jahrzehnt, sicher nach 1306/07 und aller Wahrscheinlichkeit nach vor Jahresende 1311, dürfte der berühmte Auftrag im Atrium von St. Peter zur Ausführung gekommen sein.

Für die Entstehung des Mosaiks ist damit eine Zeitspanne bestimmt, der auch aus folgendem Grunde ein hoher Grad von innerer Glaubwürdigkeit zukommt. In der Zeit zwischen Frühjahr 1306 und Frühjahr 1308 müssen die Mosaiken Russutis an der Fassade von S. Maria Maggiore entstanden sein, in Auftrag gegeben durch die Kardinäle Jacobus und Petrus Colonna unmittelbar nach deren Rückkehr in ihre alten Würden und Rechte – sichtlich eine monumentale Demonstration des Sieges, den das Haus Colonna im Bündnis mit Philipp dem Schönen von Frankreich über seinen Todfeind Bonifaz VIII. davongetragen hatte⁷⁷. Jacobus Stephanesci aber war durch seine Mutter Perna mit dem Adelshause der Orsini verwandt: ein Neffe des Kardinals Matteo Rosso Orsini und ein Großneffe Papst Nikolaus III.⁷⁸. Zwischen den Colonna und den Orsini bestand Erbfeindschaft, die nach dem Tage von Anagni zu hitzigen Fehden aufloderte und durch den von Philipp dem Schönen unter Clemens V. entfachten Streit um das Andenken des toten Papstes neue Nahrung fand⁷⁹. Es bedarf keiner Frage, daß auch Jacopo Stephanesci der einst von seinem Oheim Matteo geführten Gruppe der Parteigänger Bonifazens zuneigte; wörtlich unrichtig, aber in übertragenem Sinne zutreffend, ist er von Torrigio⁸⁰ und dessen Nachschreibern geradezu als Nepote des Gaetani-Papstes bezeichnet worden. In diesem Lichte gesehen, erscheint das prunkvolle Unternehmen im Atrium von St. Peter wie die Antwort auf eine Herausforderung: auf die triumphale Geste der Colonna-Kardinäle an der Fassade von S. Maria Maggiore.

⁷⁵ L. Chiappelli, a. a. O.

⁷⁶ Supino, Giotto, 316.

⁷⁷ Vgl. in der später erscheinenden Cavallini-Arbeit des Verfassers Kapitel I, Abschnitt 13.

⁷⁸ Vgl. die genealogischen Tafeln bei P. Litta, *Orsini di Roma*, Roma 1846, tav. V und X.

⁷⁹ Vgl. F. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, Bd. V, 3. Aufl., Stuttgart 1878, 487ff., 574; Bd. VI, 3. Aufl., Stuttgart 1878, 12, 94. – E. Duprè Theseder, *I Papi di Avignone e la questione romana*, Firenze 1939, 3f.

⁸⁰ Fr. M. Torriggio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Viterbo 1618, 90.

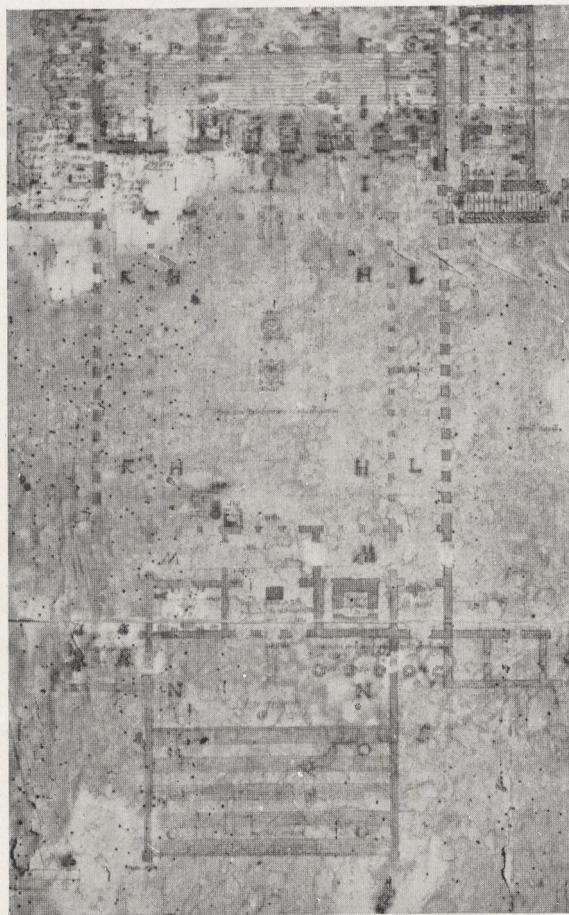


Abb. 53. Grundriß des Atriums
von Alt-St. Peter. Ausschnitt aus der zeichnerischen Aufnahme
Alfaranos von 1571

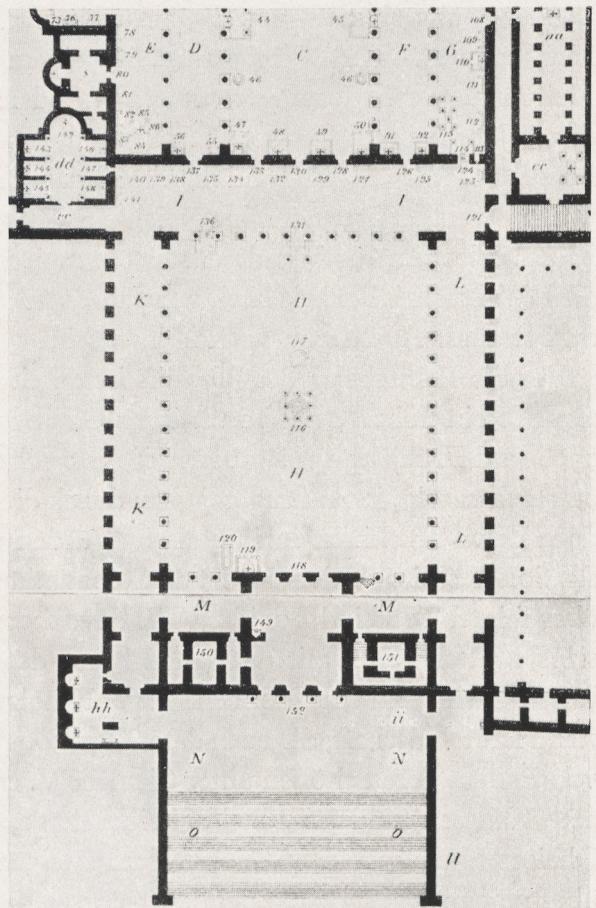


Abb. 54. Grundriß des Atriums von Alt-St. Peter.
Ausschnitt aus Alfaranos Plan von 1589/90 (Umzeichnung bei
Duchesne, Liber Pontificalis)

II. DIE REKONSTRUKTION DER GIOTTOSCHEN NAVICELLA

1. DER PLATZ DER NAVICELLA AN DER RÜCKWÄRTIGEN SCHAUSEITE VON S. MARIA IN TURRI

a) Der rekonstruierbare Tatbestand

Das Navicella-Mosaik befand sich an der rückwärtigen Schauseite des blockhaft-massigen Torgebäudes, das den Zugang zum Atrium von Alt-St. Peter vermittelte. Dies merkwürdige Architekturgebilde beherbergte im frühen und hohen Mittelalter eine Diakonie und führte nach deren Titel den Namen S. Maria in Turri. Es verschwand, als die bis 1605/10 geschonten Teile der alten Anlage – die elf östlichen Intervalle der Basilika und das Atrium mit den umgebenden Baulichkeiten – dem Langhause Madernas weichen mußten. Über sein Aussehen sind wir durch eine Reihe von Quellen verhältnismäßig gut unterrichtet: in erster Linie durch die eingehenden Angaben in der 1582 vollendeten Baubeschreibung des Tiberio Alfarano und durch dessen 1571 gezeichneten und 1589/90 von Natale Bonifazio gestochenen, teils als Aufnahme und teils als Rekonstruktion zu wertenden Grundrißplan (Abb. 53 u. 54)⁸¹. Ergänzend treten hinzu das zur Zeit

⁸¹ Tiberii Alpharani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura, ed. Michele Cerrati, Roma 1914 (Zeichnung und Stich des Grundrißplanes Tav. I u. II). Zur Datierung des Werkes vgl. S. XL.

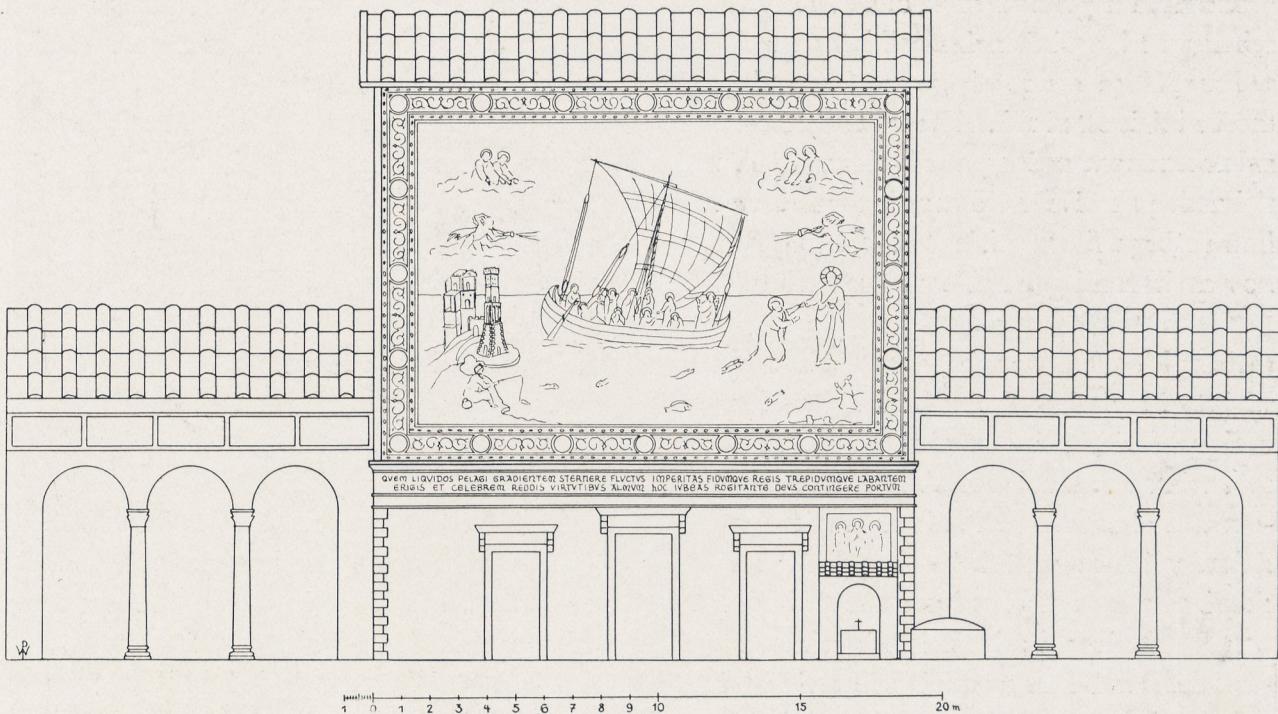


Abb. 55. Östliche Begrenzung des Atriums von Alt-St. Peter. Rekonstruktionsversuch

der Demolierungsarbeiten aufgestellte Inventar des päpstlichen Notars Jacopo Grimaldi⁸² sowie einzelne Bemerkungen in der römischen Guiden-Literatur; weiter die manchmal sehr anschaulichen Veduten, die wir der Freude des 16. Jahrhunderts an porträthaft-verläßlicher Architekturnschilderung verdanken. Aus Gründen, die erst in den letzten Abschnitten unserer Arbeit völlig deutlich werden können, sind wir gezwungen, nicht nur die architektonische Gestalt des Torgebäudes, sondern auch seine Geschichte und die Frage seiner Benennung und darüber hinaus auch die Architekturen seiner Umgebung einer weiter ausholenden Prüfung zu unterziehen.

Der wie ein mächtiger Turmstumpf hingelagerte Architekturblock hatte ungefähr quadratischen Grundriß; er maß ca. 19 m in der Breiten- und ca. 20,50 m in der Tiefenerstreckung. Nach Art eines wuchtenden Mittelrisalites von ca. 20 m Höhe war er in den Ostflügel des ursprünglich an allen vier Atriumseiten umlaufenden Portikus eingestellt⁸³ und überragte dessen Dach um ca. 8 m (Abb. 55)⁸⁴; zwei seitliche Durchgänge stellten die Verbindung mit den beiden anschließenden Teilen des Portikus her, die aus jeweils drei Intervallen mit drei Bogen über zwei Säulen und zwei seitlichen Pfeilern bestanden⁸⁵. Die Westfassade des Risalites, gegen das Atrium gerichtet, war mit diesen beiden Arkadenreihungen bündig; gegen Osten hingegen trat die Hälfte des Grundrißbestandes aus der Außenflucht vor. Die Grenze dieses Aussprunges war im Innern durch zwei Wandpfeiler markiert, die den quadratischen Grundriß in zwei quer gestellte Rechtecke zerlegten. Am südlichen dieser Wandpfeiler stand der Altar der S. Maria in Turri⁸⁶, der bei der Zere-

⁸² Cod. Barb. lat. 2733; dort fol. 153 ff.

⁸³ Alfarano, 123, 126 („Pars haec mediana huius porticus nuncupabatur sancta Maria in Turri“), 180.

⁸⁴ Alfarano, 19: „Tectum . . . totius quadripartitiae porticus . . . altitudinis palmorum quinquaginta quinque erat, praeter illam partem . . . , in qua portae tres ad orientem super gradus erant, quae caeteris paulo eminentior fuit . . .“

⁸⁵ Alfarano, 19: „Porro a facie atrii ad occidentem in mediana parte porticus habet portas tres intra quattuor parastatas interiectas et binas hinc inde columnas, et singulas hinc inde parastatas in utroque porticus extremo singulos angulos porticus coniungentes et tectum sustinentes.“

⁸⁶ Alfarano, 123: „In parastate ad meridiem contra orientem (?) erat antiquissimum Altare . . . sanctae Mariae in Turri . . .“ Der Grundrißplan zeigt den Altar nicht, wie im Text gesagt, an der Ost-, sondern an der Westseite des inneren Südpfeilers.

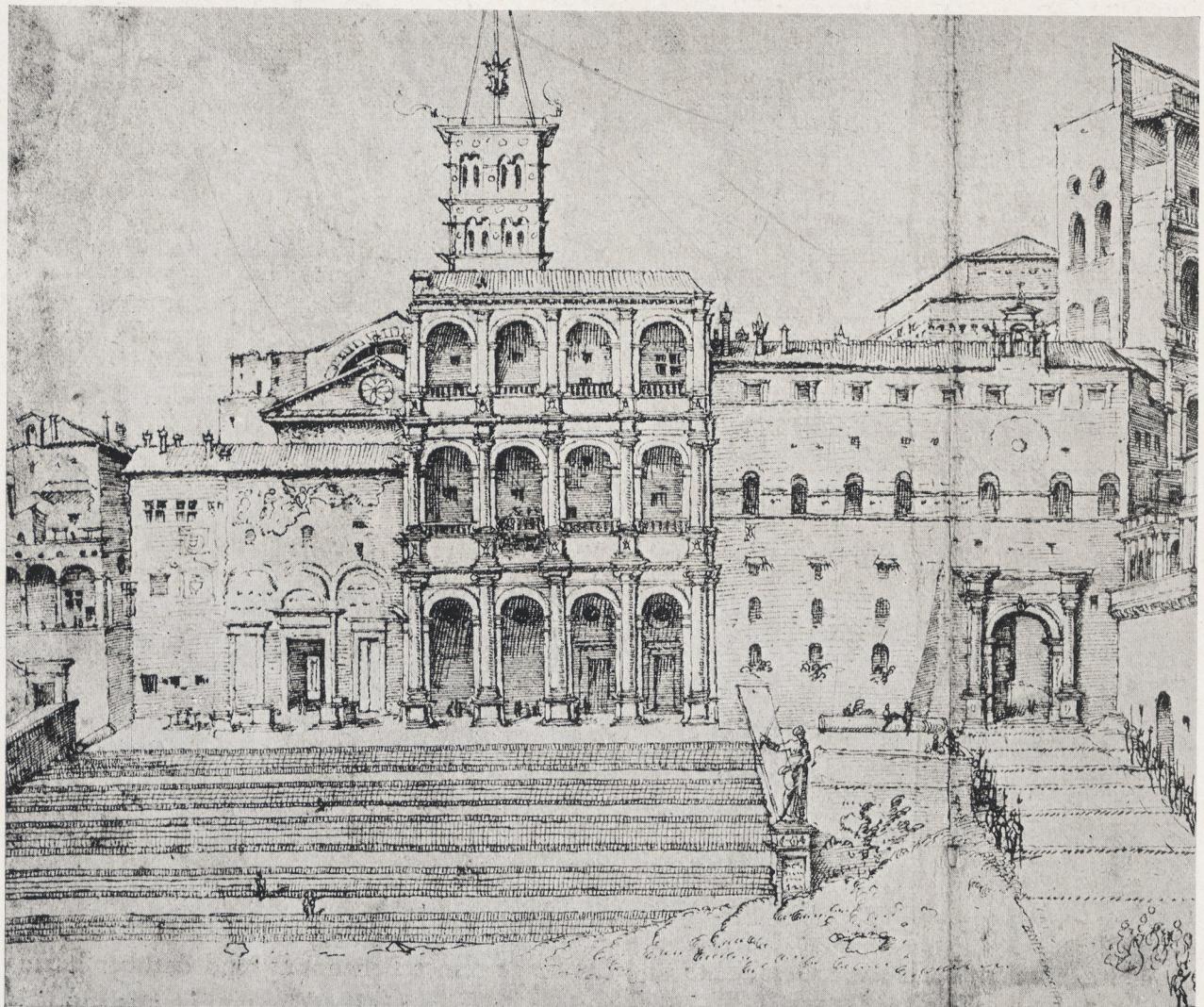


Abb. 56.

Die Vorbauten von Alt-St. Peter und Teil des Vatikanischen Palastes. Ausschnitt aus Marten van Heemskercks Zeichnung um 1533

monie der Kaiserkrönung eine Rolle zu spielen pflegte und nach Grimaldi eine auf Innozenz II. (1130–1143) bezügliche Inschrift trug⁸⁷. Ugonio hingegen nennt an der Südseite lediglich ein Bild des Herrn mit Kronen darum und einem darunter befindlichen Porphyrkreuz und sagt, an dieser Stelle sei bei Gelegenheit der Kaiserkrönungen jeweils ein Altar aufgestellt worden⁸⁸. Sonst erfährt man über den Innenraum wenig. Ugonio charakterisiert ihn als einen „spatio coperto“⁸⁹ und Alfarano sagt, daß er ganz ausgemalt gewesen sei „con più sorte de figure del Salvatore, de S. Pietro, et de Paulo“⁹⁰.

Die nach außen gerichtete Ostfassade besaß unten drei große Portale und oben drei Fenster⁹¹, die auf eine Stockwerkeilung des Innern schließen lassen. Von einem einst die ganze obere Wandfläche bedeckenden Mosaik sind auf der Zeichnung Heemskercks um 1533 (Abb. 56) und auf dem

⁸⁷ Cod. Barb. lat. 2733, a. a. O. und fol. 176; vgl. dazu Alfarano, 126, Anm. 1.

⁸⁸ Pompeo Ugonio, Historia delle stationi di Roma, Roma 1588, 93vf.

⁸⁹ Ugonio, a. a. O., 93v.

⁹⁰ Zitiert nach Fr. Cancellieri, De Secretariis Basilicae Vaticanae, Roma 1786, Bd. III, 1345, Anm. 1.

⁹¹ Alfarano, 19f.



Abb. 57. Krönung Sixtus V. Fresko in der Vatikanischen Bibliothek, um 1588/89

die Krönung Sixtus V. darstellenden Fresko im Vatikanischen Bibliotheksbau, gemalt um 1588/89 (Abb. 57), nur noch spärliche Reste sichtbar. Um so merkwürdiger, daß Grimaldi eine sehr bestimmte und auch zeichnerisch niedergelegte Rekonstruktion (Abb. 58) gibt⁹². Schon Alfarano sprach von einem thronenden Salvator, von den Aposteln Petrus und Paulus, von Engeln und anderen Heiligen⁹³. Nach Grimaldi saß der Salvator in einem gestirnten Kreise auf perlenschmücktem Thron, mit dem griechischen Gestus segnend („pollice cum annulari coniuncto“) und in der Linken ein Buch haltend mit der Aufschrift: *Ego sum resurrectio et vita*. Zu seiten je drei anbetende Engel, darunter statt der bei Alfarano genannten Apostel und Heiligen vier ihre Kronen darreichende Älteste und zwischen diesen feuerfarbene Atmosphäre („aer ignitus“). Grimaldi behauptet⁹⁴, daß dies Mosaik zum Teil unter Johannes XXIII. (1410–1415) und zum Teil durch den Bau der unter Pius II. nach 1460 begonnenen Benediktionsloggia beschädigt worden sei. Auch die Veduten des 16. Jahrhunderts reden von allerlei Experimenten, die der Ostfassade zugemutet wurden. Auf der Heemskerckschen Zeichnung um 1533 erscheint sie bis auf die Mosaikreste und die Portalrahmungen kahl, und über den Portalstürzen liegen die Entlastungsbögen der Ziegelkonstruktion bloß. Auf den ein wenig später entstandenen Darstellungen ist ihr ein architektonisch-plastisches Gerüst aus vier Säulen, Gebälk, Attika, stumpfem Dreiecksgiebel über dem Mittelintervall und fünf bekrönenden Statuen⁹⁵ vorgeblendet. Doch schon von der Mitte des Jahrhunderts ab ist dieses Gerüst bis auf die vier Säulen und einen Gebälkrest wieder verschwunden⁹⁶.

⁹² Cod. Barb. lat. 2733, fol. 153v und die Zeichnungen Fol. 153 und 157v. – Vgl. auch Cod. Barb. lat. 4410, fol. 25.

⁹³ Alfarano, 128 u. 151.

⁹⁴ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 154v.

⁹⁵ Auf der späteren der beiden Veduten Heemskercks (Hermann Egger, Römische Veduten I, Taf. 18 in beiden Auflagen) wirkt die mittlere Skulptur wie ein Wappen, auf der Vedute des Anonymus um 1540 (Egger I, Taf. 20) hingegen wie eine Sitzfigur. In der zuletzt genannten Zeichnung ist die zu äußerst rechts befindliche der fünf Skulpturen nur mit zwei flüchtigen Strichen begonnen, aber nicht ausgeführt. Daß sie vorhanden war, beweist zumal die irrtümlich dem Pirro Ligorio zugewiesene Zeichnung um 1540 (Egger I, Taf. 21).

⁹⁶ Schon auf einem Stich des Philipp Gall nach Zeichnung von Hendrick van Cleve, um 1550 (Paul Letarouilly, *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*, Paris 1882, Bd. I, [Ancienne basilique de St. Pierre], Pl. 9, unten; Th. Hofmann, Raffael als Architekt, Bd. IV, Leipzig 1911, Taf. V, 1). Vgl. weiter einen Stich des Ambrosius Bram nach Zeichnung von Claude Duchet († 1585) um 1570/80 und unsere Abb. 57.

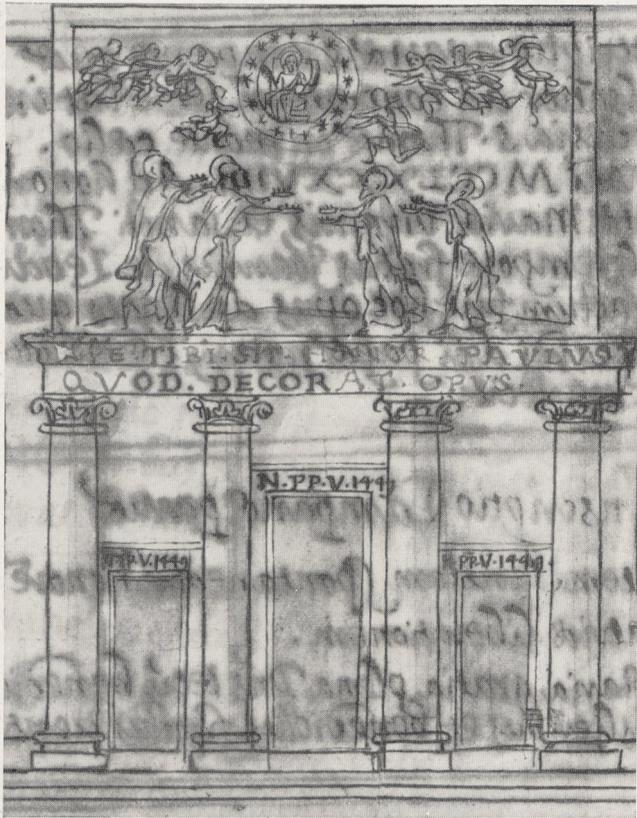


Abb. 58. S. Maria in Turri, Ostfassade. Rekonstruktionszeichnung in Grimaldis Cod. Barb. lat. 2733, fol. 157^v

tales⁹⁹, und darüber befand sich wie dort eine musivische Monumentalkomposition: die Navicella. Schon Vasari gibt über deren Platz eine ganz präzise Angabe: „... è sopra le tre porte del portico nel cortile di S. Pietro“¹⁰⁰, und Alfarano schließt sich mit gleicher Aussage an¹⁰¹. Der Titulus nun, der als zur Navicella gehörig überliefert ist, befand sich unterhalb des Bildes. So erfahren wir es bereits aus der vor 1347 entstandenen Sylloge inscriptionum des Nicolaus Laurentii und aus der Sylloge des Petrus Sabinus von 1494¹⁰². Daß die Schrift in Stein eingehauen war, ist den Formulierungen Albertinis 1510¹⁰³ und van Winghes um 1590¹⁰⁴ zu entnehmen. Eine nicht klarer zu wünschende Auskunft gibt dann Grimaldi¹⁰⁵. Es habe sich, so sagt er, über den ins Atrium führenden Türen ein Marmorries befunden, und in diesen seien die mit roten Mosaiksmalten ausgelegten Buchstaben der Inschrift eingetieft gewesen. Man wird annehmen müssen, daß sich der Fries – wie Grimaldis Rekonstruktion es für das den Säulen zugeordnete Gebälk der Ostfassade voraussetzt – über die ganze Breite der Wand hinzog.

Noch eine Einzelheit an der Westfassade verdient unsere Beachtung: die kleine Kapelle an der (vom Atrium aus gesehen) rechten Flanke, neben deren Südwand der große Sarkophag Kaiser

In den Säulen hat Alfarano eine Anspielung auf die Säulen der Mosaischen Stiftshütte zu erkennen geglaubt⁹⁷, und auch Grimaldi muß sie als uralte Bestandteile des Baues betrachtet haben, wie seine Rekonstruktionszeichnung der Fassade beweist. Von besonderer Bedeutung ist diese Grimaldische Rekonstruktion dadurch, daß sie sich – abgesehen von den vier Säulen – ganz offensichtlich durch die an der Westfassade gegebene Situation hat leiten lassen, von der wir zwar Beschreibungen, aber keine den ganzen Bestand umfassende Anschauung besitzen. Grimaldi nimmt zwischen den Säulenkapitellen und dem unteren Rand der Mosaikfläche ein über die ganze Breite der Wand sich hinziehendes Gebälk an, auf dem er eine durch Ugonio fragmentarisch überlieferte Inschrift⁹⁸ unterbringt. Dies entspricht genau dem für die Westfassade bezeugten Tatbestand.

Wie die Ostwand, so besaß auch die dem Atrium zugekehrte westliche Schauseite drei große, den östlichen gleich gestaltete Portale⁹⁹,

⁹⁷ Alfarano, 19.

⁹⁸ Auf Grund der damals üblichen Hypothese, daß das Mosaik eine Stiftung Pauls I. gewesen sei, in folgender Weise ergänzt: XPE. TIBI.SIT. honor.paulus/ quOD.DECORAT.opus.“ Auch von Alfarano überliefert, und zwar in zwei verschiedenen Formen: 1) „Tibi Christe sit laus, honor et decor“ (128); 2) „XRE TIBI SIT HONOR ET DECOR“ (151).

⁹⁹ Vgl. oben Anm. 85.

¹⁰⁰ Vasari, ed. Milanesi I, 386.

¹⁰¹ Alfarano, 110f. u. 194.

¹⁰² Joh. Bapt. de Rossi, Inscriptiones christiana urbis Romae, Vol. II, 1, Roma 1888, 323 u. 420.

¹⁰³ Francisci Albertini opusculum, ed. A. Schmarsow, 41.

¹⁰⁴ Cod. Vat. lat. 10 545 (Cod. Menestrier), fol. 251.

¹⁰⁵ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 149.

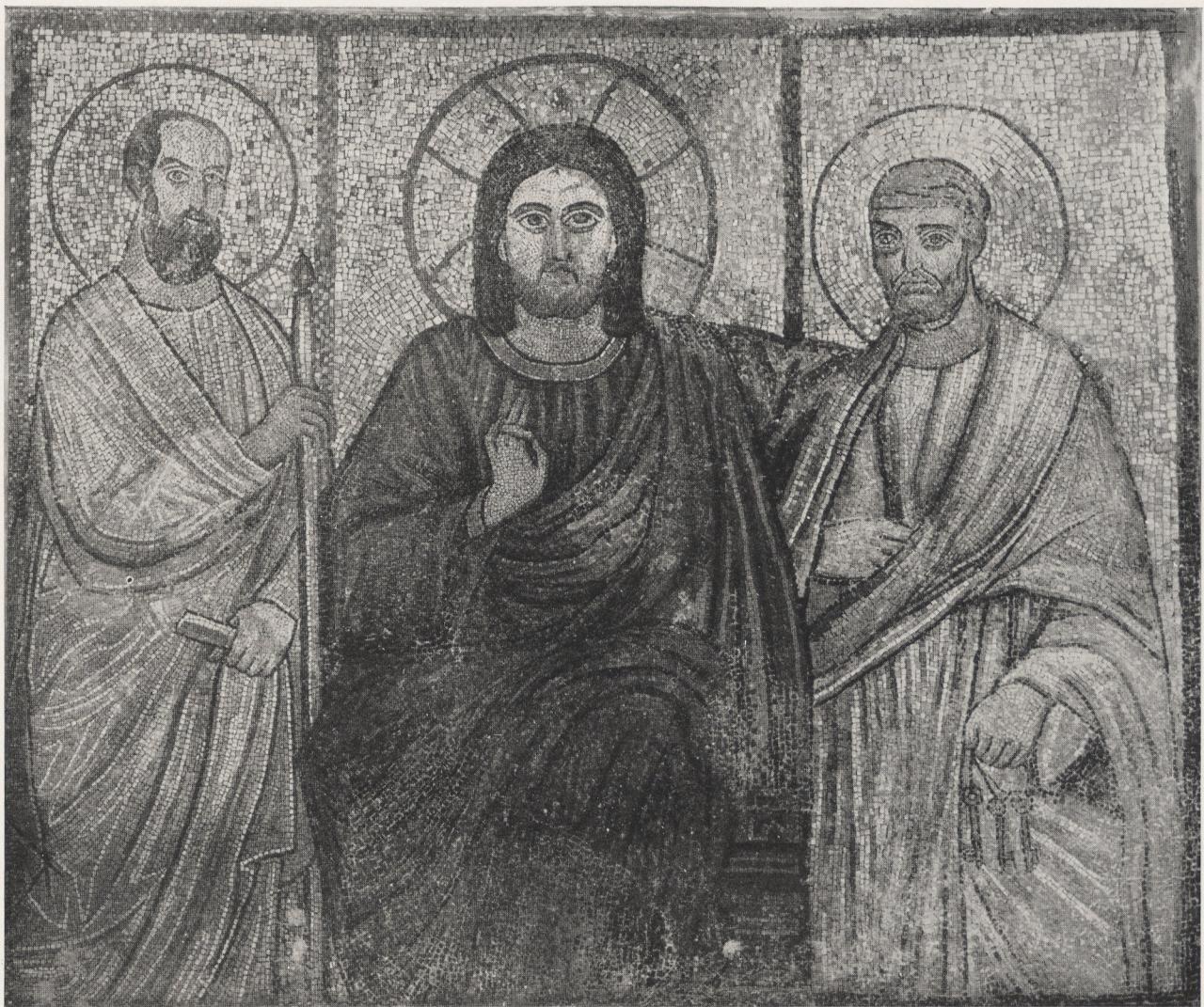


Abb. 59. Mosaik von der Westfassade der S. Maria in Turri, heute in den Vatikanischen Grotten

Ottos II. frei im Raum des Atriums stand. Alfarano bezeichnet sie als antiquissima; sie sei vollständig ausgemalt gewesen „de figure de Santi et Angeli et Nuntiatione della gloriosa Vergine Maria“, und eine neben ihrem Altar befindliche Marmortafel habe die dort aufbewahrten Reliquien genannt¹⁰⁶. Die Maße des kleinen Bauwerks teilt Grimaldi mit. Die Breite betrug 12 Palmi = 2,68 m, die Tiefe 11 Palmi = 2,45 m, die Höhe 15 Palmi = 3,35 m¹⁰⁷. Zu dieser Kapelle gehörte nun auch jenes Mosaik des zwischen Petrus und Paulus thronenden Christus, das heute in den Vatikanischen Grotten aufbewahrt wird und von dem die dortige Beischrift behauptet, es habe sich einst „supra sepulcrum Ottonis II. Imp.“ befunden (Abb. 59). Für diese Behauptung ist, wie wir an späterer Stelle zeigen werden, eine Irrtümerkette verantwortlich. Gewiß befand sich das Mosaik in nächster Nähe des Kaisersarkophages, aber nicht unmittelbar darüber. Grimaldi gibt auch hier eine klare Auskunft: der Platz des Bildes war „supra aediculam quae statim laeva ingredientibus atrium se offert iuxta dictum sepulcrum“¹⁰⁸. Also oberhalb der Kapelle und mithin auf der Wand der S. Maria in Turri! Bestätigend tritt das Zeugnis Severanos von 1630, also zwanzig Jahre nach der Demolierung des Atriums, hinzu, der zuerst von der Navicella spricht und dann sagt, das in

¹⁰⁶ Alfarano, 111, 152, 194.

¹⁰⁷ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 238.

¹⁰⁸ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 239v.

den Grotten aufbewahrte Mosaik Christi zwischen den beiden Apostelfürsten habe sich „nell' istessa facciata“ befunden¹⁰⁹. Es ist sprachlich ganz unmöglich, das „supra aediculam“ Grimaldis als „auf der Mauer der kleinen Kapelle“ zu interpretieren, wie Carl Maria Kaufmann es tat, der das Mosaik auf die Kapellen-Südwand setzte, um damit seine unmittelbare Zugehörigkeit zum Kaisergrabe und die übliche Datierung ins späte 10. Jahrhundert zu retten¹¹⁰. Gegen derartige Versuche hatte De Rossi schon längst die entscheidenden Argumente beigebracht¹¹¹. Die Prüfung der Maße ergibt, daß das Mosaik sich mit seiner Breite von 2,20 m und seiner Höhe von 1,69 m – unter Hinzufügung des fraglos einst vorhandenen Rahmenbandes – genau dem Wandfeld über der Kapelle und unterhalb des Marmorfrieses einfügt. Für die Datierung des Bildes ist also nicht die Entstehungszeit des Kaisergrabes, sondern die der Kapelle maßgebend. –

Die gleichsam pylonhafte Wirkung, die dem Bau der S. Maria in Turri innerhalb seiner Umgebung ursprünglich zukam, war zur Entstehungszeit unserer Quellen durch die im Lauf der Jahrhunderte angefügten Architekturen längst dahin. Alfarano spricht ausdrücklich von dem außerordentlich verbauten Zustand des östlichen Portikusflügels¹¹². Gegen Norden schlossen sich an den Portalblock die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandenen vier Achsen der hohen, dreigeschossigen Benediktionsloggia an. Hinter dieser stieg der hochmittelalterliche Campanile empor. An der Südflanke erhob sich der Palazzo dell'Archiprete, mit seinem nördlichen Teil die Ostflucht des Portalblockes beibehaltend (Alfarano spricht hier von „aulae pro ianitoribus, Sacerdotibus et Ministris Basilicae“)¹¹³ und an der Südostecke, wo einstmals die Kirche S. Apollinare stand¹¹⁴, als Risalit vorspringend und oben in Loggien aufgelöst. So war die Ansicht von Osten, wie die Reihe der Veduten sie uns zeigt (Abb. 56 u. 57), voran die Zeichnung Heemskercks um 1533, ein Blatt von hohem künstlerischem und topographisch-quellenmäßigem Wert, freilich alle Proportionen ein wenig ins Schlanke umbildend¹¹⁵.

Von der dem Atrium zugekehrten Westseite ist uns keine Gesamtansicht überliefert. Eine nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung kommt daher einer Vedute zu, die uns wenigstens auf den oberen Teil derselben einen Blick tun läßt. Es handelt sich um den großen, im August 1586 gefertigten Stich des Natale Bonifazio, der das aufregende Ereignis des 30. April 1586, die Versetzung des Vatikanischen Obelisken, in dem Momente zeigt, da der noch am alten Platz befindliche Koloß in Bewegung gesetzt werden soll¹¹⁶. Die Anlage von St. Peter präsentiert sich in ihrer gesamten Ausdehnung, von Süden her. Man sieht den bis zum Tambour emporgewachsenen Neubau, die Rotunde der S. Maria della Febbre, den erhaltenen östlichen Teil des alten Langhauses und endlich, in dem uns hier interessierenden rechten oberen Teil des Blattes (Abb. 51), das Atrium, zum größten Teil von Gebäuden verdeckt. Um die hier festgehaltene architektonische Situation richtig zu verstehen, tut man gut daran, zwei Zeichnungen zu Rate zu ziehen, die das Atrium in der Ansicht von Osten zeigen. Die vorbereitende Skizze für den 1575 erschienenen

¹⁰⁹ Giovanni Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma*, Roma 1630, 55.

¹¹⁰ Carl Maria Kaufmann, *Das Kaisergrab in den Vatikanischen Grotten*, München 1902, 33 u. 40 mit Abb. 6.

¹¹¹ Giov. Batt. de Rossi, *Musaici Cristiani*, Roma 1899, Text zu Taf. 22.

¹¹² Alfarano, 123: „... a pluribus parastatis cum fornicibus, porticibus et columnis plurimisque etiam parietibus intersecatur et sustentatur.“

¹¹³ Alfarano, 19, 127, 196.

¹¹⁴ Alfarano, 127.

¹¹⁵ Das zeigt der Vergleich mit allen anderen Darstellungen, zumal auch mit dem etwas späteren Blatt Heemskercks selbst (Egger, Röm. Veduten I, Taf. 18). Vor allem ist der nördliche, mit dem Portalbau in gleicher Flucht liegende Teil des Palazzo dell'Archiprete zu schmal wiedergegeben.

¹¹⁶ Vgl. Lamberto Donati, *Intorno all'opera di Natale Bonifacio*, in: *Archivio storico per la Dalmazia XV* (1933) 211 ff.; dort besonders 221 ff. Gesamtansicht des aus drei Teilen bestehenden Blattes (0,51:1,149 m) ebendort, 334 ff.

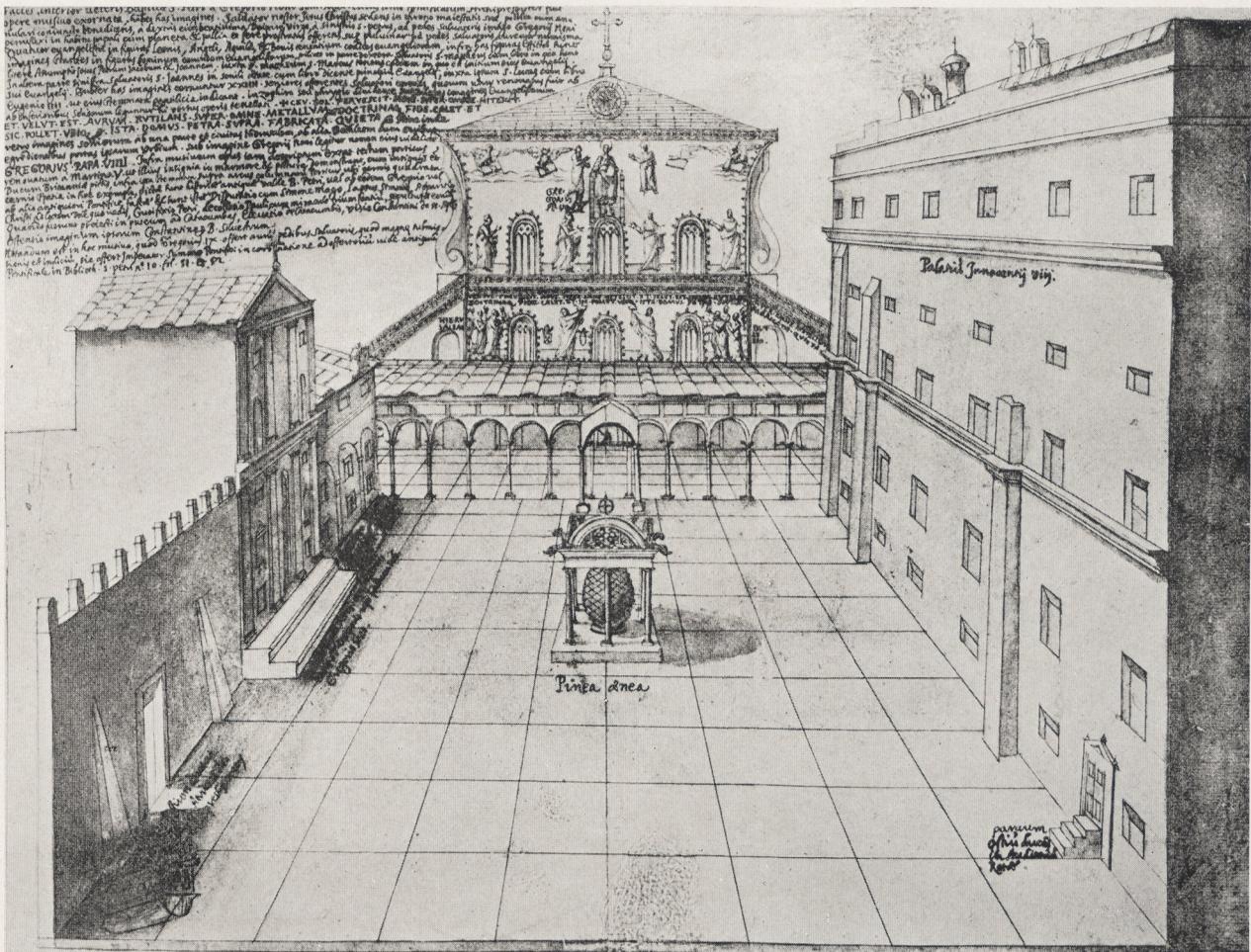


Abb. 60. Atrium von Alt-St. Peter. Zeichnung von Domenico Taselli, frühes 17. Jh.

Stich des Giovannantonio Dosio¹¹⁷ setzt einen Standort in der Südostecke, in der Gegend des Palazzo dell'Archiprete, voraus. Vor der Fassade des alten Langhauses zieht sich der gut erhaltene Westflügel des Portikus hin. Die beiden Seitenflügel aber sind verschwunden; im Palaste Innocenz VIII. (1484–1492) findet das Atrium seine nördliche Begrenzung, während sich links eine zinnengekrönte Mauer erhebt, durch die ein Tor in den Hof des ganz außen links fragmentarisch angedeuteten Palazzo dell'Archiprete führt, und rückwärts, an den Portikustrakt anschließend, die kleine Cappella Papae Julii erscheint¹¹⁸. Die im frühen 17. Jahrhundert entstandene Zeichnung des Domenico Taselli (Abb. 60) gibt das gleiche Raumgefüge frontal symmetrisch, von der Mitte der Ostseite aus gesehen. Neu ist nur das unter Gregor XIII. (1572–1585) erbaute Oratorium Archiconfraternitatis SS. Corporis Christi, das jetzt an der Südseite westlich von der Cappella Papae Julii steht und einen Teil der zinnengekrönten Mauer weggeschnitten hat¹¹⁹. Dies Oratorium erscheint nun auch, die Westfront der S. Maria in Turri zum Teil überschneidend, auf dem Stich des Natale Bonifazio, und ganz rechts fehlt auch der Ansatz der zinnengekrönten Mauer

¹¹⁷ H. Egger, Römische Veduten I, Taf. 28 (1. Aufl.: Taf. 24) und Text 2. Aufl., 26.

¹¹⁸ Bereits 1510 waren nur noch zwei Portikusflügel vorhanden, wie aus der Formulierung Albertinis (Opusculum, ed. Schmarsow, 40) hervorgeht: „In Vaticano est porticus S. Petri duplex.“ Dem Sinn dieser Stelle nicht gerecht wird die kommentierende Bemerkung Schmarsows a. a. O.: „... ein eigentlicher Portikus oder Eingangshalle und der Vorhof oder Paradisus.“

¹¹⁹ Vgl. H. Egger, a. a. O., 26.



Abb. 61. Versetzung des Vatikanischen Obelisken. Fresko in der Vatikanischen Bibliothek, um 1588/89

nicht. Links von der S. Maria in Turri steigt der Campanile empor, in seinem unteren Teil von schmalen Gebäudestümpfen eingeschachtelt, und weiter links die langgestreckte Fassade des Palastes Innozenz VIII., der, auch Kanzleitrakt genannt, das Atrium im Norden begrenzt. Diese mithin in jeder Hinsicht topographisch verlässliche und nahezu ein Vierteljahrhundert vor der Demolierung des Atriums entstandene Vedute enthält nun ein Detail von quellenmäßig einmaliger Bedeutung: die Darstellung der Navicella an ihrem alten Platz, der im oberen Teil sichtbaren Westfassade von S. Maria in Turri. Das Mosaik ist durch die Beischrift „Musaico di Ioto“ gekennzeichnet.

Natale Bonifazio Stich diente als Vorlage für die Darstellung der Versetzung des Obelisken in dem gegen 1588/89 gemalten Fresko des Vatikanischen Bibliotheksbaus (Abb. 61)¹²⁰, und 1694 hat Carlo Fontana sich für die Darstellung der alten Südansicht in seinem großen Werk über St. Peter des gleichen Vorbildes bedient¹²¹.

Die Frage des alten Platzes der Navicella darf somit als geklärt gelten. Eine Rekonstruktion der räumlichen Situation wurde bereits um 1673 von Giovanni Battista Falda versucht (Abb. 62)¹²², und zwar im großen ganzen mit recht viel Glück. Im einzelnen bleibt freilich mancherlei zu bean-

¹²⁰ Zur Datierung vgl. Ludovico von Pastor, Sisto V, il creatore della nuova Roma, Roma 1922, 43 ff.; Carlo Cecchelli, Il Vaticano, Milano-Roma (1927), 97.

¹²¹ Carolus Fontana, Templum Vaticanum, Roma 1694, 93; Detail daraus bei Körte (Festschrift Wilhelm Pinder, 252), der die authentische Quelle, den Stich des Bonifazio, nicht kannte.

¹²² Für das sehr seltene Werk des Carlo Padredio, Descritzione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro, Roma 1673 (vgl. L. Schudt, Le Guide di Roma, 464f.). Falda schuf für die gleiche Publikation auch eine Rekonstruktion der Ostansicht; Abb. in: Gustave Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes II, Paris 1893, 387.

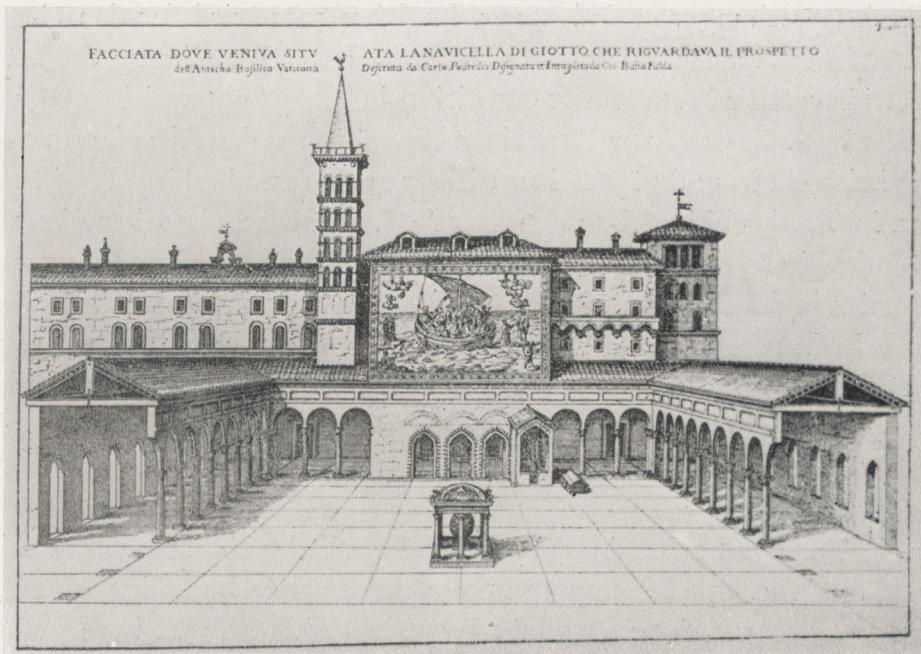


Abb. 62.

Rekonstruktion des Atriums von Alt-St. Peter. Stich von Giovanni Battista Falda, um 1673

standen. Die kleine Kapelle an der rechten Flanke ist zu hoch gebildet, die drei Portale sind dagegen zu niedrig angenommen und fälschlich bogenförmig geschlossen. Vor allem hat der Portalbau ein zu breites Obergeschoß erhalten; wie ein Blick auf den Grundriß des Alfarano zeigt, hätte Falda beiderseits die Breite des jeweils inneren Portikus-Pfeilers abziehen müssen. Der Fehler ist auch in der zum Teil auf Falda beruhenden Rekonstruktion bei Letarouilly nicht vermieden¹²³.

b) Zur Geschichte des Bauwerks

Wenn wir uns nun den allgemein historischen und den architekturgeschichtlichen Fragen zuwenden, so ist zuerst zu sagen, daß der Portalblock zur Zeit der Entstehung unserer Quellen seine alte Bedeutung als Kirche S. Maria in Turri längst eingebüßt hatte, „translate ad transitum et aditum ducentem in atrium“, wie Grimaldi sich ausdrückt. Nach Huelsen¹²⁴ findet sich die letzte urkundliche Erwähnung des Titels im Jahre 1355 gelegentlich der Krönung Karls IV. Wie früher schon bemerkt, spielte der Altar dieser Kirche bei der Zeremonie der Kaiserkrönung eine besondere Rolle. Hier wurde der Herrscher vor seinem Einzuge in die Petersbasilika vom Papste zum Fuß- und Friedenskuß, zur begrüßenden Umarmung und zur Eidesleistung empfangen, hier wurde er in den Kreis der Kanoniker von St. Peter aufgenommen und mit den kaiserlichen Insignien bekleidet¹²⁵. Bestimmten Quellen zufolge war der Bau auch bei diplomatischen Verhandlungen und

¹²³ Letarouilly, *Le Vatican*, I, (Ancienne basilique de St. Pierre), Pl. 8, Mitte. Ebendort, unten, ein Längsschnitt durch den Portalbau, der im Grundsätzlichen als zutreffend bezeichnet werden kann. Unrichtig hingegen der andere Längsschnitt Pl. 5, oben, in dem das Obergeschoß sich nur über dem nach Osten ausspringenden Teil des Grundrisses und nicht auch über dem Bereich des östlichen Portikusflügels erhebt. Verantwortlich für diese Rekonstruktion sind die Darstellungen bei C. Fontana, *Templum Vat.*, 91 und Ph. Bonanni, *Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*, Roma 1715, Tab. 5 zu S. 14.

¹²⁴ Christian Huelsen, *Le chiese di Roma nel medio evo*, Firenze 1927, 373.

¹²⁵ Alfarano, 196. – Vgl. auch den „Ordo ad benedicendum imperatorem, quando coronatur“ bei Joh. Mabillon, *Museum italicum*, Bd. II, Paris 1724, 397ff.

bei Akten der Rechtssprechung von Bedeutung. Im Jahre 1111 wird der den Gesandten Kaiser Heinrichs V. überreichte Paktvorschlag Papst Paschalis II. zur Beendigung des Investiturstreites „in atrio beati Petri in ecclesia beate Mariae que dicitur in Turry“ unterzeichnet¹²⁶, und als 998 die Geistlichen der Kirche S. Eustachio zu Rom einen Prozeß gegen den Abt Hugo von Farfa führen, begeben sich die kaiserlichen und päpstlichen Richter „ante fores basilicae beati Petri apostoli ad Sanctam Mariam in Turri, ubi iudicium datum est“¹²⁷. Auf das hohe Alter dieser im Portalbau eingerichteten Marienkirche deutet eine Stelle in der Vita Papst Hadrians I. (772–795)¹²⁸. Dieser stattet drei Diakonien in der Nähe von St. Peter, die er „in abditis sine misericordiae fructu“ vorfand, mit neuen Mitteln aus, und eine davon ist diejenige der „sancta et intemerata domina nostra, quae ponitur foris porta beati Petri apostoli, in caput portici“. Schon Grimaldi hat diese Stelle mit Recht auf die S. Maria in Turri bezogen, und ebenso eine andere Stelle aus der Vita Leos III. (795–816)¹²⁹, der „in diaconia beatae Dei genetricis foris porta beati Petri apostoli“ eine Silberkrone stiftete.

Das Beiwort „in Turri“ ist schon im 16. Jahrhundert als der Erklärung bedürftig empfunden worden. „Propter turrim campanariam puto nomen acceperat (vel, ut aliqui dicunt, inter Turres propter duas turres campanarias inter quas existebat)“, sagt Alfarano¹³⁰. Diese Deutung scheint auf den ersten Blick sehr einleuchtend. Der Campanile, den wir aus den Veduten kennen, stand in der Nähe des Torbaues, und man hat ihm ein sehr hohes Alter nachgesagt, da man eine Stelle aus der Vita Stephans II. (752–757)¹³¹ auf ihn beziehen zu müssen glaubte. Ja Serafini¹³² hat auf Grund einer Stelle in der Vita des Papstes Zacharias (741–752)¹³³ auch einen Turm bei S. Giovanni in Laterano, den eine Vedute Heemskercks darstellt, ins 8. Jahrhundert datiert und ihn ob angeblicher Ähnlichkeit mit dem Campanile von St. Peter der gleichen „maestranza“ zugewiesen. Das sind schwer zu begreifende Verirrungen. Der Campanile der Peterskirche, der kaum klarer dargestellt werden könnte, als Heemskerck es in seiner Vedute um 1533 getan hat, ist mit seinen rundbogigen Doppelfensterpaaren, den um die Turmecken herum geführten Kämpfergesimsen und den eingelegten Kreisen aus rotem oder grünem Stein vor dem 12. Jahrhundert architekturgeschichtlich überhaupt nicht möglich. Was aber die Stelle aus der Vita Stephans II. betrifft¹³⁴, so ist es notwendig, sie auf ihren genauen Wortlaut hin zu prüfen. Ein Gebilde „super basilicam beati Petri apostoli“, das zum Teil vergoldet und zum Teil mit Silber verkleidet wird und in dem drei Glocken Platz finden, ist nie und nimmer ein steinerner Campanile, sondern ein hölzernes Glockengerüst, das im übrigen ganz offensichtlich auf dem Dach der Basilika selbst angebracht war. Es ist der gleiche Fall, wie wir ihn unter Leo IV. (847–855) für S. Andrea, bei der Peterskirche gelegen, beobachten¹³⁵. Der hier genannte „campanile“ wird auch von Serafini für ein Glockengerüst, einen „campanile a vela“ gehalten¹³⁶.

Ist es somit um die Hypothese eines bereits sehr früh vorhandenen Glockenturmes schwach be-

¹²⁶ Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne, II, 339.

¹²⁷ I. Giorgi e U. Balzani, Il Regesto di Farfa, Bd. III, Roma 1883, 138. – Vgl. auch Ferd. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, Bd. III, 4. Aufl., 425.

¹²⁸ Liber Pontificalis, I, 505f.

²⁹ Liber Pontificalis, II, 19.

¹³⁰ Alfarano, 126.

¹³¹ Liber Pontificalis, I, 454.

¹³² Alberto Serafini, Torri campanarie di Roma e del Lazio nel medioevo, Roma 1927, 21.

¹³³ Liber Pontificalis, I, 432.

¹³⁴ Vgl. Anm. 131. – H. Eggers wichtige Studie über die Restaurierungen vom 14. bis 16. Jahrhundert (Turris campanaria Sancti Petri, in: Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome N.S. V [1935], 59ff.) vertritt in einer u. E. doch wohl zu skeptischen Weise die Ansicht, daß über die Form des Turmes vor 1352 (Blitzschlag und nachfolgende Erneuerung nicht nur der Bekrönung, sondern auch der oberen Mauerteile) keine gültige Aussage mehr möglich sei. Selbst wenn gleich zwei Geschosse, d. h. die bei Heemskerck sichtbaren, vollständig neu aufgebaut worden wären, so ließe sich doch kaum annehmen, daß nicht der ursprüngliche Zustand zum mindesten seiner allgemeinen Disposition nach – und diese ist für unser obiges Urteil maßgebend – respektiert worden wäre.

¹³⁵ Liber Pontificalis, II, 119.

¹³⁶ Serafini, a. a. O., 22.

stellt, so dürfte auch die Formulierung „in Turri“ selbst geeignet sein, Bedenken zu erregen. Die urkundlich mehrfach begegnende Umdeutung „inter Turres“ bzw. „in Turribus“¹³⁷ ist bezeichnend; sie hat zur Annahme zweier den Portalbau flankierender Glockentürme geführt. Zeichnerisch taucht diese Hypothese schon 1715 in einem Grundriß bei Bonanni auf; bei Cancellieri wird sie 1786 eingehend begründet; Huelsen hat sie von Cancellieri übernommen, und die Rekonstruktionszeichnungen Letarouillys pflichten ihr im Grundriß und im Aufriß bei¹³⁸. Sie ist aber quellenmäßig durch nichts zu stützen und würde architekturgeschichtlich einen Sonderfall ohne gleichen statuieren. Das legitime Beiwort unseres Kirchentitels lautet eben nicht „inter Turres“, sondern „in Turri“. Was heißt das? Jedenfalls nicht „beim Turm“, sondern „im Turm“. Das ist durchaus wörtlich zu nehmen. Denn eine genauere Prüfung führt zu dem Ergebnis, daß der pylonartig über das Atrium emporragende Portalbau ursprünglich selbst als „turris“ bezeichnet worden ist.

Die erste und richtungweisende Spur finden wir in folgender Tatsache. Durch Petrus Mallius erfahren wir in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts von bronzenen Türflügeln „super gradus B. Petri . . ., videlicet in introitu eccliesie S. Marie inter Turrres“, auf denen allerlei Städtenamen eingegraben waren, nämlich Perusium, Fesulae, Clusium, Bulsinum, Assisium usw.¹³⁹ Nikolaus V. (1447–1455), der gleiche, der auch die Portalrahmungen erneuerte und mit seinem Namenszug sowie der Jahreszahl 1449 versah, soll sie, weil unbrauchbar geworden, durch hölzerne Türflügel ersetzt haben¹⁴⁰. Ihre erste Erwähnung findet sich in der Vita Hadrians I. (772–795)¹⁴¹. Dieser Papst ließ die „portas aereas maiores mire magnitudinis decoratas“ aus der Stadt Perugia nach Rom führen und an dem ihnen bestimmten Platz anbringen, nämlich „in basilica beati Petri apostoli ad turrem“, wie man, zunächst höchst erstaunt, erfährt. Selbst wenn sich in nächster Nähe des Torbaues ein Turm befunden hätte, wäre diese Formulierung nicht verständlich. Sie hat Sinn nur unter der Voraussetzung, daß der Portalblock selbst als „turris“ bezeichnet worden ist.

Durch diese Annahme findet nun auch eine andere auf Hadrian I. bezügliche Nachricht des Papstbuches ihre zulängliche Erklärung¹⁴². „Ex nimia fervoris dilectione pro honore beati Petri apostolorum principis et ornatu ipsius sancti patriarchii, construxit atque aedificavit ibidem noviter turrem mirae pulchritudinis decoratam, coherentem porticu qui descendit ad balneum; ubi et deambulatorium, scilicet solarium, cum cancellis aereis nimis pulcherrime construi fecit. Sed et porticum ipsam, quae vetustate diruta inerat, nimis utiliter renovavit et picturis atque marmoribus eandem turrem et cuncta aedificia ab eo noviter constructa decoravit.“ Der von Hadrian neu hergerichtete Turm, der sich im Verband mit dem Portikus befindet, erhält eine von ehernen Gittern umgebene Dachterrasse, auf der man sich in der freien Luft ergehen kann. Das ist eine Maßnahme, die ihre

¹³⁷ So in der Alexander III. (1159–1181) gewidmeten Historia Basilicae Antiquae S. Petri Apostoli in Vaticano des Petrus Mallius, in: Acta Sanctorum Junii, Bd. VII, 49; in dem in Anm. 125 zitierten „Ordo“ bei Mabillon; in der nach Huelsen, Chiese di Roma, 373, letzten Erwähnung des Kirchentitels 1355. – Ein Unikum die 1167 begegnende Bezeichnung „ecclesia beatissime virginis Marie, que etiam de Labororio (bzw. Laborario) dicebatur“ in der Fortsetzung zum Geschichtswerk des Otto Morena über die Taten Friedrichs I., Monum. Germ. Hist., Scriptores, N. S. VII, 203. Die Darstellung des gleichen Ereignisses bei Otto von St. Blasien bezeichnet die Kirche als „S. Maria ante Sanctum Petrum“ (Ottonis de Sancto Blasio Chronica, ed. Ad. Hofmeister, Hannover und Leipzig 1912, 25), diejenige der Monumenta Erphesfurtenia (ed. Osw. Holder-Egger, Hannover und Leipzig 1899, 184) als ecclesia „sancte Dei genitricis Marie ad Gradus“, diejenige in Bosos Vita Alexandri (Liber Pontificalis, II, 416) als „S. Maria in Turri“.

¹³⁸ Bonanni, Numism. sum. Pont. Templi Vat. fabricam indicantia, Tab. 4 zu S. 13. – Fr. Cancellieri, De Secretariis Bas. Vat., III, 1343f. – Chr. Huelsen, Le chiese di Roma, 372. – Letarouilly, Le Vatican, I, (Ancienne basilique de St. Pierre), Pl. 2 u. 6 oben.

¹³⁹ Acta Sanctorum Junii, Bd. VII, 49.

¹⁴⁰ Alfarano, 19, Anm. 1.

¹⁴¹ Liber Pontificalis, I, 514.

¹⁴² Liber Pontificalis, I, 502f.

genaue Entsprechung an der unter Zacharias (741–752) genannten „*turris*“ des Lateran findet. Im Papstbuch heißt es¹⁴³: *Fecit autem a fundamentis ante scrinium Lateranensem porticum atque turrem ubi et portas ereas atque cancellos instituit et per figuram Salvatoris ante fores ornavit; et per ascendentis scalas in superioribus super eandem turrem triclinium et cancellos aereos construxit, ubi et orbis terrarum descriptione depinxit atque diversis versiculis ornavit.*“ Das heißt: Vor der lateranensischen Bibliothek, deren Reste bekanntlich in den Fundamenten der Kapelle Sancta Sanctorum erhalten sind¹⁴⁴, errichtet Zacharias einen Portikus. Mit diesem verbunden ist ein „*Turm*“, dessen Bedeutung als Torbau aus den daran angebrachten ehernen Türen und Gittern erhellt und der an der Außenfront mit einem Bilde des Salvators geschmückt wird. Treppen führen zum „*Turm*“ empor, auf dem ein mit ehernen Gittern umgebenes Triclinium angelegt wird – ein Raum zu angenehmem Aufenthalt und zur Mahlzeit in der Abendkühle, dessen hohe Lage zu geographischen und meteorologischen Erörterungen Anlaß gab und der daher eine Darstellung des Erdkreises und mehrere darauf bezügliche Verse zum Schmuck erhielt. Es ist der gleiche Bautyp, den wir im pylonartigen Mittelrisalit des östlichen Portikusflügels von St. Peter feststellten – auf welch letzteren Fall sich fraglos auch eine Stelle aus der Vita Leos III. (795–816) bezieht¹⁴⁵, die besagt, daß der Papst bestimmte Teile der Basilika, den Portikus, den Brunnen im Atrium und den Turm „*cum cameris suis*“ von oben bis unten neu habe herrichten lassen.

Was nun die von Hadrian I. am Torbau von St. Peter vorgenommenen Arbeiten betrifft, so ist das „*construxit atque aedificavit . . . noviter*“ gewiß nicht wörtlich zu nehmen. Es wäre ja immerhin möglich, daß die in Lancianis großem historischem Grundrißplan angedeutete baugeschichtliche Hypothese recht hätte, die mit einer späteren Hinzufügung des aus der Ostflucht des Portikus vortretenden Portalblockteiles rechnet¹⁴⁶; viel Wahrscheinlichkeit hat diese Hypothese nicht für sich. Was im einzelnen an Maßnahmen Hadrians aufgezählt wird – die Anlage des Deambulatoriums oder Solariums, die Ausschmückung mit Malereien und Marmorverkleidungen, die Anbringung der Bronzetüren und die Neuausstattung der im Erdgeschoß des Baues vorgefundenen Diakonie – genügt vollauf, um die klingende Ausdrucksweise gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Jedenfalls fehlt die bei Neuaufbau sonst übliche adverbiale Bestimmung „*a fundamentis*“.

Unsere Feststellung über die ursprüngliche Benennung des Torbaues als „*turris*“ wirft nun auch Licht auf eine bisher durchaus unzutreffend interpretierte Stelle aus der Vita Pauls I. (757–767)¹⁴⁷: „*Fecit autem et in atrium, ante turrem sanctae Mariae ad Grada, quod vocatur Paradiso, oraculum . . . in honore sanctae Dei genetricis Mariae miro opere et decoravit magnifice.*“ Man hat dies Oratorium, das gelegentlich einer Schenkung Leos III. (795–816)¹⁴⁸ als „*oratorium vero ipsius Dei genetricis . . . quae dicitur domni Pauli pape*“ und gelegentlich einer malerischen Ausschmückung unter Johannes XV. (985–996)¹⁴⁹ als „*oratorium sanctae Mariae in gradibus*“ wieder begegnet, mit der S. Maria in Turri identifiziert¹⁵⁰, den Torbau also unter Paul I. entstanden sein lassen und zumal auch das von Alfarano und Grimaldi beschriebene Mosaik der Ostfassade der

¹⁴³ Liber Pontificalis, I, 432.

¹⁴⁴ Joseph Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, Freiburg i. Br. 1916, 148 ff.

¹⁴⁵ Liber Pontificalis, II, 1.

¹⁴⁶ Rodulphus Lanciani, Forma Urbis Romae, Mailand 1893 ff., 13.

¹⁴⁷ Liber Pontificalis, I, 465.

¹⁴⁸ Liber Pontificalis, II, 31.

¹⁴⁹ Liber Pontificalis, II, 260.

¹⁵⁰ Z. B. Fr. M. Torrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1639, 112.

Zeit dieses Papstes zugeschrieben¹⁵¹. Es wäre also ein Turm – der angebliche Campanile Stephans II. (752–757) – vorhanden gewesen, und neben diesem hätte Paul I. den fraglichen Bau errichten lassen. Mit Recht fand man es nun auffällig, daß der Turm schon im voraus nach dem Titel der ja erst zu errichtenden Marienkirche benannt werde, und Duchesne hat sich daher sogar veranlaßt gesehen, den Satz als spätere Einschiebung aus dem Text herauszunehmen¹⁵². Die wahre Lösung liegt aber in ganz anderer Richtung. Die S. Maria ad Grada ist bereits vorhanden, und zwar in dem als „turris“ bezeichneten Torgebäude. Es ist daher die Kirche selbst als „turris sanctae Mariae ad Grada“ bezeichnet¹⁵³. Neu errichtet wird eine kleine Kapelle, ein oraculum oder oratorium; – wie könnten auf die S. Maria in Turri mit ihren bekannten Grundrißmaßen derartige Bezeichnungen angewandt werden? Der Platz der neuen Kapelle ist genau bestimmt: vor der „turris“ und im Bereich des Atriums. Es kann somit kein Zweifel darüber bestehen, daß jene kleine, „uralte“ Ädikula gemeint ist, die nach den Angaben Alfaranos und Grimaldis und dem Grundrißplan des ersten an der südlichen Flanke der Torbau-Westfassade stand und deren Altar, wie De Rossi nachweist¹⁵⁴, durch Paul I. geborgene Reliquien besaß. Diese kleine Kapelle also, und nicht die im „Turm“ befindliche S. Maria ad Grada, ist durch Paul I. errichtet worden. Das mit Ottos II. Grab in Verbindung gebrachte Mosaik der Vatikanischen Grotten (Abb. 59), das in Wahrheit dieser Kapelle zugehörte, ist damit auch zeitlich bestimmt. Der stilkritische Befund entspricht dieser Datierung in kaum besser zu wünschender Weise. Es handelt sich um ein Werk, das zwischen den Mosaiken Johannes' VII. (705–707) und den Mosaiken Paschalis I. (817–824) seinen Platz hat; die nächste stilistische Übereinstimmung zeigt es mit den in den Vatikanischen Sammlungen erhaltenen beiden Apostelköpfen aus dem Apsismosaik des lateranensischen Trikliniums aus der Zeit Leos III. (795–816)¹⁵⁵.

Das in unserem Zusammenhang entscheidende Ergebnis besteht in dem Nachweis, daß sowohl der als „turris“ bezeichnete Portalbau des Atriums von St. Peter, wie auch die darin untergebrachte Diakonie der S. Maria ad Grada, später nach dem sie beherbergenden Bau „in Turri“ genannt, bereits unter Paul I. (757–767) vorhanden waren. Die unter Hadrian I. (772–795) nachweisbare Neubegabung der Diakonie deutet auf ein bereits langes Bestehen derselben. So berechtigt uns denn alles zu der Annahme, daß der pylonhaft über dem Ostflügel des Portikus aufragende Torbau, dessen einwärts gerichtete Westfassade das Mosaik der Navicella trug, auf die erste Bauzeit der Peterskirche und somit auf das 4. Jahrhundert zurückging.

¹⁵¹ Z. B. Grimaldi in: Cod. Barb. lat. 2733, fol. 153v.

¹⁵² Liber Pontificalis, I, 467, Anm. 13.

¹⁵³ Auf eine interessante Parallele in einer deutschen Schriftquelle, einem Werdener Kalendarium aus dem 11. Jahrhundert, macht mich mein Kollege Dr. Lehmann-Brockhaus aufmerksam. Es wird dort „turris“ gleich „ecclesia“ gesetzt: „Dedicatio ecclesiae sanctae Mariae sive turris“. Auf den gleichen Werdener Bau bezieht sich eine Weihenachricht von 980, wo von der turris „in honore sanctae Dei genetricis Mariae“ gesprochen wird. Vgl. Otto Lehmann-Brockhaus, Die Kunst des X. Jahrhunderts im Lichte der Schriftquellen, Straßburg 1935, 29 u. Anm. 107.

¹⁵⁴ De Rossi, Musaici, Text zu Taf. 22.

¹⁵⁵ Vgl. Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 113–115.

2. DIE SCHICKSALE DER NAVICELLA SEIT DER ZERSTÖRUNG DES ALTEN ATRIUMS

Im Jahre 1610 verschwanden die Bauten an der Ostseite des alten Atriums. Das Mosaik Giottos wurde von seinem Platz entfernt und blieb dann sechseinhalb Jahrzehnte hindurch den widrigsten Wechselfällen ausgesetzt. Die diese Vorgänge betreffenden Notizen im Archivio della Fabblica di S. Pietro sind durch Orbaan, Cascioli und Muñoz publiziert worden¹⁵⁶; ergänzend treten die Aussagen zeitgenössischer Schriftsteller sowie als Bildquellen einige Veduten und Risse hinzu. Am Ende entstand jener rein seicentistische Pasticcio, der sich heute in der Vorhalle von St. Peter als „Giottos Navicella“ präsentiert. Die tief zu bedauernde Verwandlung hat sich auf dem Wege über folgende Stationen vollzogen.

a) 1610

Während seit der am 10. Februar 1608 erfolgten Grundsteinlegung die mächtige Fassade Madernas im Westteil des alten Atriums emporwuchs, wurde – wie wir am 17. Juli 1610 erfahren – der Beschuß gefaßt, die Navicella von der Wand der in den Akten stets als ein Teil des Palazzo dell'Archiprete angesehenen S. Maria in Turri abzunehmen, und zwar unter Zerlegung in drei Stücke¹⁵⁷. Am 26. Juli erschien Paul V., der Bauherr, auf dem Platze und verfügte die Übertragung des Bildes an die Wand des Vatikanischen Palastes, „a sinistra della facciata nuova di San Pietro“; des weiteren wurde zu raschem Abbruch der Ostbauten des Atriums gemahnt¹⁵⁸. Unter den Daten des 28. August sowie des 11., 22. und 23. September erhielt Giorgio Staffetta, der offenbar mit den Übertragungsarbeiten betraut war, die bei der Prozedur notwendigen Balken geliefert¹⁵⁹. Die mit ihrem Untergrund abzunehmenden drei Stücke betrafen nur einen Teil der Mosaikfläche; andere Partien wurden zerstört, indem man ihre Smalten einzeln aus dem Putz loslöste. Diese wurden unter Angabe des Pfundgewichtes in drei Raten, am 2., 6. und 20. Oktober, als Altmaterial an messer Pietro Paolo Bernascone übergeben; das Gesamtgewicht dieser losen Mosaiksteine betrug nicht weniger als 1325 Pfund¹⁶⁰. Am 20. Oktober 1610 traten die Winden in Tätigkeit; der Transport der zu konservierenden Stücke begann¹⁶¹. Mit Balken und Brettern umkleidet, wurden sie geraden Weges durch die Schutthalden des Campanile und der angrenzenden Gebäude befördert¹⁶² und landeten im „cortile de' Todeschi“, dem am Palasteingang befindlichen Hof der Schweizergarde¹⁶³.

Was ist hier nun mit den abgelösten Resten der Navicella geschehen? Torrigio 1618, Grimaldi 1619 und der Verfasser der Cose maravigliose von 1621 – Schriftsteller also, die als Augenzeugen

¹⁵⁶ J. A. F. Orbaan, Der Abbruch Alt-Sankt-Peters, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXXIX. Bd. (1919), 1 ff. – G. Cascioli in: Bessarione XX (1916), 118 ff. – A. Muñoz in: Bollettino d'arte N. S. IV (1924/25), 433 ff.

¹⁵⁷ Orbaan, 85.

¹⁵⁸ Orbaan, 86.

¹⁵⁹ Orbaan, 88 u. 92. Vielleicht ist es nützlich, sich Zahl und Maße dieser Hölzer zu merken. 3 arcarecij von 25 Palmi = 5,58 m Länge (zur Definition von „arcarecij“ vgl. Niccolà Zabaglia, Contignationes ac Pontes, editio secunda, Roma 1824, 6: „Trabes, Italice Arcarecce, longae non minus 35 (!) palmis, crassae ab unciis 12 [= 0,22 m] usque ad 15 [= 0,28 m]“). 3 Eichenhölzer von 42 $\frac{1}{2}$ Palmi = 9,48 m Länge. 4 dicke Balken von 33 Palmi = 7,36 m Länge. 5 Balken von 33 Palmi Länge. 6 Hölzer „detti cordicelli“ von 35 Palmi = 7,91 m Länge (zur Definition von „cordicelli“ vgl. Zabaglia, a. a. O., 6: „Trabes, Italice Cordicelle, longae non minus 45 (!) palmis, crassae ab unciis 18 [= 0,33 m] usque ad 24 [= 0,45 m]“).

¹⁶⁰ Orbaan, 93.

¹⁶¹ Orbaan, 94.

¹⁶² Vgl. Grimaldi im Cod. Barb. lat. 2733, fol. 148^v: „... lignis ac tabulis circumsepta ducitur recta per quandam aggerem ruinorum Campanilis et adiacentium aedificiorum.“ Vgl. auch: Le cose maravigliose dell' alma città di Roma, Roma 1621, 13: „Fu sfasciata di tavole, e calata a basso la Navicella di Musaico.“

¹⁶³ Orbaan, 95.

gelten können – springen von der Erwähnung der Abnahme des Mosaiks sofort auf dessen Verwendung im Jahre 1617 über¹⁶⁴, wo es bei Martino Feraboscos Gestaltung des Vatikanischen Palasteinganges durch den sogenannten Uhrturm Pauls V. und die von diesem bis zur Nordflanke der Maderna-Fassade sich hinziehenden langen Mauer der „Cortina“ eine Rolle zu spielen hatte. Man hat also geschlossen, daß die Reste der Navicella bis dahin magaziniert gewesen seien¹⁶⁵. Für die Berechtigung dieser Annahme scheint die Erwähnung von Nägeln „per li tetti alla Navicella“ bzw. „per il tetto presso la Navicella“ am 30. und 31. August 1612 und die Erwähnung von Nägeln „per li stechati alla Navicella“ am 23. März 1613 zu sprechen¹⁶⁶. Aber es gibt andererseits auch Spuren, die eine architektonische Verwendung des Fragmentes schon zwischen 1610 und 1617 vermuten lassen.

Was hier unserer Aufmerksamkeit bedarf, ist die von Hermann Egger so genannte „provisorische Lösung“ der Palasteingangsgestaltung¹⁶⁷: eine Episode, die – sonst wenig geklärt – aus des Giovanni Maggi 1615 datiertem Panorama der Peterskirche und des Vatikans erschlossen werden kann¹⁶⁸. Wie schon Ehrle betonte¹⁶⁹, ist diesem Stich zu entnehmen, daß vom Palaste Pauls II. (1464–1471) – dem in Heemskercks Zeichnung um 1533 (Abb. 56) und den verwandten Veduten an die Benediktionsloggia rechts anschließenden Gebäude – beim Abbruch jener Teil geschont wurde, der das von Innozenz VIII. (1484–1492) ausgestaltete Portal¹⁷⁰ enthielt. Über dem Gebälk der Portalrahmung erscheint ein dekorativer Aufsatz mit einem Bild der Madonna zwischen den Apostelfürsten und zwei flankierenden Engelstatuen. Offensichtlich handelt es sich um das nach einem Karton des Cavalier d'Arpino gefertigte Mosaik und um die beiden Engel des Ambrogio Bonvicino – um Elemente, die dann an Feraboscos Uhrturm und schließlich auch an Berninis Portone di bronzo wieder verwendet worden sind. Wie nun Egger nachweisen konnte, sind dies Mosaik und die beiden Statuen tatsächlich schon Ende 1607 bzw. Anfang 1608 in Auftrag gegeben worden¹⁷¹; mit einer zum mindesten vorläufigen Schonung des Portales und des betreffenden Palastteiles muß der Bauherr also damals bereits gerechnet haben. An der linken Seite zeigt der restliche Gebäudeblock eine sorgfältig gefügte Eckquaderung; daß an seinen querrechteckigen, an sich nur wenig tiefen Grundrißbestand¹⁷² nach rückwärts noch weitere Baumasste anschließen muß, geht wohl unmißverständlich aus Maggis Wiedergabe der Dachpartie hervor. Wie war nun die nicht sichtbare Südseite des Blockes gestaltet? Eine Antwort auf diese Frage scheint eine in diesem Zusammenhang seltsamerweise noch nicht herangezogene Vedute in der zweiten Sala Paolina der Vatikanischen Bibliothek zu geben. Die Malereien dieses Raumes sind 1610/11 von Giovanni Battista Ricci ausgeführt worden¹⁷³; das uns hier angehende Lünettenfresko mit der Madernafassade und deren näherer Umgebung (Abb. 63) ist durch seine Unterschrift¹⁷⁴ auf das

¹⁶⁴ Torriggio, Le Sacre Grotte Vaticane, 1618, 91; Grimaldi und Le cose maravigliose a. a. O. (vgl. Anm. 162).

¹⁶⁵ Z. B. Orbaan, 21, zum Mai 1612: „Der Hof der Schweizergarde war vom Holz der alten Basilika und dem verkleideten Giottomosaik erfüllt.“

¹⁶⁶ Orbaan, 114 u. 123.

¹⁶⁷ Hermann Egger, Der Uhrturm Pauls V., in: Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome IX (1929), 71ff.; dort 85ff.

¹⁶⁸ La grande veduta Maggi-Mascardi (1615), con introduzione di Francesco Ehrle, Roma 1914. Ausschnitt der maßgebenden Partie bei Egger, a. a. O., Abb. 7.

¹⁶⁹ Ehrle, La grande veduta, 15.

¹⁷⁰ Vgl. Grimaldi im Cod. Barb. lat. 2733, fol. 155v.

¹⁷¹ Egger, a. a. O., 87ff.

¹⁷² Vgl. dazu den Grundriß bei H. Egger, Carlo Madernas Projekt für den Vorplatz von San Pietro in Vaticano, 1928, Taf. II.

¹⁷³ Carlo Cecchelli, Il Vaticano, Milano-Roma (1927), 98.

¹⁷⁴ Zitiert bei Agostino Taja, Descrizione del Palazzo apostolico Vaticano, Roma 1750, 457.



Abb. 63. Fassade von Neu-St. Peter mit den benachbarten Bauten. Fresko in der Vatikanischen Bibliothek, 1611

Jahr 1611 festgelegt. Hier zeigt nun der reduzierte Palast Pauls II. an der Südseite eine siebenachsige Fassade; am ersten Stock aber prangt, drei Achsen beanspruchend, das Mosaikfragment der 1610 von ihrem alten Platz entfernten Navicella. Ist damit ein tatsächlicher Bauzustand des Jahres 1611 oder doch am Ende nur eine Planung wiedergegeben?

Über den (zum mindesten relativen) Quellenwert der Vedute kann kein Zweifel bestehen. Der Portalaufbau zeigt, in noch klarerer Wiedergabe, die dann auch bei Maggi 1615 dargestellte und in der dortigen Legende¹⁷⁵ ausdrücklich als Schöpfung Pauls V. bezeichnete Form. Madernas Fassade von St. Peter erscheint in jener Gestalt, die sie 1611 haben mußte. Noch fehlen die seitlichen Flanken, d. h. die erst am 2. September 1612 befohlenen Campanile-Unterbauten¹⁷⁶; nur rechts befindet sich eine Arkade, die schon genau die Form der dort heute am Campanile-Unterbau sichtbaren aufweist. Man kann sich unter diesen Umständen schwer entschließen, die Darstellung der südlichen Palastfassade mit der Navicella für ein bloßes Projekt zu halten. Dies um so mehr, als auch Schriftquellen auf eine sofortige architektonische Verwendung des abgenommenen Mosaikfragmente zu deuten scheinen. Am 9. September 1611 erfolgt eine Zahlung „a un homo, che serve a ritoccare il musaicho guasto et far stucchi“¹⁷⁷. Sollten mit diesen „stucchi“ nicht diejenigen der auf Riccis Vedute sichtbaren Rahmung des Navicella-Fragmentes gemeint sein? Orbaan freilich hat die Stelle auf „das Kuppelmosaik (von Neu-St. Peter) und nicht die Navicella“ beziehen zu müssen geglaubt. Aber wie mag ein in Arbeit befindliches neues Werk als „guasto“ bezeichnet werden? Wir glauben vielmehr, daß die zitierte Notiz der Fabbrica sogar die nähere Aufklärung

¹⁷⁵ Ehrle, *La grande veduta*, 18.

¹⁷⁶ Orbaan, 114.

¹⁷⁷ Orbaan, 102.

über eine Bemerkung Bagliones in der Vita des Marcello Provenzale enthalten könnte, der 1617/18 die Navicella restaurierte¹⁷⁸. Baglione redet von einem gewissen Luigiaccio, der „ne' tempi ad-dietro“ am Mosaik der Navicella „qualche rassettamento“ vorgenommen habe. Könnte dieser Luigiaccio nicht mit dem am 9. September 1611 genannten Manne identisch sein?

Daß der Befehl Pauls V., die Navicella „a sinistra della facciata nuova di San Pietro nella parete del palazzo Vaticano“ anzubringen, in ziemlich unmittelbarem Anschluß an die im Oktober 1610 erfolgte Abnahme des Mosaiks erfolgt sei, – diese Annahme erscheint somit als die in mehr als einer Hinsicht besser fundierte. Die Notizen von 1612 und 1613 über ein Holzdach und einen Zaun müssen nicht unbedingt auf eine provisorische Lagerung gedeutet werden. Auch an der Südfassade des Palastblockes kann sich bald ein besonderer Schutz des nachweislich schwer beschädigten Fragmentes als notwendig herausgestellt haben. Eine letztgültige Entscheidung der hier aufgezeigten Frage dürfte bei der Zweideutigkeit des leider nur sehr spärlichen Quellenmaterials freilich nicht angängig sein.

b) 1617/18

Erst mit dem Jahre 1617 betreten wir wieder sicheren Boden. Der vom Palaste Pauls II. stehende gebliebene Restblock wird entfernt, und Martino Ferabosco erbaut mit Unterstützung des Jan van Santen den neuen Portone principale des Palazzo Apostolico, den später so genannten Uhrturm Pauls V. Von diesem lief, den Hof der Schweizergarde nach Süden abgrenzend, die hohe, an der Außenseite geböschte Mauer der „Cortina“ bis zur nördlichen Flanke der Petersfassade. Am 30. Juni 1617 erfolgte die erste Zahlung für Maurerarbeiten, am 13. Juli die erste Zahlung für Steinmetzarbeiten¹⁷⁹. Bald darauf, am 24. August 1617, wurde das Navicella-Mosaik laut Angabe Torrigios von 1618 an dem ihm bestimmten Platz befestigt¹⁸⁰, und zwar, wie die Cose maravigliose von 1621 ergänzend hinzufügen, „nel mezzo della cortina del muro, che sta a mano sinistra della chiesa verso il Palazzo“¹⁸¹. Unter dem Bilde wurde eine Brunnenanlage geschaffen; „gar lustig ist der neue brunn, der da Springt under disem schiff“, sagt Hermann Bavinck in seinem „Underricht und Wegweiser“ von 1620¹⁸².

Mehrere Bildquellen geben uns von dieser Situation eine recht gute Anschauung. 1. Eine Zeichnung der Staatl. Kunstsbibliothek Berlin¹⁸³, nach Egger eine „1618 entstandene Vorbereitung für ein nicht zur Ausführung gelangtes Kupferstichpanorama, das eine Anschauung von den projektierten Ecktürmen von St. Peter, dem Uhrturme und der in Aussicht genommenen Platzgestaltung und Niveauregulierung hätte bieten sollen“¹⁸⁴. 2. Eine Medaille von 1619 (Abb. 64) bzw. 1621. 3. Ein 1619 datierter Stich des Giovanni Maggi mit der Peterskirche und dem Vatikanischen Palaste¹⁸⁵. Von diesem abhängig und daher ohne selbständigen Zeugniswert ein Ölgemälde des Jacob van Swanenburgh in Augsburg¹⁸⁶ und eine Replik dieses Gemäldes in Kopenhagen. 4. Ein Stich des Martino Ferabosco in dessen 1620 erschienener Publikation „Libro de

¹⁷⁸ Gio. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Roma 1642, 349.

¹⁷⁹ H. Egger, Uhrturm (vgl. Anm. 167), 99ff.

¹⁸⁰ Torriggio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Viterbo 1618, 91.

¹⁸¹ Le cose maravigliose dell' alma città di Roma, Roma 1621, 13.

¹⁸² Hermannus Bavinck, *Underricht und Wegweiser, wie ein Teutscher in und außerhalb Rom, die . . . kirchen . . . mit gebuhrlicher andacht besuchen kan*, Rom 1620, 11.

¹⁸³ H. Egger, *Römische Veduten I*, Taf. 23 in beiden Auflagen; Ausschnitt bei Egger, Uhrturm (vgl. Anm. 167), Abb. 15 und Egger, *Mandardas Projekt* (vgl. Anm. 172), Taf. VIII.

¹⁸⁴ Egger, Uhrturm, 79.

¹⁸⁵ Abgebildet bei Fr. Ehrle, *La grande veduta Maggi-Mascardi*, Fig. 4.

¹⁸⁶ H. Egger, *Römische Veduten I*, 2. Aufl., Taf. 24; vgl. dazu Egger, Uhrturm, 80.



Abb. 64. Uhrturm Pauls V. mit der Cortina und dem Navicella-Fragment. Medaille von 1619

metrische Entsprechung dieser Anlage an der Südseite des Platzes bloße Projekte. Der Uhrturm und die Cortina aber waren zur Entstehungszeit dieser Darstellungen vollendet und sind dem Vorhandenen entsprechend wiedergegeben. – Nur der Vollständigkeit halber sei schließlich auch auf die summarisch-rohen Holzschnitte der *Cose maravigliose* von 1629 und 1636 hingewiesen¹⁹⁰.

Den Grundriß der Anlage besitzen wir in einer Entwurfszeichnung Feraboscos in den Uffizien¹⁹¹ und in der *Pianta del Vaticano* der Feraboscoschen Kupferstichpublikation¹⁹². Aus einer ausführlicheren Fassung des letzteren Planes hat Egger das maßgebende Teilstück nach einem Probedruck in der Albertina publiziert (Abb. 66)¹⁹³.

Die Bildquellen bestätigen die Aussage der *Cose maravigliose* von 1621, daß die *Navicella* in

¹⁸⁷ Taf. 12.

¹⁸⁸ Philippus Bonanni, *Numismata summorum Pontificum Templi Vaticani fabricam indicantia*, Roma 1715, Tab. 81 zu S. 174. – Abgebildet von Muñoz in: *Bollettino d'arte N. S. IV* (1924/25), 437.

¹⁸⁹ Egger, Uhrturm, 79 u. 82.

¹⁹⁰ *Le cose maravigliose dell' alma città di Roma*, Roma 1629, 8/9; Roma 1636, 8/9.

¹⁹¹ H. Egger, *Madernas Projekt*, Taf. VII.

¹⁹² Martino Ferabosco, *Libro de l'architettura di San Pietro*, Roma 1620, Taf. 1/2.

¹⁹³ Egger, Uhrturm, Abb. 2.

l'architettura di San Pietro nel Vaticano¹⁸⁷, darstellend den Feraboscoschen Vorschlag zur Gestaltung des Vorplatzes und der Glockentürme von St. Peter (Abb. 65). Quellenmäßig wertlos ist selbstverständlich der von Alessandro Specchi (1668 bis 1729) für Bonannis Werk über St. Peter gefertigte Stich, der auf Feraboscos Darstellung beruht, aber in der Absicht, ein Virtuosenstück zu liefern, unter Annahme eines anderen Betrachterstandpunktes¹⁸⁸. – Wenn Egger die Nummern 1, 3 und 4 als verlässliche Bildquellen glaubte ausschalten zu müssen¹⁸⁹, so kann dem, im Hinblick auf unsren speziellen Zweck, nicht zugestimmt werden. Gewiß ist in Nr. 1 der Campanile-Oberbau, sind in Nr. 3 die Oberbauten beider Campanili und in Nr. 4 ebendieselben sowie das durch Bogen und Pilaster gegliederte Geschoß auf der Cortina und die sym-



Abb. 65. Uhrturm Pauls V. mit der Cortina und dem Navicella-Fragment. Ausschnitt aus Martino Feraboscos Stich von 1620 (Vorschlag zur Gestaltung des Vorplatzes von St. Peter)

der Mitte der Cortina angebracht gewesen sei. Das in eine steinerne Rahmung gefaßte Bild überschnitt die beiden Wulstprofile und die (nur in Maggis Stich nicht zur Darstellung gekommene) Abschlußbalustrade und reichte bis zum oberen Rand der letzteren. Von der Gliederung des Brunnenprospektes durch vier Pilaster gibt der Feraboscose Stich (Abb. 65) eine gute Vorstellung. Die vier Pilaster sind bereits im Grundrißentwurf Feraboscos angedeutet; im endgültigen Grundrißplan (Abb. 66) tritt das Brunnenbecken (mit den umgebenden Steinpflocken) hinzu¹⁹⁴, freilich weniger breit, als es auf der Feraboscose Ansicht erscheint.

Das Mosaikfragment befand sich, als es seinen Platz an der Cortina erhielt, in einem arg mitgenommenen Zustande¹⁹⁵ und mußte restauriert werden. Mit dieser Aufgabe wurde, wie schon Mancini um 1623/24 und dann 1642 Baglione berichten¹⁹⁶, der Maler Marcello Provenzale betraut. Die Arbeiten begannen gegen Ende Oktober 1617. Am 21. dieses Monats verpflichtete sich ein gewisser Giovanni Antonio Zappa, die erforderlichen Goldsmalten zu liefern, am 24. schloß die Congregazione della Fabbrica di S. Pietro den Vertrag mit Provenzale ab. Vom 7. März 1618 stammt die Schlußabrechnung, die von großem Wert durch ihre minutiosen Angaben über die von Provenzale geleisteten Erneuerungsarbeiten ist¹⁹⁷. Die Navicella schien damit ihre endgültige Fassung und Aufstellung erhalten zu haben. „Fù finita di adornare nel 1618“, berichtet Torrigio¹⁹⁸, und Paul V. ließ zum Zeugnis seiner Fürsorge für das altehrwürdige Werk Giottos am Brunnen die folgende Inschrift anbringen: „Paulus V. Pont. Max. fluctuantis naviculae sacrum monumen-
tum ex ruinis atrii Vaticanae Basilicae servatum
posuit et ornavit An. Sal. M.DC.XIX. Pont.
XIII¹⁹⁹.“

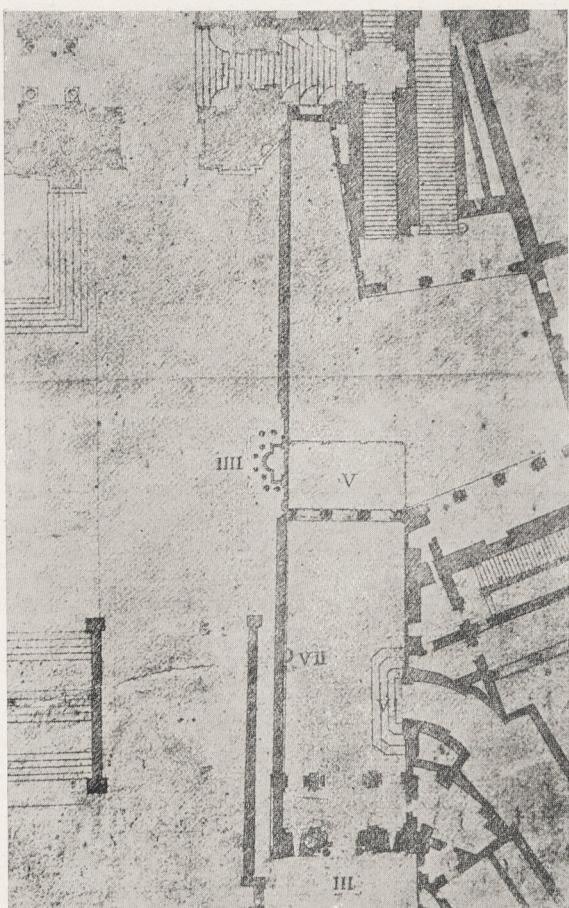


Abb. 66. Hof der Schweizergarde, Grundriß. Ausschnitt aus einem Probedruck zu M. Feraboscos Pianta del Vaticano, um 1619/20

¹⁹⁴ Vgl. Stefano della Bellas schöne Vedute des Uhrturms und der Osthälfte der Cortina (Egger, Römische Veduten I, 2. Aufl., Taf. 26 und Uhrturm, Abb. 3), wo ganz links gerade eben noch der Brunnen angedeutet ist, die Navicella hingegen keine Wiedergabe gefunden hat.

¹⁹⁵ Le cose maravigliose, Roma 1621, 14: „... tutto quello che si era smosso nel trasportarla“; Giovanni Baglione, Le vite de' pittori, Roma 1642, 349: „... la quale era ultimamente assai guasta.“

¹⁹⁶ Giulio Mancini, Viaggio per Roma, hrsg. von Ludwig Schudt, Leipzig 1923, 53. – Baglione, a. a. O., 349f.

¹⁹⁷ Diese Dokumente aus dem Archivio della Fabbrica di S. Pietro publiziert von A. Muñoz in: Bollettino d'arte N. S. IV (1924/25), 433ff.

¹⁹⁸ Torrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1639, 161.

¹⁹⁹ Dies der Text, wie er übereinstimmend von Grimaldi 1619, Cod. Barb. lat. 2733, fol. 148^v und von Hermannus Bavinck, Undericht und Wegweiser, Rom 1620, 11, wiedergegeben wird. Daß die Jahrzahl tatsächlich MDCXIX geschrieben war, beweist die Parallelie in der Inschrift, die Paul V. im Hof der Schweizergarde anbringen ließ; vgl. Egger, Uhrturm, 75f. Wie nun Bonanni (*Numismata... Templi Vaticani fabricam indicantia*, Roma 1715, 174) in diesem Falle die Jahrzahl falsch wiedergibt und dabei das Pontifikatsjahr entsprechend ändert (MDCVIII, Pontif. III), so tut er es auch (107) bei der Brunneninschrift (MDCXIX, Pontif. XIII). Durch Benutzung dieses Inschriftzitates ist dann Cascioli (in: Bessarione XX [1916], 132) dazu gekommen, das von Torrigio 1618 überlieferte Datum der Anbringung der Navicella an der Cortina, 24. Aug. 1617, in 24. Aug. 1619 zu ändern. Muñoz, der zuerst (in: Bollettino d'arte V [1911], 180) die richtige Zahl gebracht hatte, übernahm diesen Fehler in seinem zweiten einschlägigen Aufsatz (in: Bollettino d'arte N. S. IV [1924/25], 433), desgleichen H. Egger, Uhrturm, 106.

Doch nicht länger als ein Jahrzehnt vermochte das Mosaikfragment seinen Platz über dem Brunnen der Cortina zu behaupten. Die Unbilden der Witterung machten sich bald bemerkbar, und am 11. Juli 1628 taucht in der Congregazione della Fabbrica der Gedanke auf, das Bild an einen geeigneteren Platz zu übertragen²⁰⁰. Am 7. August erfährt man von dem inzwischen erfolgten Befehl Urbans VIII., möglichst rasch eine Versetzung in das Innere von S. Pietro vorzunehmen²⁰¹. Am 12. August 1628 werden Carlo Maderna, Gianlorenzo Bernini und Giovanni Battista Calandra als Sachverständige herangezogen. Einzelne nach ihrer Meinung über die Transportfähigkeit des Werkes befragt, äußern sie sich recht pessimistisch. Die Beförderung in einem Stücke sei unmöglich, und da schon viele Smalten fehlten, so bestehe auf jeden Fall Gefahr. Es sei ratsam, zuvor einen Karton in Originalgröße anfertigen zu lassen, der bei einem völligen Auseinanderfallen des Mosaiks als Grundlage für eine sachgemäße Reproduktion dienen könne. Gleichzeitig wurden sowohl Maderna als auch Bernini mit der Anfertigung einer Entwurfszeichnung für die Rahmung des Bildes am neuen Platze beauftragt²⁰².

Wie Torrigio berichtet, begann die Ablösung des Mosaiks am 14. April 1629²⁰³. Der Transport geschah, der Descriptio der Peterskirche von 1646 zufolge, in mehreren Teilstücken²⁰⁴. Als Datum für die Beendigung der Arbeiten gibt Torrigio den 20. Juni 1629 an²⁰⁵. Am 14. Januar 1630 erhielt Bernini eine Sondergratifikation für den Eifer und die Mühe, die er bei der Neuanbringung der Navicella „nella parte interna della Basilica“ aufgebracht habe²⁰⁶ – ein Beweis, daß ihm die verantwortliche Leitung der Arbeiten übertragen worden war. Eine Anschauung von der Rolle, die

²⁰⁰ G. Cascioli in: Bessarione XX (1916), 132f.

²⁰¹ Cascioli, a. a. O., 133.

²⁰² Cascioli, a. a. O., 133 und dazu ergänzend A. Muñoz in: Bollettino d'arte N. S. IV (1924/25), 440f.

²⁰³ Torrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1639, 161.

²⁰⁴ Basilicae veteris Vaticanae descriptio auctore romano eiusdem Basilicae Canonico, cum notis Abbatis Pauli de Angelis. Roma 1646, 141.

²⁰⁵ Torrigio, a. a. O., 161. Baldinucci, Notizie, Firenze 1681, 48, hat den 20. in den 12. Juni und die Jahrzahl in 1639 (das Editionsjahr des Torrigioschen Werkes!) verändert. Muñoz in: Bollettino d'arte V (1911), 180, hat daraus dann den 12. Juni 1630 werden lassen. – In seinem fingierten römischen Tagebuch des Velazquez läßt Carl Justi (Diego Velazquez und sein Jahrhundert, I. Bd., Bonn 1888, 285f.) den Meister gleich am ersten Tage seines wohl von Spätherbst 1629 bis Spätherbst 1630 reichenden Romaufenthaltes St. Peter besuchen. „Wir gingen auch in die Mosaikfabrik, wo wir Marcello Provenzale aus Cento damit beschäftigt fanden, das Schiff des Petrus von Meister Giotto wiederherzustellen. Dies war, als man es in dem Hof der alten Basilika abgenommen hatte, zerbrochen worden; bisher befand es sich an der Mauer des Palastes, dem Wetter ausgesetzt. Jetzt, nachdem die Figur des Petrus, des Fischers und des Winds ergänzt worden sind, soll es in die neue Vorhalle über den Eingang kommen.“ Selbst ein Carl Frey hat sich durch diese im Rahmen eines wissenschaftlichen Buches immerhin recht aparte Mystifikation täuschen lassen, wenn er (Il Codice Magliabechiano, Berlin 1892, 227) sagt: „Velazquez' Tagebuch der ital. Reise (publ. von Justi) entnehme ich die Tatsache, daß dieser Künstler im Jahre 1630 das Mosaikbild in der päpstlichen Mosaikfabrik sah, wo es restauriert wurde . . . Das Mosaikbild mußte damals also 9 Jahre, wenn nicht noch länger (von 1630 und vorher bis zum 12. Juni 1639 Bald.) in der Fabrik gewesen sein.“ Einen flüchtigen Einblick in sein Werkstattgeheimnis hat uns Justi durch seine diesbezügliche Erklärung (Kunstchronik, N. F. 17 [1906], 246; wieder abgedruckt in der von Ludwig Justi besorgten 3. Aufl. des Diego Velazquez, Bonn 1922, 92f.) gestattet: „Und als ich dann die für ein Kapitel ‚Rom im Jahre 1631‘ gesammelten Daten überblickte, schien mir das daraus zu gestaltende Bild wie gemacht für die Fassung in Form eines Reisejournals.“ Was unsern speziellen Gegenstand angeht, so sagt die Quelle für des Velazquez ersten römischen Aufenthalt, die Arte de la Pintura des Francisco Pacheco (F. J. Sánchez Cantón, Fuentes literarias para la Historia del Arte Español, Tomo II, Madrid 1933; dort der maßgebende Passus S. 140), kein Wort über eine Begegnung des Malers mit der Navicella Giottos oder einen Besuch in der Vatikanischen Mosaikfabrik. Die konkreten Angaben Justis stammen – bis auf die Wendungen „bisher befand es sich an der Mauer des Palastes, dem Wetter ausgesetzt“ und „soll es in die neue Vorhalle(!) über den Eingang kommen“ – aus der Vita des Marcello Provenzale bei Baglione (Le Vite de' Pittori, Roma 1642, 349f.), wie ein Vergleich der beiden Texte unschwer erkennen läßt: „. . . Marcello Provenzale da Cento . . . Raccomodò la Navicella . . . opera di Giotto Fiorentino, la quale era ultimamente assai guasta: e Marcello vi fece di suo quelle figure in aria, e s. Pietro, & il Pescatore, che in metterla a basso nel Cortile vecchio, andarono affatto in rovina.“ Justi hat also die 1617/18 durchgeführte Restaurierungstätigkeit Provenzales irrtümlich ins Jahr 1629 bzw. 1630 gesetzt, wobei er sich im übrigen ein falsches Bild von den äußeren Umständen der Arbeit machte. Das Mosaik hat sich ja nie in der Mosaikfabrik befunden; es wurde vielmehr, wie wir sahen, im beschädigten Zustande an seinem Bestimmungsort befestigt und dort erst, *in situ*, restauriert.

²⁰⁶ Cascioli, a. a. O., 133.

Bernini dem Bilde in der neuen Peterskirche zugewiesen hatte, verdanken wir einem Barberinischen Codex mit Zeichnungen des Domenico Castelli nach den von Urban VIII. errichteten Bauwerken²⁰⁷. Die Navicella befindet sich in schwindelnder Höhe an der inneren Eingangswand des Langhauses, das Mittelintervall der großen Lünette füllend (Abb. 67). Die offenbar auf Bernini zurückgehende Rahmung besteht aus einem einfachen Profil, das sich oben segmentförmig der Lünette anpaßt, mit einer Volute im Scheitel. An den Ecken oben und unten leichte Ohrenbildung, unten mit herabhängenden Tropfen. Das pompöse Wappen Urbans VIII. mit den Barberini-Bienen überschneidet mit seiner Bekrönung aus Tiara und Schlüsseln die Mosaikfläche am unteren Rande.

Die Fertigung des großen Kartons, laut Notiz vom 12. August 1628 „della stessa grandezza, disegno e colorito“, war dem Maler Francesco Berretta anvertraut worden, der am 20. November 1628 eine Restzahlung dafür erhielt²⁰⁸. Diese maßgerechte Berretta-Kopie, „già posta per prova nella Basilica Vaticana“, wie Torrigio 1639 berichtet²⁰⁹, wurde – wieder dem gleichen Torrigio zufolge – nach Erfüllung ihres primären Zweckes der gerade damals von Antonio Barberini, dem Bruder Urbans VIII., erbauten Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione²¹⁰ geschenkt. Dort erhielt sie ihren Platz in der Lünette der inneren Fassadenwand²¹¹; eine Beischrift meldete: „Huius picturae exemplar, quod ante annos 320 a Jotto Florentino celebri pictore opere musivo elaboratum est, Urbanus VIII. Pont. Max. ex area Vaticana in Basilicam Principis Apostolorum transtulit anno salutis 1629“²¹².

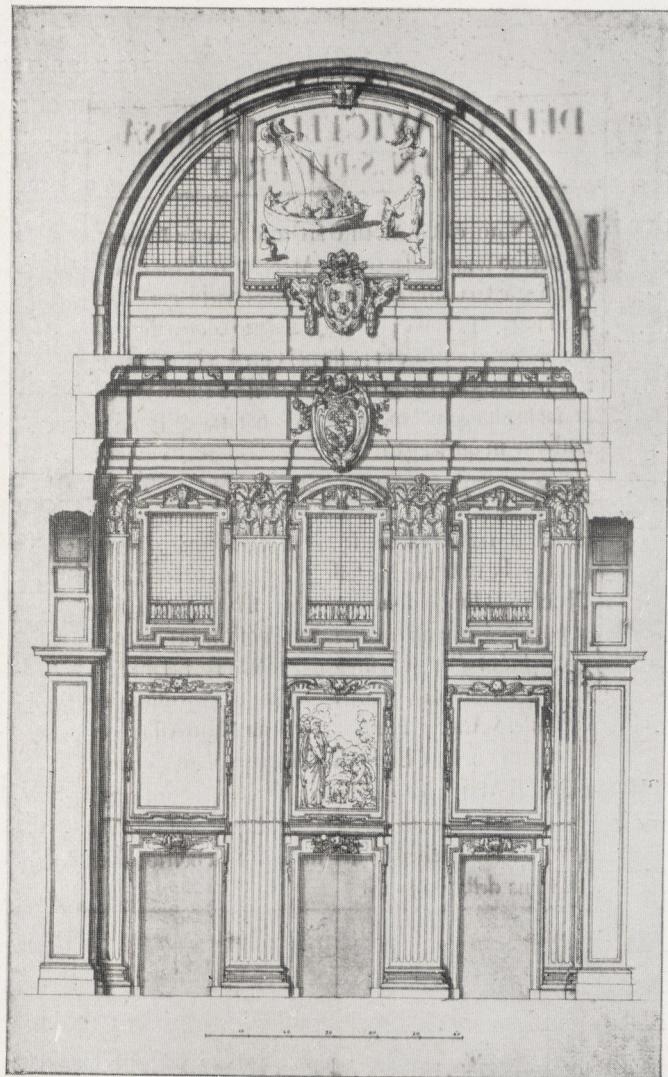


Abb. 67.

Innere Eingangswand von Neu- St. Peter mit dem Navicella-Fragment. Zeichnung, nach 1644, von Domenico Castelli im Cod. Barb. lat. 4409, fol. 3

²⁰⁷ Cod. Barb. lat. 4409, „Prospecti, e Piane di tutti gl’Edificij eretti, di dentro, come fuori di Roma dalla felice mem^a. d’Urbano VIII., disegnati dà Dom^{eo}. Castelli“, fol. 3. – Der Codex, dem Titel zufolge nach Urbans VIII. 1644 erfolgtem Tode gefertigt, ist dem Kardinal Francesco Barberini gewidmet.

²⁰⁸ Cascioli, a. a. O., 133. – Übrigens hatte schon vor dem Beginn der ganzen Maßnahmen, am 4. April 1628, ein Maler Cosimo Bartoli eine Zahlung „a bon conto del disegno che fa di tutta la Navicella di mosaico“ erhalten; vgl. Cascioli, a. a. O., 133f.

²⁰⁹ Torrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, 1639, 162.

²¹⁰ Grundsteinlegung am 16. März 1626, Weihe am 8. Sept. 1630; vgl. P. Domenico da Isnello, Il convento della Santissima Concezione, Viterbo 1923, 46ff. u. 88f.

²¹¹ Vgl. auch Cod. Barb. lat. 4409 (kurz nach 1644), fol. 3v: „La copia di questa Navicella si vede dipinta nella Chiesa della Immacolata Concezione di Maria Vergine de Padri Cappuccini.“

²¹² Über diese Inschrift vgl. oben S. 62 mit Anm. 72 u. 73.

Zwei Jahrzehnte blieb die Navicella an der inneren Eingangswand des Langhauses von St. Peter. Dann aber fand man, daß sie dort zu hoch angebracht und zu schlecht beleuchtet sei. Das Diario des Gigli berichtet zum Jahre 1648, das Mosaik sei nunmehr zum drittenmal von seinem Platz entfernt worden, um an einen geeigneteren Ort gebracht zu werden; zum Jahre 1649 ist ebendort von der inzwischen erfolgten Neuaufstellung die Rede. Am 30. Juli 1649 erhielt Guidobaldo Abbatini eine Zahlung „*pei rappezzi di musaico fatti alla Navicella*“²¹³. Leider existiert keine Bildquelle, die von dieser Phase in der Geschichte des Mosaiks eine Vorstellung gibt. Die Ortsangabe im Diario des Gigli lautet: „*... nel primo cortile incontro alla Porta del Palazzo del Papa dove sono l'Imagini di S. Paolo et di S. Pietro pur di mosaico, ma moderne, le quali fece fare Paolo V per ornamento di quell'edificio da lui fatto di novo.*“ Daß damit nicht, wie Baldinucci 1681 will²¹⁴, der „*luogo di prima*, dove da Paolo V. era stata collocata“, gemeint sein kann, bedarf keines weiteren Wortes; auch der Ritratto di Roma moderna von 1652 redet von einem Platz „*nell' ingresso del Palazzo Pontificio, dove hora si vede*“²¹⁵. Der „*primo cortile*“ – man vergleiche dazu den von Hermann Egger ausschnittweise veröffentlichten Wiener Probedruck des Feraboscoshen Grundrißplanes (Abb. 66)²¹⁶ – ist ohne Frage der Hof der Schweizergarde. Innerhalb desselben ist das Bild angebracht. Die „*Porta del Palazzo del Papa*“ könnte der auf dem Probedruck mit VI bezeichnete Zugang zum Damasushof sein; die Navicella hätte sich dann, gegenüberliegend, an der Innenseite der Cortina befunden. Doch mit viel größerer Wahrscheinlichkeit ist der Eingang zum Palastgebiet überhaupt, d. h. das Portal des Uhrturmes (Nr. III auf dem Probedruck), gemeint. Die beiden als modern bezeichneten Mosaikdarstellungen Pauli und Petri, die Paul V. zum Schmucke „*di quell'edificio*“, und das heißt doch wohl des Uhrturmes, fertigen ließ, sind gewiß identisch mit den Apostelgestalten des nach Entwurf des Cavalier d'Arpino gefertigten Mosaiks. Als der dem Portal gegenüberliegende Platz der Navicella ist dann die östliche Schmalseite des Hofes bestimmt, die Front des auf dem Probedruck mit V bezeichneten Armamentariums, in dem die Schweizergarde ihre Artilleriemunition zu lagern pflegte. Auf eine Gebäudefront deutet auch eine Aktennotiz des Jahres 1659, in der das Mosaik als „*sopra il frontespizio*“ befindlich bezeichnet wird²¹⁷.

Die den Hof der Schweizergarde umgrenzenden Bauten Feraboscos, der Uhrturm, die Cortina, das Armamentarium, mußten schließlich, im Vollzuge der grandiosen Platzgestaltung unter Alexander VII., dem nördlichen, zur Scala Regia führenden Korridor Berninis weichen²¹⁸. Nach der bereits oben zitierten Notiz von 1659²¹⁹ befand sich die Navicella noch am 5. November dieses Jahres an ihrem Platz im Hof der Schweizergarde, allerdings wohl schon in wenig erfreulichem Zustande, denn es wird von „*lastre rotte*“ gesprochen, „*che il vento levò dalla Navicella di mosaico*“. Am 22. Juni 1660 ist dann das Schicksal des Bildes bereits besiegt; verbucht wird eine bestimmte Menge Eisen „*dall' ornamento della Navicella di mosaico demolita*“²²⁰. Diese Formu-

²¹³ A. Muñoz in: *Bollettino d'arte* V (1911), 180f.

²¹⁴ Baldinucci, *Notizie*, Firenze 1681, 48.

²¹⁵ Ritratto di Roma moderna, Roma 1652, 18.

²¹⁶ H. Egger, Uhrturm, Abb. 2.

²¹⁷ G. Cascioli in: *Bessarione* XX (1916), 135.

²¹⁸ Vgl. H. Egger, *Carlo Madernas Projekt*, Taf. IX: Lorenzo Berninis Projekt für den nördl. Korridor mit Einzeichnung der abzutragenden Teile des Feraboscoshen Nordflügels.

²¹⁹ Vgl. Anm. 217.

²²⁰ Cascioli, a. a. O., 135.

lierung beleuchtet den Sachverhalt in unmißverständlicher Weise. Von einer Neuaufstellung der offenbar bis zum Äußersten verdorbenen Ruine war keine Rede mehr. „Giaceva questa opera degnissima ridotta all’ultima del suo vivere“, klagt Baldinucci²²¹.

f) 1673/75.

Nach ungefähr anderthalb Jahrzehnten aber sollten die kläglichen Überreste des Giottoschen Meisterwerkes doch wiederum das Interesse eines Papstes finden. Clemens X. nahm sich des wohl irgendwo lagernden Bildes an, das, wie Baldinucci sagt, „già a poco a poco s’era andata consumando“²²². Es erhielt jenen Platz, den es bis heute inne hat: in der mittleren Lünette an der inneren Eingangswand der Vorhalle von St. Peter. Wieder war der verantwortliche Leiter der Aufstellungsarbeiten, wie einst schon 1629, kein geringerer als Bernini²²³. Die Vorbereitungen begannen im Juli 1673; mit Hilfe eines Kartons wurden innerhalb der Vorhalle drei verschiedene Möglichkeiten der Anbringung erwogen und schließlich der endgültige Platz festgelegt. Die Entfernung der dort bisher befindlichen Papstfiguren aus Stuck wird am 16. November 1673 erwähnt; am 9. Dezember ist von Eisenklammern die Rede, mit denen der neue Mauergrund der Navicella befestigt werden soll²²⁴. Die Restaurierung oder vielmehr die völlige Neugestaltung (so will Baldinucci mit Recht diese Arbeit bezeichnet wissen²²⁵) wurde am 25. Januar 1674 dem Mosaizisten Orazio Manenti übertragen²²⁶. Gizzi will auch den bekannten römischen Maler und Mosaizisten Fabio Cristofari beteiligt sein lassen²²⁷; doch erfolgen die 1674 und Anfang 1675 in den Akten der Fabbrica verzeichneten Zahlungen ausnahmslos an Manenti²²⁸. Sechs Tage vor der am Weihnachtstag 1674 erfolgten Öffnung der Heiligen Tür zum Jubeljahr 1675 wurde das Mosaik enthüllt, obwohl die Figur des Fischers und ein Stück der Meeresfläche noch fehlten; man ergänzte diese Lücken durch bemalten Karton. Am 15. Mai 1675 ist von der Schlußabrechnung die Rede.

Nach Jahrzehntelangen Irrungen hatte die Navicella damit jene Form erhalten, die sie noch heute zeigt (Abb. 80). An die Stelle der Giottoschen Schöpfung war ein Mosaikbild des Orazio Manenti von 1674/75 getreten.

²²¹ Baldinucci, Notizie, Firenze 1681, 48.

²²² Baldinucci, a. a. O.

²²³ Filippo Titi sagt 1674 (Studio di pittura, scoltura, et architettura, Roma 1674, 7), d. h. während die Arbeiten im Gange sind, mit Bezug auf Bernini: „Con suo disegno si mette il celebre mosaico fatto da Giotto Fiorentino sopra la Porta di mezzo“; in der späteren Publikation von 1686 (Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura, Roma 1686, 6) heißt es: „Con suo disegno fù messo . . .“ – Vgl. auch Baldinucci, Notizie, Firenze 1681, 48: „. . . per collocarla, col disegno del Cav. Lorenzo Bernini . . .“

²²⁴ G. Cascioli in: Bessarione XX (1916), 136.

²²⁵ Baldinucci, a. a. O., 48.

²²⁶ Cascioli, a. a. O., 135.

²²⁷ Epifanio Gio. Battista Gizzi, Breve descrizione della Basilica Vaticana, Roma 1721, 7.

²²⁸ Hierfür und zum folgenden vgl. Cascioli, a. a. O., 135 ff.

3. DIE BEIDEN ERHALTENEN ENGELTONDI UND DIE FRAGE DER RAHMENGESTALTUNG

Im Jahre 1911 lenkte Muñoz die Aufmerksamkeit der Kunsthistorik auf eine Gruppe von Fragmenten, die einst dem Bischof Giovanni Battista Simoncelli, Protonotar und Geheimkämmerer Papst Pauls V., für sein Heimatkirchlein S. Pietro Ispano im einsamen Bauco, heute Boville Ernica, östlich von Frosinone in den Hernikerbergen gelegen, aus dem Abbruch von Alt-St. Peter erworben hatte²²⁹. An der inneren Eingangswand ein Porphydkreuz, laut Beischrift ehedem „in porticu ante atrium vaticanae basilicae“ und daher unseres Erachtens identisch mit dem von Ugonio am südlichen Wandpfeiler der S. Maria in Turri erwähnten Porphydkreuz²³⁰; die übrigen Gegenstände, darunter einige Reliefs von Bregno, zum Schmuck der Kapelle verwandt, die Simoncelli sich und seiner Familie zur Grablege erbaut hatte. Der Altar dieser Kapelle enthielt in seiner Bekrönung ein Bild, auf das auch die Beischrift des Porphydkreuzes als auf ein den Trümmern der Peterskirche entrissenes Bruchstück hinwies: ein Mosaiktondo mit der Büste eines Engels, den eine Beischrift mit der Navicella in Verbindung brachte. Dazu das Datum 1610, genau dem Jahr entsprechend, in dem das Werk Giottos von seinem alten Platz entfernt worden war.

Muñoz hob nun mit Recht hervor, daß dieses Engelmedaillon ein als „Angelus e musivo opus Iotti“ bezeichnetes Gegenstück in den Vatikanischen Grotten habe. Sichtbar war damals freilich nur ein Mosaik von 1728, das laut Beischrift Benedikt XIII. auf das alte schadhafte Bild hatte setzen lassen, um die in diesem befindlichen Reliquien zu schützen; dem ursprünglichen Engelkopf aber hatte bereits Torrigio 1639 die ehemalige Zugehörigkeit zur Navicella nachgesagt²³¹. Als man das Stück dann zu Anfang der 20er Jahre ins Museo Petriano überführen wollte, kam unter der aufgelegten Mosaikschicht des 18. Jahrhunderts das Giottosche Original (Abb. 68) zum Vorschein²³² – stark beschädigt an seinem Bildbestande, aber durch bruchstückhafte Erhaltung der rahmenden Mosaiksubstanz über bestimmte Rekonstruktionsfragen wichtige Aufschlüsse gebend. Dagegen ist das Medaillon von Boville Ernica, das nach einer Wanderung durch die Florentiner Giotto-Ausstellung 1937 und die römische Mostra dell'Autarchia 1938 neuerdings einen Ehrenplatz im Palazzo Venezia in Rom gefunden hat, von einer einzigartigen Vollkommenheit der Erhaltung im Bildlichen²³³; alle rahmenden Elemente aber sind einer die Zwickel füllenden seicentistischen Goldfläche gewichen.

Der Fund dieser kostbaren Originalfragmente, von einmalig-dokumentarischem Zeugniswert für die Giottoforschung, fand gleichwohl eine im allgemeinen nur kühl reservierte Aufnahme. Daß die für Giottos Autorschaft zeugenden Beischriften auf die Zeit des Abbruches von Alt-St.

²²⁹ A. Muñoz, Relique artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica, in: Bollettino d'arte V (1911), 161 ff. – Bereits Enrico Stevenson, Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana, Roma 1887, 20, hatte auf zwei der in Boville Ernica befindlichen Stücke aufmerksam gemacht: auf das Porphydkreuz und auf den Giotto-Engel; eine freilich völlig unzulängliche Wiedergabe des letzteren ebendort, Tav. V, 3.

²³⁰ Vgl. oben S. 66.

²³¹ Torrigio, Le Sacre Grotte Vaticane, Roma 1639, 93.

²³² A. Muñoz, I restauri della Navicella di Giotto e la scoperta di un angelo in mosaico nelle Grotte Vaticane, in: Bollettino d'arte N. S. IV (1924/25), 433 ff.

²³³ Die Abbildung bei Stevenson (vgl. Anm. 229) kann sehr irreführen und den Eindruck erwecken, als sei das Mosaik 1887 völlig zerstört gewesen. Die Aufklärung gibt Stevenson a. a. O., 20, Anm. 2. Die Aufnahme ist nicht etwa nach dem Original, sondern nach einem dann notdürftig überretuschierten Abklatsch desselben hergestellt. Wenn Stevenson das Mosaik als „molto deperito“ bezeichnet, so ist dem keine Bedeutung beizumessen. Er hat das Original gar nicht gekannt, sondern lediglich nach dem irreführenden Abklatsch geurteilt.

Peter selbst zurückgehen mußten, ließ sich ja kaum bestreiten. Trotzdem wurde ihre Verläßlichkeit in Zweifel gezogen²³⁴. Man sah, mit Recht, keine Möglichkeit, die beiden Engel in den aus Kopien zu Genüge bekannten Bildbestand einzuordnen. Muñoz sprach, mit einem Zögern, die Vermutung aus, sie möchten sich zu seiten der Navicella befunden haben²³⁵; Cascioli wollte sie an den Flanken des Bildtitulus unterbringen²³⁶. Erst in jüngster Zeit wurde von Körte die wirklich zutreffende und dabei höchst simple und ganz selbstverständliche Lösung ausgesprochen²³⁷. Die Navicella müsse, wie alle monumentalen Mosaiken der Dantazeit, eine Rahmenbordüre besessen haben. Und daß nun Medaillons mit Engelbüsten in derartige Schmuckbänder eingeordnet zu werden pflegten, zeige das Beispiel des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore (Abb. 69).

In höchst verdienstvoller Weise machte Körte dann auf ein bis dahin stets übersehenes Detail des im Museo Petriano befindlichen Fragmentes aufmerksam. Im ziegelroten Grunde, der das von einem Goldstreifen gerahmte Medaillon trägt, befindet sich rechts oben ein vom oberen Rande her einschneidender Goldzwickel (auf unserer Wiedergabe, Abb. 68, durch eine einretuschierte weiße Umrandung kenntlich gemacht²³⁸). Also ein geometrisch-regelmäßiges Schema der Flächenteilung: ein breites Band, aus dem in bestimmten Abständen die goldgerahmten und blaugrundigen Kreise der Engelmedaillons ausgespart waren. Die an den Enden konkav eingeschweiften Bandparzellen waren unseres Erachtens nicht nur, wie Körte wollte, von einem Goldstreifen gerahmt, sondern ihrem ganzen Bestande nach Goldgrund, ausgefüllt mit ornamentalem Blatt- und Rankenwerk. Während die Engelmedaillons der Apsis von S. Maria Maggiore in ein Geflecht von Zweigen verwoben sind, findet sich ein genaues Analogon zur geometrischen Flächenteilung der Navicella-Bordüre am oberen Rande der zwischen 1306 und 1308 entstandenen Mosaikschöpfung Russutis an der Fassade von S. Maria Maggiore



Abb. 68.

Giotto, Engeltondo aus der Rahmenbordüre der Navicella. Rom, Museo Petriano

²³⁴ Vgl. Tiberii Alpharani *De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, ed. Cerrati, Roma 1914, 110 Anm. 1; Georg Graf Vitzthum in: Schubring-Festschrift 1929, 153.

²³⁵ Muñoz in: *Bollettino d'arte* V (1911), 169.

²³⁶ Cascioli in: *Bessarione* XX (1916), 122.

²³⁷ W. Körte in: *Festschrift Wilhelm Pinder* 1938, 249ff.

²³⁸ Gut sichtbar auch in der sonst nicht sehr zu lobenden farbigen Wiedergabe bei Henry Thode, Giotto, 3. Aufl. durchgesehen von Fr. W. Volbach, Bielefeld und Leipzig 1926, Abb. 50. – In der ebenfalls wenig zulänglichen farbigen Wiedergabe bei Muñoz, *Bollettino d'arte* V (1911), Taf. vor S. 433, am rechten Bildrande oben noch eben sichtbar.



Abb. 69. Torriti, Apsismosaik von S. Maria Maggiore. Teil der Rahmenbordüre mit Engelondo

(Abb. 70)²³⁹ – übrigens eine auch im Zusammenhang der Datierungsfrage zu beachtende Tatsache. Der einzige Unterschied besteht darin, daß bei Russuti die mit Ranken und Putten geschmückten Goldparzellen sich gegen den roten Grund durch einen (in sich zweifach abgetönten) blauen, mit weißem Randstrich versehenen Rahmenstreifen absetzen, der in der Navicella-Bordüre fehlt.

Die ohnehin selbstverständliche Tatsache der Rahmung ist durch jene Vedute, die das Mosaik an seinem alten Platze zeigt, auch bild dokumentarisch gesichert. Statt der abgeleiteten späten Fassung Specchis und der Rekonstruktion Fal das ziehen wir die originale Quelle, den Stich des Natale Bonifazio von 1586, zu Rate (Abb. 71). Die Westwand der S. Maria in Turri trägt an beiden Seiten zu äußerst je einen schmalen, plastisch vortretenden Steinpfosten. Dann folgt die breite Rahmenborte, deren ornamentale Einzelheiten – flüchtig und offenbar (wie auch die sichtbaren Details der Navicella-Komposition) mit ziemlicher Willkür eingetragen – gewiß wenig Zeugniswert besitzen dürften. In anderer Hinsicht aber kann man bestimmte und fraglos unverdächtige

²³⁹ Vgl. auch die farbige Wiedergabe bei De Rossi, Musaici, Taf. XXXII, wo die obere Randbordüre in ihrer ganzen Ausdehnung, mit sieben Engelmedaillons, sichtbar ist.



Abb. 70. Russuti,
Fassadenmosaik von S. Maria Maggiore. Ausschnitt, oben Teil der Rahmenbordüre mit Engelondo

Einzelheiten ablesen, die den Zusammenhang des dekorativen Apparates mit der großen römischen Mosaikkunst der Dantezeit in unmißverständlicher Weise deutlich werden lassen. Die ornamentale Bordüre ist gegen das Bildfeld durch zwei parallele Streifen abgesetzt, einen breiteren innen und einen etwas schmäleren außen. Das entspricht genau der bei Torriti, Cavallini und Russuti zu



Abb. 71. Giottos Navicella am alten Platz. Ausschnitt aus Natale Bonifazios Stich von 1586

beobachtenden Gepflogenheit, die musivische Bildfläche durch einen meist mit dem Motiv des Gemmenbandes geschmückten roten und einen grün oder blau gehaltenen schmäleren Streifen zu rahmen. Aber mehr noch! Jene Strichelung, die Bonifazio am Saum der eigentlichen Bildfläche gibt, nimmt an einigen Stellen, so besonders oben links, bestimmtere Formen an. Diese lassen keinen Zweifel darüber, daß hier ein in sämtlichen Mosaiken Torritis, Cavallinis, Russutis und am Grabmosaik des Durandus in S. Maria sopra Minerva begegnendes Schmuckmotiv verwandt war: ein auf dem Goldgrund des Bildes an die Rahmung anschließendes Zackenmuster, das dem architekturnplastischen Motiv des Eierstabfrieses nachgebildet sein muß²⁴⁰.

Die der Navicella-Bordüre zu vergleichenden Rahmungen an der Apsis und am Fassadenmosaik von S. Maria Maggiore (Abb. 69 u. 70) zeigen, in welchem Größenverhältnis die Engelmedaillons zur Gesamtbreite der Ornamentstreifen zu stehen pflegten; sie beanspruchten etwa die Hälfte. Die Giottoschen Engeltondi sind ohne alle rahmenden Elemente 0,65 m breit; daraus würde sich für die Bordüre eine Breite von ca. 1,30 m ergeben. Die in Bonifazios Darstellung zur Anwendung gekommenen Verhältniswerte lassen bei Annahme einer gesamten Wandbreite von ca. 19 m für die seitlichen Steinpfosten auf eine Breite von ca. 0,25 m und für die Bordüren auf eine solche von ca. 1,25 m schließen. Damit würde für die bildliche Komposition eine Breite von ca. 16 m übrig bleiben.

²⁴⁰ Dies Muster ist in seiner Eigenschaft als musivisches Dekorationsmotiv ein Eigengut der Dantazeit; außerhalb Roms ist mir nur ein Fall bekannt geworden: in dem in spärlichen Fragmenten erhaltenen Mosaik an der mittleren Apsisstirn des Domes von Salerno. In Malerei finden wir es ein Jahrtausend früher in den christlichen Katakomben Roms; vgl. Joseph Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. Br. 1903, Taf. 24, 25, 91, 206, 207, 220. Dann taucht es auf der Höhe des Mittelalters – so weit wir sehen, ein völlig isolierter Fall! – in den Malereien der Unterkirche von S. Clemente auf, und zwar in durchaus übereinstimmender Verwendung, d. h. an ein Rahmenband innen ansetzend; vgl. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, Taf. 239, 1 (Standfigur des hl. Ägidius) und Taf. 239, 3 (Daniel in der Löwengrube und Standfigur des hl. Antonius).

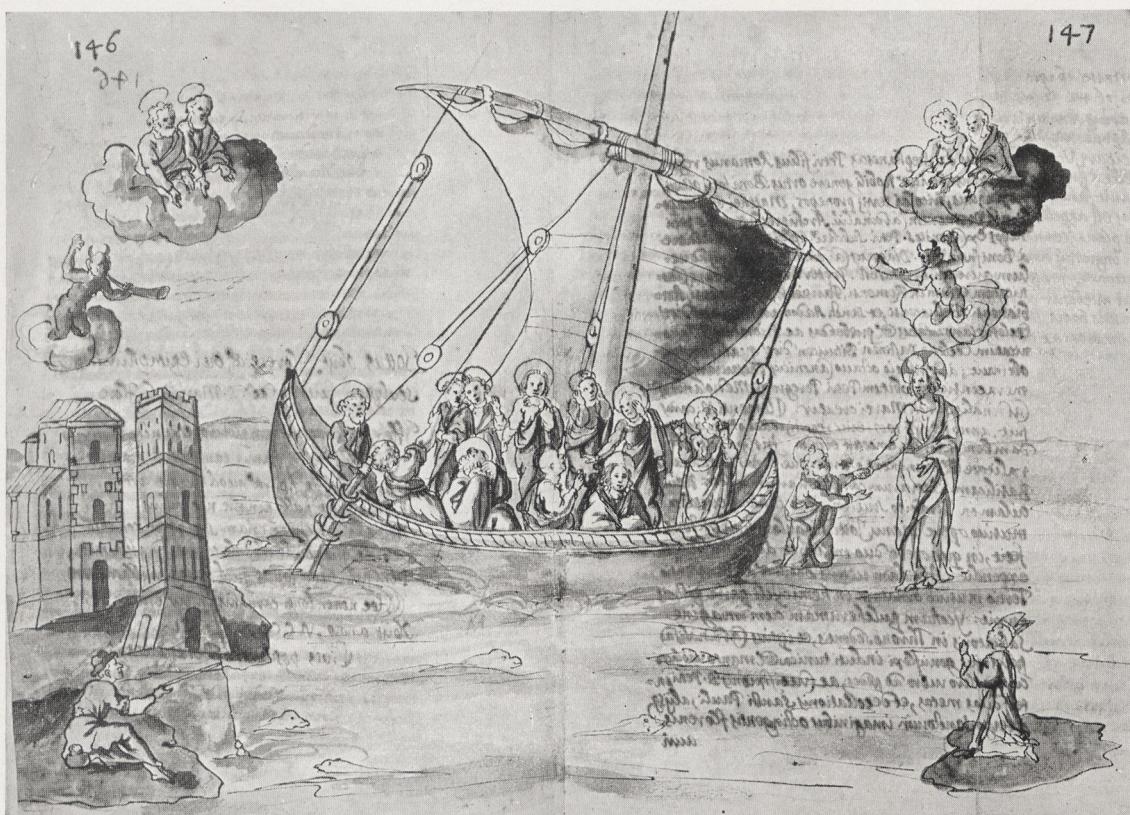


Abb. 72. Giottos Navicella. Zeichnung um 1620 in Grimaldis Cod. Barb. lat. 2733, fol. 146^v u. 147



Abb. 73. Giotto's Navicella. Stich des Nicolaus Beatrizet von 1559

4. DIE AUSSAGEN DER KOPIEN ÜBER DEN BILDBESTAND DER NAVICELLA

a) *Kritik der Bildquellen*

Lionello Venturi hat in seinem grundlegenden Aufsatz über die Navicella nicht weniger als achtzehn teilweise stark von einander abweichende „Kopien“ des Mosaiks zusammengestellt²⁴¹. Die kritische Sichtung dieses noch um etliche Nummern zu vermehrenden Materials jedoch, die Erörterung der beim „Kopieren“ leitenden Absichten und die Untersuchung des zwischen manchen der „Kopien“ eindeutig bestehenden Abhängigkeitsverhältnisses, reduziert die zunächst verwirrende Vielfalt auf einen im Grunde recht einfachen Tatbestand. Ihn hat bereits Graf Vitzthum in seiner einschlägigen Studie, einem Musterbeispiel besonnener Bildquellenkritik, dahin formuliert, daß der Stich des Beatrizet uns die ursprüngliche Anlage der Navicella getreu überliefere, für den Stil aber und für die Durchbildung der in der Restaurierung von 1617/18 nicht berührten Teile die allerdeutlichste Vorstellung aus der heute im Museo Petriano befindlichen Kopie zu gewinnen sei²⁴². Außerdem erkannte Vitzthum mit Recht der heute im Metropolitan Museum zu New York befindlichen Zeichnung, dem Fresko in S. Maria in Campis in Foligno und dem Tafelbild im Museum zu Lyon einen bedingten Wert bei der Lösung gewisser Detailfragen zu.

²⁴¹ L. Venturi, La „Navicella“ di Giotto, in: L'Arte XXV (1922), 49ff.

²⁴² G. Graf Vitzthum, Zu Giotto's Navicella, in: Italienische Studien, Paul Schubring zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig 1929, 144ff.; vgl. dort 151.



Abb. 74. Giottos Navicella, Zeichnung im Cod. Barb. lat. 4410, fol. 29v

Als sicherer Ausgangspunkt darf die Tatsache gelten, daß bei Jacopo Grimaldi, dem mit der Inventarisation der abzubrechenden Teile von Alt-St. Peter betrauten Notar Pauls V., die Absicht einer objektiven Wiedergabe, wie allerwärts, so auch angesichts der Navicella-Komposition vorlag. In Grimaldis Inventar, dem berühmten Barberinischen Codex 2733, dessen Titelblatt mit der Widmung an Paul V. die Jahrzahl 1619 und dessen letztes Blatt das Vollendungsdatum des 15. Mai 1620 trägt, findet sich eine zeichnerische Darstellung des Mosaiks (Abb. 72)²⁴³; eine andere Wiedergabe (Abb. 74), vielleicht die Grundlage jener, im Cod. Barb. lat. 4410²⁴⁴. Als die Redaktion dieser Handschriften erfolgte, lag der vollzählige Kompositionsbestand der Navicella schon seit einer Reihe von Jahren im Original nicht mehr vor. So zog man denn nicht das damals über dem Brunnen der Cortina befindliche Originalfragment zu Rate, sondern eine Bildquelle: den 1559 datierten Stich des Lothringers Nicolaus Beatrizet (Abb. 73), entstanden zu einer Zeit, da das Mosaik – von den üblichen Ausbesserungsarbeiten abgesehen²⁴⁵ – noch keine einschneidenderen Veränderungen erlitten hatte. Die Zeichnung im Cod. Barb. lat. 4410 erweist sich, wie schon Vitzthum erkannte, als eine erstaunlich getreue Kopie des an sich Seitenverkehrt

²⁴³ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 146v u. 147.

²⁴⁴ Cod. Barb. lat. 4410, fol. 29v. Zusammenstellung des Codex erst um 1633; die auf St. Peter bezüglichen Blätter sind aber älteren Ursprungs, wie die zweifache Beschriftung zeigt.

²⁴⁵ Solche sind z. B. überliefert für die Jahre 1514 und 1532; vgl. Eug. Müntz, *Les architectes de Saint-Pierre de Rome*, in: *Gazette des beaux-arts* XX (1879), 508 und Karl Frey, *Zur Baugeschichte des St. Peter*, Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro, in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen*, Beiheft zum XXXI. Bd. (1911), 89, Nr. 261f.



Abb. 75. Giottos Navicella. Stich des Nicolaus Beatrizet von 1559 in seitenverkehrter Wiedergabe

darstellenden und ins Spiegelbild übersetzt zu denkenden Batrizet-Stiches (Abb. 75). Aber auch die viel gröbere und flüchtigere Zeichnung in Grimaldis Cod. Bearb. lat. 2733 beruht – darüber lassen bestimmte Einzelbeobachtungen keinen Zweifel – auf der gleichen Grundlage²⁴⁶. Grimaldi hat sich ohne Bedenken dieses Weges bedient, weil er an der Verlässlichkeit seiner Bildquelle mit gutem Grunde keinen Zweifel hegte. Auch früher schon war der Beatrizet-Stich in gleichem Sinne benutzt worden, so 1567 von dem römischen Stecher Mario dell'Abacco für seine mit allerlei Sprüchen geschmückte und rechts neben dem Segel mit einer großen Inschriftkartusche versehene Darstellung der Navicella²⁴⁷. Im vorgerückten 17. Jahrhundert, nach längst erfolgter Veränderung des Originals, erscheinen in der römischen Guiden-Literatur zwei Stiche (Abb. 76 u. 77), die das Vorbild der Beatrizet-Darstellung in ein schlankes Hochformat abwandeln²⁴⁸, der eine unter reizvoller Tiefenstaffelung der Kompositionselemente im Sinne eines modernen Landschaftsbildes. Die gemeinsame Grundlage all dieser den gesamten ursprünglichen Bildbestand in ihre Rechnung einbeziehenden Variationen ist der Stich des Beatrizet – die einzige authentische Bildquelle, die

²⁴⁶ Man vgl. u. a. eine Einzelheit wie den völlig entblößten Unterarm des am Segeltau zerrenden Jüngers; sie findet sich im Stich des Beatrizet, war aber am Original, wie die späteren Analysen ergeben, bestimmt nicht vorhanden. – Von den Zeichnungen der Barberinischen Codices abhängig ist das kleine Fresko in der Kapelle S. Maria praegnantum in den Vatikanischen Grotten; vgl. L. Venturi in: *L'Arte XXV* (1922), Fig. 13.

²⁴⁷ Abb. bei L. Venturi, a. a. O., Fig. 10 und bei Gustave Clusse, *Basiliques et Mosaïques chrétiennes*, tome second, Paris 1893, Abb. auf S. 415.

²⁴⁸ 1. Pompilio Totti, *Ritratto di Roma moderna*, Roma 1638, 16; 1645, 16; 1652, 17; 1689, 20; ebenso in der Neubearbeitung und Verbesserung „*Descrizione di Roma moderna*“, und zwar: Roma 1697, 18; 1719, 18; 1727, 18. – 2. Abgebildetes Neues Romm, aus dem Italiennischen ins Hochdeutsche mit fleiß übersetzt von Alberto Reimaro, Gedruckt zu Aernhem 1662, 24.



*Della Nave di Musaico, che è dalla parte di dentro
della facciata di S. Pietro.*

Abb. 76. Giottos Navicella.
Stich in „Ritratto di Roma moderna“, 1638



Abb. 77. Giottos Navicella.
Stich in „Abgebildetes Neues Romm“, 1662

das noch unberührte Mosaik der Navicella ohne Abstriche wiedergibt, und zwar mit der minutiösen Akribie des Stechers. Wo die Grenzen ihrer Verläßlichkeit liegen, wird sich aus den späteren Analysen ergeben.

Wie die anläßlich der Transferierungsarbeiten 1610 als Altmaterial verbuchten 1325 Pfund loser Mosaiksteine²⁴⁹ schließen lassen, sind damals beträchtliche Partien des Giottoschen Werkes völlig zerstört worden. Dabei handelte es sich nicht nur um die Rahmenbordüre. Die Bildfläche wurde links um einen breiten Streifen gekürzt, der den größten Teil des zweigliedrigen Architekturgebildes wegschnitt. Nur ein schmaler Rest des Turmes blieb hart am Bildrand erhalten. Die übrigen von der Kürzung betroffenen Elemente, der Fischer, der linke Windgott und das linke Halbfigurenpaar über Wolken, wurden gegen das Schiff zu bildeinwärts verschoben. Eine Kürzung am unteren Bildrand ließ von der bis dahin ganzfigurigen Gestalt des knienden Stifters nur den Oberkörper stehen. Damit hatte die Komposition eine Form angenommen, die in zwei Holzschnittdarstellungen der römischen Guiden (Abb. 78 u. 79) festgehalten ist²⁵⁰ – die eine, offenbar

²⁴⁹ Vgl. oben, Anm. 160.

²⁵⁰ 1. Le cose maravigliose dell’alma città di Roma, Roma 1621, 13; 1650, 13; Wegzeiger zu den wunderbarlichen Sachen der heiligen Stat Rom, Rom 1670, 14. In einer Ausgabe der Cose maravigliose ohne Jahr, 13, eine Übersetzung der gleichen Vorlage in Stichtechnik. – 2. Le cose maravigliose 1629, 13; 1665, 13; Fioravante Martinelli, Roma ricercata nel suo sito, Roma 1699, 12. – Eine dritte Holzschnittvariante, in der das Turmfragment fehlt, in den Cose maravigliose 1636, 13. – Die von L. Venturi, a. a. O., 54, zitierte Wiedergabe („L’incisione inserita nelle Antiquitates almae Urbis Romae ab Andrea Palladio et variis Autoribus collectae, Roma MDCXVIII, pag. 82“) war mir nicht zugänglich.



1621. fu collocata nel mezzo della cortina del muro, che fa a man

Abb. 78. Giotto's Navicella, fragmentarischer Zustand.
Holzschnitt in „Cose maravigliose“, 1621



Abb. 79. Giotto's Navicella, fragmentarischer Zustand.
Holzschnitt in „Roma ricercata“, 1699

ältere, bereits in den *Cose maravigliose* von 1621, also nur drei Jahre nach Vollendung der Restaurierungsarbeiten Provenzales.

Durch die Schlußabrechnung vom 7. März 1618²⁵¹ sind wir über Art und Umfang der von Provenzale vorgenommenen Eingriffe aufs genaueste unterrichtet. Das Schriftstück unterscheidet zwischen bloßen Ausbesserungen („rappezzi“) und vollständigen Erneuerungen; letztere werden aufs allerausführlichste und unter genauer Angabe der Maße aufgezählt. Man findet zunächst die Angabe des Baglione bestätigt, daß Provenzale die Figuren in der Luft, die Petrusgestalt und den Fischer neu geschaffen habe²⁵². Das Prophetenpaar rechts („dalla banda verso la Piazza di S. Pietro“), neben dessen Kernbestand der über das Schiff ausgereckte rechte Arm des linken Propheten und das nach rechts abflatternde Gewandende des rechten eine gesonderte Erwähnung finden, wird mit insgesamt $34\frac{1}{2}$ Quadratpalmi und seine Wolkenbasis mit $43\frac{1}{2}$ qp, die Propheten links („che stanno verso il Campanile“) mit $32\frac{1}{2}$ qp und ihre Wolkenbasis mit $28\frac{2}{3}$ qp, der Windgott rechts mit $12\frac{3}{4}$ qp und seine Wolkenbasis mit 21 qp, der Windgott links mit $12\frac{1}{3}$ qp und seine Wolkenbasis mit $14\frac{1}{2}$ qp namhaft gemacht. Ebenso die Petrusgestalt, an der die „figura“ und der Kopf gesonderte Erwähnung finden, mit insgesamt $31\frac{3}{4}$ qp und der Angler mit $22\frac{1}{2}$ qp. Völlig erneuert wurde auch der spärliche Rest der Turmarchitektur am linken Bildrand („attaccata allo stipito di trevertino“), der nur noch eine Breite von 1 Palmo = 0,2232 m besaß, mit $4\frac{1}{2}$ qp. An der fragmentarischen Stifterfigur werden neben der mit einer Fläche von lediglich $1\frac{1}{4}$ qp erneuerten Hand nur rappezzi genannt. Unter den völlig erneuerten Stellen der Meeresfläche war ein unter dem Schiff sich hinziehender Streifen von 36 Palmi = 8 m Länge und $4\frac{1}{6}$ Palmi = 0,93 m Höhe, d. h. mit 150 qp, von besonderer Größe. Im übrigen finden fünf kleinere Stellen mit jeweils 6–15 qp Flächeninhalt Erwähnung, und zwar unter dem Arm Christi, zwischen der Christusgestalt und dem rechten Bildrande, unter den Füßen Christi, zwischen Petrus und dem Schiff und zwischen dem Angler und dem linken Bildrand. Von den im Wasser schwimmenden Fischen werden drei als erneuert aufgeführt: derjenige, der sich an der Schnur des Anglers festgebissen hat („quale sta attaccato alla Canna del Pescatore“) und zwei unter dem Schiff, einer unter der Mitte desselben und einer gegen die Petrusfigur hin. Nun der Goldgrund! Aus ihm hebt sich zunächst eine große

²⁵¹ Vgl. oben, Anm. 197.

²⁵² Vgl. oben, Anm. 196 u. 205.

erneuerte Partie am oberen Bildrand heraus, die mit einer Länge von 31 Palmi = 6,92 m und einer Höhe von $2\frac{1}{6}$ Palmi = 0,48 m einen Flächeninhalt von $67\frac{1}{6}$ qp umfaßte. An der linken Bildseite werden vier kleinere Stücke, davon eines um die Trompete des Windgottes herum und die anderen in der Nähe der Prophetenköpfe, ein etwas größeres mit 11 qp zwischen dem Turmfragment, dem Schiff und der Wolkenbasis des linken Windgottes genannt. Besondere Beachtung verdient, was über die rechte Bildseite gesagt wird. Es ist dort – neben kleinen und mittelgroßen Stellen in der Nähe der Prophetenköpfe und rechts neben dem Windgott und dem Christuskopf – eine zwischen Christus und dem Schiff, d. h. oberhalb der Petrusfigur befindliche Goldgrundfläche von insgesamt nicht weniger als $120\frac{1}{2}$ qp erneuert worden. Dagegen findet man an der anderen Seite des Segels, d. h. in dem großen Goldgrundsektor über der linken Schiffshälfte, keinerlei Arbeiten verzeichnet. Die gleiche Beobachtung macht man nun auch an der gesamten vom Schiff und dessen Zubehör eingenommenen Mosaiksubstanz. An der riesigen Fläche des Segels waren nur einige „rappezzi“ und überhaupt keine Erneuerungen notwendig. Am Schiffsrumpf wurde lediglich in der Nähe des Anglers ein 8 Palmi = 1,93 m breiter und 2 Palmi = 0,44 m hoher Streifen (jedenfalls die Stelle, in welche die Angelrute nach der Versetzung des Fischers einschnitt) und ein kleines, nicht näher lokalisiertes Stück von $3\frac{1}{3}$ qp Flächeninhalt ergänzt. Völlig belanglos waren die drei erneuerten Stellen von zusammen nur $2\frac{1}{2}$ qp Flächeninhalt an den Gewändern des dritten, vierten und sechsten Jüngers von links („*3 Santi in mezzo alla Navicella vicino a quello che piange*“). Sonst sind an den Gewändern und Fleischteilen der Aposten nur „rappezzi“ zur Geltung gekommen. Die Summe all dieser Einzelangaben führt eine beredte Sprache. Sie besagt, daß die Dreiteilung der Mosaikfläche beim Transport 1610 durch zwei senkrechte Schnitte links und rechts vom Schiffe erfolgt sein muß. Das Mittelstück mit dem Schiff und dessen gesamtem Takel- und Segelaufbau überstand den Ortswechsel ohne wesentliche Schäden; die seitlichen Teilstücke aber gingen in Trümmer. Hier gelang es lediglich, die Christusfigur (mit dem eng benachbarten Stifterfragment) bis auf einige weniger belangvolle Einbußen zu retten. Erneuert wurden die Füße und die darüber befindliche Gewandpartie; die betreffende Mosaikfläche hatte eine Höhe von 3 Palmi = 0,67 m, eine Breite von $3\frac{2}{3}$ Palmi = 0,82 m und einen Inhalt von 11 qp. Weiter ein Stück des in Falten vor der Brust gerafften Gewandteiles („*panno che chammina sopra il busto del Cristo*“) mit einer Höhe von 3 Palmi = 0,82 m, einer Breite von $1\frac{3}{4}$ Palmi = 0,39 m und einem Inhalt von $5\frac{1}{4}$ qp. Einige „rappezzi“ wurden „*nel Busto del Cristo*“ durchgeführt und die sechzehn (in Wirklichkeit doch wohl nur fünfzehn!) Steine im Kreuz des Christusnimbus erneuert.

Das Schiff mit Insassen und im wesentlichen auch die Christusfigur blieben somit von der Erneuerung Provenzales unberührt. Es ist nun interessant festzustellen, daß in dem am 12. August 1628 von der Congregazione della Fabbrica eingeholten Gutachten über die Möglichkeit einer neuen Versetzung des Mosaiks die Sachverständigen Maderna, Bernini und Calandra eben diese noch auf Giotto zurückzuführenden Teile, „*la figura di Cristo e la stessa navicella*“, für die „*parti che apparivano più resistenti*“ erklären, während für alle anderen, d. h. die gesamten Erneuerungen Provenzales, die Gefahr des Zerbrechens bestände²⁵³. Der im Schiff und in der Christusfigur gewahrte giotteske Charakter ist auch noch für Manentis Neufassung von 1674/75 (Abb. 80) verbindlich geworden, und Crowe und Cavalcaselle haben ein erstaunlich sicheres Stilgefühl bewiesen, als sie – ohne von den hier mitgeteilten Tatsachen Kenntnis zu haben – im Schiff und seinen Insassen „*something of the manner of Giotto*“ zu erkennen glaubten²⁵⁴.

²⁵³ Vgl. A. Muñoz in: *Bollettino d'arte* N. S. IV (1924/25), 440.

²⁵⁴ J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, *A History of painting in Italy*, Vol. II, Neudruck der Ausgabe von L. Douglas 1903, London 1923, 45.



Abb. 80. Orazio Manenti, Mosaik der Navicella in der Vorhalle von Neu-St. Peter, 1674/75

Die allen Einzelheiten nachspürende und scheinbar vom Thema abirrende Analyse der Schlußabrechnung vom 7. März 1618 mußte in diesem Zusammenhang durchgeführt werden, weil der durch Provenzales Restaurierung geschaffene Zustand der Navicella im Jahre 1628 form- und farbgetreu und dazu maßgerecht in Francesco Berrettas Kopie festgehalten worden ist. Das große Faksimile gelangte, wie wir sahen, nach Erfüllung seines primären Zweckes in die römische Kapuzinerkirche S. Maria della Concezione, um schließlich, 1925, im Museo Petriano Aufstellung zu finden. Die Identität der aus vier Teilstücken zusammengesetzten Leinwandtafel mit der 1628 in Auftrag gegebenen Berretta-Kopie ist für die Forschung seit jeher feststehende Tatsache gewesen, wofür schon Förster 1870 und Zimmermann 1899 zu vergleichen sind²⁵⁵. Bedauerlicherweise hat sich nun letztthin Körte durch ein Mißverständnis dazu bestimmen lassen, gegenüber diesem doch einwandfrei überlieferten Faktum gewisse Zweifel zu äußern²⁵⁶. Was ihn dazu veranlaßte, war folgendes. Für die Kopie Berrettas – und das ist richtig – sei unter allen Umständen Rechteckformat vorauszusetzen. Die erhaltene Leinwandkopie aber habe sich bei den Cappuccini in Halbkreisform präsentiert. Mit großem Befremden stellte Körte nun fest, daß diese Halbkreisform seit der Übertragung ins Museo Petriano einem Rechteckformat gewichen sei, und sprach hier von einem Eingriff, „der vom Standpunkt der Forschung aus recht fragwürdig ist“. Gegen diesen Vorwurf sind die Restauratoren des Museo Petriano ganz entschieden in Schutz zu nehmen. Wie die

²⁵⁵ E. Förster, Geschichte der italienischen Kunst, Bd. II, Leipzig 1870, 232. – Max Gg. Zimmermann, Giotto, Leipzig 1899, 390.

²⁵⁶ W. Körte in: Festschrift Wilhelm Pinder, 1938, 228f.



Abb. 81. Giottos Navicella,
fragmentarischer Zustand. Faksimile Francesco Berrettas von 1628, alte Aufstellung in S. Maria della Concezione

alte, zur Zeit der Aufbewahrung bei den Cappuccini gemachte Photographie (Abb. 81), vor allem aber die vor der Restaurierung von 1925 in vier Teilstücken gefertigten Aufnahmen ergeben (vgl. Abb. 86, 89 u. 91), beruhte die ehemalige Halbkreisform auf einem Eingriff²⁵⁷. Der Rechteckkarton Berrettas ist für die Lünette an der inneren Eingangswand der Kapuzinerkirche gewaltsam zurechtgestutzt worden. An den Seiten hat man, was auch Körte bemerkte, schmale Streifen ansetzen müssen. Beiderseits oben fielen umfangreiche Zwischenstücke fort; die davon betroffenen Figuren, d. h. die beiden Prophetenpaare jeweils für sich und die beiden Windgötter, wurden ausgeschnitten und in die Lünette hineingerückt. Sogar auf der alten Photographie ist deutlich zu sehen, wie diese aufgeklebten Stücke sich teilweise wieder ablösen und aufrollen. Am unteren Bildrande wurde ein Streifen weggeschnitten. Der Angler mußte daher ein Stück nach oben gerückt werden, und die Lücken, die sein ausgestreckter rechter Arm mit dem Ansatz der Angelrute und sein Kopf hinterliessen, blieben sogar ohne Retuschen stehen. Das mit dem unteren Streifen weggeschnittene Stifterfragment erhielt einen behelfsmäßigen Platz im unteren Teil des rechten Ansatzstückes. – Bei der Restaurierung im Jahre 1925 (Abb. 82) wurden nun die weggeschnittenen Partien des Bildgrundes ergänzt und die verschobenen Figuren an ihre ehemaligen Plätze zurückgebracht. Im Falle des Anglers war für diese Zurückversetzung ein sicherer Anhalt gegeben; ob der den Propheten und Windgöttern zugebilligte Platz ganz haargenau dem alten entspricht, wird man mit Fug fragen dürfen.

Unser bisher gewonnenes Ergebnis besagt, daß aus der Gesamtzahl der im 16. und 17. Jahrhundert entstandenen Kopien nur zwei Stücke als wirklich brauchbare und dazu voneinander unabhängige Bildquellen gelten können.

Die nach Giottos Vorbild im 14. und 15. Jahrhundert geschaffenen Navicella-Darstellungen

²⁵⁷ Körte, der die Halbkreisform für ursprünglich hielt, sagt a. a. O., 228: „Damit hatte der Kopist um 1628 eine Lösung vorweggenommen, die dann später, 1675, wiederholt wurde, als Orazio Manenti das Original endgültig für das Bogenfeld der Peterskirche zurech-



Abb. 82. Giottos Navicella, fragmentarischer Zustand. Faksimile Berrettas von 1628, nach der Restaurierung (Museo Petriano)

sind – wenn wir die Definition Vitzthums verwenden dürfen – nicht „Kopien der Absicht nach“²⁵⁸, sondern mehr oder weniger selbständige Bearbeitungen des Bildthemas. Die von Giotto im Atrium der Peterskirche gegebene Lösung stand freilich stets als richtunggebend im Hintergrund. Man darf gespannt sein, wie sich die von Körte entdeckte und noch unpublizierte Navicella in Jung-St. Peter zu Straßburg in dieser Hinsicht verhält²⁵⁹. Daß die verschwundene Darstellung in der Brancaccikapelle zu Florenz²⁶⁰ dem Werk Giottos verpflichtet gewesen sei, wird man mit Grund vermuten dürfen. In dem gegen Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen Fresko des Andrea da Firenze am Gewölbe der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella zu Florenz²⁶¹ und in der dem Niccolò Semitecolo zugeschriebenen, der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstammenden Predellentafel in Berlin²⁶² ist die Benutzung des Vorbildes eine sehr freie und lockere. Im Zusammenhang unseres Rekonstruktionsproblems nicht ohne Wert sind hingegen das Fresko in S. Maria in Campis zu Foligno (Abb. 83) und das Tafelbild im Museum zu Lyon (Abb. 84), beide

stützte.“ In der Tat muß Manenti im Anschluß an die bei den Cappuccini vorliegende lünettenförmige Redaktion der Navicella-Komposition gearbeitet haben. Aber er mußte die Bildelemente noch stärker ineinanderzwängen, um sie der Vorhallenlünette einzufügen zu können.

²⁵⁸ Vitzthum in: Schubring Festschrift 1929, 145.

²⁵⁹ Körte, a. a. O., 223.

²⁶⁰ Vasari, ed. Milanesi, II, 265 (Vita des Masolino).

²⁶¹ Abb. 158 dieses Jahrbuchbandes (im Aufsatz W. Paatz, Italien und die künstlerischen Bewegungen der Gotik und Renaissance).

²⁶² Staatliche Museen Berlin. Die Gemäldegalerie. Die italienischen Meister, 13. bis 15. Jahrhundert, Berlin 1930. Abb. auf S. 118 unten; Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum, Berlin 1931, 445, Nr. 1140 A.

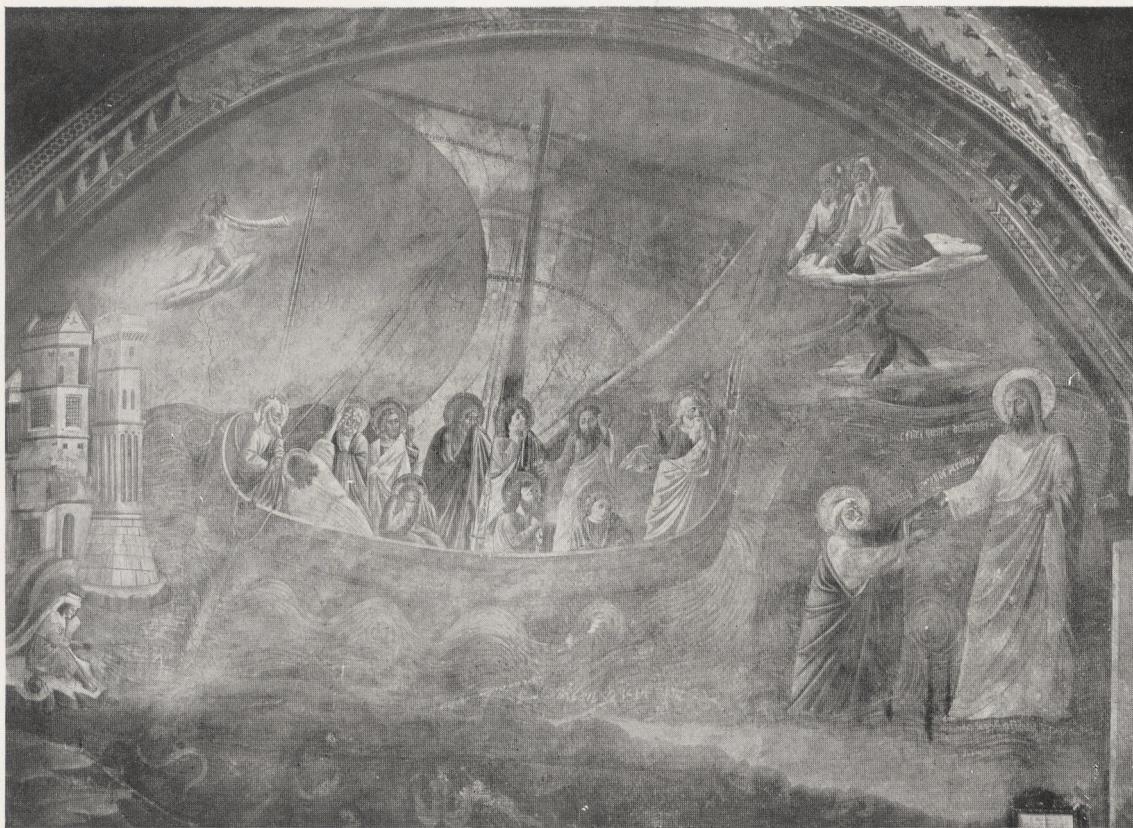


Abb. 83. Fresko nach Giottos Navicella in S. Maria in Campis zu Foligno

Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Träger der „Formvermittlung“²⁶³ zwischen dem Giottoschen Original und diesen Variationen sind im Gebiet der Handzeichnung zu suchen. Man hat hier fünf Exemplare namhaft gemacht²⁶⁴. Das Blatt in der Ambrosiana zu Mailand, von L. Venturi dem Kreis des Giovannino de' Grassi (gest. 1398) zugeschrieben²⁶⁵, zeigt in mehr oder weniger freier Umprägung und teilweise heftig züngelnder Strichführung das Schiff unter Weglassung des Segels, die Christus-Petrus-Gruppe und den Angler. Die vier anderen Zeichnungen²⁶⁶ sind neuerdings von Berenson als Arbeiten des Parri Spinelli (um 1387–1453) zu einer angeblich eng zusammenhängenden Gruppe vereinigt worden²⁶⁷. Ihr Kernstück ist die Zeichnung im New Yorker Metropolitan Museum, ehemals in der Sammlung des Earl of Pembroke zu Chatsworth (Abb. 85). Das Blatt im Besitz des Marquess of Northampton im Castle Ashby, ehemals Oxford, ist nach Berenson eine variierende Wiederholung der Pembroke-Zeichnung. Wir glauben aber, daß diese Erklärung nicht ausreicht, daß vielmehr noch eine andere Anregung maßgebend geworden sein muß, und die kann unseres Erachtens nur von dem Fresko des Andrea da Firenze in der Spanischen Kapelle zu Florenz ausgegangen sein. Recht abwegig ist dann fraglos Berencons

²⁶³ Vgl. Robert Oertel, Wandmalerei und Zeichnung in Italien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz V (1937/40), 217ff.; dort 245.

²⁶⁴ Die bei R. van Marle, *The Development of the Italian Schools of Painting III*, The Hague 1924, 14, Anm. 3 genannte Zeichnung im Louvre (No. d'ordre 1249) stammt nach mündlicher Mitteilung von Dr. Bernhard Degenhart wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert.

²⁶⁵ L. Venturi in: *L'Arte XXV* (1922), 52 u. Fig. 5; gute Wiedergabe bei Enrico Stevenson, *Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana*, Roma 1887, Tav. V, 4.

²⁶⁶ L. Venturi, a. a. O., Fig. 2, 3, 4 u. 6.

²⁶⁷ Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, amplified edition, Chicago 1938, Vol. I, 326; Vol. II (Catalogue), 252 Nr. 1837 A, 253 Nr. 1837 C, 254 Nr. 1837 J u. K; Vol. III, Fig. 7, 8 u. 10.



Abb. 84. Tafelbild nach Giottos Navicella im Museum zu Lyon

Charakterisierung der Zeichnung im Museum zu Chantilly als einer vermittelnden Zwischenstufe zwischen den beiden eben genannten. Wenn irgendwo im Bereich der Handzeichnung der Begriff der Kopie einen Sinn hat, dann hier im Falle des Pembroke- und des Chantilly-Blattes. Letzteres ist eine genaueste Wiederholung des ersten; da es am linken Rande beschnitten wurde, sind die Architektur und der Fischer weggefallen; die Angel aber ragt noch von links her in den Bildbereich. Von der vierten Zeichnung endlich, im Museum Bonnat zu Bayonne, hat Vitzthum mit Recht gesagt, sie könne höchstens in der Darstellung von Schiff und Segel von der Navicella berührt sein²⁶⁸. Teilweise Ableitung aus dem Formbestand der Northampton-Zeichnung ist offensichtlich. Aber auch das Thema hat gewechselt; der intendierte Gegenstand ist die Begebenheit Joh. 21, 1 ff. So kann denn nur die Pembroke-Zeichnung in unserm Zusammenhang Anspruch auf Beachtung erheben. Sie gehört, um Oertels ausgezeichnete Definition zu zitieren, in die Kategorie der „Nachzeichnungen als Vorstufe für neu entstehende, an schon Vorhandenes anknüpfende Schöpfungen“²⁶⁹; ihre Konzeption vor dem Giottoschen Original ist durch die jedenfalls authentische, am Schiff angebrachte Aufschrift „La naue di giotto chone(?) i santo pietro, a roma di musaicho“ verbürgt. Sie gibt das Schiff, die Christus-Petrus-Gruppe, die Architektur, den Angler und, in willkürlich freier Skizzierung, den linken der Windgötter. Lionello Venturi hat aus dieser Zeichnung, ihren Zeugniswert stark überschätzend, auf ein ursprüngliches Nichtvorhandensein der beiden

²⁶⁸ Vitzthum, a. a. O., 145.

²⁶⁹ Vgl. Anm. 263.



Abb. 85. Zeichnung nach Giottos Navicella im Metropolitan Museum zu New York

Prophetenpaare und des rechten Windgottes geschlossen²⁷⁰. Seine These, schon von Muñoz nachdrücklich abgelehnt²⁷¹, ist von Vitzthum mit durchschlagenden Gründen widerlegt worden²⁷².

b) Rekonstruktion des Bildbestandes

Nach dieser kritischen Sonderung des Materials versuchen wir nunmehr, durch Konfrontierung der als brauchbar erkannten Wiedergaben den Bildbestand der Navicella auch in seinen Einzelheiten zu erfassen.

Wir beginnen mit dem Schiff und dessen Insassen. Was hier über Haltung und Gestikulation der Jünger durch das Berretta-Faksimile ausgesagt wird (Abb. 82, 86 u. 88), findet in den übrigen Bildquellen seine volle Bestätigung. Identität ohne Einschränkung ist im Fresko von Foligno (Abb. 83) und im Lyoner Tafelbild (Abb. 84) feststellbar; der Stich des Beatrizet (Abb. 75) zeigt eine geringfügige Abweichung nur am vierten der stehenden Jünger, dessen rechte Hand hinter dem Rücken verschwindet, während sie in den drei soeben genannten Wiedergaben mit auswärts gekehrter Innenfläche vor der Brust erhoben ist. Auch die Pembroke-Zeichnung (Abb. 85) lässt diese Hand verschwinden, aber nicht hinter dem Rücken, sondern unter dem mit der Linken gegen das Kinn erhobenen Gewandbausch. Eine Unstimmigkeit zeigt in der Pembroke-Zeichnung auch der sechste der stehenden Jünger, der seine Rechte nicht gegen den mittleren der sitzenden ausstreckt, sondern sie gegen den stehenden Nachbar erhebt. Was Gruppenbildung, Zäsuren und Beziehung zu den Elementen des Schiffes betrifft, so besteht eine beredte Übereinstimmung zwi-

²⁷⁰ L. Venturi, a. a. O., 61.

²⁷¹ A. Muñoz in: *Bollettino d'arte* N. S. IV (1924/25), 440.

²⁷² Vitzthum, a. a. O., 146 ff., 150 f.



Abb. 86. Giottos Navicella. Teilstück des Schiffes und Angler.
Linkes unteres Viertel des Berretta-Faksimiles von 1628, Zustand vor der Restaurierung

schen dem Berretta-Faksimile und dem Fresko zu Foligno. Gewiß, die Lücken sind in Foligno schmäler, zumal jene, die den zu äußerst rechts stehenden Andreas absondert; aber man vergleiche etwa, wie von den drei Tauen neben dem Mastbaum das linke den vierten der stehenden Jünger überschneidet, das mittlere aber hinter diesem verschwindet. Oder man vergleiche weiter das Verhältnis des fünften stehenden Jüngers zum Maste. Die absolute Gleichartigkeit beweist, daß Vitzthum nicht recht haben kann, wenn er meint, daß der einzige Punkt, an dem die Übereinstimmung der Cappuccini-Kopie mit dem Original zweifelhaft bleibe, die Stellung des Mastes sei²⁷³. Unsere oben gewonnene Überzeugung, daß das Schiff bei der Übertragung 1610 und den anschließenden Arbeiten unberührt geblieben sei, findet auch in dieser Detailfrage keine Enttäuschung. Die elegante Schlankheit und die geschmeidigen Kurven des langgestreckten Schiffskörpers sind im Berretta-Faksimile und im Lyoner Tafelbild in getreuer Entsprechung wiedergegeben, und ebenso die Form des Segels mit dem Umschlag am rechten Rande, den senkrechten Nähten und den drei Ornamentborten. Das Fresko von Foligno schließt sich mit gleichem Zeugnis an und hält gewisse Einzelheiten noch wesentlich getreuer fest: so das Tauwerk mit seinen Rollen (auch im Beatrizet-Stich recht verläßlich wiedergegeben) und die Rahe in ihrer Zusammensetzung aus zwei durch Stricke miteinander verbundenen Teilstücken. Diese authentische Form der Rahe auch in der Pembroke-Zeichnung und im Beatrizet-Stich. Fraglos auf Willkür beruht in letzterem der girlandenförmige Fall des Segels am oberen, an der Rahe befestigten Rande, und die drei Ornamentborten sind auf zwei reduziert. In der Pembroke-Zeichnung ist hingegen eine vierte

²⁷³ Vitzthum, a. a. O., 151, Anm. 2.



Abb. 87. Giottos Navicella.

Christus-Petrus-Gruppe, Stifter und Teilstücke des Schiffes. Seitenverkehrter Ausschnitt aus Beatrizets Stich von 1559

hinzugefügt, und gleichfalls auf einer Erfindung des Zeichners beruht der Gedanke, daß sich blähende Segel ein Stück über die Rahe aufwärts wehen zu lassen. Die Gewalt des hier rein einseitig gedachten Windstoßes (nur ein Windgott links!) sollte um jeden Preis sichtbar gemacht werden. Die gleiche Tendenz der von links nach rechts flutenden Bewegung bewog den Zeichner zu einer ausdrucksvollen Dramatisierung des Gegensatzes zwischen dem muschelförmig sich einwärtsrundenden Hintersteven und der vorwärtsstoßenden Zuspitzung des Vorderstevens, dessen leichte Zurückbiegung (vgl. das Berretta-Faksimile und die Lyoner Tafel) völlig eliminiert wurde. Die Gruppierung der Jünger untersteht in der Pembroke-Zeichnung dem gleichen Formprinzip. An der zweiten Gestalt von links wurde die steile Schrägen des am Segeltau zerrenden Armes beträchtlich gesenkt: im Sinne eines breit gedehnten Anlaufs zu jenem Ausbruch der Affekte, der hier durch Ballung zum Chor seine Intensität erhielt. Damit war nahezu der kontraktorische Gegensatz zur künstlerischen Absicht des Originals erreicht, zu jener epischen Gelassenheit, die das Schiff mit seinen Insassen wie einen gleichmäßig skandierten Vers vor uns ausbreitet und jeder der Gestalten die ihr eigene Individualität beläßt. Neben dem Berretta-Faksimile hat keine der Darstellungen dieses Ureigenste des Originals wiederzugeben vermocht, und man versteht daher die von Zimmermann ausgesprochene Vermutung, Berretta möge die Figuren willkürlich auseinander gerückt haben²⁷⁴). Aber dieser Verdacht ist unbegründet. Denn der von Vitzthum aufgestellte Grundsatz, daß, wenn eine Figur (eine Gebärde, eine Falte, ein Stück der Takelage) in mehreren ungleichzeitigen und aller Wahrscheinlichkeit nach voneinander unabhängigen Nachbildungen in der gleichen Form erscheine, dies dann zu dem Schluß zwinge, daß sie in der gemeinsamen Quelle, d. h. dem Original, eben in dieser Form gegeben war²⁷⁵ – dieser Grundsatz ergab ja sonst in allen das Schiff und seine Insassen betreffenden Fragen die absolute Originaltreue des Berretta-Faksimiles.

Eine besondere Unart des Beatrizet-Stiches besteht in einem die Freifläche gleichsam verabscheuenden Zusammenwängen der Bildelemente. Die Verkleinerung des Segels mit dem Fortfall der einen Ornamentborte liegt in dieser Richtung. Vor allem aber die unerfreuliche und nicht wie im Falle der Pembroke-Zeichnung als Ausdrucksmedium zu wertende Stauung der Jünger in dem

²⁷⁴ M. G. Zimmermann, Giotto, 393.

²⁷⁵ Vitzthum, a. a. O., 146, Anm. 1.



Abb. 88. Giotto's Navicella. Christus-Petrus-Gruppe,
Fragment des Stifters und Teilstück des Schifffes. Rechtes unteres Viertel des Berretta-Faksimiles von 1628. Zustand nach der Restaurierung

kurzen, für sie viel zu engen Fahrzeug, das Körte treffend mit einer auf den Wogen schaukelnden Nußschale verglich²⁷⁶. Ein anderes Charakteristikum Beatrizets ist die manieristische Umstilisierung der menschlichen Gestalt. Sie ist zudem primär als Akt empfunden, und ihre Detailformen werden durch die willkürlich behandelten und wie nasse Draperien sich anschmiegenden Gewänder nicht verhüllt, sondern vielmehr zur Geltung gebracht. Das gilt in besonderer Weise für die Christusfigur (Abb. 87). Der Stoff des Gewandes, im Berretta-Faksimile (Abb. 88) von solidester Konsistenz, wurde durchscheinend und seidig weich. Die klassische Ponderation fand eine Umdeutung ins Kurvig-Labile, die Schultern wurden schmal und schmächtig, die Artikulation des Kopfes gegen den Rumpf wurde unterdrückt. In einem aber wieder völlige Übereinstimmung: in der Gebärde und in der streng gewahrten Frontalität. In der Pembroke-Zeichnung hingegen, in Foligno und in Lyon ist eine mehr oder weniger ausgesprochene Dreiviertelwendung gegen die Petrusfigur zur Geltung gekommen (Abb. 83–85). Was letztere angeht, so gibt das Berretta-Faksimile den durch Provenzales vollständige Erneuerung geschaffenen Zustand wieder. Aber das Bewegungsmotiv zeigt gegenüber den älteren Darstellungen keine wesentlichen Abweichungen. Als spezifisch seicentistisch zu werten ist wohl nur die besondere Art der Verkürzung des Kopfes und die Hebung des von Christus ergriffenen linken Armes bereits im Schultergelenk; für das

²⁷⁶ Körte, a. a. O., 243.



Abb. 89. Giottos Navicella.

Prophetenpaar und Windgott links. Linkes oberes Viertel des Berretta-Faksimiles von 1628, Zustand vor der Restaurierung



Abb. 90. Giottos Navicella. Prophetenpaar und Windgott links.

Seitenverkehrter Ausschnitt aus Beatrizets Stich von 1559

Original ist eine Beugung im Ellbogengelenk anzunehmen. Der Nimbus der Petrusgestalt wurde in Provenzales Erneuerung fortgelassen.

Die Gestalt des Anglers wurde vor der Erneuerung in der Pembroke-Zeichnung (Abb. 93), im Fresko zu Foligno (Abb. 83) und im Beatrizet-Stich (Abb. 94) festgehalten. Das in allen drei Fällen im wesentlichen übereinstimmende Bewegungs- und Sitzmotiv unterscheidet sich nicht von der durch Berretta wiedergegebenen Fassung Provenzales. Was die Kopfbedeckung des Anglers betrifft, so wäre man gern bereit, die in der Pembroke-Zeichnung dargestellte und in Giottos Himmelfahrt des Johannes in der Peruzzi-Kapelle (Abb. 95) an den beiden linken Standfiguren wieder begegnende Form einer Mütze mit hinten hochgeschlagener Krempe, die vorn in eine lange Spitze ausläuft, für authentisch zu halten. In den übrigen Darstellungen aber findet sich nur eine einfache Rundkappe.

Die mit betend zusammengelegten Händen im



Abb. 91. Giotto's Navicella.

Prophetenpaar und Windgott rechts. Rechtes oberes Viertel des Berretta-Faksimiles von 1628, Zustand vor der Restaurierung

Profil nach links kniende, mit der Mitra geschmückte Gestalt des Kardinals Jacopo Gaetani Stephanesci kennen wir in ganzer Figur nur aus dem Beatrizet-Stich (Abb. 87) und aus einer Einzeldarstellung im Cod. Vat. lat. 5407, fol. 108. Die nach 1610 allein übrig gebliebene Büste haftet klein und verloren in der rechten unteren Ecke des Berretta-Faksimiles (Abb. 88). Nur die Hände sind, wie wir sahen, von Provenzale erneuert worden; Kopf und Oberkörper entsprechen daher noch dem originalen Bestand.

Hinsichtlich der beiden über Wolken schwebenden Prophetenpaare führt der Vergleich des Beatrizet-Stiches (Abb. 90 u. 92) und des Berretta-Faksimiles (Abb. 89 u. 91) zur Feststellung einer verblüffenden Übereinstimmung bis in die Einzelheiten der Handhaltung hinein. Provenzale hat sich also bei seiner Erneuerung dieser Halbfiguren peinlich genau an die originalen Vorbilder gehalten.

Zu den gegenständlich interessantesten Ele-



Abb. 92. Giotto's Navicella. Prophetenpaar und Windgott rechts. Seitenverkehrter Ausschnitt aus Beatrizets Stich von 1559

menten der Komposition gehören die beiden Windgötter. Es handelt sich um Aktgestalten, und die daher naheliegende Vermutung, daß Beatrizet sie mit besonderer Sorgfalt wiedergegeben habe (Abb. 90 u. 92), bestätigt sich vollauf. Die beiden ziegenöhrigen und gehörnten Burschen knien, vorn übergebeugt, in gespreizter Haltung auf ihren Wolkenkissen; der eine Arm – am linken Windgott der linke, am rechten der rechte – ist ausgestreckt und hält das Muschelhorn (bei Beatrizet ist nur das linke gewunden dargestellt), in das mit vollen Backen geblasen wird; der andere Arm ist aufwärts gebogen, und die Hand greift an den Hinterkopf. Dies das Bewegungsmotiv, wie es übereinstimmend im Fresko von Foligno (Abb. 83), im Lyoner Tafelbild (Abb. 84), im Beatrizet-Stich und im Berretta-Faksimile (Abb. 89 u. 91) erscheint. An den Oberarmen hängen in Beatrizets Wiedergabe kurze flossenartige Hautlappen; daß diese tatsächlich vorhanden waren, beweist die bei Berretta kopierte Erneuerung durch Provenzale, in der sie, wenn auch teilweise mißverstanden, nicht fehlen; bei näherem Zusehen entdeckt man sie auch im Lyoner Tafelbild: hier nicht nur an den Oberarmen, sondern auch an den Oberschenkeln. Das Gebilde am Rücken – es tritt, was zu beachten ist, nicht paarweise, sondern einfach auf – ist keineswegs als Flügel, sondern ebenfalls als Flosse zu interpretieren; in Beatrizets Wiedergabe sind seine Enden in mehrere scharf zugespitzte Strähnen zerspalten. Die älteren Darstellungen haben diese Rückenflossen begreiflicherweise falsch gedeutet; in Foligno sind sie durch lang abflatternde Haare ersetzt, im Lyoner Tafelbild haben sie sich in Draperien verwandelt und bieten willkommene Gelegenheit, der als anstößig empfundenen völligen Nacktheit dieser mythologischen Wesen abzuhelfen. Mit dem gleichen Problem hat Provenzale sich auf eine originelle Weise auseinandergesetzt, indem er seine erneuerten Windgötter mit einer Art von Kuhschwänzen ausstattete, die die Funktion verhüllender Draperiefetzen übernehmen mußten.

Die Architekturgruppe links, das letzte der zu besprechenden Bildelemente, wurde von der Pembroke-Zeichnung (Abb. 93), dem Fresko zu Foligno (Abb. 83) und dem Beatrizet-Stich (Abb. 94) überliefert. Ihr Platz ist auf einer Insel, die von jenem Festlandteil aus, auf dem der Angler sitzt, durch eine Brücke zugänglich ist. Die Pembroke-Zeichnung hat diese Brücke zwar durch einige Striche angedeutet, im übrigen aber die Geländegliederung unterdrückt. Die Brücke führt zu einem Tor; der darüber hinlaufende Wehrgang verbindet die beiden Architekturblöcke miteinander. Der Turm vorn ist in allen drei Wiedergaben ziemlich gleich gebildet; das schlanke Gebäude rückwärts mit seinem Satteldach zwischen Dreiecksgiebeln, seinen beiden Loggien und seiner hinten anschließenden Baldachinarchitektur stimmt in den Darstellungen der Pembroke-Zeichnung und im Fresko zu Foligno bis auf gewisse Proportionsverschiebungen ebenfalls überein; der Beatrizet-Stich aber enthält hier Abweichungen, die auf einen damals bereits ruinösen Zustand dieses Bildelementes schließen lassen. Eine sehr überzeugende zeichnerische Rekonstruktion hat Körte aus den drei Bildquellen abgeleitet²⁷⁷. Wir glauben nur – auf Grund der Pembroke-Zeichnung und des Freskos zu Foligno –, daß sich das dritte Turmgeschoß mit etwas stärkerer Verjüngung gegen das zweite Geschoß absetzte.

Damit sind die durch Vergleiche zu gewinnenden Detailrekonstruktionen abgeschlossen. Was nun das ursprüngliche Beieinander der Kompositionsteile betrifft, so besitzen wir dafür nur eine authentische Quelle: den Stich des Beatrizet (Abb. 75). Aber wie zumal der Vergleich mit dem fragmentarischen Faksimile des Berretta (Abb. 82) klarlegt, sind die originalen Verhältniswerte bei Beatrizet ganz unzulänglich überliefert. Von dem maßstäblichen Gegensatz der überragend großen Christusgestalt zu den übrigen Figuren der Komposition gibt uns Berretta eine

²⁷⁷ Körte, a. a. O., Abb. 8 auf S. 237.



Abb. 93. Giottos Navicella.

Architekturgruppe, Angler und Teilstück des Schiffes. Ausschnitt aus der Zeichnung im Metropolitan Museum, New York



Abb. 94. Giottos Navicella.

Architekturgruppe und Angler. Seitenverkehrter Ausschnitt aus Beatrizets Stich von 1559

originalgetreue Vorstellung; bei Beatrizet ist dieser Gegensatz völlig eliminiert. Andererseits wurde der nach Berrettas Aussage im Original recht winzig gebildete Stifter bei Beatrizet beträchtlich vergrößert. Dadurch ergab sich eine mißliche Verfälschung der ursprünglichen Gewichtsverhältnisse. Der Stich erweckt den Eindruck, als ob Angler und Stifter einerseits, Christus-Petrus-Gruppe und Architektur andererseits als genau gleichwertige Gegenstücke einander entsprochen hätten. Dem ist nicht so. Der Stifter rechts unten war doch eigentlich ein akzidenteller Bestandteil; die Entsprechung zu der links maßgebenden Kombination aus Architektur und Angler wurde rechts im wesentlichen durch die Christus-Petrus-Gruppe bestritten. Vitzthums Vermutung, daß letztere nicht, wie bei Beatrizet, in gleicher Flucht mit der Spitze des Schiffes gestanden habe, sondern vielmehr leicht vorgestaffelt zu denken sei²⁷⁸, findet durch das Berretta-Faksimile ihre volle Bestätigung.

c) Die Aussagen der Bildquellen über die Maße des Giotto-Originals

Aus der zu Recht bestehenden Annahme, daß die heute im Museo Petriano aufbewahrte Kopie eine maßgerechte sei²⁷⁹, hat Körte Folgerungen für die Originalmaße des ungekürzten Giotto-

²⁷⁸ Vitzthum, a. a. O., 148.

²⁷⁹ Körte, a. a. O., 229: „Die Kapuzinerkopie ist also entweder das Werk des Berretta selbst . . .; oder aber die Kopie ist eine ebenfalls maßgerechte Wiederholung, die nur im oberen Teile auf die örtlichen Gegebenheiten der Kirche Rücksicht nimmt.“

Mosaiks gezogen, die wir nicht als zutreffend anerkennen können²⁸⁰ Die Breite des Berretta-Faksimiles beträgt 9,90 m, seine Höhe 7,40 m. Körte behauptet nun, die links weggefallene Architektur habe etwa ein Sechstel der Bildbreite beansprucht; letztere sei also mit 11,90 m zu veranschlagen. Zusammen mit den zweimal 0,80 m, die Körte der Rahmenbordüre zubilligt, ergeben sich somit 13,50 m als Gesamtbreite der Giottoschen Mosaikfläche. Die Wand des Portalbaues war aber ca. 19 m breit! Als notwendige und von Körte auch tatsächlich gezogene Konsequenz ergäbe sich also die Feststellung, daß die bildliche Situationsschilderung bei Fontana und Falda – die nun aber, wie wir sahen, auf die authentische Bildquelle des Bonifazio-Stiches von 1586 zurückgeht (Abb. 51 u. 71) – mit ihrer die gesamte Wandbreite füllenden Navicella-Darstellung eine eklatante Verfälschung des wahren Sachverhaltes vorgenommen hätte. Ist das möglich? Wie sich oben ergab, bleibt nach Abzug der in Wahrheit mit 1,25 m zu veranschlagenden Rahmenbordüre und der zweimal 0,25 m für die seitlichen Steinpfosten eine Bildbreite von ca. 16 m. Ist damit nun das Breitenmaß der ja nur ein Fragment bietenden Berretta-Kopie (9,90 m) zu vereinbaren? Zuerst sei gesagt, daß Körte gewiß im Irrtum ist, wenn er die rechte Randlinie der Berretta-Kopie (Abb. 82) mit der ursprünglichen Bildgrenze identifizieren zu können glaubt²⁸¹. Man kann schwerlich annehmen, daß die machtvolle Gestalt des Erlösers hart am Rande geklebt habe. Man berufe sich hier nicht auf den Stich des Beatrizet (Abb. 75); genaueres Zusehen lehrt, daß dort der Stifter, der rechte Windgott und das rechte Prophetenpaar unvollständig sind, was besagt, daß der Stecher den Bildbestand an der rechten Seite um ein Stück gekürzt haben muß. Am Prophetenpaar fällt der Ansatz eines abflatternden Gewandendes auf, das in der Abrechnung vom 7. März 1618 gesondert erwähnt und mit einer Länge von 4 Palmi = 0,98 m verbucht wird. Es ist rechts also im Mindestfalle 1 m zuzugeben. Weiter wird man fragen müssen, ob die zwischen 1610 und 1618 durchgeführten Prozeduren den Abstand zwischen Schiff und Petrusfigur nicht wesentlich verringert haben. An dieser Stelle lag der eine der beiden senkrechten Schnitte und wurde eine besonders umfassende Erneuerung notwendig. Man tut also gewiß nicht zuviel, wenn man der Originalfassung der rechten Bildseite eine Erweiterung um ca. 1 $\frac{1}{2}$ m zubilligt. Auf der linken Bildseite befand sich neben dem Schiff zunächst eine beträchtliche Freifläche, und erst dann folgte der ebenfalls recht breite Bestand der Architekturdarstellung. Mit den 2 m, die Körte hier ansetzen wollte²⁸², kommt man also gewiß nicht aus, sondern benötigt offensichtlich das mehr als doppelte Maß. Und noch eine andere Probe auf dies letzte Exempel läßt sich durchführen! Die Symmetrie der Komposition zwingt zu der Annahme, daß das Schiff sich genau in der Mitte befand und also von der senkrechten Teilungssachse des Bildes in zwei Hälften zerlegt wurde. Das bedeutet, daß wir die ursprüngliche Teilungssachse auf der Berretta-Kopie genau festlegen können; sie geht durch die Mitte des Schiffes, d. h. ungefähr durch den Fußpunkt des Mastes. Die Entfernung dieser rekonstruierten Teilungssachse vom rechten, um ca. 1 $\frac{1}{2}$ m hinauszurückenden rechten Bildrand beträgt nun aber 8 m; die gleiche, das Bild zu einer Breite von 16 m ergänzende Strecke muß nun auch nach links abgetragen werden, und dabei ergibt sich dann für den links fortgefallenen Streifen eine Breite von ca. 4 $\frac{1}{2}$ m. Die in der Berretta-Kopie überlieferten Maße des durch Kürzung entstandenen Navicella-Fragmentes führen also bei sachgemäßer Rekonstruktion genau auf jene Bildbreite von ca. 16 m, die wir durch Umrechnung der in Bonifazios Stich angewandten Verhältniswerte festgelegt haben. Die originale Höhe der gesamten Mosaikfläche wird man mit stark 10 m zu veranschlagen haben.

²⁸⁰ Körte, a. a. O., 257f.

²⁸¹ Körte, a. a. O., 231.

²⁸² Körte, a. a. O., 257.

d) Der Beitrag des Berretta-Faksimiles zur Lösung der Datierungsfrage

Schon Zimmermann erkannte, daß die Kopie bei den Cappuccini, also das Berretta-Faksimile, eine viel bessere Vorstellung von dem ursprünglichen Zustand des Werkes gebe als dieses selbst (er meinte Manentis Mosaik in der Vorhalle von St. Peter)²⁸³. Er führte eine feinsinnige Analyse des echt giottesken, mit unerschöpflicher Beobachtungsgabe gemeisterten seelischen Ausdrucks in den Jüngergestalten an Hand eben dieses unschätzbaren Bilddokumentes durch. Vitzthum erklärte mit Recht, daß die Apostel im Schiff und die Christusgestalt im Berretta-Faksimile im wesentlichen so vor uns stehen, wie Giotto sie geschaffen habe, und daß der Stil dieser Figuren in der Tat so giottesk sei, wie man es sich nur wünschen könne²⁸⁴. Körte hat dann, den Gedanken Vitzthums fortführend, an einer Auswahl von Köpfen und Gebärden die engen Beziehungen zu den erhaltenen Originalwerken Giottos überzeugend klargelegt²⁸⁵. Schwankend und fragwürdig aber werden die gleichen Analysen, sobald sie die Absicht verfolgen, den Stil der Navicella als den eines giottesken Frühwerkes zu erweisen. Was Vitzthum an spezifischen Ähnlichkeiten mit den cavallinesken Obergadenbildern in Assisi und der Franzlegende einerseits, mit den seiner Meinung nach frühesten Arenafresken andererseits aufzuzeigen versucht hat²⁸⁶, wirkt künstlich und verläuft ins Leere. Körte hat sein Vergleichsmaterial im wesentlichen aus der Arenadekoration gewählt, gelegentlich aber auch unbekümmert auf die späteren Florentiner Zyklen Bezug genommen. Auch bei ihm wird deutlich, daß sich eine Bestimmung des stilgeschichtlichen Ortes auf diesem Wege nicht gewinnen läßt.

Wie steht es nun um ein Argument, das von Körte in betont kategorischer Form vorgetragen worden ist? Körte behauptet, in Berrettas Wiedergabe des Segels sei uns „eine frühgiotteske Ornamentik erhalten, die sich selbst nach der Kopie noch stilgeschichtlich bestimmen läßt“, und er gelangt zu dem Schluß: „Schon diese Ornamentik allein würde, sofern das noch nötig ist, Venturis Datierung der Navicella in die Jahre um 1320 widerlegen“²⁸⁷. Das ist viel gesagt, und wir sehen uns daher gezwungen, die Schmuckformen der Navicella einer eingehenderen Analyse zu unterziehen.

Da ist zunächst der Ornamentstreifen am oberen Rande der äußeren Schiffsbordwand (Abb. 86 u. 88). Er wird oben und unten begrenzt von einer schmalen Leiste, die ein in regelmäßigen Abständen von kleinen Rauten unterbrochenes Motiv enthält, das wir als Fischgrätenmuster zu bezeichnen pflegen: eine waagrechte Reihung abwechselnd heller und dunkler, im Winkel gebrochener Streifen. In der römischen und römisch beeinflußten Malerei der Dantezeit weist sich dieses Motiv als eine offenkundige Spätform aus. Im überreichen Ornamentbestand der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi begegnet es nirgendwo; auf römischem Boden begegnet es zum erstenmal an den im Magazin der Vatikanischen Pinakothek aufbewahrten Fragmenten einer Benediktlegende, die nicht vor dem ersten Jahrzehnt des Trecento entstanden ist. Mit zu seinen ersten Spuren gehört die noch sparsame Verwendung in einem bestimmten Zusammenhang der Arenadekoration: an den fünf Medaillons der westlichen Gewölbehälften. In der Folgezeit aber wird es zu einem sehr geläufigen Rahmenmotiv. Man vergleiche die nicht vor 1317 entstandene Dekoration der Bardikapelle, die der Giotto-Schule angehörenden „Vele“ in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi, die gegen Ende des zweiten Jahrzehntes gemalte Dekoration von S. Maria di Donna Regina zu Neapel, wo es sämtliche Bildfelder rahmt, und die wesentlich spätere Darstellung Christi zwischen Heiligen im Refektorium von S. Chiara zu Neapel.

²⁸³ Zimmermann, Giotto, 391.

²⁸⁴ Vitzthum, a. a. O., 151.

²⁸⁵ Körte, a. a. O., 243 ff.

²⁸⁶ Vitzthum, a. a. O., 152 ff.

²⁸⁷ Körte, a. a. O., 246.

Der von den Leisten mit Fischgrätenmuster begrenzte Ornamentstreifen wird durch vier mit je einer Vierblattrosette geschmückte Rauten in fünf Kompartimente zerlegt. Im mittleren Kompartiment erscheint das Motiv des schweren, von Band umwundenen Laubgewindes. Seit der Spätantike (Baptisterium Neapel, S. Agnese und S. Lorenzo fuori Rom) in der Mosaikkunst heimisch, im hohen Mittelalter auch auf die Freskomalerei übertragen (Apsismalereien von S. Pietro in Tuscania und S. Silvestro in Tivoli, Gewölbemalereien in der Krypta des Domes von Anagni), ist dies Motiv in der monumentalen Darstellungskunst der Dantazeit sonst eigentümlicherweise nicht heimisch und daher in der Navicella ein isolierter Fall.

Das Schmuckkompartiment an der linken Seite des Schiffes zeigt eine Reihung quergestellter Dreiblätter. Körte hat mit Recht auf die Ähnlichkeit mit dem Friese über der Verkündigung (und, wie man hinzufügen muß, über dem Weltgericht) zu Padua hingewiesen. Allerdings „identisch“ sind beide Muster nun doch wohl nicht; ein wirklich vergleichbares Dreiblatt findet man vielmehr in der Bardikapelle, an der Ranke, die den Spitzbogen begleitet – wie denn in diesem Zusammenhang auch darauf hingewiesen sei, daß die Vierblattrossetten jener Rauten, die den Schmuckstreifen des Schiffes in Kompartimente zerlegen, ebenfalls in der Bardikapelle (neben den beiden hl. Ludwigen in Reihung die Fensterleibung säumend) und in der Peruzzikapelle (Fries im Hause des Zacharias in der Darstellung der Namensgebung) ihre Parallelen haben.

Das symmetrisch entsprechende Kompartiment an der rechten Schiffsseite zeigt eine sehr weich gewellte Blattranke. Körte hat – nicht im Hinblick auf dieses, sondern auf ein anderes Detail – die Behauptung aufgestellt, daß bereits in der Arenakapelle die Schmuckmotive sich zu schärferen Formen gewandelt hätten. Wir können dem nicht zustimmen. Man vergleiche die weich gewellten Ranken in den Füllungen der Pilaster zu seiten des Weltgerichts oder in den Zwickeln der Fensterbogen. Und auch in den späteren Werken Giottos sind derartige Formen durchaus heimisch, so – in besonders delikater Ausführung – am Thron der Ognissantimadonna oder etwa am zweiten, oberen Fries in der Wochenstube Elisabeths in der Peruzzikapelle.

Die beiden restlichen Kompartimente enthalten stilechte römische Kosmatendekoration, die gleichfalls am aufwärts gebogenen Ende des Schiffsheckes zur Anwendung gekommen ist, den Schmuckbestand der oberen Segelborte (Abb. 89 u. 91) zum großen Teil bestreitet und die Saumstreifen der beiden anderen Segelborten (Abb. 86, 88, 89 u. 91) füllt. Dies wohl charakteristischste Motiv der gesamten römischen Schmuckkunst der Dantazeit begegnet in allen Phasen des Giottoschen Werkes, und zwar in ausgiebigster Verwendung. Was nun aber das in der Navicella maßgebende spezielle Ordnungsprinzip der Smalten betrifft – die in sich wiederum gegliederte Raute, die an beiden Seiten des Schmuckstreifens Dreiecke stehen läßt, in die kleine Dreiecke eingesetzt sind –, so sucht man es unter den gemalten Kosmatenmustern der Arenakapelle vergeblich, findet es aber wieder in der Peruzzikapelle an den Schmuckstreifen der dort dargestellten Gebäude, besonders deutlich im Bilde der Himmelfahrt des Johannes (Abb. 95).

Endlich nun das Füllmotiv an den beiden unteren Segelborten, das unserer besonderen Aufmerksamkeit bedarf, weil Körte an ihm seinen entscheidenden Gesichtspunkt gewonnen hat. „Diese in sich zentralisierten Palmettengebilde, die blaugrau auf rotem Grunde stehen, begegnen uns, in anderen Farben und etwas zarter gezeichnet, schon an den Kreuzarmen des neu entdeckten Giottokruzifix; in den dekorativen Füllungen der Arenakapelle aber haben sie sich dann schon im Sinne des neuen Jahrhunderts zu schärferen Formen gewandelt²⁸⁸.“ Diesen Satz kann man in der Tat nur aus etwaiger Benutzung unzulänglicher Photographien erklären. Was Ber-

²⁸⁸ Körte, a. a. O., 246.



Abb. 95. Giotto, Himmelfahrt des Johannes. Florenz, S. Croce, Peruzzikapelle

rettas Faksimile darstellt, ist ein höchst einprägsames und vor allem in Assisi reichlich zur Anwendung gekommenes Motiv der römischen Schmuckkunst. Durch kleine, eichenlaubartige Akanthusblätter werden runde, ovale oder herzförmige Parzellen der Fläche gerahmt und aus dem übrigen, gleichfalls durch kleine Akanthusblätter gebildeten Schmuckbestand ausgespart. Die Farbe des Grundes ist innerhalb dieser Rahmungen anders als außerhalb; was den Fall der Navicella betrifft, so ist sie an der unteren Segelborte außen rot und innen gelb (im Original wahrscheinlich golden), an der mittleren Borte außen rot und innen dunkelblau. Die Ornamente am Kreuz von S. Maria Novella, die Körte als gleichgestaltig bezeichnet, sind in Wahrheit völlig anders. Es handelt sich um ein arabeskenhaftes Gespinst aus reinen Linien, ohne Akanthusblätter und ohne verschiedenfarbige Parzellierung des Grundes. Das am Segel der Navicella beobachtete römische Ornamentmotiv aber findet sich sowohl in der Arenakapelle – an den beiden äußeren der gemalten Gewölbegurte, wo die jeweils mittleren und größeren der durch Akanthusblätter gerahmten Kreise mit Brustbildern geschmückt sind – wie auch am Thron der Ognissantimadonna.

Der Versuch, aus der Ornamentik der Navicella auf eine frühe Stilstufe zu schließen, muß somit als ergebnislos bezeichnet werden. Gerade die Analyse der Schmuckmotive führt auf die Spur einer nachpaduanischen Epoche. Zahlreich sind die Berührungen mit der Dekoration der Peruzzikapelle; sie deuten in eine Richtung, auf die sogar manche der Körteschen Detailvergleiche in auffälliger Weise hinzielen. Sehr wertvoll u. a. der von Körte gegebene Hinweis, daß jene schlanken, rundbogig geschlossenen Blendnischen, die wir im Navicella-Mosaik am zweiten Geschoß des Turmes beobachten, im Tanz der Salome am links befindlichen Turmgebilde wiederkehren²⁸⁹. –

Als kunsthistorisch gewichtigster Punkt in diesem Zusammenhang bleibt nun endlich noch die Frage offen, wie sich die aus den zulänglichen Bildquellen rekonstruierbare Form des Bildbaues

²⁸⁹ Körte, a. a. O., 237.

zum Problem der Chronologie verhält. Die vermeintlich unantastbaren Argumente für die frühe Entstehung des Werkes pflegen aus diesem Fragenkomplex gewonnen zu werden, und Körte hat all seine einschlägigen Ausführungen unter die Devise eines immer wieder neu variierten „Noch nicht“ gestellt. Trotz aller echt giottesken Stärke des Ausdrucks biete die Jüngerschar im Schiffe doch nur eine Folge einzelner Gebärden; noch kenne Giotto nicht die erst in Padua verwirklichte Möglichkeit, „die Mimik einer ganzen Menschengruppe im Sinne eines Bewegungschores zusammenzufassen“²⁹⁰. Was die Gestaltungsform der Gesamtkomposition betrifft, so fehle noch jene „Einheit von Fläche und Raum in ihrer wechselseitigen Durchdringung“, die in Padua zur Vollendung kommen sollte. Man könne zwar vom Schiff mit seinen Insassen einen Grundriß zeichnen; aber noch sei der Bann der starren Fläche nicht gänzlich gebrochen, und das Meer woge nur hoch empor, ohne sich nach der Tiefe hin auszubreiten. Die Einheit der Bildfläche aber werde noch nicht im Sinne organischer und daher verwundbarer Bezüge, sondern als eine „vorwiegend quantitative Entsprechung“ verstanden. Und um schließlich die abstandgebietende Hoheit des Göttlichen in der Christusgestalt auszudrücken, habe Giotto noch nicht das altägyptische Mittel des überdimensionierten Größenmaßstabes zu entbehren vermocht²⁹¹.

Wir richten unsere Aufmerksamkeit zunächst einmal nur auf die der Jüngergruppe immanenten Ordnungsprinzipien und fragen: Handelt es sich hier wirklich um ein „Noch nicht“ im Verhältnis zur Paduaner Stilstufe? Auf die Definitionen Körtes hat sich letzthin Jantzen in seinem tief schürfenden Aufsatz über die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giottos bezogen²⁹²; das Ziel seiner bildformkritischen Untersuchung ist die Widerlegung der auch von anderer Seite mit anderen Mitteln als unhaltbar erwiesenen These Romdahls (in letzter Zeit wieder aufgegriffen von Baumgart), daß die obere Bildreihe der Arena-Dekoration später gemalt sei als die beiden unteren²⁹³. Jantzen glaubt eine gleichmäßig verlaufende Wandlung in der Grundstruktur der Bildgestalt feststellen zu können. In der oberen Reihe herrsche ein die Figuren vereinzelndes Prinzip, eine „parataktische Ordnung“ relativ selbständiger Teileinheiten. In der unteren Reihe hingegen sei alles Einzelne gleichsam als „Binnengliederung eines vorgegebenen Ganzen“ empfunden; auf lebendigeren und kontrastreicherem Verzahnungen beruhe jetzt die Ganzheitswirkung des Bildgefüges. Die mittlere Reihe bezeichne eine vermittelnde Zwischenstufe. Es seien nun freilich in jeder dieser Phasen künstlerisch vollkommene Lösungen erreicht, und die Abfolge der Entwicklung könne an sich sowohl in der einen wie auch in der anderen Richtung erfolgt sein. Klarheit sei in dieser Hinsicht nur durch Vergleich mit früheren und späteren Werken zu erreichen. Unter Berufung auf Körte stellt Jantzen nun fest, daß in der Navicella die gleiche „parataktische Ordnung“ wie in der oberen Bildreihe der Arena maßgebend sei²⁹⁴. Da die konventionelle Frühdatierung der Navicella für ihn nun eine feststehende Tatsache ist, so benutzt er die genannte Beobachtung als Stütze für seine These, daß die Entwicklung in der Arena von oben nach unten fortschreite.

Diese Beweisführung bewegt sich nun aber in einer Dimension schillernder Vieldeutigkeit. Hatte doch Graf Vitzthum, unter Berufung auf Rintelen, gerade die mittlere Reihe der Arena-

²⁹⁰ Körte, a. a. O., 242.

²⁹¹ Körte, a. a. O., 258f.

²⁹² Hans Jantzen, Die zeitliche Abfolge der Paduaner Fresken Giottos, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen LX (1939), 187ff.

²⁹³ Axel L. Romdahl, Stil und Chronologie der Arenafresken Giottos, in: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XXXII (1911), 3ff.; vgl. auch Romdahl, Le gothique français comme élément constitutif chez Giotto, in: Actes du Congrès d'histoire de l'art 1921, deuxième section, Paris 1924, 226ff. – Fritz Baumgart, Die Fresken Giottos in der Arenakapelle zu Padua, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte VI (1937), 1ff.

²⁹⁴ Jantzen, a. a. O., 196.

fresken als die am festesten mit der Navicella verknüpfte bezeichnet²⁹⁵. Aber auch wenn man in dieser Hinsicht der Jantzenschen Auffassung die größere Berechtigung zugesteht – und wir glauben, daß dies notwendig sei –, so ist damit doch alles andere als eine endgültige Entscheidung über die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge gewonnen. Romdahl und Baumgart hatten gerade der oberen Reihe eine unbestreitbare Ähnlichkeit mit den späteren Fresken Giottos, zumal denen der Peruzzikapelle, nachgesagt²⁹⁶. Auch Jantzen erkennt diese Tatsache bis zu einem gewissen Grade an, betont dann aber mit Recht den im Innersten entscheidenden Unterschied. Die Lockerheit der Figurenanordnung im Tanz der Salome sei keineswegs identisch mit der „Vereinzelung“ der plastisch gereihten Figuren und Figurengruppen im Hochzeitszug. Alle figuralen Elemente seien in der Peruzzikapelle einer „raumhaften Bildganzheit“ eingeschmolzen²⁹⁷.

Man wird nun, wenn man diese treffenden Definitionen Jantzens sich zu eigen macht, hinsichtlich der Navicella die Frage stellen müssen: Erweist sich das der Jüngergruppe auferlegte Ordnungsprinzip (Abb. 82, 86 u. 88) als ein der „parataktischen Ordnung“ der frühesten Arenafresken verwandtes, ja als eine noch unentwickelte Vorstufe für selbige, oder besteht nicht vielmehr eine Verbindung zu jener lockeren Anordnung der Figuren im Raum, die den Peruzzifresken ihre freie und zwingende Größe verleihen? Man darf vor allem einmal die im Thema begründeten Bedingungen nicht außer acht lassen, die den Meister an einer ungeschmälerten Entfaltung der ihm zu Gebote stehenden Kompositionsmittel hindern mußten. Das Schiff, das vielleicht aus einem äußeren Grunde nicht anders gestaltet werden durfte, bot nun einmal eine sehr langgestreckte und schmale Standfläche in Parallelsetzung zur Bildebene, und daraus ergaben sich unausweichbare Konsequenzen im Sinne einer reliefmäßigen und viel Freifläche in Kauf nehmenden Figurenanordnung. Hätte die „Intensität geballter Gruppen“, die „Gewalt der überpersönlichen Gebärde“, die Körte von einem reiferen Werk des Meisters erwarten zu dürfen glaubt²⁹⁸, nicht eine falsche Akzentuierung in die Gesamtkomposition gebracht? Die dämpfende Diskretion des Vortrages war für die Jüngergruppe doch wohl schon angesichts jener hieratischen Strenge geboten, in die der Kern des Geschehens, die Errettung des sinkenden Petrus, wahrscheinlich wieder aus äußeren Gründen gekleidet werden mußte. Innerhalb der so von vornherein gezogenen Grenzen aber wurden gruppenbildende Darstellungsmittel in Szene gesetzt, die uns am ersten in der Peruzzikapelle eine Entsprechung zu haben scheinen. Ein Leitmotiv ist die paarweise Aufeinanderbeziehung der Gestalten und ihrer Gebärden, sowohl im Sinne konsonierender Parallelsetzung bei leiser Variation wie auch als fragendes, antwortendes oder gespannt sich zuspitzendes Gegeneinander – all diese paarweisen Beziehungen verwoben zu vielstimmiger Kontrapunktik. Zwei der Jünger hocken, jeder mit seinem Grausen in sich vereinsamt, am Steuerbordrand, der eine noch furchtsame Blicke wagend, der andere sein Haupt verhüllend. Über eine beträchtliche, von anderen Gebärdengruppen überspielte Raumdistanz hinweg sind sie konsonierend aufeinander bezogen. Zwischen ihnen ein im Profil nach rechts kniender Gefährte, ganz Ohr für die scheu räunende Anrede dessen, der sich mit tastend ausgreifender Armbewegung ihm zuwendet und zugleich den Blick gegen die schreckhafte Erscheinung abzuschirmen sucht. Die beiden in der Nähe des Mastes stehenden, mit sichtbarer Anspannung ihres Willens, sich zu fassen, entsprechen sich in einer nur ganz leicht abgewandelten Gleichheit der Gefühlsäußerung. Links neben ihnen

²⁹⁵ Vitzthum, a. a. O., 154.

²⁹⁶ Romdahl in: Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XXXII (1911), 12. – Baumgart in: Zeitschrift für Kunstgeschichte VI (1937), 26f.

²⁹⁷ Jantzen, a. a. O., 194.

²⁹⁸ Körte, a. a. O., 242f.

werden pathetische und fromm ergebene Worte über die Größe des hier geschehenden Wunders gewechselt. Der rüstige Greis zur äußersten Linken, nur Steuermann und von allen Affekten unberührt, verkörpert in sich den fern antwortenden Gegensatz zur jäh auffahrenden Schreckgebärde des vorn am Bug verweilenden Jüngers Andreas. Der letzte, überzählige – wie der Steuermann seiner Seemannspflicht hingegeben – ist durch die diagonal sich kreuzenden Achsen seiner Rückenansicht von entscheidender Bedeutung für die formale Verklammerung der gesamten Figurengruppe mit den Linien des Schiffes und des Takelwerks.

Und nun zum Vergleich die Himmelfahrt des Johannes in der Peruzzikapelle (Abb. 95)! Auch hier geschieht ein Wunder und spiegelt sich in den Gebärden einer assistierenden Menschenschar. „Da es Sonntag ward, sammelte sich das Volk alles in der Kirche, die in seiner Ehre war gebaut. Und er predigte ihnen vom ersten Hahnenschrei an . . . Danach ließ er neben dem Altar eine vier-eckige Grube machen, und ließ die Erde aus der Kirche schaffen; in die Grube trat er und breitete die Arme auf zu Gott und sprach ‚Herr Jesu Christe, siehe, ich komme . . .‘ Als er dies Gebet vollbrach hatte, da erschien ein großes Licht um ihn, daß ihn niemand mehr sehen mochte. Und da das Licht verschwand, sah man das Grab voll Himmelbrotes . . .“²⁹⁹. Dies der von Giotto interpretierte Vorgang. Dem Grabe entronnen, schwebt der betagte Lieblingsjünger in diagonalem Aufstieg seinem Herrn entgegen. In der Gruppe rechts versuchen zwei Älteste von Stand und Würde mit Blick und Gestus dem Flug des Enteilenden zu folgen, so wie man gespannt und mißtrauisch zu einer ungewohnten Himmelserscheinung aufschaut. In den nur fragmentarisch sichtbaren Köpfen hinter ihnen lebt dumpfer Gleichmut untergeordneter Kreaturen, weder fähig noch bereit, ein Außerordentliches zu ahnen. Das Paar der Ministranten weiß sich gebunden an ein heiliges Zeremoniell und wahrt die vorgeschriebene Haltung. Der greise Priester am Bildrande steht in seiner geistlichen Vollmacht felsenhaft aufgerichtet da – ein markanter Gegensatz zur zusammengebrochenen Gestalt an der linken Flanke der Gesamtgruppe. Sie liegt wie vom Blitz getroffen und sucht gequält ihr Antlitz zu verbergen; ihre formale Funktion aber ist eine ausgleichende und vermittelnde, ähnlich der des am Tau zerrenden Jüngers in der Navicella. Auf der linken Bildseite sehen wir zweimal, in leichter Differenzierung einander zugeordnet, ein forschendes und nicht begreifen könnenndes Sich-Hinabbeugen gegen das leer gewordene Grab. Die gewiegte Überlegenheit des Mannes von Welt, der doch hier seine innere Erregung nicht ganz zu meistern vermag, ist in der anspruchsvollen Figur am linken Bildrand gesammelt, untermauert von einem zweiten ähnlichen, nur eben sichtbaren Profil. Eine Frau endlich, die in der Lücke zwischen den beiden linken Figurenpaaren erscheint, wendet sich mit fassungsloser Gebärde gerade an den glatten Skeptiker. – Wie anders wurde ein vergleichbarer Vorwurf, die Auferweckung des Lazarus etwa, in der Arena gestaltet! Wie klang dort alles zum kräftigen Ensemble eines unisono intonierenden Chores zusammen! Ist es wirklich möglich, daß die Jüngergruppe der Navicella einen noch unentwickelten Zustand vor der Konzeption dieser ein Bild durchflutenden „überpersönlichen Gebärde“ verkörpere? Oder steht sie mit ihrer scharf individualisierenden Charakteristik, ihren paarweise gegliederten Konsonanzen und ihrem sich überkreuzenden Wechselspiel der Kontraste nicht ganz in der Nähe der so viel reiferen Giottofresken in der Peruzzikapelle zu Florenz?

Aber verlassen wir dieses Feld der rhetorischen Fragen und der mehr oder weniger subjektiv bestimmten Umschreibung von Formwerten! Es gibt eine nüchterne Feststellung, die als Argument weit mehr bedeutet. Sie besagt, daß Giotto selbst einmal seine Navicella als bildformgestaltendes Vorbild benutzt hat. Wenn sich dieser Fall in der Peruzzikapelle findet, so wundern

²⁹⁹ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*, deutsch von Richard Benz, I. Bd., Jena 1917, 93f.



Abb. 96. Giotto, Johannes auf Patmos. Florenz, S. Croce, Peruzzikapelle

wir uns nach allen bisherigen Feststellungen darüber nicht mehr. Es handelt sich um die Vision des Johannes auf Patmos (Abb. 96). Sie wurde schon einmal in Körtes Navicella-Untersuchung herangezogen, aber nur für einen untergeordneten Detailvergleich, der die Ähnlichkeit der Felsformationen beider Szenerien betraf³⁰⁰. Noch nie ist unseres Wissens beobachtet worden, daß die Gesamtstruktur des Bildes ihre Voraussetzungen im Aufbaugefüge der Navicella hat. Zwar erkannte Rintelen in seiner Feinfühligkeit für Formdifferenzen genau die singuläre Stellung dieser Komposition, die einige Ratlosigkeit auslöse. Man sei überrascht durch ein sonst ungewohntes Übergewicht der Fläche über den Raum, durch einen auf „schmucke Abgewogenheit“, auf „rein flächenhafte Zierwirkung“ abgestellten Dekorationswillen³⁰¹. Rechnet man die leicht kapriziöse Note ab, so läßt sich diese Rintelensche Charakteristik billig auf die Navicella übertragen. Aber die Übereinstimmungen sind über die enge Verwandtschaft des Formempfindens hinaus konkretester Art. Wie in der Navicella besitzt die entschiedene Sonderung einer Luft- und einer Wasserzone den ganzen flächig-dekorativen Reiz einer einfach geometrischen Bildgrundparzellierung, und wie dort wurden aparte, die Horizontlinie betreffende Überschneidungskünste von der Unterzone her in Aktion gesetzt. Raumlos schwebende Erscheinungen einer anderen Welt, zum Teil gleichfalls mit Wolken verbunden, sind wie im Mosaik der Luftzone zugeordnet. Dem schweren Flächenwert des Petrußchiffes entspricht in der Wasserzone des Freskos die Insel Patmos. An den Flanken ebendort sind jeweils zwei Bildelemente – Engel mit gebändigten Windungeheuern – unter

³⁰⁰ Körte, a. a. O., 237.

³⁰¹ Fr. Rintelen, Giotto, 2. Aufl., Basel 1923, 124f.

Differenzierung eines Vorder- und Mittelgrundes aufgestellt; aber wie in der Navicella ist durch weitgehende Drehung der Standfläche in die Aufsicht ein Verdecktwerden des rückwärtigen Elementes vermieden. Beiderseits sondert eine Meeresbucht die Felsenbasis des vorderen von der des hinteren Engels – ein in der Situation von Angler und Turm in der Navicella vorgebildetes Prinzip. Die in der Unterzone des Mosaiks noch leicht labile Art der Gewichtsentsprechung ist in der späteren Fassung des Kompositionsgedankens zu absoluter Seitengleichheit umgeprägt.

Was wir hier feststellen – und es verbinden sich damit die zahlreichen parallelen Beobachtungen, die wir bereits machten – das dürfte schwerlich anders denn durch eine enge zeitliche Nachbarschaft beider Werke erklärt werden können. Die Peruzzifresken müssen in der ersten Hälfte oder um die Mitte des zweiten Trecento-Jahrzehntes entstanden sein³⁰²; die aus archivalischen und geschichtlichen Gegebenheiten abgeleitete Datierung der Navicella um die Wende des ersten Jahrzehntes findet also auch von dieser Seite her ihre Bestätigung.

In eine schwerlich noch zu haltende Defensivstellung aber gerät die bisher übliche Interpretation des Mosaiks als eines typischen Frühwerkes. Zwar scheint jene Bauchsche Definition vom Wesen und von der allgemeinen Gesetzlichkeit des Frühstiles, auf die Körte sich beruft³⁰³ – daß nämlich ein Frühwerk nicht ganz es selbst sei, daß es mit fremden statt mit eigenen Wörtern rede und daß dabei doch wiederum eine eigene Sinnsetzung die fertig übernommenen Zusammenhänge zerstöre³⁰⁴ –, auf die Bildform der Navicella in einer kaum vollkommener zu wünschenden Weise zuzutreffen. Aber wer sich mit den befremdenden Zügen bis ins letzte hinein auseinandersetzt und wer dann weiter die in anderen Untersuchungsreihen zu gewinnenden Beobachtungen über die Mosaiktechnik und über die ikonographischen Tatbestände in die Rechnung einbezieht, der muß zu der Folgerung kommen, daß aus dem Wesen der Giottoschen Persönlichkeit an keinem Punkt der Entwicklung, auch nicht auf jugendlich unentwickeltester Stufe, ein solches Ergebnis erwartet werden kann. Der Meister hat, als ein längst in sich gefestigter, mit vollem Bewußtsein in fremder Zunge geredet. Es galt, ein alt-geheiliges Werk aus christlicher Frühzeit durch reproduzierende Neugestaltung der Nachwelt zu erhalten. Damit verkehren sich die Beurteilungsmaßstäbe ins Gegenteil. Nicht mehr gilt jene These, daß „die Vorstöße des Meisters in eine neue künstlerische Welt noch lokal begrenzt“ seien, worin sich die „unausgeglichene Eigenwilligkeit des Frühwerkes“ bekunde³⁰⁵. Bemerkenswert erscheint jetzt vielmehr die durch Berrettas Faksimile verbürgte Tatsache, daß Giotto trotz des von außen gegebenen Zwanges zu archaisierender Formgebung in einem Element der Komposition, der Jüngergruppe des Schiffes, ein ganz persönliches, ein dem Stil der Peruzzifresken ähnlich klingendes Wort gesprochen hat.

³⁰² Die Fresken der Peruzzikapelle müssen früher sein als die der Bardikapelle; der diesbezüglichen Formenanalyse bei Theodor Hetzer, Giotto, Frankfurt a. M. 1941, 129ff. können wir nur zustimmen. Für die Bardifresken ist durch die Darstellung des hl. Ludwig von Toulouse, der 1317 kanonisiert wurde, ein unanfechtbarer Terminus post gegeben; daß aber dieser Zyklus mit seinen dem Hause Anjou teuren Heiligen lange nach dem Zeitpunkt jener Kanonisation gemalt worden sei, halten wir für unwahrscheinlich.

³⁰³ Körte, a. a. O., 223, Anm.

³⁰⁴ Kurt Bauch, Dürers Lehrjahre, in: Städel-Jahrbuch VII/VIII (1932), 80ff.; dort 112f.

³⁰⁵ Körte, a. a. O., 240.

III. GIOTTOS NAVICELLA UND DER MOSAIKSTIL DES 4.-5. JAHRHUNDERTS

Durch den Monumentalauftrag der Navicella wurde Giotto zur Anwendung einer Technik gezwungen, die ihm, so weit wir sehen, sonst nicht geläufig war und die sich auch mit der seit Jahrhunderten festgelegten Vorstellung von Giottos Wesen und Bedeutung nur schwer vereinbaren läßt. In der Technik des Mosaiks hatte die von den Kunstschriftstellern der italienischen Renaissance so unbarmherzig gebrandmarkte „maniera greca“ das angemessenste Instrument ihrer Bildabsichten besessen, und wenn der Paduaner Arzt und Geschichtsschreiber Michele Savonarola (ca. 1384–1468) in seinem *Commentariolus de laudibus Patavii* die bahnbrechende Leistung des Florentiners feiert, so bezeichnet er die alte, von Giotto überwundene Malmanier geradezu als „mosaikhaft“³⁰⁶. Durch Stefaneschis Auftrag fand sich der „Erneuerer der Malerei“ nun plötzlich in den Kreis der römischen Spätdugento- und Frührecento-Mosaizisten eingeordnet. Es war eine Epoche höchster musivischer Prachtentfaltung, die gerade zu Ende ging, und Giotto konnte sich dem verpflichtenden Beispiel nicht entziehen. Wir sahen ihn im rein Dekorativen seiner Navicella – in der Gestaltung der Rahmenbordüre und in den Ornamentmotiven des Schiffes und des Segels – der römischen Überlieferung willigen Tribut leisten. Wie aber gestaltete sich seine Auseinandersetzung mit den Belangen der formaufbauenden Smaltenkonfiguration, die in den kurz voraufgegangenen Werken der römischen Mosaikkunst immer noch an rein byzantinische Voraussetzungen angeknüpft hatte? Es ist den beiden erhaltenen Originalfragmenten im Museo Petriano und im Palazzo Venezia zu danken, daß sich diese für die Giotto-Forschung nicht leicht wiegende Frage präzise beantworten läßt.

Die beiden Engeltondi (Abb. 97 u. 98) sind in mosaiktechnischer Hinsicht völlig identisch und – bis auf die Goldzwickel des Tondos im Palazzo Venezia – von allen Restaurierungen unberührt³⁰⁷. Der Verfasser gesteht nun, bei seiner ersten Bekanntschaft mit dem einen dieser Stücke, dem des Museo Petriano, zunächst in höchstem Grade überrascht und ratlos gewesen zu sein. Für Augenblicke konnte sogar der Verdacht auftauchen, es handle sich gar nicht um ein Werk der Dantazeit, sondern um eine spätantike Arbeit des 4. oder 5. Jahrhunderts. Einer solchen Einordnung widerspricht dann freilich entschieden die echt giotteske Formgebung, die ihrerseits – wie Giottos gesamtes Lebenswerk – auf cavallinesker Grundlage erwachsen ist. Hierin liegt das Recht der von van Marle, Muñoz, Graf Vitzthum und Körte getroffenen Stilbestimmung³⁰⁸. Van Marle sah in dem heute im Palazzo Venezia aufbewahrten Engelkopf ein echtes Werk der Cavallini-Schule, Muñoz betonte den engen Zusammenhang beider Tondi mit der Kunst des römischen Meisters, Vitzthum führte einen ganz konkreten Vergleich des Stückes im Museo Petriano mit dem Kopf der Maria in Cavallinis Anbetung der Könige in S. Maria in Trastevere durch, und Körte, der eben diesen Vergleich sich zu eigen machte, glaubte in dem anderen Tondo, dem des Palazzo Venezia, den Engeltyp des Weltgerichts von S. Cecilia in Trastevere fortgebildet zu finden. All diese Beobachtungen sind zutreffend, aber man kann sie wieder nicht – wie es regelmäßig geschieht – im

³⁰⁶ Michaelis Savonarolae *Commentariolus de laudibus Patavii*, anno MCCCCXL compositus, in: Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Tom. XXIV, Mediolani 1738, 1169: „Et primum in sede locabo Zotum Florentinum, qui primus ex antiquis & musaicis figuris modernas mirum in modum configuravit.“

³⁰⁷ Was die Begründung dieser Behauptung betrifft, so genügt es, auf die später folgende Farbanalyse beider Tondi zu verweisen. Vgl. im übrigen Körte in: *Festschrift Wilhelm Pinder*, 253f.

³⁰⁸ R. van Marle, *La peinture romaine au moyen-âge*, Straßburg 1921, 251; A. Muñoz in: *Bollettino d'arte* N. S. IV (1924/25), 442; G. Graf Vitzthum in: *Schubring-Festschrift*, 153; W. Körte, a. a. O., 254f.



Abb. 97.

Giotto, Engelondo aus der Rahmenbordüre der Navicella. Rom, Palazzo Venezia (ehemals Boville Ernica)

Sinne von Frühstilindizien verwenden. Die Struktur der Köpfe ist in allen Phasen des Giottoschen Werkes beheimatet. Die vollrunde Bildung der unteren Gesichtspartie mit dem kräftigen Kinn, die schwere Wulstform der unteren Augenlider ist auch noch in den Florentiner Zyklen gang und gäbe, und die verhältnismäßig weite Augenöffnung behauptet sich neben der seit dem Arenazyklus zumal für vornehme und geweihte Gestalten bevorzugten engen Schlitzform gleichfalls bis in die Spätwerke hinein, wofür – als naheliegende Vergleichsbeispiele – etwa die beiden dekorativen Köpfe in den mit Sechspässen ausgesetzten Kreisen über dem Eingang zur Bardikapelle (Abb. 99 u. 100) zu beachten sind. Aber es geht uns in diesem Zusammenhang nicht um Fragen der Formgebung, sondern um das Spezifische der Mosaiktechnik. Durch welche Art der Smaltenkonfiguration sind die Formen zustande gekommen? Was diese Frage betrifft, so müssen wir der Behauptung van Marles, daß gegenüber den Produktionen der zeitgenössischen römischen Mosaizisten keinerlei Unterschiede feststellbar seien³⁰⁹, durchaus widersprechen.

³⁰⁹ R. van Marle, *L'origine romaine de l'art de Giotto*, in: *Revue de l'art ancien et moderne* XLI (1922), 358.



Abb. 98.
Giotto, Engeltondo aus der Rahmenbordüre der Navicella. Rom, Museo Petriano

Die römischen Mosaizisten der Dantazeit bedienen sich für die Durchbildung menschlicher Gesichter eines feststehenden Kanons der Smaltenkonfiguration. Das Schema tritt besonders klar in Cavallinis Mosaiken von S. Maria in Trastevere in Erscheinung (Abb. 101), findet sich aber genau so in den Werken Torritis, Russutis, in den Mosaiken an den Grabmälern des Durandus in S. Maria sopra Minerva (1296) und des Gonsalvos in S. Maria Maggiore (1299), im Lünettenmosaik des südlichen Eingangs von S. Maria in Aracoeli, im Mosaik der Cappella di S. Rosa eben dort und in dem aus Aracoeli in den Palazzo Colonna übertragenen Madonnenmosaik. Auf Nebenfiguren wird dieses Schema mit gewissen Abkürzungen angewandt; wir beschreiben seine völlig ausgebildete und an bartlosen Gesichtern durchgeführte Form.

Die Farben der verwendeten Smalten sind 1. ein rosiger Inkarnatton in verschiedenen Abstufungen, 2. ein kräftiges Weinrot, 3. ein helleres Ziegelrot, 4. ein dunkles, fast schwarzes Braun, 5. ein Graubraun, 6. ein helles Grüngrau, 7. ein grauer Schattenton. Indem nun Smalten gleicher Farbe sich einreihig aneinanderfügen, entstehen die Linien der Umrisse und der Binnen-



Abb. 99. 100. Giotto, Köpfe über dem Eingang zur Bardikapelle in S. Croce zu Florenz

zeichnung, und durch Parallelführung mehrerer Smaltenreihungen werden die Flächen der fast regelmäßig in Dreiviertelwendung dargestellten Köpfe modelliert. Eine ausschließlich modellierende Farbe ist der Inkarnatton in seinen verschiedenen Abstufungen. Das Weinrot wird vorwiegend zur Umrißbildung verwendet. Es tritt am Gesicht, am Halse und an der Nase als Randlinie auf, aber nur an der dem Beschauer abgewandten Seite. An der dem Betrachter zugekehrten Gegenseite wird der Umriß des Halses und die Grenze des Nasenrückens durch einen grüngrauen Strich markiert. Die nämliche Farbe bezeichnet in mehrreihiger Smaltenfügung den Randschatten an der dem Betrachter zugekehrten Seite des Gesichtes, das Kinn und einen Teil der gegen Haar oder Haube sich absetzenden Stirnpartie einbeziehend. Der Grauton tritt als Flächenfarbe an der Schattenfurche unter dem Unterlid, in der Brauenpartie und als kleiner Schattenfleck unterhalb des Mundes auf; einreihig, aber dennoch als Schatten, d. h. als Schlagschatten gedacht, begleitet er an der abgewandten Gesichtsseite den roten Nasenkontur. Das dunkle, fast schwarze Braun bezeichnet in einreihiger Smaltenführung die Lidränder und die Brauen und als jeweils einzelner Stein die Pupillen, während der hellere graubraune Ton an der Iris Verwendung findet. Das kräftige Weinrot, das wir bereits in seiner Eigenschaft als Konturfarbe kennen lernten, tritt in einreihiger Smaltenfügung an den beiden Oberlidfurchen und in sparsamer Verwendung an den Ohren auf. Auch die Oberlippe ist in diesem Ton gehalten, die Unterlippe hingegen in hellem Ziegelrot, das weiter am sichtbaren Nasenflügel und an den Wangen verwendet ist.

Das ausschlaggebende Grundelement dieser Technik ist die lineare Smaltenkette. Sie baut im Beieinander mit anderen, parallelen Reihungen auch die Farbflächen auf. So weich die Übergänge im Inkarnatton auch sein mögen, es bleiben überall eindeutig greifbare Grenzen der Farbflächen bestehen. Was die Detailformen dieses durch Smaltenreihungen sich aufbauenden Gesichtsschemas betrifft, so müssen als die charakteristischsten Elemente gelten: die weinroten Konturen an der dem Betrachter abgekehrten Seite von Hals, Gesicht und Nase, die graugrünen Randstriche oder Schattenlagen an der dem Betrachter zugewandten Seite und endlich die weinroten Striche der Oberlidfurchen.

Wie verhalten sich nun die beiden Engelköpfe aus der Rahmenbordüre der *Navicella* zu diesem für die gesamte römische Mosaikkunst der Dantezeit maßgebenden Schema? Sie ignorieren es – nein mehr noch: sie widersprechen ihm.

Das Grundelement ihrer Technik ist die einzelne Smalte als Fleckenwert. In weitgehend unregelmäßiger Anordnung entstehen weiche, flimmernde Farbmassen; die darin eingetragenen Linien wirken meist nicht glatt durchfließend, sondern rauh und brüchig gehemmt. Von dem Kanon der weinroten und graugrünen Konturen und der roten Oberlidfurchen ist nichts zu bemerken; einzig vergleichbar ist die mehrreihige Schattenlage am Rande der dem Beschauer zugekehrten Gesichtsseite. Dieser Schattenton ist aus zwei Farben gemischt: aus einem lichten Grauviolett und einem hellen Olivton. Die genannte Schattenlage am weich gerundeten Gesichts- und Kinnrande besteht aus einer inneren Smaltenreihung aus Grauviolett, zwei diese begleitenden Olivstreifen und zwei zu äußerst angeordneten zahnschnittartigen Smaltenfolgen mit regelmäßigem Wechsel zwischen Olivwürfeln und dem weißlich-rosigen, etwas kühlen Inkarnatton, der die belichteten Teile des Gesichtes in drei Abstufungen aufbaut. Aus Grauviolett und Oliv gemischt sind auch die Schattenlagen an Augen, Nase und Mund; ein Zahnschnittartiger Wechsel mit inkarnatfarbenen Smalten ist an den Halskonturen und am Halsausschnitt des Untergewandes durchgeführt. Ein dunkler, fast an Schwarz streifender Purpurton, der sich bei genauerer Prüfung als eine feine Äderung aus Schwarz und Englischrot herausstellt, begleitet in einreihiger Smaltenführung den Halsausschnitt des Untergewandes und zieht sich an der dem Beschauer abgewandten Seite in gehemmt brüchiger Reihung am Rande des Halses und ein wenig auch am Gesichtskontur hinauf. Der gleiche Ton begegnet wieder an den Augenlidern, an den Nasenlöchern und am Munde. Die wichtigsten Farben also – wir wiederholen es – sind 1. ein kühler Inkarnatton in drei Abstufungen, 2. ein lichtes Grauviolett, 3. ein helles Oliv, 4. ein schwärzlicher Purpurton. Dazu treten dann, sparsam und zu flimmernder Streuwirkung verwendet, die folgenden Nebentöne: 5. ein marmorhelles Weiß, 6. ein fast an Karmin streifendes, aber leicht bräunliches Rot, 7. ein klares Orange, 8. ein dunkler Olivton, 9. ein Himmelblau, 10. ein ganz dunkles, schwärzliches Grünblau. Im einzelnen sind die Tatbestände folgende. An den Augen des Engels im Museo Petriano ist die Pupille schwärzlich purpurn, die Iris grauviolett; im Palazzo Venezia ist die Pupille schwärzlich grünblau, die Iris olivfarben. Die Lidränder sind im Museo Petriano beide schwärzlich purpurn; im Palazzo Venezia ist es nur der obere Lidrand, während der untere in dunklem Olivton gehalten ist. Auf die Lidränder folgt oben und unten je ein Streifen in mittlerem Inkarnatton und weiter je eine Schattenlage: eine schmalere untere und eine breitere obere für die Brauenpartie, gemischt aus den beiden Schattentönen Grauviolett und Helloliv. Für das Helle der Augäpfel ist marmorhelles Weiß verwandt; in einem Falle, am linken Auge des Engels im Palazzo Venezia, tritt



Abb. 101. Cavallini, Kopf der Maria
aus dem Mosaik der Geburt Christi in S. Maria in Trastevere



Abb. 102. Monreale, Dom. Kopf der Maria und des Christkindes aus dem Mosaik der inneren Eingangslünette

endlich ein Schattenkontur, der auch unten und am linken Nasenflügel herumläuft. Der Mund ist in beiden Fällen oben und unten von einer Schattenlage gerahmt und setzt sich aus schwärzlich purpurnen, orangefarbenen, karminähnlich roten und hell inkarnatfarbenen Smalten zusammen. Ein senkrechter, rauh brüchiger Schattenstrich zieht sich an der abgewandten Gesichtsseite vom Mundwinkel abwärts. Endlich sind noch einige dem Inkarnat unvermittelt eingestreute Farbflecken zu nennen. Am rechten Wangenrande des Engels im Palazzo Venezia sitzen zwei kleine orangefarbene Smalten und eine einzelne karminähnlich rote. Marmorhelles Weiß tritt ebendort in zwei Steinen an der Stirn links, in zwei Steinen links neben dem rechten Auge und in jeweils einem einzelnen Stein am Kinn und am Halse auf. Am Gesicht des Engels im Museo Petriano findet sich jeweils ein einzelner weißer Stein unter dem rechten Auge, im Winkel zwischen Nase und linkem Auge und in einiger Entfernung neben dem rechten Nasenschatten.

Das Prinzip der weich flimmernden Farbmassen beherrscht auch Haare, Flügel und Gewandteile. Das Haar ist in drei Abstufungen von Oliv gehalten, die hellste dem olivfarbenen Schattenton des Gesichtes entsprechend. Dazu gesellen sich, besonders an den Rändern, einige schwärzlich purpurfarbene Smalten und andere in schwärzlichem Grünblau, in karminähnlichem Rot und in Grauviolett. Das Haarband besteht aus Weiß und Hellblau und trägt einen Edelstein aus Orange und karminähnlichem Rot. Die locker wie vom Wind verwehten Federn der Flügel zeigen drei Abstufungen von Grauviolett, die hellste dem grauvioletten Schattenton des Gesichtes entsprechend. Dazu Gold in dünnen Strähnen und Spritzern, das teilweise die Federkiele und deren Äste, teilweise die Federumrisse bezeichnet³¹⁰. In drei Abstufungen erscheint das in beiden Fällen

neben dem Weiß ganz unvermittelt, am äußeren Augenwinkel, ein einzelner himmelblauer Stein auf. Die Nase des Engels im Museo Petriano wird links und rechts von je einer einreihigen Schattenlage begleitet und setzt sich aus drei senkrechten Inkarnattonstreifen zusammen, die von links nach rechts von hell nach dunkel abgestuft sind; im hellsten linken Streifen ein einzelner weißer Stein. Am unteren Nasenrand ein lebhaftes Farbenspiel aus drei Steinen schwärzlichen Purpurs, zwei Steinen in karminähnlichem Rot, einem kleinen Stein in Orange und einem in hellem Inkarnat ganz rechts, bereits im Bereich der Schattenlage. Ein dunkel purpurner Stein und zwei in Orange finden sich an der Nasenlöcherpartie des Engels im Palazzo Venezia. Hier ist die Nase, wie der ganze Kopf, stärker ins Dreiviertelprofil gerückt; ganz links sieht man einen senkrechten Streifen aus reinem Weiß; es folgen zwei verschieden getönte Inkarnatstreifen und

³¹⁰ Die Unzulänglichkeit der photographischen Schwarz-Weiß-Wiedergaben, die von Körte, a. a. O., 254, treffend charakterisiert wurde, tritt besonders kraß an den Flügeln in Erscheinung. Das Gold, in den Originalen von hellster Leuchtkraft, löst sich überhaupt nicht heraus, während die in den Photographien stark hervortretenden dunklen Töne in Wirklichkeit viel weicher eingebunden sind.

blaue Untergewand (die dunkelste, ultramarin-farbene Stufe dem Tondohintergrund entsprechend) und der in beiden Fällen olivfarbene Mantel. An beiden Gewandstücken findet sich weiter ein Glanzlichtton von hellstem, weißlichem Grünblau, das als Randstreifen des goldenen Nimbus wiederkehrt. Die breite Borte am Halsausschnitt des Untergewandes besteht in beiden Fällen aus Kupfergrün, Oliv und Gold.

Wir haben die Frage der Smaltenfarben und der Smaltenlagerung bis in die letzten Einzelheiten hinein verfolgt, um die im Rahmen ihrer Zeit ganz singuläre Stellung beider Giotto-Fragmente deutlich werden zu lassen. Es sind nicht nur die in der römischen Mosaikkunst der Dantazeit gültigen Regeln, sondern mit diesen zugleich die gesamten hochmittelalterlichen Überlieferungen verneint. Denn das Schema, das wir in den Werken der römischen Spätdugento- und Frührecento-Mosaizisten beobachteten, ist altes Traditionsgut. Es findet sich am Brustbild Christi im Gewölbemosaik der Kapelle Sancta Sanctorum, an den in S. Paolo aufbewahrten Apostelköpfen aus dem unter Honorius III. (1216–1227) entstandenen Apsismosaik dieser Basilika und an dem unseres Erachtens aus dem gleichen Mosaik stammenden bartlosen Kopf in den Vatikanischen Grotten, weiter an der Mosaikikone der Madonna in S. Paolo³¹¹. Das Schema muß mit der byzantinischen Welle des frühen 13. Jahrhunderts in die römische Mosaikkunst übernommen worden sein. Seine Herkunft aus der mittelbyzantinischen Kunstübung ist offensichtlich. Es begegnet in den sizilianischen Mosaiken auf Schritt und Tritt. Wir greifen als ein Beispiel von unendlich vielen den Kopf der Madonna aus der inneren Eingangslünette des Domes von Monreale heraus (Abb. 102). Auch die Schwarz-Weiß-Wiedergabe läßt das Schema klar hervortreten; die Farben entsprechen genau dem früher beschriebenen Kanon. Ein Unterschied ist nur insofern gegeben, als die Kunst der römischen Spätdugento-Mosaizisten sich weicher modellierender Übergänge bedient. Das ja auch für sie noch maßgebende Grundelement der linearen Smaltenkette ist in den sizilianischen Mosaiken unverhüllter wirksam. Scharf setzt sich Linie gegen Linie, Streifen gegen Streifen, Fläche gegen Fläche ab. In manchen extremen Fällen, wie etwa am Kopf des Pantokrators in der Apsis des Domes von Cefalù, erscheint das Gesicht wie ein Gefüge aus Riemen und ohrmuschelartigen Knorpeln. Häufig aber umschreiben die Smaltenketten wie die Höhenschichtlinien einer Landkarte die Schwelungen und Senkungen der Form. So wird etwa am Kopf des Johannes Chrysostomos in der Cappella Palatina zu Palermo (Abb. 103) die Rundung des hohen kahlen Schädels durch konzentrische Ovallinien aufs wirksamste zur Geltung gebracht. Ähnliches findet sich an Aktfiguren wie der im Narthex von S. Marco zu Venedig zweimal begegnenden Gestalt des trunkenen Noah, an der auf diese Weise die Muskelpolster des Körpers mit einer geradezu anatomischen Gewissenhaftigkeit herauspräpariert sind.

³¹¹ Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 119 u. 120, Textabbildungen Fig. 119 u. 181–183.



Abb. 103.
Palermo, Cappella Palatina. Kopf des Johannes Chrysostomos



Abb. 104.

Rom, S. Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik. Köpfe aus der Darbringung Christi im Tempel

Zu dieser Auffassung der Mosaiktechnik, die in der Smaltenkette das Grundelement sieht und die Form durch Parallelführung solcher Streifen aufbaut, steht in schärfstem Gegensatz die Art der Smaltenkonfiguration in den Mosaikwerken der christlichen Spätantike (Abb. 104). Hier ist der Gegenstand erlebt als ein Massenwert von nicht eindeutig greifbarer Begrenzung; seine Oberfläche scheint im Lichte zu atmen. Aus flimmernder Fleckenwirkung löst sich locker schwebend die Form. Der Umriß ist entwertet – auch an den Grundelementen der Bildkonfiguration, den einzelnen Smalten. Diese sind aufzufassen als farbliche Kraftzentren, die in ihrem Strahlungsvermögen und ihrem Ausdehnungsdrang, in ihrem Beziehungsuchen zu anderen Farbzentrten Wichtigkeit besitzen. In unregelmäßiger Streuung treten Flecken verschiedenster Tönung unvermittelt nebeneinander. Zwar lassen sich formzeichnende Smaltenketten auch hier nicht ganz vermeiden; aber erst im 6. Jahrhundert – man vergleiche etwa die Brustbilder in der Erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna³¹² – erlangen sie betontere Bedeutung, womit sich jene Entwicklung anbahnt, die zu dem in der mittelbyzantinischen Kunst beobachteten Ergebnis führen sollte.

Wer die Grundzüge der Entwicklung von der Spätantike bis zur Höhe des Mittelalters kennt, wird keinen Zweifel darüber hegen, daß die Voraussetzungen für die in der Dantzezeit fremdartige Bildung der beiden Giotto-Engel nur in der spätantiken Mosaiktechnik des 4. und 5. Jahrhunderts liegen können. Die Berührungen sind über das allgemeine Prinzip pointillistischer Formgestaltung hinaus konkretester Art. Man findet – um einige besonders instructive Vergleichsbeispiele zu nennen – die einzeln herausblitzenden weißen Steine an den Gesichtern der Engel in der Aphrodiosius-Szene am Triumphbogen von S. Maria Maggiore, die verstreuten roten Steine in der Darstellung Christi mit den Aposteln in S. Aquilino zu Mailand und am Christuskopf der Apsis von

³¹² Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 92–95.

S. Pudenziana, die Verbindung von roten und orangefarbenen Smalten besonders an den Köpfen der Bewaffneten rechts im Melchisedek- und Abrahambilde des Zyklus von S. Maria Maggiore, die grauvioletten und olivfarbenen Schattentöne am Kopf der Pudentiana in der Apsis der gleichnamigen römischen Basilika³¹³. Als charakteristisches Beispiel intensivster Flimmerwirkung aus roten, orangenen, gelben, weißen, olivfarbenen, grauvioletten und schwärzlich purpurnen Smalten sei der Kopf des Judas Zelotes im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna³¹⁴ hervorgehoben. Man lese nach, was Oskar Wulff in seiner Beschreibung des ins Berliner Kaiser-Friedrich-Museum übertragenen Mosaiks aus S. Michele in Africisco zu Ravenna über grauviolette und graurötliche Smalten, über kalt rosigen Fleischton und über Zahnschnittartiges Ineinandergreifen zweier Farben sagt³¹⁵. Der zuletzt genannte technische Kunstgriff ist auch dem Mittelalter nicht unbekannt gewesen; man findet ihn an dem früher genannten Noahakt im Narthex von S. Marco zu Venedig, an dem wahrscheinlich aus S. Paolo stammenden Kopf in den Vatikanischen Grotten, und in der Dantazeit tritt er zwar nicht an menschlichen Gestalten, wohl aber in Landschaftsformationen auf, so in Cavallinis Geburt Christi in S. Maria in Trastevere. Sein eigentlicher Anwendungsbereich aber ist die christlich-spätantike Mosaikkunst, wo er an Gesichtern, Armen, Gewändern, Nimben, Architekturen, Landschaften, ja sogar – wie in der Darstellung des Guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna – am Blau des Firmamentes vorkommt³¹⁶. Wohin man auch im Bereich der Mosaikkunst des 4. und 5. Jahrhunderts blicken mag – allenthalben findet man die überzeugendsten Parallelen zu der in Giottos Engelköpfen angewandten Technik der Smaltenkonfiguration und zu der aparten Skala schillernder und gleichsam feucht irisierender Töne, die wie Farbspiegelungen auf einer Wasserfläche wirken. Es ist durchaus möglich, daß Giotto Smalten des von ihm ersetzen altchristlichen Mosaiks verwendet hat.

Noch ein Wort über die Gestaltung der Engelflügel! Hier hat auch Körte den Unterschied gegenüber Cavallinis Darstellungsweise betont³¹⁷ – eine Andersartigkeit, in der unseren Beobachtungen nach wieder ein Gegensatz zur gesamten römischen Mosaikkunst der Dantazeit und darüber hinaus zur hochmittelalterlichen Tradition überhaupt beschlossen liegt. Die mittelbyzantinische Kunst hat für Flügel ein bestimmtes Schema ausgebildet, eine Art von Flügelornament (Abb. 105). Das Gebilde zerfällt in zwei farblich unterschiedene Teile, für die der natürliche Unterschied von Deckfedern und Schwungfedern maßgebend ist. Die Federn sind zu strähnigen Streifen mit abgerundeten Ecken stilisiert. Die Partie der Deckfedern sowohl wie die der Schwungfedern ist über eine Reihe von Abschattungen der gleichen Farbe von reinem Weiß nach Dunkel hin abgestuft. Dies das Schema, wie man es zumal bei Cavallini findet. Eine Variante, die durchweg bei Torriti verwendet ist, besteht darin, daß die Deckfederfläche auf einfarbigem Grunde parallel gereihte Goldsträhnen zeigt, die von einem Goldfleck an der Flügelkuppe ausstrahlen; die Behandlung der Schwungfederfläche ist die gleiche wie oben. Der Gegensatz zu diesem dekorativ äußerst wirksamen Flügelornament ist das Flügelabbild, das die Naturform der Federn wiederzugeben sucht. In Giottos Flügeldarstellungen ist das traditionelle mittelbyzantinisch-römische Prinzip weitgehend durch die neue abbildhafte Tendenz verdrängt. Herrschte in der Franzlegende ausschließlich das alte Flügelornament in cavallinesker Fassung, so ist in der Arenakapelle in der

³¹³ Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 66/68, 40, 45, 8, 46.

³¹⁴ Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 79.

³¹⁵ O. Wulff, Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Africisco im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen XXV (1904), 374ff.; dort 394.

³¹⁶ Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 10, 17, 19, 25, 48, 50, 63/65, 81.

³¹⁷ Körte, a. a. O., 256.



Abb. 105. Cavallini, Engel aus dem Weltgericht von S. Cecilia in Trastevere

überwiegenden Mehrzahl der Fälle das Flügelabbild zur Geltung gekommen. Aber eben doch nicht überall. In der unteren Partie des Weltgerichtes und im *Noli-me-tangere*-Bilde begegnet das mittelbyzantinisch-cavallineske Schema. Auch später ist es nicht völlig aufgegeben, sondern etwa im Tafelbilde der Ognissanti-Madonna ganz bewußt in die wunderbare koloristische Rechnung dieses Bildes einbezogen. Was die Flügelabbilder der beiden musivischen Engel-Tondi betrifft, so sind diese in ihrer freien und lockeren Manier wieder sehr verschieden von den Flügelabbildern der Malereien. Es bedarf keiner Frage, daß auch hier der Impressionismus der christlich-spätantiken Mosaikkunst Pate gestanden hat. Man vergleiche die Flügelfedern der Engel in der Anbetung der Magier am Triumphbogen von S. Maria Maggiore oder die Flügel der Evangelisten-Symbole am Apsismosaik von S. Pudenziana³¹⁸.

Nur durch ein eingehendes Studium der christlich-spätantiken Mosaiktechnik ist die in den Engel-Tondi zur Geltung gekommene Art der Smaltenkonfiguration und der Farbwahl zu er-

³¹⁸ Wilpert, Mosaiken und Malereien, Taf. 63/65 u. 42/44.



Abb. 106. Leptis Magna, Mosaik. Küstenidyll mit Putten

klären. Die äußere Veranlassung aber, ein solches Studium durchzuführen, war durch den Auftrag selbst gegeben. Die mehr oder weniger vorbildgetreue Neugestaltung altchristlicher Monumentalkompositionen hatte von Anfang an zum vornehmsten Aufgabenbereich der hochmittelalterlichen Kunsttätigkeit Roms gehört, und in Torritis Werken war die Technik reproduzierenden Nachschaffens bereits zu ihrem ersten Höhepunkt gelangt. Bildmotiv und Gesamtanlage des Apsismosaiks von S. Giovanni in Laterano, Akanthusranken und Geflügel im Apsismosaik von S. Maria Maggiore sind christlich-spätantiken Ursprungs. Einen Augenblick verweilen wir bei dem in beiden Mosaiken begegnenden Motivkreis der Küstenlandschaft mit Putten, auf den wir später, in ikonographischem Zusammenhang, nochmals zurückzukommen haben. Beispiele wie das Puttenmosaik in Leptis Magna (Abb. 106) und der christlich-spätantike Mosaikfußboden im Dom von Aquileia (Abb. 107) bieten die schlagendsten Vergleichspunkte. Das in S. Giovanni und in S. Maria Maggiore dargestellte Motiv des Puttos, der sich, auf einer Amphora stehend, durch ein am Henkel festgeknotetes und an zwei Enden mit den Händen gehaltenes Segeltuch auf dem Wasser treiben lässt (Abb. 108), begegnet völlig übereinstimmend in Leptis Magna. Das ebendort nachweisbare Motiv der auf Delphinen reitenden Putten ist in S. Maria Maggiore durch die wohl auch spätantike Bildidee des vorgespannten und aufgezäumten Schwanes bereichert (Abb. 109). Dazu die angelnden und die von Booten aus fischenden Kindergestalten. Man beachte insbesondere die weitgehende formale Übereinstimmung der Boote im lateranensischen Mosaik und in Aquileia.

Bei allem noch so engen Anschluß an die zu ersetzenen Vorbilder tat Torriti aber eines nicht: er modifizierte in seinen Darstellungen menschlicher Gestalten in keiner Weise die mittelbyzantinische Überlieferung der Smaltenkonfiguration. Auch die Engel in den Tondi der Rahmenbordüre von S. Maria Maggiore (Abb. 110)³¹⁹ zeigen das bekannte Schema in der für Nebenfiguren maßgebenden, leicht abgekürzten Fassung. Es blieb Giotto vorbehalten, die letzte Konsequenz auch in smaltentechnischer Hinsicht zu ziehen und durch Übernahme des christlich-spätantiken Pointillismus jene fast beängstigende Intensität der plastischen Illusion zu erreichen, die

³¹⁹ Es handelt sich in unserer Abbildung 110 um jene interessante Engelbüste, deren Haarpartie nur in den Hauptlinien angelegt und im übrigen unvollendet gelassen ist. Vgl. dazu R. Oertel, Wandmalerei und Zeichnung in Italien, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz V (1937/40), 217ff.; dort 274f.

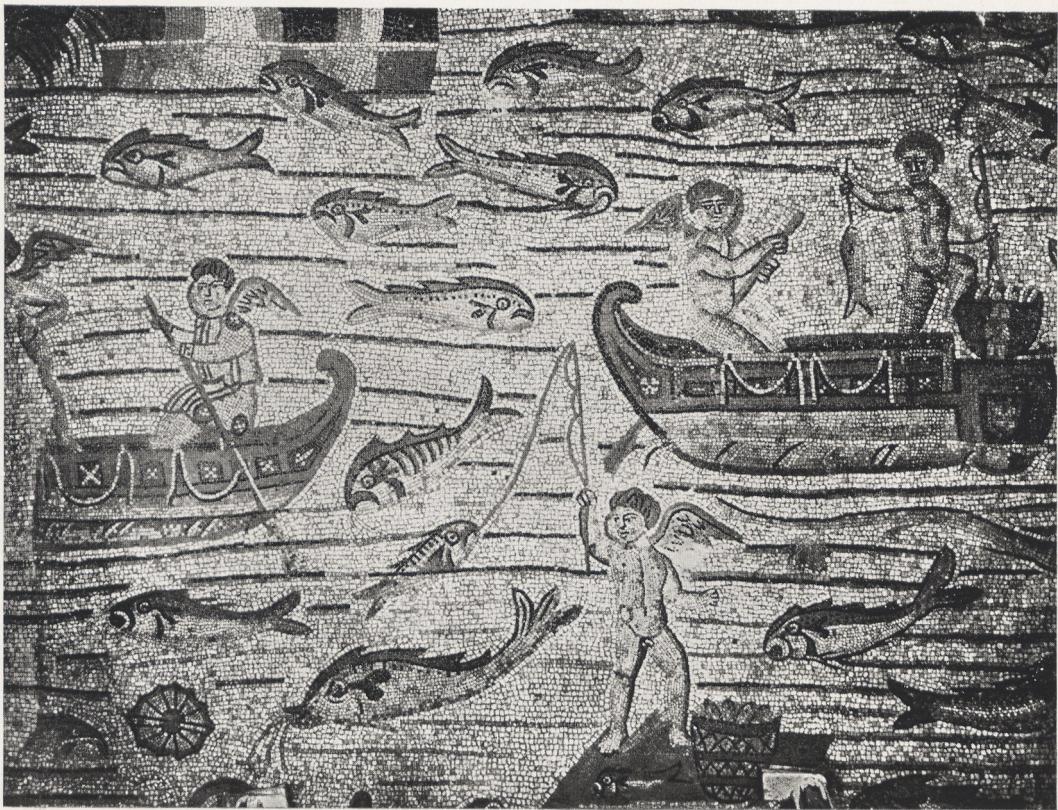


Abb. 107. Aquileia, Dom, Fußbodenmosaik. Küstenidyll mit Putten

von Vasari³²⁰ mit Staunen festgestellt wurde. Vasari spricht von der Darstellung des Segels, „la quale ha tanto rilievo che non farebbe altrettanto una vera: e pure è difficile avere a fare di que' pezzi di vetri una unione come quella che si vede nei bianchi e nell'ombre di sì gran vela, la quale col pennello, quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe“. Also eine plastische Wirkung, die größer als an einem wirklichen Segel und auch mit dem Pinsel in gleicher Weise kaum zu erreichen sei.

³²⁰ Vasari, ed. Milanesi, I, 386.

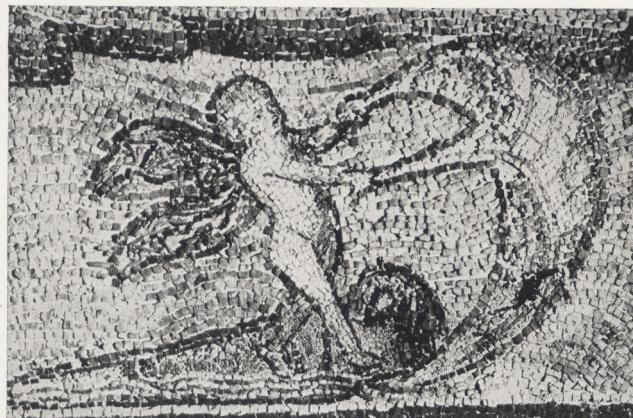


Abb. 108.

Torriti, Teilstück aus dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore.
Putto, eine schwimmende Amphora als Fahrzeug benutzend



Abb. 109.

Torriti, Teilstück aus dem Apsismosaik von S. Maria Maggiore.
Putto, auf einem Delphin reitend, mit aufgezäumtem Schwan

Das Wagnis Giottos – die Verdrängung der dem Prinzip der Smaltenkette und der klaren Flächenbegrenzung verhafteten mittelbyzantinischen Mosaiktechnik durch einen an spätantikem Vorbild gewonnenen Stil der malerisch-impressionistischen Smaltenkonfiguration – war im Rahmen der Dantezeit eine einmalige und unerhörte Tat. Dem Experiment mußte die stilgeschichtliche Wirkung versagt bleiben; denn die große Zeit der hochmittelalterlichen Mosaikkunst war ja bereits zu Ende gegangen.

Die Giotto-Forschung aber wird die Frage nach etwaigen Reflexen der Navicella-Episode in Giottos eigener Auseinandersetzung mit Problemen der Farbgebung und der Modellierung durch Farbwerte zu stellen haben. Was nach der in koloristischer Hinsicht so unempfindlichen Stufe des Arenazyklus immer wieder überrascht, ist die Kostbarkeit der Farbgebung in der Ognissanti-Madonna. Unserer Datierung zufolge schiebt sich zwischen eben diese beiden Werke die Arbeit an der Navicella, und wir sind überzeugt, daß der farbige Schimmer des wie von Frühlingsglanz erfüllten Tafelbildes in der von Giotto um die Wende des ersten Jahrzehntes geübten Mosaiktechnik seine Voraussetzungen hat.



Abb. 110. Torriti, Engeltondo aus der Rahmenbordüre des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore

IV. DIE CHRISTLICH-SPÄTANTIKE IKONOGRAPHIE DER NAVICELLA

1. DIE SPÄTANTIKEN BILDELEMENTE DER GIOTTOSCHEN KOMPOSITION

Schon mehr als einmal ist die Forschung auf spätantike Elemente in Giottos Navicella-Komposition aufmerksam geworden³²¹. Handelte es sich dabei bis vor kurzem immer nur um beiläufige Einzelbeobachtungen, so ist letzthin Körte auf dieser Spur ein gutes Stück weiter vorgedrungen³²², und man hat den Eindruck, daß es eigentlich nur noch eines beherzten Schrittes bedürft hätte, um die Lösung des Rätsels zu finden. Ist es doch ausgeschlossen, daß durch ein zufälliges Zusammentreffen einzelner bruchstückhafter Überlieferungen ein so völlig spätantik bestimmtes Bild habe entstehen können, wie es in der Navicella tatsächlich vorliegt. Nur unmittelbares Zurückgreifen auf eine altchristliche Komposition gleichen Inhaltes konnte zu einem solchen Ergebnis führen. Wie die folgenden Analysen nachzuweisen versuchen, lassen sämtliche Bildelemente – bis auf die eine Ausnahme der Stiftergestalt – auf eine christlich-spätantike Vorlage schließen.

a) *Die Windgötter*

Wie wir früher schon sagten, sind die gegenständlich interessantesten Bestandteile der Komposition die beiden auf Wolken knienden Windgötter. Sie erregen den Sturm, indem sie mit vollen Backen in gewundene Muschelhörner blasen, und sie bedienen sich dabei eines charakteristischen antiken Bläsergestus: der eine Arm hält ausgestreckt das Horn, der andere greift an den Hinterkopf. Wir finden nun die Parallelen zu diesem Motiv des im Bläsergestus dargestellten Windgottes auf römischen Bildwerken des 3. und 4. Jahrhunderts. An erster Stelle ist eine Gruppe mythologischer Sarkophage zu nennen. Die beiden ältesten Stücke, beide wohl rund um 240 anzusetzen, sind der aus Rom stammende Phaethon-Sarkophag im Museo lapidario zu Verona (Abb. 111) und der Endymion-Sarkophag im Palazzo Doria Pamfili zu Rom³²³. Auf dem Veroneser Sarkophag finden sich vier Windgötter im Bläsergestus. Sie sind (bis auf den im unteren Teil von Pferden überschnittenen) als ganzfigurige Aktgestalten dargestellt und tragen große Federflügel an den Schultern, spitze Ziegenohren und in der vorderen Haarpartie, oberhalb der Stirn, kleine hörnerartige Flügel. Das letztere Merkmal tritt besonders deutlich am Kopf des fünften, bärtigen Windgottes in Erscheinung, der einem der Sonnenrosse in die Zügel greift. Der römische Endymion-Sarkophag zeigt einen jugendlichen Windgott im Bläsergestus an der linken

³²¹ O. Wulff in: *Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaft* XXVII (1904), 246: „Und doch verrät sich in der Anordnung Christi in vollster Vorderansicht zum Beschauer bei ganz seitlicher Aktion die der altchristlich byzantinischen monumentalen Tradition entspringende Anregung.“ – Ad. Venturi, *Storia dell'Arte italiana* V, 1907, 291: „... un pescatore, ricavato da sarcofagi de' bassi tempi...“ – H. Thode, Giotto, Bielefeld und Leipzig 1910, 60: „Mit einem von zwei antik gedachten Windgöttern geschwungenen Segel fährt das Schiff durch die Wellen.“ – A. Muñoz in: *Bollettino d'arte* N. S. IV (1924/25), 436: „... l'immagine del Cristo, che sembra egli abbia derivata da qualche grande composizione musiva absidale, di cui Roma e la stessa basilica vaticana gli offrivano tanti esempi.“

³²² Körte sieht a. a. O. sowohl in der Christusgestalt (232) wie auch im Angler (240) und in den Windgöttern (247) Elemente von letztlich spätantiker Herkunft. Auch die ganze Komposition scheint ihm von einem solchen „fernen“ Ursprung zu sprechen. Er verweist auf Jonasdarstellungen, auf symbolische Schiffsdarstellungen der Katakomben (232) und insbesondere (240) auf eine Darstellung der Landung von Paris und Helena auf dem Palatin (bei Körte Abb. 9), deren Komposition „in einer christlichen Bedeutung weitergelebt“ haben müsse. – Wir betonen, daß unsere eigenen Beobachtungen zur christlich-spätantiken Ikonographie des Bildes zum Teil bereits auf das Jahr 1933 zurückgehen.

³²³ Carl Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs*, III. Bd., 1. Abt., Berlin 1897, Nr. 77. – Zur Datierung dieses und des Veroneser Sarkophages vgl. Friedrich Gerke, *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, 10 und 24.



Abb. 111. Verona, Museo Lapidario. Sarkophag mit Sturz des Phaethon

Schmalseite. Was diese beiden älteren Fälle von den Beispielen der noch zu nennenden mythologischen Sarkophage unterscheidet, ist die ganzfigurige Darstellung der dämonischen Wesen. Ähnlich gebildete Windgötter, gleichfalls mit Federflügeln an den Schultern und kleinen, hörnerartigen Flügeln im Haar, tragen in der Darstellung einer Kaiserapotheose auf einem Elfenbein des British Museum den aus irdischen Fesseln befreiten Cäsar durch die Region des Tierkreises zu seinen vergöttlichten Ahnen empor³²⁴. Auf den restlichen Stücken der genannten Gruppe mythologischer Sarkophage, die, eng zusammengehörend, nach Gerke typische Erzeugnisse der tetraphischen Periode (280–312) sind³²⁵, treten Windgötter im Bläsergestus als Halbfiguren auf. Es handelt sich um den Prometheus-Sarkophag des Neapler Museo nazionale und um vier Phaethon-Sarkophage, zwei in der Villa Borghese zu Rom, ein fragmentarisch erhaltenes Stück im Hof des Municipio zu Benevent und ein Stück im Louvre zu Paris, letzteres mit weitgehender Zerstörung der für uns maßgebenden Stellen³²⁶.

Die Einführung der blasenden Windgötter in den Zusammenhang der Phaethon- und der Prometheussage ist offensichtlich als ein Moment innerhalb der für das 3. Jahrhundert charakteristischen philosophisch-symbolischen Mytheninterpretation zu werten. Die Phaethonsage ist mit ihrer Fülle personifizierter Naturkräfte unter einen großen, kosmologisch-weltanschaulichen Blickwinkel gestellt; sie ist eine Allegorie auf den Endbrand des Universums³²⁷. In der Gestaltung des Prometheusthemas aber ist neuplatonische Anthropologie mit ihrer spezifischen Auffassung vom Wesen und Schicksal der Menschenseele wirksam; Psyche, die schaudernd zurückfährt, wird

³²⁴ Hubert Schrade, Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1928/29, 66ff.; dort 106f. und Abb. 6. – Franz Cumont, Une terre-cuite de Soings et les Vents dans le culte des morts, in: Revue archéologique, sixième série XIII (1939), 26ff.; dort 50 und Pl. II, 2.

³²⁵ Gerke, a. a. O., 23.

³²⁶ Robert, Sarkophagreliefs III, 3, Berlin 1919, Nr. 337, 338, 340, 341 und 357 (mit Textabbildung auf S. 448).

³²⁷ Cumont, a. a. O. (vgl. Anm. 324), 46.



Abb. 112. Florenz, Museo archeologico.
Bronzene Totenlampe mit Sol, Luna und blasenden Meerkentauren

Venti mit der Meereslandschaft – man vergleiche dazu die Tatsache der ihnen bei Seefahrten dargebrachten Opfer³²⁸ – macht es verständlich, daß häufig eine formale Verschmelzung mit anderen Meereswesen, mit Tritonen und Seekentauren vorgenommen wurde. Als Beispiele für Seekentauren mit dem Bläsergestus der Venti vergleiche man die beiden Darstellungen auf einem fünfseitigen Marmoruntersatz im Belvedere des Vatikan³²⁹. Ein halbfiguriges Bläserwesen an einem Schiffsbug des großen Sarkophages mit Hafendarstellung im Vatikanischen Belvedere bezeichnet Amelung mit Recht als einen Triton oder Windgott³³⁰. Daß man plastische Darstellungen solcher nach Art von Meerkentauren gebildeten Bläser, offenbar als Weihgeschenke an die günstig zu stimmenden Seewinde, auf Ädikulen in Häfen aufzustellen pflegte, zeigt der reizende Puttensarkophag, der bis 1928 im römischen Palazzo Bacchettini-Vaccari aufbewahrt

³²⁸ Gerke, a. a. O., 27.

³²⁹ Vgl. den in Anm. 324 zitierten Aufsatz.

³³⁰ Vgl. den Artikel „Venti“ von Keune in: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, hrsg. von W. H. Roscher, VI. Bd., Leipzig und Berlin 1924/37, 181 ff. und den Artikel „Windgötter“ von Steuding ebendort, 511 ff.

³³¹ Walter Amelung, Die Sculpturen des Vatikanischen Museums, Bd. I Tafeln, Berlin 1903, Taf. 26, Nr. 77b.

³³² Amelung, a. a. O., Bd. II, Berlin 1908, Text 51 und Taf. 5.

von Amor der unbelebten Materie des von Prometheus geformten Menschengebildes zugeführt³²⁸. Wenn in diesem Zusammenhang das Motiv des Windgottes als sinnentsprechend empfunden wurde, so erscheint es auch dort, wo in noch existenziellerer Weise das Schicksal der Menschenseele zum Thema gestellt war: im Totenkult. Cumont hat kürzlich diese Zusammenhänge treffend analysiert³²⁹; als Beispiel sei hier nur das schon erwähnte Londoner Elfenbein mit der Kaiserapotheose genannt. Was die Einführung des Windgottmotivs in den Zusammenhang der Endymionsage betrifft, so scheint hier eine andere wichtige Funktion der Venti maßgebend gewesen zu sein: ihre Beziehung zur Welt des Meeres, aus dem die Mondgöttin emporsteigt; denn der blasende Windgott auf dem Sarkophag im Palazzo Doria ist der Gestalt des Okeanus zugesellt. Die enge Verbindung der



Abb. 113. Rom, S. Sebastiano. Sarkophagfragment mit Fischerszene



Abb. 114. Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg. Kindersarkophag mit Jonasdarstellung

wurde (Abb. 118). Ein Ineinanderspielen von Wind- und Wasservorstellungen ist auch dem Bläser eigen, der sich – sein symmetrisch entsprechendes Pendant ist bis auf einen kleinen Rest abgebrochen – an einer bronzenen Totenlampe mit Sol und Luna im Museo archeologico zu Florenz befindet (Abb. 112). Sein nackter Menschenleib endet in dem üblichen Fischschwanz der Meerkentauren, und zwei Flossen sind wie zwei Vorderbeine nach vorn gerichtet. Im Haar zeigt er die kleinen hörnerartigen Flügel der Venti, und im Bläsergestus mit dem ausgestreckten und dem an den Hinterkopf greifenden Arm läßt er sein gedrehtes Muschelhorn ertönen³³³. Es kann also nicht wundernehmen, daß man auch Seestücke mit blasenden Windgöttern findet, deren Körper in einen Fischschwanz ausläuft. In einem wieder der tetrarchischen Epoche zuzuweisenden Sarkophagrelief mit Odysseus und den Sirenen im Thermenmuseum bläst ein solches Wesen gegen das Segel des Schiffes³³⁴. Ein gleiches Wesen findet man auf dem 1925 bei S. Sebastiano aufgefundenen, von Wilpert³³⁵ auf Luc. 5, 4ff. gedeuteten Fragment mit einer Fischerszene (Abb. 113).

³³³ Durch den in Anm. 324 zitierten Aufsatz Cumonts, in dem diese Lampe übrigens nicht genannt wird, dürfte die gegenständliche Beziehung ihrer bildlichen Darstellungen zum Totenkult klar erwiesen sein; vgl. besonders 47, wo von dem „symbole de la navigation des morts vers les îles Fortunées“ die Rede ist: „Zéphyre et Borée y apparaissent à côté des monstres marins pour indiquer qu'ils favorisent la périlleuse traversée vers ce paradis lointain . . . une interprétation très ancienne des Pythagoriciens reconnaissait dans les îles des Bienheureux le soleil et la lune baignées dans les flots de l'éther.“ – Noch Franz Dölger, *IXΘΥΣ*, Bd. V, 132 hatte das Florentiner Stück für eine der vielen Lampen des täglichen Gebrauchs gehalten, die nur zufällig für Zwecke des Totenkults benutzt worden seien und deren Bildschmuck daher nichts in dieser Richtung aussage.

³³⁴ Giuseppe Wilpert, I Sarcofagi cristiani antichi, Vol. I., Tavole, Roma 1929, Taf. XXIV, 7. – Zur Datierung vgl. Gerke, a. a. O., 24.

³³⁵ Wilpert, Sarcofagi I, Testo, 158.



Abb. 115. Rom, Lateran. Jonassarkophag Nr. 119



Abb. 116. Vatikan, Bibliothek. Meerfahrt des Aeneas aus dem jüngeren Virgilcodex

Daß die frühchristliche Kunst das Windgöttermotiv in ihren Formenvorrat aufgenommen hat, wird vollends durch einige Darstellungen der Jonasszene bewiesen. An erster Stelle sind hier zwei berühmte, von Gerke noch vor 300 datierte Werke³³⁶ zu nennen: der von der Porta Angelica zu Rom stammende Kindersarkophag Nr. 832 der Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen (Abb. 114) und der Sarkophag Nr. 119 der lateranensischen Sammlung (Abb. 115). Als weitere Träger des Motivs schließen sich an: der Lateransarkophag 154, ein Fragment im Museum von S. Sebastiano und ein heute verschwundener Sarkophag vom Friedhof bei S. Agnese³³⁷. In all diesen Fällen sind die den Bläsergestus vollführenden Wesen als Halbfiguren dargestellt. Am Kindersarkophag von Ny Carlsberg treten sie in der Zweizahl auf; sie sind, was in unserm Zusammenhang von besonderer Wichtigkeit ist, zu beiden Seiten des Segels angeordnet. Die das Vorbild des Ny Carlsberger Stückes abwandelnde und erweiternde Komposition des Lateransarkophages 119 hat nur einen Windgott übernommen, als neues Motiv aber die Halbfigur des Helios in einer Kreisglorie hinzugefügt.

Und nun zu den Windgöttern der Giottoschen Komposition! Sie sind, wie am Phaethon-Sarkophag in Verona, am Endymion-Sarkophag des Palazzo Doria und auf dem Londoner Elfenbein, als ganzfigurige Aktgestalten dargestellt; sie tragen Hörner und spitze Ziegenohren. Aus der

³³⁶ Gerke, a. a. O., 46.

³³⁷ Wilpert, Sarcofagi I, Taf. CXX, 2; II, Taf. CLXIX, 5; II, Testo, Fig. 130.

oben beobachteten formalen Verschmelzung des Windgottmotivs mit dem des Meerkentauren aber erklären sich die übrigen auffälligen Merkmale: die spitzsträhnige Rückenflosse an Stelle der Schulterflügel und die kleinen flossenartigen Hautlappen, die an den Oberarmen und – dem Lyoner Gemälde zufolge – auch an den Oberschenkeln saßen. Tritonen, die – teilweise auch gehörnt – am Rücken und an den Oberarmen flossenartige Hautlappen tragen, findet man im antiken Fußbodenmosaik der Sala rotonda des Vatikan. – Für die symmetrische Anordnung zu beiden Seiten des Segels bot der Kindersarkophag von Ny Carlsberg eine Parallel. Eine Variante dieses Schemas taucht noch einmal in der Darstellung einer von Sturm und Regen bedrängten Meerfahrt in dem offenbar auf ältere Vorlagen zurückgehenden³³⁸ jüngeren Virgilcodex der Vaticana auf (Abb. 116). Die mit der Chlamys bekleideten Halbfiguren über Wolken – zwischen ihnen erscheint eine dritte Personifikation, wohl Luna, welche die Fackeln senkt – tragen noch die kleinen hörnerartigen Flügel über der Stirn; der antike Bläsergestus aber ist verschwunden, das Horn wird mit beiden Händen gehalten.

Die Windgötter der Giottoschen Komposition – so lautet das Ergebnis unserer Analyse – haben ihre Parallelen in einer ganz bestimmten Bildgruppe, die dem 3. und 4. Jahrhundert angehört. Eine im Mittelalter weiterlebende Tradition ist nicht nachweisbar. Selbst wenn wir sonst keine einschlägigen Spuren besäßen – allein das Windgöttermotiv würde zur Lösung des Navicella-Rätsels in dem von uns vertretenen Sinne die zwingendste Veranlassung geben.

b) *Der Angler*

Zu den beliebtesten Gegenständen einer von gedanklichem Gehalt unbeschwert und nur dem optischen Reiz hingebenen Wirklichkeitsschilderung gehörte in der hellenistisch-römischen Kunst das Küstenidyll mit den Motiven des Fischfangs und des Anglers. Nicht selten sind Putten die Akteure der von emsiger Lebendigkeit und naturhafter Anmut überquellenden Szenen. In den Mosaiken von Leptis Magna und Aquileia (Abb. 106 u. 107) nannten wir bereits charakteristische Beispiele dieser Bildgattung. Das frühchristliche Kunstschaffen übernahm den jedermann vertrauten Motivkreis unbefangen in seinen Formenvorrat. Dies um so mehr, als die christliche Gedankenwelt seit ihren ersten Anfängen unter galiläischen Fischern über bestimmte Impulse verfügte, die mit der Vorstellung des Fischfangs verbunden waren. Bald schob sich dieses Ideengut interpretierend in den ursprünglich bedeutungsfreien Motivkreis des Meeresidylls und schuf so jenen weitverzweigten Sinnzusammenhang, den Franz Joseph Dölger zum Gegenstand seines umfangreichen Werkes über das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit gemacht hat³³⁹. Die Frage, ob die Darstellung eines Fischers auf christlichem Monument als Symbol oder als bedeutungsfreies Genremotiv zu verstehen sei, kann nur jeweils von Fall zu Fall entschieden werden. Es geht uns zunächst nur um das Motiv als solches, wenn wir auch hier wieder auf den Jonassarkophag von Ny Carlsberg und den des Lateranmuseums hinweisen (Abb. 114 u. 115). In beiden Fällen sitzt bzw. steht ein Angler mit einem Fischkorb am Ufer. Die erweiterte Fassung des lateranensischen Stückes mit ihrer durch Tiere und Schilf belebten Küstenlandschaft hat dem Angler einen Fischerknaben hinzugesellt und an die linke Bildseite noch zwei weitere Gestalten gesetzt, die sich mit

³³⁸ Vgl. Rudolf Kümstedt, Vormittelalterliche Malerei, Augsburg 1929, 22f. und 45f.

³³⁹ Franz Joseph Dölger, *ΙΧΘΥΣ*, I. Bd.: Das Fischsymbol in frühchristlicher Zeit. *ΙΧΘΥΣ* als Kürzung der Namen Jesu *ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ/ΘΕΟΥ/ΥΙΟΣ/ΣΩΤΗΡ*, 2. Aufl., Münster i. W. 1928; II. Bd.: Der heilige Fisch in den antiken Religionen und im Christentum, Textband, 1922; III. Bd.: ebenso, Tafeln, 1922; IV. Bd.: Die Fischdenkmäler in der frühchristlichen Plastik, Malerei und Kleinkunst, Tafeln, 1927; V. Bd.: ebenso, Textband, 1932 ff. (noch nicht abgeschlossen).



Abb. 117. Rom, Lateran. Grabplatte der Firmia

einem Fischkorb zu schaffen machen. Was die beiden genannten Jonassarkophage in unserem Zusammenhang zu so aufschlußreichen Paradigmen macht, ist die mit dem Tatbestand der Navicella übereinstimmende Verbindung sowohl des Windgötter- wie auch des Anglermotivs mit einer Schiffsszene.

c) *Das Turmmotiv*

In römischen Seefahrtendarstellungen begegnet nicht selten am Ufer ein merkwürdiges Architekturgebilde: ein vierfach abgetreppter Stufenbau, auf dem oben ein Feuer lodert. Gemeint ist das Wahrzeichen des stadtrömischen Hafens: der unter Kaiser Claudius (41–54) erbaute Leuchtturm von Ostia. Die einschlägigen Monamente sind kürzlich übersichtlich von Georg Stuhlfauth zusammengestellt worden³⁴⁰. Wir verweisen hier nur auf die Grabplatte der Firmia im lateranensischen Museum mit der Darstellung von Wasser, Schiff und Leuchtturm (Abb. 117) und auf den bereits in unserer Analyse des Windgöttermotivs genannten, einst im römischen Palazzo Bacchettoni-Vaccari befindlichen Puttensarkophag (Abb. 118), der mit Leuchtturm und angelndem Putto gleich drei der uns hier interessierenden Bildmotive in sich vereinigt. Wir sind nun überzeugt, daß im spätantiken Vorbild der Giottoschen Navicella eben dieser Leuchtturm von Ostia dargestellt war. Giotto hat ihn in Architekturformen der Dantazeit übersetzt und ihn unter Hinzufügung des Tores und des rückwärtigen Loggiengebäudes zur Gestaltung einer architektonischen Gruppe verwertet. Für den Ursprung des Turmes aus dem spätantiken Leuchtturmmotiv spricht die Gliederung in vier Stockwerke und die teilweise zur Geltung gekommene, auf der Pembrokezeichnung (Abb. 93) wahrscheinlich übertriebene, aber im Giotto-Original wohl sicher vorhandene Abstufung.

³⁴⁰ Georg Stuhlfauth, Der Leuchtturm von Ostia, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 53 (1938), 139ff.



Abb. 118. Ehemals Rom, Palazzo Bacchettoni-Vaccari. Kindersarkophag mit Hafenszene

d) *Das Schiff*

Wenn man das von Friedrich Moll gesammelte reiche Material zur Darstellung des Schiffes im Altertum und im Mittelalter durchblättert³⁴¹, so gewinnt man zwingend den Eindruck, daß die von Giotto gewählte Form nur auf einem spätantiken Vorbilde beruhen kann. Die spezielle Art der Differenzierung von Bug und Heck ist für die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung typisch (Abb. 114, 117, 118); in mittelalterlichen Beispielen (Abb. 123, 124, 131) pflegen die beiden Schiffsenden in einem mehr oder weniger ausgeprägten Verhältnis symmetrischen Gleichgewichts aufeinander bezogen zu sein³⁴², oder es herrscht eine absolute Asymmetrie durch Einführung von Steuermannskanzeln oder ähnlichen Zutaten. Die Darstellung eines Handelsschiffes der römischen Kaiserzeit auf einem Sarkophagrelief im Louvre³⁴³ zeigt das für die Navicella charakteristische Sich-Umschlagen des Segels an einer Seite; wenn nicht alles täuscht, ist die Rahe hier ebenfalls aus zwei Stücken zusammengesetzt und verknotet. Die Belebung des Giottoschen Segels durch senkrechte Nähte und waagrechte Borten hat ihre Grundlage in den gitternetzartigen Verschnürungen der antiken Segel. Auch für die komplizierte Apparatur des Tauwerks dürfte das spätantike Vorbild die Anweisungen gegeben haben, denn man findet selbst an einem relativ kleinen und summarischen Beispiel wie dem des Schiffes auf dem Lateransarkophag 119 (Abb. 115) die Darstellung von Flaschenzügen.

e) *Die Halbfiguren über Wolken*

Das Motiv der Halbfigur über Wolken, die einen oder beide Arme abwärts ausstreckt, ist der christlich-spätantiken Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts in einer weitgehend übereinstimmenden Form geläufig. Man vergleiche das Evangelistensymbol des Matthäus im Apsismosaik von S. Pudenziana (Abb. 119) und die im ganzen fünfmal dargestellte göttliche Halbfigur der Langhausmosaiken von S. Maria Maggiore (Abb. 120)³⁴⁴. Man beachte hier insbesondere das Merkmal des abflatternden Gewandendes, das am rechten Halbfigurenpaar der Navicella wiederkehrt³⁴⁵. Was die gegenständliche Bedeutung der vier Gestalten betrifft, so sind sie seit Baldinucci³⁴⁶

³⁴¹ Friedrich Moll, *Das Schiff in der bildenden Kunst*, Bonn 1929.

³⁴² Es gibt unter den mittelalterlichen Beispielen die Darstellung eines Bootes, das aus dem übrigen Bestande herausfällt und in seiner Form weitgehend dem Schiffskörper der Navicella entspricht. Nicht von ungefähr handelt es sich um eines der Reliefs am Campanile des Florentiner Domes. Bereits Adolfo Venturi, *Storia IV*, 460 mit Fig. 364, hat die Übereinstimmung mit Giottos Navicella erkannt.

³⁴³ Moll, a. a. O., Taf. B IV, Nr. 95.

³⁴⁴ Vgl. weiter Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, Taf. 14; 19, 1 u. 2; 26.

³⁴⁵ Vgl. dazu oben S. 112.

³⁴⁶ Baldinucci, *Notizie*, Firenze 1681, 48.



Abb. 119. Rom, S. Pudenziana.
Evangelistensymbol des Matthäus aus dem Apsismosaik



Abb. 120. Rom, S. Maria Maggiore.
Göttliche Halbfigur der Abraham- und Melchisedek-Szene
aus dem Mosaikzyklus des Langhauses

als Evangelisten bezeichnet worden. Im frühen 17. Jahrhundert hingegen, in der nach Provenzales Erneuerung 1618 aufgestellten Schlußabrechnung³⁴⁷, begegnen sie als Propheten. Muñoz und nach ihm Körte haben mit Recht diese ältere Deutung für die authentische erklärt³⁴⁸. Sehr zutreffend auch Muñoz' Hinweis auf den Codex Rossanensis, in dem die neutestamentlichen Vorgänge jeweils von vier Propheten mit weisendem Gestus begleitet sind. In dem verwandten, gleichfalls dem 6. Jahrhundert entstammenden Matthäusfragment aus Sinope in der Pariser Nationalbibliothek sind jeder Szene zwei Propheten zugeordnet³⁴⁹.

f) *Die Christusgestalt*

Daß die Christusgestalt in ihrer hieratisch-feierlichen Frontalität der Auffassung altchristlicher Monumentalkompositionen entspricht, bedarf keiner weiteren Begründung. Eines besonderen Hinweises aber bedarf die Gewandfarbe. Sie entspricht nicht dem mittelalterlichen Kanon von Blau und Rot; Untergewand und Pallium sind vielmehr beide in Gold gehalten – wie in den Apsismosaiken von S. Pudenziana und SS. Cosma e Damiano³⁵⁰. Es ist höchst bezeichnend, daß die Gleichfarbigkeit beider Gewandteile in der Dantazeit eine Parallel in einem Werke hat, das anerkanntermaßen auf ein christlich-spätantikes Vorbild zurückgeht: in dem cavallinesken Apsisfresko von S. Giorgio in Velabro, in dem Untergewand und Pallium des nach Art von SS. Cosma e Damiano dastehenden Christus goldgelb gehalten sind.

2. DIE DARSTELLUNG DES SINKENDEN PETRUS VON DER CHRISTLICHEN SPÄTANTIKE BIS ZUM HOHEN MITTELALTER

Das Postulat eines christlich-spätantiken Vorbildes für die Giottosche Navicella drängt notwendig zu der Frage nach etwaigen erhaltenen oder sonst nachweisbaren frühen Darstellungen des gleichen Bildgegenstandes. Hat die frühe christliche Kunst das Thema des sinkenden Petrus behandelt? Abgesehen von schriftlichen Zeugnissen des 5. und 6. Jahrhunderts läßt sich diese Frage heute auch auf Grund sehr glücklicher Funde, die während des letzten Menschenalters zutage gefördert wurden, mit einem klaren Ja beantworten.

Zu den großen Überraschungen der 1931/32 stattgefundenen fünften Grabungsperiode in Dura-Europos am Euphrat gehörte die Entdeckung eines zu christlicher Kultstätte umgewandelten Wohnhauses. In einem als Baptisterium oder als Martyrion gedeuteten Raume desselben fand sich ein dem zweiten Viertel des 3. Jahrhunderts zuzuweisender Bildzyklus³⁵¹. Er enthält die Darstellung des sinkenden Petrus (Abb. 121). Die teilweise zerstörte Komposition zeigt oben das Schiff und rechts unten die Christus-Petrus-Gruppe. In dem nur etwa zur Hälfte erhaltenen Schiff sind vier Jünger ganz und zwei in geringen Resten erhalten. Das besagt, daß die Schiffs-

³⁴⁷ Vgl. den Abdruck bei Muñoz in: *Bollettino d'arte* N. S. IV (1924/25), 434.

³⁴⁸ Muñoz, a. a. O., 440; Körte, a. a. O., 247.

³⁴⁹ Abbildungen bei A. Muñoz, *Il Codice purpureo di Rossano e il Frammento Sinopense*, Roma 1907; R. Körnstedt, *Vormittelalterliche Malerei*, Abb. 80–83, 86–93, 96.

³⁵⁰ Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, Taf. 42/44, 102f.

³⁵¹ P. V. C. Baur, *The paintings in the Christian Chapel*, in: *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report of Fifth Season of Work, October 1931–March 1932*, edited by M. J. Rostovtzeff, New Haven 1934, 254ff.; dort 266ff. – M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its Art*, Oxford 1938, 131ff.



Abb. 121. Dura-Europos, christlicher Kultraum.
Fragment einer Wandmalerei mit Darstellung des sinkenden Petrus

besatzung offenbar die dem evangelischen Bericht entsprechende Zahl von elf Personen umfaßt haben muß.

Eine freilich nicht über jeglichen Zweifel erhabene Darstellung der fraglichen Petrus-Szene wurde 1909 von Wilpert bei Grabungen in der Cäciliengruft der Kallistus-Katakombe auf dem Fragment eines Sarkophagdeckels (Abb. 122) gefunden³⁵². Rechts ein Segelboot mit drei Insassen: einem Steuermann, einem Ruderer und einem dritten, der voll Grauen sein Gesicht mit der Hand bedeckt. Im heftig bewegten Wasser sind vier Fischköpfe und ganz rechts eine Art von Seeungeheuer sichtbar, das mit der Schwanzflosse gegen das Boot schlägt. An der linken Bildflanke steht Christus, bartlos, dem Apostelfürsten zugewandt, der, zum Teil in die Fluten eingesunken, beide Arme gegen den Herrn ausstreckt. Im Gegensatz zu Wilpert hat Paul Styger³⁵³ die Behauptung aufgestellt, die Szene beziehe sich nicht auf Matth. 14, 24ff., sondern auf Joh. 21, 1 ff., wo Petrus auf die Mitteilung hin, daß es der Auferstandene sei, der am Ufer stehe, sich ins Meer stürzt und dem Herrn entgegenschwimmt, nachdem er sich, zuvor nackt, mit dem Untergewand

³⁵² Joseph Wilpert, Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus, Freiburg i. Br. 1909, 86ff. – Wilpert, Sarcophagi I, Text, 161f.

³⁵³ Paul Styger, Die altchristliche Grabeskunst, München 1927, 95f.



Abb. 122. Rom, Kallistus-Katakombe.

Fragment eines Sarkophagdeckels mit Darstellung des sinkenden (oder des dem Auferstandenen entgegenschwimmenden) Petrus

umgürtet hat³⁵⁴. Der später von der byzantinischen Kunst für diesen Vorgang ausgebildete Typus findet sich u. a. auf dem Paliotto von Salerno³⁵⁵, im Freskenzyklus von S. Angelo in Formis³⁵⁶ und im Mosaikzyklus des Domes von Monreale (Abb. 123). Die Miniaturisten der griechischen Evangelienhandschrift Ms. gr. 74 in der Pariser Nationalbibliothek haben diese Bildprägung auch auf Matth. 14, 24ff. und die Parallelstellen Marc. 6, 47ff. und Joh. 6, 16ff., die im übrigen gar nicht die Petrusepisode erwähnen, übertragen³⁵⁷. Petrus ist in all diesen Fällen tatsächlich schwimmend dargestellt. Wie behutsam man aber auch bei der Interpretation von Darstellungen sein muß, die Petrus in der halb knienden Haltung des scheinbar Versinkenden vorführen, zeigt ein deutsches Beispiel des 12. Jahrhunderts, das im Historischen Museum der Pfalz in Speyer aufbewahrte Portalsturz-Relief vom Kloster Höningen, Krs. Frankenthal (Abb. 124). Man sieht hier links die Luc. 5, 1ff. (vgl. auch Matth. 13, 2) berichtete Seepredigt Christi; rechts aber wendet sich Petrus in der bereits beschriebenen Haltung vom Wasser aus dem am Ufer stehenden Christus zu. Der bayerische Inventarband von 1939 redet vorsichtig nur von „Petrus auf dem See“³⁵⁸. Dargestellt ist unseres Erachtens die bei Lucas auf die Seepredigt folgende Episode, wo Petrus nach dem wunderbaren Fischzug dem Herrn zu Füßen fällt. Vorstellungen, die aus Joh. 21, 1ff. abgeleitet sind, müssen hineingespielt haben, so daß der Kniefall des Joh. 21, 7 entsprechend nur mit einem Schurz umgürteten Apostels sich noch im Bereich des Wassers voßzieht. Seine Haltung aber ist, wie gesagt, die sonst in der Darstellung des Versinkenden angewandte. Um nun auf das Fragment aus S. Callisto zurückzukommen, so ist dort an der Petrusgestalt gleichfalls ein eigenständlich um die Lenden geschlungene Gewandstück auffällig. Aber eine Schwierigkeit besteht darin, daß auch der Oberkörper bekleidet ist. Das bewegte Wasser, der Gestus des Entsetzens bei einem der Schiffsinsassen deuten durchaus auf die für Matth. 14, 24ff. gültige Vorstellung des Sturmes, und man kann nicht sagen, daß die von Styger vorgebrachten Gründe – die Behauptung, daß Christus am Ufer stehe, und die Rekonstruktion der FischerSzene von S. Sebastiano (Abb. 113)

³⁵⁴ Der Versuch einer zusammenfassenden ikonographischen Behandlung der auf die verschiedenen Vorgänge am See Genezareth bezüglichen Darstellungen bei G. Prausnitz, *Die Ereignisse am See Genezareth*, Straßburg 1917.

³⁵⁵ Wilpert, *Mosaiken und Malereien*, Fig. 423. – A. Venturi, *Storia II*, Fig. 460.

³⁵⁶ Franz X. Kraus in: *Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen XIV* (1893), 92f. und Taf. III (zwischen S. 18 u. 19).

³⁵⁷ Bibliothèque Nationale, *Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris (1908), Tome I, Taf. 26 u. 70, Tome II, Taf. 154 u. 184.

³⁵⁸ Die Kunstdenkmäler von Bayern, Pfalz, VIII, Stadt und Landkreis Frankenthal, bearbeitet von Anton Eckardt, München 1939, 311.



Abb. 123. Monreale, Dom. Mosaik mit Darstellung des dem Auferstandenen entgegenschwimmenden Petrus

im Sinne von Joh. 21, 1 ff.³⁵⁹ – sehr für die Richtigkeit seiner gegen Wilpert gerichteten These sprächen. Daß das Fragment von S. Sebastiano sich auf die Erscheinung des Auferstandenen am See Genezareth bezieht, ist freilich auch unsere Überzeugung, aber damit ist nicht gesagt, daß auch in S. Callisto der gleiche Vorgang dargestellt sein muß. Eine endgültige Entscheidung dieser Frage läßt sich vielleicht nicht gewinnen, aber welche der beiden Szenen auch gemeint sein mag – die

³⁵⁹ Styger, a. a. O., Abb. 16. – Vgl. dazu Wilpert, Sarcofagi I, Tav. CXXXI, 1.



Abb. 124. Speyer, Historisches Museum. Portalsturz-Relief vom Kloster Höningen mit Seepredigt Christi und Petrußzene



Abb. 125. Bobbio, Ampulle mit Darstellung des sinkenden Petrus

sinkenden Petrus dem altchristlichen Bilderkreise dieses Themas behandelnde Komposition, die sich auf zwei in Bobbio aufbewahrten Ampullen des 6. Jahrhunderts (Abb. 125) findet³⁶⁰. Wie in Dura-Europos sind das Schiff und rechts unten die Christus-Petrus-Gruppe dargestellt, und wie in Dura zeigt das Schiff die volle Elfzahl der Jünger, die – eine im Zusammenhang der Navicella-Frage außerordentlich bedeutsame Feststellung – in zwei Reliefschichten parallel zur Bildebene angeordnet sind.

Wie die bobbieser Ampullen dem 6. Jahrhundert zuzuweisen ist auch die Darstellung auf der heute verschwundenen, von Hieronymus Aleander d. J. 1626 veröffentlichten und 1659 von P. Aringhi abgebildeten sogenannten Aleander-Gemme (Abb. 126), einem Gebilde, das kaum die Größe eines Fingernagels besaß³⁶¹. Wieder erscheint das Schiff und die rechts davon angeordnete Christus-Petrus-Gruppe, diese mit den beiden Namensabbreviaturen *IHC* und *PET*. Auf dem Schiff, mit drei Mann Besatzung, hocken zwei Tauben; unterhalb des Schiffes schwimmt ein riesengroßer Fisch. Wie Dölger klargestellt hat, beruht das eigentümliche, einem Korb ähnliche Gebilde über dem Mast auf einem vom Kopisten mißverstandenen Segel, das hochgerafft zu denken ist. Für die Darstellung des Riesenfisches unterhalb des Schiffes gibt es eine Reihe von Parallelen, und der von Wilpert unternommene Versuch, die Gemme gerade im Hinblick auf dieses Element als eine Fälschung zu erweisen, ist von Dölger mit durchschlagenden Gründen widerlegt worden.

Aus der Zeit vom 3. bis zum 6. Jahrhundert sind uns also drei bzw. vier Kompositionen mit der Darstellung des sinkenden Petrus erhalten. Eine Ergänzung findet diese Reihe durch die aus schriftlichen Zeugnissen rekonstruierbaren Fälle. An der Spitze

³⁶⁰ Carlo Cecchelli, Note iconografiche su alcune ampolle bobbiesi, in: *Rivista di Archeologia cristiana* IV (1927), 115 ff.; dort 120 u. 125 ff.

³⁶¹ P. R. Garrucci, *Storia dell'arte cristiana* VI, Prato 1880, Tav. 478, 13 mit Text. – Wilpert, *Die Papstgräber und die Cäciliengruft*, 88. – Dölger, *IXΘΥΣ*, Bd. V, 285 ff.

Komposition ist die sonst für Matth. 14, 24 ff. übliche. Und sie enthält, wenn auch stark zerstört, so doch einwandfrei identifizierbar, ein Element, das in unserm Zusammenhang von ganz entscheidender Bedeutung ist, nämlich die Darstellung eines blasenden Windgottes. Man erkennt oberhalb des Schiffshecks den ausgestreckten Arm und den Rest der Trompete, rechts neben dem Rücken Petri die sich umrollenden Flügelenden. Also im 4. Jahrhundert – so ist das Fragment zu datieren – eine dem Vorgang Matth. 14, 24 ff. zum mindesten formal entsprechende Komposition, die das Windgöttermotiv enthält!

Im gleichen Jahre, in dem Styger im Anschluß an seine gegen Wilpert polemisierende Interpretation des S. Callisto-Fragmentes glaubte feststellen zu müssen, daß die Darstellung des



Abb. 126. Sogen.

Alexander-Gemme mit Darstellung des sinkenden Petrus. (Heute verschollen)

steht die Sammlung von Bildtituli im Dittochaeum des Prudentius (348 – nach 405) mit dem Verse:

„It mare per medium Dominus, fluctusque liquentes
Calce terens, iubet instabili descendere cyma
Discipulum: sed mortalis trepidatio plantas
Mergit, at ille manum regit, et vestigia firmat.“³⁶²

An zweiter Stelle ist der Titulus zu nennen, der sich an einem Bilde der um 460 erbauten Basilika des hl. Martin zu Tours befand:

„Discipulis praecipiente Domino in mari navigantibus
Ventis flantibus fluctibus excitatis Dominus super mare pedibus ambulat.
Et sancto Petro mergenti manum porrigit et ipsum de periculo liberat.“³⁶³

Zu beachten ist hier die besondere Erwähnung der Winde, die den Gedanken an eine personifizierte Darstellung, in Gestalt von Windgöttern, nahelegt. Nach Schlosser wahrscheinlich im 5. Jahrhundert entstanden ist eine fälschlich dem Claudian (um 400) zugeschriebene Sammlung von Tituli, die den Vers enthält:

„Nutantem quatit unda Petrum, cui Christus in alto
Et dextra gressus firmat et ore fidem.“³⁶⁴

Die vierte und die fünfte hier zu nennende Spur führen in die Ostbezirke des Reiches. In der Beschreibung, die Chorikios von Gaza in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts vom Bildschmuck der Sergioskirche in seiner Vaterstadt gibt, wird die Errettung des sinkenden Petrus durch den meerwandelnden Christus genannt³⁶⁵. Endlich fand sich diese Darstellung in dem nach Heisenberg³⁶⁶ wahrscheinlich unter Justinos II. (565–578) entstandenen Mosaikzyklus der Justinianischen

³⁶² Migne, Patrologiae cursus completus, series latina, Bd. 60, 105 f.

³⁶³ E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom V. bis zum XI. Jahrhundert, Leipzig 1892, 86. – J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896, 32.

³⁶⁴ Schlosser, Quellenbuch, 32.

³⁶⁵ Ch. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient, avant la querelle des iconoclastes. (= Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 10.) Paris 1879, 61. – Stephan Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1906, 68.

³⁶⁶ August Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, II: Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908, 167ff.



Abb. 127. Rom, S. Saba.
Fragment einer Wandmalerei mit Darstellung des sinkenden Petrus



Abb. 128. Paris, Bibliothèque Nationale,
Homilies Gregors von Nazianz. Darstellung des sinkenden Petrus



Abb. 129. Trier, Stadtbibliothek, Codex Egberti. Darstellung des sinkenden Petrus

die den ganzen Petrus wie einen zweiten Adam aus der Tiefe wie aus dem Hades heraufziehen ($\delta\lambdaον\; \tauὸν\; Πέτρον\; ὡς\; ἄλλον\; Ἀδάμ\; ως\; ἐξ\; ἥδου\; ἀναγονοῦν\; τοῦ\; βυθοῦ$).“ Mit Recht bemerkt Heisenberg zu dieser letzten Formulierung, daß Mesarites einen die Formgebung betreffenden Vergleich mit der mittelbyzantinischen Darstellung der Anastasis ziehe.

Überblickt man die vom 3. bis 6. Jahrhundert nachweisbaren Spuren, so gewinnt man den Eindruck, daß die Ursprünge des Bildmotivs im Osten, im syrisch-palästinensischen Gebiet liegen müssen. Als das älteste Beispiel erweist sich das von Dura-Europos; auf den Osten weisen auch die jedenfalls aus Palästina stammenden bobbieser Ampullen. Cecchelli möchte in ihren Darstellungen die Wiedergabe irgendeiner am See Genezareth beheimateten Monumentalkomposition sehen³⁶⁸. In Rom ist der aus dem Osten übernommene Bildtypus durch einheimische Motive erweitert worden, und es entstand jene Fassung, deren klassische Verkörperung die aus Giottos Navi-cellula zu erschließende Monumentalschöpfung im Atrium von Alt-St. Peter werden sollte.

Aus dem frühen Mittelalter ist an erster Stelle das Beispiel aus S. Saba in Rom zu erwähnen (Abb. 127),



Abb. 130. Escorial, Goldenes Evangelienbuch Heinrichs III.
Darstellung des sinkenden Petrus

Apostelkirche zu Konstantinopel. Eine wortreiche und heftig gefühlssbetonte Paraphrase gibt der 1163/64 geborene Byzantiner Nikolaos Mesarites in seiner Beschreibung der Apostelkirche³⁶⁷. Es ist die Rede von dem brausenden Meer, dem düsteren und wolkenverhüllten Himmel, dem unbarmherzig hin und her geworfenen Schiff und den ratlos mit dem Schiffsgesetz hantierenden Jüngern. „Petrus will vor dem Herrn anbetend niederfallen, aber daran hindert ihn das unruhige Wasser des Meeres... Die linke Hand teilt wie ein Ruder die über seinen Kopf schlagenden Wellen, während die rechte von den beiden Händen des Allmächtigen gefaßt ist,

³⁶⁷ Heisenberg, a. a. O., 49ff.

³⁶⁸ Cecchelli in: *Rivista di Archeologia cristiana* IV (1927), 130.

nach Wilpert aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts³⁶⁹. Fragmentarisch erhalten ist die Christus-Petrus-Gruppe an der linken Seite eines sonst zerstörten Bildfeldes. Durch die von Wilpert aus einer Reihe von Teilstücken zusammengesetzte Inschrift ist die Beziehung auf Matth. 14, 24ff. gesichert. Aus der Zeit Papst Leos III. (795–816) haben wir Kunde von einem in die Peterskirche gestifteten Vorhang, „habens storiā domini nostri Iesu Christi quando extendit manus et adprehendit beatum Petrum apostolum de fluctibus maris“³⁷⁰. In der Hauptapsis des vom gleichen Papste angelegten großen Trikliniums im Lateran war der Text einer Oration angebracht, deren Vordersatz mit einer dem Fest der Apostel Petrus und Paulus zugehörigen Stelle des Missale Romanum so gut wie wörtlich übereinstimmt: „Deus cuius dextera beatum Petrum ambulantem in fluctibus ne mergeretur erexit et coapostolum eius Paulum ter naufragantem de profundo liberavit, tua sancta dextera protegit domum istam . . .“³⁷¹. Die Behauptung, daß zwei entsprechende bildliche Darstellungen hinzugehört hätten³⁷², ist freilich bloße Vermutung, die sich bei näherer Prüfung nicht bestätigt. Denn der musivische Schmuck dieser Apsis und ihrer Stirnfläche ist von Ugonio in einer rohen Skizze festgehalten und von Panvinio kurz beschrieben worden³⁷³. Danach befanden sich in der Konche die Gestalten Christi, Mariä, Petri, Pauli und anderer Heiligen, an der Stirnfläche die apokalyptischen Greise und die Evangelisten-Symbole. Handelte es sich hier also nur um eine inschriftliche Anspielung, so ist in der Titulussammlung der karolingischen Carmina Sangallensia auf eine bildliche Darstellung Bezug genommen:

„Christus aquae fluctu pressit vestigia gressu,
At fidei dubium mergunt vada turgida Petrus.“³⁷⁴

In der Frühzeit der frühmittelbyzantinischen Klassik nach dem Bilderstreit begegnet die Darstellung des sinkenden Petrus in den zwischen 880 und 886 entstandenen Homilien Gregors von Nazianz (Abb. 128)³⁷⁵. Auf wogender Flut rechts der Nachen mit den elf dicht zusammenge-

³⁶⁹ Wilpert, Mosaiken und Malereien, 807 mit Taf. 188, 1.

³⁷⁰ Liber Pontificalis, ed. Duchesne, II, 32.

³⁷¹ Liber Pontificalis II, 40, Anm. 53.

³⁷² St. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien, Freiburg i. Br. 1899, 327.

³⁷³ Ph. Lauer, Le Palais de Latran, Paris 1911, 103f. mit Fig. 38.

³⁷⁴ Schlosser, Quellenbuch, 132.

³⁷⁵ Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. grec 510, fol. 170 unten; vgl. Henri Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris 1929, 22.



Abb. 131. Monreale, Dom.
Mosaik mit Darstellung des sinkenden Petrus

drängten Jüngern, links die Christus-Petrus-Gruppe; der Apostel ist fast bis zur Brust ins Wasser eingesunken. Genau hundert Jahre später, im Vollzuge der ottonischen Renaissance, findet man die Komposition auf der Reichenau, dem damals wichtigsten Zentrum nordwestlicher Malerei: in dem gegen 980 gefertigten Codex Egberti (Abb. 129)³⁷⁶. Rechts die Christus-Petrus-Gruppe mit dem gleichfalls sehr tief eingesunkenen Apostel, links das Schiff mit nur drei Jüngern. Die dem für Trier gemalten Codex Egberti weitgehend verpflichtete Schule von Echternach bringt das Bild gleichfalls, aber nur in einer ihrer Handschriften: in dem gegen 1045/46 entstandenen, im Escorial befindlichen Goldenen Evangelienbuch Heinrichs III. (Abb. 130)³⁷⁷. Die Komposition ist in den Grundzügen gleich, aber Petrus ist weniger tief eingesunken, und das Schiff zeigt fünf Insassen. Der Reichenauer und der Echternacher Fassung gemeinsam ist die Darstellung personifizierter Winde. Darin zeigt sich die Abhängigkeit von spätantiken Vorbildern. Aber die dort üblichen Ganz- oder Halbfiguren sind auf bloße Köpfe reduziert. Das gleiche Motiv zeigen auch die in der ottonischen Kunst häufigeren Darstellungen der Besänftigung des Seesturms³⁷⁸. Die Köpfe erscheinen in Gestalt von gehörnten Menschenköpfen, Hundeköpfen, Vogelköpfen oder – wie im Falle unserer beiden Darstellungen des sinkenden Petrus – in Gestalt von Fischköpfen.

Wir beschließen unsere Aufzählung mit dem Hinweis auf ein Beispiel des 12. Jahrhunderts: das Mosaik im Zyklus von Monreale (Abb. 131), der – wie wir früher schon ausführten – für den Vorgang Joh. 21, 1 ff. über eine besondere Fassung verfügt. Die byzantinische Tradition – man vergleiche das Bild in den Homilien Gregors von Nazianz – ist in der vollen Elfzahl der Schiffsinsassen und in der Wiedergabe der Meereswogen offensichtlich.

Unser Überblick dürfte gezeigt haben, daß im frühen und hohen Mittelalter keine Fassung des Bildgedankens weiterlebt, die zu Giottos rein antikischer Komposition hätte führen können. Nur als Reproduktion eines christlich-spätantiken Vorbildes ist die Navicella verständlich. Dies Vorbild aber kann bei Lage der Dinge nur ein Mosaik am gleichen Platz gewesen sein.

3. DER ALTCHRISTLICHE SINNGEHALT DES NAVICELLA-MOTIVS

Wie kam die christliche Spätantike auf den Gedanken, für die exponiert repräsentative Mosaikdarstellung an der dem Atrium zugekehrten Schauseite des Portalbaues von St. Peter den Vorgang Matth. 14, 24ff. als Bildgegenstand zu wählen? Hat es eine altchristliche Interpretation der Erzählung vom sinkenden Petrus gegeben, die diese Stoffwahl an diesem Platz begründet erscheinen läßt?

Unsere Untersuchung nehme ihren Ausgang von der Feststellung des zunächst rein formalen Zusammenhangs mit dem Motivkreis des spätantiken Fischfang- und Küstenidylls. Wir sagten früher, daß die christliche Gedankenwelt seit ihren ersten Anfängen über bestimmte Impulse verfügt habe, die geeignet waren, sich interpretierend in den zunächst bedeutungsfreien Motivkreis des Küstenidylls zu schieben. Es waren Fischer vom See Genezareth, die Christus zu seinen ersten Nachfolgern berief und denen er die Weisung erteilte, von nun an Menschen zu fangen. Damit

³⁷⁶ Trier, Stadtbibliothek, Cod. 24, fol. 27v; vgl. Fr. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier, Freiburg i. Br. 1884, 22.

³⁷⁷ Escorial, Codex Vitrinas 17, fol. 38v; vgl. Albert Boeckler, Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III., Berlin 1933, 20.

³⁷⁸ Fr. X. Kraus, Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Freiburg i. Br. 1884, 11. – Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Trier 1891, 46f. – Karl Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau, Freiburg i. Br. 1924, Abb. 9, 27 u. 28. – J. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in: Die Kultur der Abtei Reichenau, München 1925, 902ff. mit Abb. 3 u. 10. – Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Heft 1: Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III., München o. J., Taf. 27.

stand die christliche Missionstätigkeit von vornherein unter dem Symbol des Fischfangs. Die unerlässliche Bedingung für die Wiedergeburt, den Eingang zur neuen Daseinsform „in Christo“ aber war die Taufe. Sie geschah durch Untertauchen in einem Becken, das den Namen „piscina“ führte, den Terminus *technicus* sowohl für Badebecken wie auch für Fischteich. So war denn der Täufling dem aus dem Wasser gezogenen Fisch zu vergleichen; sein neues Leben begann in der *piscina*, in die bei der Taufwasserweihe der himmlische Logos, Christus, als der Fisch *κατ' ἐξοχήν* herabgerufen worden war³⁷⁹. „Sed nos pisciculi secundum ἡχθόνη nostrum Jesum Christum in aqua nascimur“, sagt Tertullian, der gegen 160 geborene Karthager³⁸⁰. Ähnliche Vorstellungen finden wir, gleichfalls bereits um die Wende des 2. Jahrhunderts, in Alexandrien, wo Clemens am Ende seines „Paidagogos“ ein alexandrinisch-christliches Fischerlied mitteilt. Hier wird Christus selbst bezeichnet als der „Fischer der Sterblichen, die gerettet werden sollen aus dem Meere der Bosheit, der heilige Fische aus feindlicher Flut mit süßem Leben angelt“³⁸¹. Besonders aufschlußreich in diesem Zusammenhang ist aus einem Brief des Paulinus von Nola (353/54–431) eine Stelle, die uns auch später noch einige Male beschäftigen wird. „Meminerimus nos ab utero terrae et cognationis nostra segregatos, Delphini filios esse factos, ut efficeremur illi pisces, qui perambulant semitas maris. Meminerimus te non solum patrem, sed et Petrum nobis esse factum: quia tu misisti hamum ad me de profundis et amaris huius seculi fluctibus extrahendum, ut captura salutis efficerer: et cui vivebam, naturae morerer; ut cui mortuus eram, viverem Domino. Sed si piscis tuus sum, debeo ore pretiosum präferre denarium, in quo non Caesaris figura et inscriptio, sed Regis aeterni“³⁸². Der Brief ist an einen gewissen Delphinus gerichtet, der den Schreiber zum Christentum geführt und, wie es scheint, auch getauft hat. An den Namen des Empfängers knüpft sich die Assoziation des mystischen Delphins, Christi. Wir sind zu dessen Söhnen und damit zu jenen Fischen geworden, die – wie es im Anschluß an den Vulgatatext von Ps. 8, 9 heißt – in den Fluten des Meeres schwimmen. Ich bin, so erklärt der Schreiber dem Empfänger, zu deinem, d. h. zu einem von dir gefangenen Fisch geworden. Denn du hast die Angel ausgeworfen, um mich aus den tiefen und bitteren Fluten dieser Zeitlichkeit herauszuziehen, damit ich zu einem Fang des Heiles würde. Also eine hier in alle möglichen Variationen hinein verfolgte Symbolik, die jeder- mann geläufig war. Was die bildlichen Formungen dieser Vorstellungswelt betrifft, so betrachten wir hier statt der zahllosen spätantiken Beispiele lediglich einen freilich ganz besonders lehrreichen Fall mittelalterlicher Herkunft: den Taufstein in der griechischen Abtei Grottaferrata bei Rom (Abb. 132). Dies Werk, das wohl im 11. Jahrhundert, nicht lange nach Gründung des Klosters, entstanden sein dürfte, ist offensichtlich einem spätantiken Vorbilde verpflichtet³⁸³; Dölger hat darin sogar, freilich unter Verwendung eines Fragezeichens, eine antike Aschenurne sehen wollen³⁸⁴, was sicher nicht zutrifft. Die Form des zylindrischen Gerätes mit dem steinernen Deckel erinnert an eine spätantike Elfenbeinpyxis. Die bildliche Darstellung des Zylindermantels zeigt inmitten eines Meeres einen hohen Felsen mit einer durch ein Tor verschlossenen Öffnung – sichtlich eine Anspielung auf den im Jahre 1037 zum erstenmal begegnenden Ortsnamen *Crypta* (bzw. *Grotta*) *Ferrata*³⁸⁵, der hier also im Sinne einer durch Eisen verriegelten Felsengrotte interpretiert

³⁷⁹ Vgl. Dölger, *IXΘΥΣ*, Bd. I, 3ff., 68 u. 82.

³⁸⁰ Tertullian, *De baptismo*, cap. I, ed. Reifferscheid in: *Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* 20 (1890), 201.

³⁸¹ Deutscher Text nach Dölger, *IXΘΥΣ*, Bd. V, 319. Griechischer Text bei Clemens, ed. Otto Stählin, I, 291f.: „... ἀλιεῦ μερόπων / τῶν σφυζομένων / πελάγους καταλας, ἡχθόνης ἀγνοῦσι / κύματος ἐχθροῦ / γλυκερῆς ζωῆς δελεάζων.“

³⁸² Migne, *Patrol.*, series lat. 61, 249f.

³⁸³ Vgl. Georg Pudelko, *Romanische Taufsteine*, Berlin 1932, 26f.

³⁸⁴ Dölger, *IXΘΥΣ*, Bd. III, Unterschrift zu Taf. C.

³⁸⁵ Giuseppe e Francesco Tomasetti, *La Campagna romana*, Vol. IV: *Via Latina*, Roma 1926, 296.

ist – eine Tatsache, die zugleich auch den mittelalterlichen und lokalen Ursprung des Taufsteins beweist. Auf dem Felsen der „Grotta ferrata“ sitzen zwei nackte Männlein und angeln Fische. An der rechten Bildflanke (auf unserer Wiedergabe nicht sichtbar) steht ein jugendlicher Flussgott mit einer Wasserurne. Links sieht man eine schlanke Säule; von ihr stürzt sich eine Gestalt, die ihr Gewand abgelegt hat – es schwebt über der Säule gleichsam in der Luft – mit einem Kopfsprung in die Flut. Die symbolische Beziehung auf die in der Abteikirche von Grottaferrata vorgenommenen Taufen ist offensichtlich. Das Meeres- und Anglermotiv aber deutet auf eine christlich-spätantike Anregung, die aller Wahrscheinlichkeit nach – worauf ja die Form des Gerätes schließen läßt – durch eine Pyxis gegeben war.

Über die allgemeine Beziehung zum Motivkreis des Küstenidylls hinaus zeigt die Navicella in ihrer Kombination von Schiff, Angler und Windgöttern eine spezielle Ähnlichkeit mit den frühesten plastischen Gestaltungen des Jonas-Themas. Wir behaupten nun, daß dieser Bildgegenstand, und mit ihm die Gruppe der sogenannten „Rettungstypen“ überhaupt, unter der Zentralidee der Taufe steht. Wir führen damit in die Diskussion über die Sinngehalte altchristlicher Bildprägungen einen Gesichtspunkt ein, der – soweit wir sehen – neu ist und daher einer ausdrücklichen Begründung bedarf.

Es ist gelegentlich aus den Reihen der christlichen Archäologie selbst, von Styger nämlich, gegen die symbolische Interpretation des altchristlichen Bilderkreises Einspruch erhoben worden. Der ganze Bilderschatz der Katakomben sei nichts weiter als eine volkstümlich erzählerische Wiedergabe der hl. Schrift³⁸⁶. Die Bildgegenstände seien ausgewählt und dauernd wiederholt worden, „nicht weil sie Rettungstypen präsentieren, oder an liturgische Gebete anklingen, sondern lediglich darum, weil sie die bekanntesten Erzählungen der hl. Geschichte wiedergeben“³⁸⁷. Dies heißt nun freilich, das Problem nur um einige Schritte von sich wegrücken, statt es zu lösen. Denn sogleich muß die Frage auftauchen, welches Auswahlprinzip denn gerade diese teilweise sogar recht abseitigen Erzählungen unter hundert anderen zu den bekanntesten gemacht habe. Gewiß ist es methodisch mehr als berechtigt, für unsern Stoffkreis allegorisierende Auslegungskünste abzulehnen³⁸⁸. Aber davon wird die Ausdrucks- und Mitteilungsform des Symbols nicht betroffen. Die Allegorie ist ein Kind rationalistischer Zeitalter, das Symbol hingegen ein Mittel intuitiver Wirklichkeitserfahrung. Das frühe Christentum ist primär eine Religion der Aussage, des transzendent fundierten und in die Welt hineingesprochenen Wortes. Die Art seiner Mitteilung, auch die liturgische Form seines Gottesdienstes, beruht auf dem Zitat, dem stets neuen Aufklingenlassen bekannter Sätze. Ein klassisches Beispiel für diese Technik des Zitierens ist die oben mitgeteilte Stelle aus dem Brief des Paulinus von Nola an Delphinus³⁸⁹. Sie läßt zugleich in lehrreicher Weise die für jene Zeit gültige Form der Gedankenverknüpfung deutlich werden. Diese ist keine logisch-diskursive, sondern eine assoziativ-bildhafte. Zufällige Ähnlichkeiten zwischen den Vorstellungsinhalten, ja selbst Ähnlichkeiten des Wortklanges bedingen den Gedankenfortschritt. So läßt bei Paulinus von Nola die Vorstellung des gefangenen Fisches die Erinnerung an Matth. 17, 27 wachwerden, wo Petrus dem Maul eines gefangenen Fisches eine Münze entnimmt; die Idee der Münze aber weckt die Assoziation des Zinsgroschens von Matth. 22, 20f., der das Bild des Kaisers trägt. Ebenso assoziativ ist die Art der Gedankenverknüpfung im Bereich

³⁸⁶ Paul Styger, Die römischen Katakomben, Berlin 1933, 362.

³⁸⁷ P. Styger, Die altchristliche Grabskunst, München 1927, 76.

³⁸⁸ Styger, Grabskunst, 120, bezeichnet diese seine Schrift als eine „Kampfansage gegen die allegorisierende Auslegung der altchristlichen Grabskunst“.

³⁸⁹ Vgl. oben S. 151.

der altchristlichen Bildkunst, und das einzelne Bildmotiv ist gleichfalls seinem Wesen nach Zitat: ein Mittel, eine existenziell erfüllte Aussage anklingen zu lassen.

Man hat sich diese speziell altchristliche Form der Gedankenverbindung und der Mitteilung bei der Interpretation der Bildmotive stets vor Augen zu halten. Wenn wir nun das Jonasmotiv und eine Reihe benachbarter Bildprägungen in dem oben ausgesprochenen Sinne zu deuten versuchen, so sei hier gleich das Mißverständnis abgewehrt, daß wir hinter all diesen Bildern die Absicht symbolischer Taufdarstellung suchen wollten. Wir wissen sehr wohl um die Verharrungs- und Erstarrungsgesetze, die eine Bildprägung zu einem mechanisch weitergetragenen Klischee werden lassen; wir wissen sehr wohl um die Tatsache der entgleitenden und der neu einströmenden Sinngehalte³⁹⁰. Wir behaupten nur, daß die Taufidee der auslösende Impuls bei der Prägung des Jonasmotivs und der benachbarten Darstellungen gewesen sei.

Maßgebend war nun unseres Erachtens die Röm. 6, 3-5 und Kol. 2, 12 entnommene Vorstellung, daß der Gläubige durch die Taufe mit Christus gestorben und mit ihm zu einem neuen Leben erweckt worden sei. In dieser Überzeugung liegt die zentrale Daseins-erfahrung und Wirklichkeitswertung des frühen Christentums beschlossen. Zwei einander feindliche Existenzformen bekämpfen sich: der irdische, vergängliche und sündhafte *αἰών οὗτος* und der geheilige, unvergängliche und himmlische *αἰών μέλλων*. Durch die Taufe hat sich für den Einzelnen der große Umbruch vollzogen – in den ersten Jahrhunderten auch gesellschaftlich und staatspolitisch ein dem Tode ähnliches Wagnis. Das Sterben Christi selbst wird Matth. 20, 22 und Luc. 12, 50 als eine Taufe bezeichnet, und Matth. 12, 40 ist sein Tod und seine Auferstehung in Parallel gesetzt zum Schicksal des Propheten Jonas, der in den Rachen des Todes hinabsank, vom Ungeheuer des Meeres verschlungen wurde und dann doch zu neuem Leben wieder auftauchte. Die Idee des Sterbens und Auferstehens in der Taufe ist der primäre, die Bildprägung auslösende Sinngehalt der altchristlichen Jonasdarstellung und fraglos auch der benachbarten Rettungsszenen, der Darstellungen Daniels in der Löwengrube, der drei Jünglinge im Feuerofen oder des aus dem Grabe erweckten Lazarus.

Es ist seltsam, daß dieser auf die Taufe zielende Sinnzusammenhang noch nicht gesehen worden ist. Denn die Monamente selbst führen eine eigentlich unmißverständliche Sprache. Daß räumlich benachbarte Darstellungen sich in ihrem Beieinander gegenseitig erklären, ist ein dem Wesen altchristlicher Gedankenverknüpfung und Mitteilung entsprechender Grundsatz der Interpre-

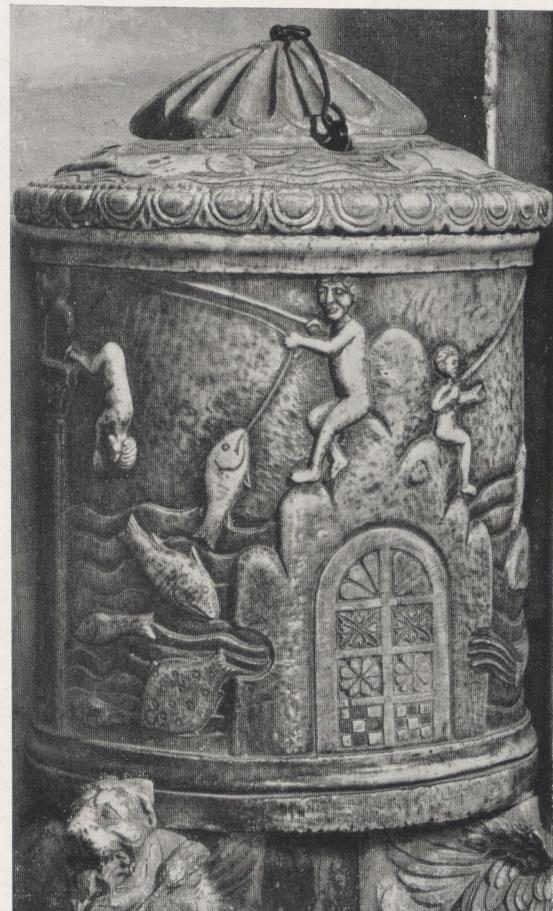


Abb. 132. Grottaferrata, Abteikirche.
Taufstein mit symbolischer Taufdarstellung

³⁹⁰ Vgl. dazu unsere Ausführungen in diesem Jahrbuch Bd. II, 347ff.

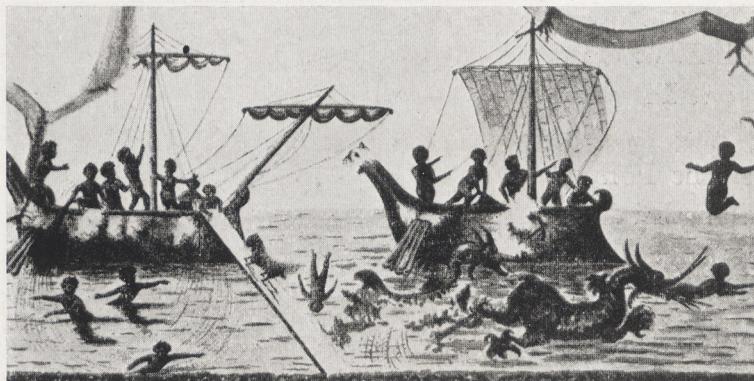


Abb. 133. Cagliari, Nekropole.
Heute verschwundene Wandmalerei mit symbolischer Taufdarstellung

salvae factae sunt per aquam, quod et vos nunc similis formae salvos facit baptisma". Tertullian bezeichnet die Sintflut geradezu als die Taufe, die über die Welt ergangen sei, und vergleicht die Taube, die mit einem Ölzweig zur Arche zurückkehrt, mit der Taube des hl. Geistes, die bei der Taufe herabschwebt³⁹⁴. So ist denn in den altchristlichen Noahdarstellungen die Taube ein unerlässlicher Bildbestandteil, und es gibt sogar Fälle, wo sie – ohne daß die Arche hinzugefügt wäre – über der Jonasszene schwebt³⁹⁵. Nicht minder bezeichnend ist die Zusammenstellung der Jonasszene mit dem allgemein als Taufsymbol anerkannten Quellwunder – so gleichfalls auf dem Lateransarkophag 119 (Abb. 115)³⁹⁶ –, oder ihr Korrespondieren mit der Taufe Christi auf dem Sarkophag in S. Maria Antiqua zu Rom³⁹⁷. Am aufschlußreichsten in diesem Zusammenhang aber ist die (heute verschwundene) Darstellung des mystischen Fischfangs in der Nekropole von Cagliari (Abb. 133). In das gleiche Wasser, aus dem Menschenseelen mit dem Netz geborgen werden, stürzt der (wie alle anderen Gestalten als Putto gebildete) Jonas hinab, im gleichen Wasser schwimmt das Ungeheuer, das ihn verschlingt und wieder ausspeit, und die gleiche Schiffsbesatzung, die den Seelenfang betreibt, nimmt durch Gesten lebhaften Erstaunens an seinem Schicksal, an seinem endlichen

Wiederaufschweben Anteil. Das Hinabgetauchtwerden in das Wasser und in den Rachen des Todes und der Hervorgang zu neuem Leben ist nichts anderes als ein Bild für den geistlichen Vorgang des Todes und der Neugeburt in der Taufe.



Abb. 134. Rom, Lucina-Katakomben. Taufdarstellung

tation³⁹¹. Auffällig häufig sind nun die Jonasszene und die Darstellung Noahs in der Arche einander zugeordnet³⁹²; auf Sarkophagen pflegt das kastenähnliche Fahrzeug auf dem gleichen Wasser zu schwimmen, in dem sich das Jonaswunder vollzieht – so bereits auf dem berühmten Lateransarkophag 119 (Abb. 115)³⁹³. Die Verbindung der Noahszene mit dem Taufgedanken war durch 1. Petr. 3, 20f. gegeben, wo die Rede ist von der Arche, „in qua . . . octo animae

³⁹¹ Vgl. Dölger, *ΙΧΘΥΣ*, Bd. I, 6f. über die Malereien in den Sakramentskapellen A 2 und A 3 der Kallistuskatakombe: „Die Gemälde erklären einander gegenseitig.“ Die gleiche mit der Idee der Taufe rechnende Interpretation dieser Bilder bei Wilpert, *La fede della chiesa nascente secondo i monumenti dell' arte funeraria antica*, Città del Vaticano 1938, 67ff.

³⁹² Wilpert, Katakombenmalereien, Taf. 67, 104, 172, 203.

³⁹³ Vgl. weiter Wilpert, *Sarcofagi*, Tav. XXVIII, 3; LVII, 5; CLXXII, 6.

³⁹⁴ Tertullian, *De baptismo*, cap. VIII.

³⁹⁵ Z. B. Wilpert, *Sarcofagi*, Tav. CLXV, 6.

³⁹⁶ Vgl. weiter Wilpert, Katakombenmalerei, Taf. 60 u. 122.

³⁹⁷ Wilpert, *Sarcofagi*, Tav. I, 2.

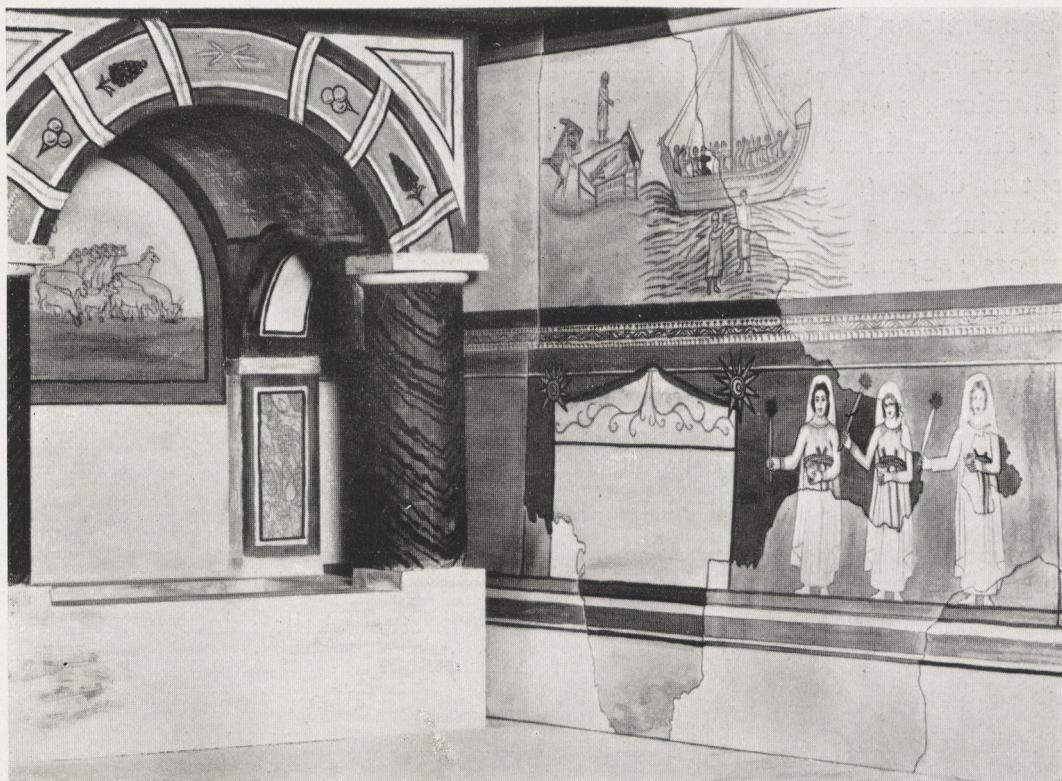


Abb. 135. Dura-Europos, christlicher Kultraum. Rekonstruktionsmodell

Wie wir früher feststellten, ist die Navicella von St. Peter einer bestimmten Klasse römischer Jonasdarstellungen durch formale Merkmale eng verbunden. Sollte also nicht auch eine inhaltlich-sachliche Beziehung zu dem gekennzeichneten Sinnzusammenhang bestehen? Dies um so mehr, als sich für den Apostelfürsten, den passiven Protagonisten der Szene, ein besonderer, nur ihn betreffender Zusammenhang mit der Taufpraxis nachweisen lässt?

Die Weisung, von nun an Menschen zu fischen, ergeht Luc. 5, 10 – im Gegensatz zu Matth. 4, 19 und Marc. 1, 17 – nur an Petrus. Er ist es, der nach dem Pfingstwunder den Versammelten die Taufe anempfiehlt (Acta 2, 38) und der in Cäsarea gegen die bis dahin gültige Regel den römischen Hauptmann Cornelius mit seinem Hause taufen lässt (Acta 10, 47). Daher denn die von Tertullian über Petrus ausgesprochene Meinung: „Ipse denique primus in Christi baptismo reseravit aditum coelestis regni“³⁹⁸. Daher die Aufforderung des Clemens Alexandrinus in seiner Ausführung über die zulässigen Motive auf Siegelringen, man möge, falls man einen Ring mit dem Fischermotiv besitze, an den Apostel (Petrus) und die aus dem (Tauf-)Wasser gezogenen Kinder denken³⁹⁹. Wir erinnern uns an die oben zitierte Stelle aus dem Brief des Paulinus von Nola an Delphinus⁴⁰⁰, wo der Empfänger mit dem Wortspiel patrem – Petrum als derjenige angeredet wird, der dem Schreiber nicht nur zu einem Vater, sondern auch zu einem Petrus geworden sei, da er ja fischend die Angelschnur nach ihm ausgeworfen habe. Vor allem wird nun der in Rom weilende Apostelfürst als der Fischer und Täufer par excellence betrachtet. Es bestehe in der Wirkung kein Unter-

³⁹⁸ Tertullian, *Liber de pudicitia*, cap. XXI, ed. Migne, ser. lat. 2, 1079.

³⁹⁹ Clemens, *Paidagogos* III, 11, ed. Migne, ser. graec. 8, 633: καὶ ἀλιεύων τις γέ, ἀποστόλον μεμνήσεται, καὶ τῶν ἐξ ὑδατος ἀνασπαμένων παιδίων.

⁴⁰⁰ Vgl. oben, S. 151.

schied, ob jemand von Johannes dem Täufer im Jordan oder von Petrus im Tiber getauft worden sei, sagt Tertullian⁴⁰¹. In Rom selbst aber besteht durch Wortprägungen wie „ad nymphas B. Petri, ubi baptizavat; coemeterium Fontis sancti Petri; cymeterius Ostrianus, ubi Petrus apostolus baptizavit“ die Überlieferung des taufenden Apostels⁴⁰².

Wir sagten, daß Petrus der passive Protagonist der Navicella-Szene sei. Er handelt nicht; er droht in den Fluten zu versinken und wird – ein zweiter Jonas – gnädig aus Todesgefahr zu neuem Leben emporgezogen. Eine der ältesten Taufdarstellungen in den Katakomben, diejenige in der Lucinagruft (Abb. 134), ordnet Täufer und Täufling in einem Bewegungsmotiv zusammen, das demjenigen der Christus-Petrus-Gruppe in den Navicella-Bildern verblüffend ähnlich sieht. Sollte also der Sinngehalt der Navicella nicht auf eine Taufe zielen, die Petrus – gleichsam zur Legitimation seines geistlichen Fischerberufes – von Christus selbst empfangen habe? Für eine solche Deutung stehen uns nicht nur die bereits entwickelten Analogieschlüsse, sondern auch einige wohl schwer zu widerlegende Beweispunkte zur Verfügung.

Wir erinnern an die Darstellung in Dura-Europos. Unmittelbar links neben ihr (Abb. 135) sieht man die Geschichte jenes Kranken, der nach Joh. 5, 5 ff. achtunddreißig Jahre lang vergeblich an der „piscina“ Bethesda gewartet hat und nun, durch Christus geheilt, sein Bett auf den Schultern davonträgt; das Wasser der „piscina“ ist identisch mit jenem Wasser, in dem Petrus zu versinken droht. Die Darstellung des Kranken am Teiche Bethesda ist allgemein als ein Taufsymbol anerkannt⁴⁰³. Gleicher gilt von der Szene der Samariterin am Brunnen⁴⁰⁴, die sich an der gegenüberliegenden Langwand des Raumes befindet. In der Lünnette des Baldachins, der sich über dem eigentümlichen rechteckigen Behälter an der Schmalwand erhebt, sieht man den Guten Hirten, der nach Ps. 22 (23), 2 seine Herde auf einer grünen Aue weidet und sie zum frischen Wasser (!) führt. Die Annahme, daß der Raum als Baptisterium und der rechteckige Behälter als Taufbecken gedient habe, scheint uns durch die von Hans Lietzmann vorgebrachten Einwände nicht durchaus erschüttert zu sein⁴⁰⁵, und man wird zumal den offensichtlichen Sinngehalt der genannten Bildgegenstände bei der Entscheidung dieser Frage nicht außer acht lassen dürfen. Aber auch wenn Lietzmanns Deutung auf ein Märtyrergrab die richtige wäre, so bliebe auch dann ein Zusammenhang zwischen der Zweckbestimmung des Raumes und dem Symbolgehalt der Bilder bestehen. Denn das Martyrium pflegte der Taufe verglichen zu werden („baptismus sanguinis“) und wurde sogar als ein möglicher Ersatz derselben anerkannt.

Noch deutlicher und jedem Zweifel enthoben tritt die Beziehung des Navicella-Motivs zur Taufidee im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna (Abb. 136) in Erscheinung. Über jeder der vier Halbrundnischen des Oktogons steht ein auf die Zweckbestimmung des Raumes bezüglicher

⁴⁰¹ Tertullian, *De baptismo*, cap. IV.

⁴⁰² Vgl. Gius. Wilpert, *Un battistero „ad nymphas B. Petri“*, in: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* II (1924), 57 ff.; dort 78 ff.

⁴⁰³ Dölger, *ΙΧΘΥΣ*, Bd. I, 7. – Wilpert, *La fede della chiesa nascente*, 82; *Sarcofagi* II, testo, 293.

⁴⁰⁴ Wilpert, *La fede*, 74 ff.

⁴⁰⁵ Deutung als Baptisterium bei Armin von Gerkan, *Die frühchristliche Kirchenanlage von Dura*, in: *Römische Quartalschrift* XLII (1934), 219 ff.; dort 227. Ebenso bei C. Hopkins, *The Christian Church*, in: *The Excavations at Dura-Europos, Preliminary Report of Fifth Season of Work*, New Haven 1934, 238 ff. und gleichfalls noch bei M. Rostovtzeff, *Dura-Europos and its art*, Oxford 1938, 130 ff. – Hans Lietzmanns Einwand in: *Gnomon* 13 (1937), 233 f. Der entscheidende Gesichtspunkt, daß man nicht auf „liturgisch würdige Form“, d. h. nicht ohne turnerische Übungen, in das Becken hätte gelangen können. Aber man wird fragen müssen, ob es denn im Falle anderer frühchristlicher Taufbecken, etwa desjenigen im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna (Abb. 136), anders gewesen sei. Vor allem zu beachten die Feststellung Hopkins, a. a. O., 252 f., daß der im Inneren des rechteckigen Behälters befindliche Putz in Dura sonst nur in Badebassins vorkomme. Was die angebliche Schwierigkeit beim Einsteigen betrifft, so ist die Brüstung des Behälters mit 0,65 m kaum höher als die Wannen unserer modernen Badezimmer.



Abb. 136. Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen

Spruch⁴⁰⁶. Der eine zitiert mit Ps. 22 (23), 2 – jener Stelle also, auf die unseres Erachtens auch über dem Taufbecken von Dura angespielt wird – das Bild des göttlichen Hirten, der seine Schafe zur Weide und zum erfrischenden Wasser, d. h. zum Wasser der Taufe führt. Der andere Spruch preist mit Ps. 31 (32), 1 die Menschen selig, deren Übertretungen (durch die Taufe) vergeben und deren Sünden bedeckt sind. Der dritte Spruch erinnert mit Joh. 13, 4f. an den Herrn, der seinen Jüngern die Füße wusch – eine Anspielung auf die der Taufe nachfolgende Fußwaschung. Von dem stark zerstörten vierten Spruch waren vor der Restaurierung die Inschriftreste „... AMBVLA ... SVPER MARE PETRO MERGENTI MANV ... / ... RI ... TE DOMN ...“ erhalten; sie reichen hin, um zu zeigen, welche Bibelstelle hier gemeint war. Jeder weitere Kommentar erübrigt sich.

Die in Dura und in Ravenna aus dem jeweiligen Zusammenhang ablesbare Interpretation der Petrussszene findet in einer Stelle bei Tertullian ihre ausdrückliche und wörtliche Bestätigung⁴⁰⁷. Auf die Frage, wann denn die Apostel die Taufe empfangen hätten, teilt der Kirchenvater eine von ihm selbst nicht ernst genommene und als gepreßt empfundene Ansicht mit. „Alii plane satis

⁴⁰⁶ Garrucci, Storia IV, 37f.

⁴⁰⁷ Tertullian, De baptismo, cap. XII.

coacte injiciunt tunc apostolos baptismi vicem implesse cum in navicula fluctibus aspersi operti sunt; ipsum quoque Petrum per mare ingredientem satis mersum.“ Für die Verbreitung dieser Ansicht scheint auch eine poetische Behandlung des Themas bei Prudentius⁴⁰⁸ zu sprechen. Während im Evangelium Petrus darum bittet, über die Meereswogen dem Herrn entgegenschreiten zu dürfen, fällt diese eigene Initiative des Apostels im Gedicht des Prudentius weg. Petrus bittet nur um Hilfe im Seesturm und erhält daraufhin den eigentlich ganz überraschenden Befehl, vom Schiff herabzuspringen. „*Solus non trepidus Petrus / Agnoscit Dominum poli, / Terra equa, et maris invii: / Cuius omnipotentiae est / Plantis aequora subdere. / Tendit suppliciter manus, / Notum subsidium rogat. / Ast ille placide annuens, / Puppi ut desiliat, iubet. / Iussis obsequitur Petrus . . .*“ Die glatte Umbiegung des ursprünglichen Sinnes kann nur in der Annahme des Dichters begründet sein, daß Christus mit seinem seltsamen und ganz allein von ihm ausgehenden Befehl einen geheimnisvollen Plan verfolgt habe.

Wenn nicht alles täuscht, bekundet sich nun dieses Interpretationssmotiv auch im Titulus der *Navicella* selbst:

„*Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus
Imperitas fidumque regis trepidumque labantem
Erigis et celebrem reddis virtutibus alnum
Hoc iubeas rogante deus contingere portum.*“⁴⁰⁹

Der in der ersten Zeile außerordentlich kontrahierte Vordersatz der nach Art einer liturgischen Oration aufgebauten Periode beginnt mit der Feststellung eines an Petrus erteilten Befehles⁴¹⁰: offenbar des Befehles zum Beschreiten der Wogen. Was in dieser Wendung durchschimmert, kann nur altchristliches Gedankengut sein. Die Inschrift freilich, die – wie wir früher ausführten – sich unterhalb des Bildes in roten Mosaikbuchstaben auf dem weißen Grunde eines Marmorrieses befand⁴¹¹, war durch ihren paläographischen Charakter als ein Werk der Dantezeit gekennzeichnet; das beweist die in der ersten Zeile die Schriftzüge kopierende Abschrift des Philips van Winghe um 1590 (Abb. 137)⁴¹². Aber bereits der gleiche van Winghe hat einen Widerspruch zwischen dem seiner Meinung nach älter klingenden Wortlaut und dem jüngeren Schriftcharakter feststellen zu müssen geglaubt⁴¹³. Nachdem er Giotto als den Autor des vorhandenen Mosaikbildes bezeichnet hat, fährt er fort: „*Disticha quae subitus sculpta sunt, non dicas eam rudem aetatem sapere, ni character Longobardicus eos proderet.*“ Der „longobardische“ Charakter der Buchstaben entspreche also der Giottozeit, nicht aber der Wortlaut der Verse. Die gleiche Meinung ist in neuerer Zeit von De Rossi vertreten worden, der unter Berufung auf einen analogen Fall meint, es könne ein „*novum exemplum veteris epigrammatis*“ am Mosaik Giottos angebracht worden sein⁴¹⁴.

Wir sind der Überzeugung, daß van Winghe und De Rossi etwas Richtiges gesehen haben. Denn es gibt einen Text aus dem 4. Jahrhundert, dessen erste Zeile eine so enge sprachliche Beziehung zum Anfang des *Navicella*-Titulus aufweist, daß die Annahme einer altchristlichen Textvorlage mehr als gerechtfertigt erscheint – mag auch der Wortlaut in seiner speziellen Form ein Werk der

⁴⁰⁸ Prudentius, *Contra Symmachum*, ed. Migne, ser. lat. 60, 175f.

⁴⁰⁹ De Rossi, *Inscriptiones christiana II*, 1, Romae 1888, 323.

⁴¹⁰ Was die philologische und formgeschichtliche Interpretation des Textes betrifft, so bin ich Herrn Dr. Hubert Jedin für freundliche Hilfe zu Dank verpflichtet.

⁴¹¹ Vgl. oben S. 68.

⁴¹² Cod. Vat. lat 10545 (Codex Menestrier), fol. 251v.

⁴¹³ A. a. O., fol. 251.

⁴¹⁴ De Rossi, a. a. O.

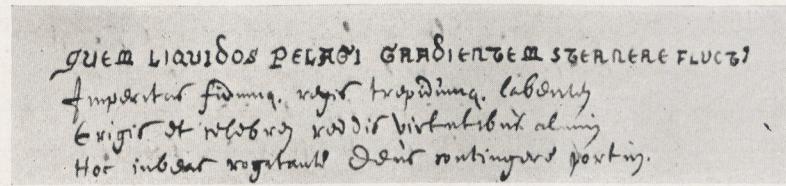


Abb. 137. Titulus der *Navicella* im Cod. Vat. lat. 10545, fol. 251^v

Dantezeit sein, vielleicht aus der Feder des Auftraggebers Stefaneschi selbst⁴¹⁵, der sich in lateinischen Poetereien eifrig betätigt hat. Der Text des 4. Jahrhunderts lautet:

„Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaros
 Vivere qui praestat morientia semina terre
 Solvere qui potuit letalia vincula mortis
 Post tenebras fratrem post tertia lumina solis
 Ad superos iterum martae donare sorori
 Post cineres damasum faciet quia surgere credo.“⁴¹⁶

Es handelt sich um eine Grabschrift. Thema der Gedankenfolge ist die Idee des Sterbens und Auferstehens, und zwar nicht im mystisch-sakralen, sondern im persönlich-eschatologischen Sinne. Das durch den meerwandelnden Christus vollzogene Wunder, das Schicksal des Weizenkorns, das nach Joh. 12, 24 zum Sterben und Fruchtbringen in die Erde gesenkt wird, und die Auferweckung des Lazarus sind die Paradigmen in der Vordersatzfolge des im Vertrauen auf einstige Auferstehung niedergeschriebenen Bekenntnisses. Es ist der Papst Damasus (366–384), der diese Verse an seinem Grabe anbringen ließ.

Könnte in dieser Feststellung nicht ein Fingerzeig für die Datierung der christlich-spätantiken *Navicella* von St. Peter enthalten sein? Isoliert gesehen, besagt der sprachliche Anklung der Damasus-Grabschrift an den Titulus der *Navicella* gewiß nicht gerade viel. Aber ein anderer Punkt, der angesichts der im *Navicella*-Bilde symbolisierten Taufidee aufmerken läßt, gesellt sich bekräftigend hinzu. Papst Damasus hat das Baptisterium von St. Peter angelegt⁴¹⁷. Wo es sich befunden, ob es bereits mit der in späterer Zeit am Ende des rechten Querschiff-Flügels nachweisbaren Taufkapelle identisch gewesen sei, ist nicht sicher zu entscheiden⁴¹⁸. Man könnte durchaus auf den Gedanken kommen, der mit dem *Navicella*-Mosaik geschmückte Bau der späteren S. Maria in Turri sei das erste Baptisterium gewesen. Man würde damit eine Situation voraussetzen, die den in Parenzo und Novara gegebenen Beispielen entspräche⁴¹⁹. Viel Wahrscheinlichkeit besitzt diese Annahme nicht; der ursprüngliche Sinn der späteren S. Maria in Turri dürfte doch wohl der eines Propylons gewesen sein⁴²⁰.

Trifft Letzteres zu, so kann man schwerlich dem Gedanken ausweichen, daß eine zwischen dem Symbolgehalt der *Navicella* und der Idee des Eingangs waltende Beziehung für die Platzwahl des Mosaiks maßgebend gewesen sei. Ein ähnlicher Sinnzusammenhang ist in den für St. Martin zu

⁴¹⁵ Vgl. dazu Giacomo de Nicola in: *L'Arte* X (1907), 339.

⁴¹⁶ De Rossi, *Inscript. christ. II*, 1, 252.

⁴¹⁷ Vgl. J. P. Kirsch, Beiträge zur Baugeschichte der alten Peterskirche, in: *Römische Quartalschrift* IV (1890), 110ff.; dort 117ff.

⁴¹⁸ A. de Waal, Das Baptisterium des Papstes Damasus bei St. Peter, in: *Römische Quartalschrift* XVI (1902), 58ff.

⁴¹⁹ Dehio-Bezold, Kirchliche Baukunst, Taf. 16, 2 u. 10.

⁴²⁰ Über das altchristliche Architekturmotiv des hervorgehobenen Torbaues am Eingang zum Atrium vgl. besonders H. Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung, Stuttgart 1889, 19ff.

Tours überlieferten Bildtituli mit Händen zu greifen⁴²¹. Es sind zwei Portale, über deren bildlichen Schmuck wir Angaben erhalten. Am westlichen Eingang befand sich die „historia evangelicae viduae“ (Marc. 12, 41 ff.), die besagt, daß Christus sich in der Nähe des am Tempeleingang vorausgesetzten Gotteskastens niederließ, um das Volk zu beobachten, und die geringe Gabe der armen Witwe als die vor Gott größte pries. Über dem der Loire zugewandten Portal waren zwei Bilder angebracht: die Darstellung des sinkenden Petrus, die wir bereits an früherer Stelle erwähnt haben, und die Herabkunft des Hl. Geistes in Form feuriger Zungen über dem Kreise der Apostel (Acta 2, 3). Die Kombination dieser beiden Szenen an diesem Platz ist als ein Bildzitat von Joh. 3, 5 aufzufassen: „Nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu sancto, non potest introire in regnum Dei.“

SCHLUSS

DIE QUELLENMÄSSIGEN SPUREN DER VORGOTTESKEN NAVICELLA

Der Mosaikschöpfung Giottos muß ein Bild am gleichen Platz voraufgegangen sein: diese Behauptung ist in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon einmal aufgetaucht. „Quis autem prohibet aliam ibi antea fuisse imaginem?“ sagt 1575 M. Attilius Serranus⁴²²; „potuit enim ante illam alia illeic fuisse, cui haec vetustate collapsae successerit“, heißt es um 1590 bei Philips van Winghe⁴²³. Beide wollen nur eine Möglichkeit zur Debatte stellen, und die Voraussetzung, von der sie ausgehen – die Meinung nämlich, daß an der westlichen Schauseite von S. Maria in Turri eine Monumentalkomposition angebracht worden sei, um dem von Leo dem Großen gerügten, an Sonnenkult gemahnenden Gebaren der Pilger einen religiös unanfechtbaren Gegenstand zu geben – beruht auf einer irrtümlichen Interpretation der Leo-Stelle⁴²⁴. Die von Serranus und van Winghe nur hypothetisch geäußerte Ansicht tritt nun aber bei Alfarano in einer ganz kategorischen Form auf. „Jacobus Cardinalis de novo fecit fieri ex opere Jotti naviculam Beati Petri“⁴²⁵, liest man in dem 1582 vollendeten Werk über die Peterskirche, und in der Legende des 1590 gestochenen Alfaranoschen Grundrißplanes heißt es zu Ziffer 118: „Tres Portae supra quas est restituta de novo Navicula Principis Apostolorum“⁴²⁶, eine Wendung, die – in italienischer Übersetzung – auch in die Legenden der Grundrißpläne Feraboscos und Fontanas übergegangen ist⁴²⁷. Vielleicht gab es Überlieferungen, durch die Alfarano sich zu seiner kategorischen Behauptung berechtigt glaubte.

Um die quellenmäßigen Belege für die Richtigkeit unseres Ergebnisses sprechen zu lassen, müssen wir auf die Ausführungen über den alten Platz der Navicella zurückgreifen. Wir sahen, daß sich an der rechten Flanke der Westwand von S. Maria in Turri eine kleine Kapelle erhob, die – unseren Feststellungen zufolge – von Paul I. (757–767) erbaut worden war. Der maßgebende Bericht des Papstbuches wurde oben zitiert⁴²⁸; wir haben aber dort mit Absicht zwei Worte aus-

⁴²¹ J. von Schlosser, Quellenbuch, 32f.; E. Steinmann, Tituli, 83 ff.

⁴²² M. Attilii Serrani De septem urbis ecclesiis, Roma 1575, 18.

⁴²³ Cod. Vat. lat. 10545, fol. 251.

⁴²⁴ Die Örtlichkeit, von der Leo redet, befindet sich ganz offensichtlich nicht innerhalb des Atriums, sondern oberhalb der großen Treppe, vor dem Portal des S. Maria in Turri. „. . . impietas ut sol in inchoatione diurnae lucis exurgens a quibusdam insipientibus de locis eminentioribus adoretur; quod nonnulli etiam christiani adeo se religiose facere putarent, ut prius quam ad beati Petri Apostoli Basilicam, quae uni Deo vivo et vero est dedicata, perveniant, superatis gradibus quibus ad suggestum areae superioris ascenditur, converso corpore ad nascentem se solem reflectant et curvatis cervibus in honorem se splendidi Orbis inclinent.“ Für die Entstehungszeit der altchristlichen Navicella sind aus dieser Angabe keine Termini zu gewinnen.

⁴²⁵ Alfarano, ed. Cerrati, 89.

⁴²⁶ Alfarano, ed. Cerrati, Tav. I.

⁴²⁷ M. Ferabosco, Libro de l'architettura di San Pietro, Roma 1620, Tav. 3 u. 6. — C. Fontana, Templum Vaticanum, Roma 1694, 83.

⁴²⁸ Vgl. S. 76 mit Anm. 147.

gelassen, die jetzt nachgetragen seien. Paul I. errichtete die Kapelle im Atrium, vor der *turris sanctae Mariae ad Grada*, und zwar „ante Salvatorem“. Es genügt ein Blick auf den Aufriß (Abb. 55), um den Sinn dieser letzteren Ortsbestimmung zu erkennen: die Kapelle befand sich genau unter der Christusgestalt des *Navicella*-Mosaiks.

Die zweite Spur verdanken wir dem Bericht des Thietmar von Merseburg (975–1018) über den Begräbnisplatz Kaiser Ottos II.⁴²⁹ „Terreque commendatur ubi introitus orientalis paradisi domus sancti Petri cunctis patet fidelibus, et imago dominica honorabilit formata venientes quosque stans benedicit.“ Ein Einwand, der hier, wie auch im ersten Falle, möglicherweise erhoben werden könnte, erweist sich bei näherem Zusehen als gegenstandslos. Gewiß befand sich an der gleichen Wand noch ein zweites Christusbild in Mosaik, eben jenes, das heute – als vom Grabe Ottos stammend – in den Vatikanischen Grotten aufbewahrt wird und das, wie wir früher feststellten⁴³⁰, mit der kleinen Kapelle Pauls I. entstanden sein muß. Dies Mosaik war aber klein und vergleichsweise unscheinbar, während in unseren beiden Quellen die Örtlichkeit durch ein in die Augen fallendes Merkmal charakterisiert werden soll. Es ist höchst bezeichnend, daß die ausführliche Beschreibung Alfaranos das heute in den Grotten aufbewahrte Mosaik mit keinem Wort erwähnt. Es befand sich, wie wir sahen, unmittelbar über der Kapelle Pauls I., und Alfarano hat es offenbar in die summarische Angabe über die Malereien dieser Kapelle mit einbezogen. Daß es ganz und gar nicht zu den augenfälligen Dingen im Atrium gehörte, geht auch aus der sehr anschaulichen Beschreibung Ugonios hervor⁴³¹. Man betritt durch den westlichen Ausgang der S. Maria in Turri den Hof. Zur Linken bemerkt man hier die kleine Kapelle und neben dieser den mit einer Porphyplatte bedeckten Marmorskophag Ottos. Dann werden die Reste des Portikus hervorgehoben, der einst an allen vier Seiten umlief. Wendet man sich um, so fesselt die *Navicella* den Blick; gegenüber entspricht ihr das von Gregor IX. erneuerte Fassadenmosaik. Ein längeres Verweilen bei der Bronze-Pigna des Hofes, und dann betritt man den westlichen Flügel des Portikus, der die fünf Eingangsportale der Basilika enthält. Also kein Wort über das kleine Christusmosaik. Sehr deutlich spricht auch die Ortsangabe „sotto la *Navicella*“, die in den von Orbaan publizierten Abbruchsakten die Angabe über den Sarkophag Kaiser Ottos begleitet⁴³².

Es ist einem durch Cesare Baronio (1538–1607) begangenen Mißgriff zuzuschreiben⁴³³, daß das Christusmosaik der Grotten von der gesamten neueren Forschung – nur De Rossi macht hier eine Ausnahme⁴³⁴ – als ein Wahrzeichen des Otto-Grabes gewertet wird. Baronio kommentierte in seinen *Annales ecclesiastici* die oben angeführte Thietmar-Stelle. Er sucht die dort erwähnte Christusgestalt als noch vorhanden nachzuweisen, sieht aber bei diesem Unternehmen gleichsam den Wald vor Bäumen nicht und gerät so auf das relativ unscheinbare Mosaik über der dem Sarkophage ja benachbarten Kapelle. Später hat dann Grimaldi durch die ausdrücklich zitierte Notiz des Baronio sich veranlaßt gesehen, seine zeichnerische Wiedergabe des Mosaiks mit der Bemerkung „iuxta sepulcrum Ottonis secundi imperatoris“ zu versehen⁴³⁵, und diese Formulierung Grimaldis ist dann ihrerseits wieder für die Beischrift in den Grotten verantwortlich zu machen. Der von Thietmar zur Ortsbestimmung benutzte Hinweis aber kann sich – dafür sprechen alle Indizien – nur auf die riesige Christusgestalt der *Navicella* beziehen. Nur sie war, der Thietmarschen Angabe entsprechend, eine Standfigur, während der Christus des kleinen Mosaiks thronend dargestellt war.

⁴²⁹ Monum. Germ. Hist., Scriptores III, 767.

⁴³⁰ Vgl. oben S. 69f. u. 77.

⁴³¹ P. Ugonio, Historia delle stationi di Roma, Roma 1588, 94f.

⁴³² Orbaan in: Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXXIX. Bd. (1919), 94: Notiz vom 20. 10. 1610.

⁴³³ C. Baronio, Annales ecclesiastici, Tom. X, Roma 1602, 850.

⁴³⁴ De Rossi, Musaici, Text zu Taf. 22.

⁴³⁵ Cod. Barb. lat. 2733, fol. 240. – Vgl. auch Cod. Barb. lat. 4410, fol. 17.

Endlich die dritte Spur. Im Juli 1167 belagerte Kaiser Friedrich Barbarossa die Peterskirche, in der sich die widerspenstigen Römer verschanzt hatten. Die Belagerer legten endlich an den Bau der S. Maria in Turri Feuer, das auch auf die Basilika selbst übersprang und die Aufständischen zur Kapitulation führte. „Tota iam dicta ecclesia sancte Marie penitus combusta atque dissipata, exarsa est quoque ac destructa quedam mirabilis imago, que fuerat facta in muro ipsius ecclesie versus ecclesiam sancti Petri supra atrium ipsius ecclesie sancti Petri ex auro purissimo atque splendidissimo decorata, cuius similis in Italia nunquam fuit amplius visa et que fuerat facta ad imaginem domini nostri Jesu Christi: ante quem item quedam alia pulcerrima imago facta ad imaginem sancti Petri et ex eodem auro deaurata stabat, que similiter exarsa atque liquefacta ac penitus destructa est⁴³⁶.“ Der Platz, an dem später Giotto seine Navicella schuf, ist mit einer Präzision bestimmt, die keinen Wunsch übrig lässt. Die Angaben über die angerichteten Zerstörungen sind gewiß nicht allzu tragisch zu nehmen; es besteht die offensichtliche Absicht, die Untat der Kaiserlichen zu dramatisieren und zu übertreiben – eine Tendenz, die in der Überarbeitung des Textes noch gesteigert ist. Als entscheidender pars pro toto wird die Christus-Petrus-Gruppe der Komposition genannt; man vergleiche für dieses naheliegende Verfahren eine Stelle in den Abbruchsakten von 1610, wo von der „Navicella con il Christo e San Pietro“ die Rede ist⁴³⁷.

Der Ring der Beweise darf damit als geschlossen gelten. Die Navicella ist mehr als ein Hauptwerk Giottos, des fröhltcentistischen Florentiners. Sie wächst hinein in jenen wesenhaft römischen Bereich säkularer Sinnbezüge, in dem die schöpferischen Kräfte des Abendlandes sich über Jahrtausende hinweg die Hände reichen.

⁴³⁶ Das Geschichtswerk des Otto Morena und seiner Fortsetzer über die Taten Friedrichs I. in der Lombardei, in: Monum. Germ. Hist., Scriptores, N. S. VII, 203 f.

⁴³⁷ Orbaan, a. a. O., 95: Notiz vom 29. 10. 1610.