



/Abstract/ The mid-fourteenth-century papal palace in Avignon built by Benedict XII and Clement VI included several chapels intended to replace churches in Rome that were important for papal processions. Two of these chapels adjacent to the great assembly halls have preserved their original fresco paintings. One chapel is dedicated to St Martial, a provincial saint who was believed to be a follower of St Peter and a contemporary of the apostles. Held to have Christianized Aquitania, Martial was an ideal prefiguration for the popes in Avignon. The other chapel was dedicated to St John the Baptist and St John the Evangelist and thus supplanted the importance of Rome's St John Lateran. The painter of the surviving frescoes, Matteo Giovanetti, depicted complex architecture in perspective construction and developed fictitious rooms and places that are more illusionistic

than any pictures before them; they include impressive scenic landscapes. Indeed, these frescoes seem to widen the small chapels and to open their walls. Giovanetti therefore must be regarded as an important pioneer in illusionistic painting.

/Keywords/ Wall-Painting, Illusionism, Popes, Trecento, Landscape Representations, Architecture Representations, Perspective

/Stichwörter/ Wandmalerei, Illusionismus, Päpste, Trecento, Landschaftsdarstellung, Architekturdarstellung, Perspektive

*Dieter Blume*  
 Kunsthistorisches Seminar Jena  
 dieter.blume@uni-jena-de

# Rom im Exil – Die fiktiven Räume des Matteo Giovanetti in Avignon

Dieter Blume

Rom ist der Mittelpunkt der Welt, Zentrum der Christenheit, Wirkungs- und Grabstätte der Apostelfürsten Petrus und Paulus, Heimstatt zahlloser Märtyrer<sup>1</sup>. Aber so dicht diese sakrale Topographie auch gewebt ist, sie lässt sich dennoch translozieren und an völlig anderer Stelle wiederaufrufen. Als die Päpste ab 1309 den Schutz der französischen Krone suchten und in Avignon residierten, wurde genau dies sehr bald zu einer vordringlichen Aufgabe. Im Zuge der Neukonzeption und Neuerrichtung des Papstpalastes, die von Benedikt XII. (1334–1342) und Clemens VI. (1342–1352) mit großer Energie vorangetrieben wurde, versuchte man deshalb relevante Eckpunkte dieser römischen Topographie innerhalb des Palastareals abzubilden, um damit das traditionelle Prozessionswesen des Papstes zumindest dem Namen nach aufrecht zu erhalten<sup>2</sup>.

Ausgehend vom zentralen Raum im zweiten Stock seines Wohnturmes, dem sogenannten *Tour des Papes*, zog der Kirchenfürst, welcher schließlich nach wie vor Bischof von Rom war, auf festgelegten Wegen zu verschiedenen Kapellen, um dort Messen zu zelebrieren. Der große Raum der päpstlichen Kapelle, welcher die gesamte Kurie fasste, war dabei nur eine der Stationen. Benedikt XII. hatte diese als nördlichen Abschluss des Hofes errichten lassen. Clemens VI. baute dann im Süden

einen neuen, ungleich größer dimensionierten Kapellenraum, den er dem Apostel Petrus weihte und an den sich auch eine Benediktionsloggia anschloss. Eine wichtige Rolle spielten darüber hinaus zwei kleine Kapellen, die in einem eigens an den Ostflügel angebauten Turm in zwei Stockwerken übereinander untergebracht waren. In diesem Flügel, der aus dem Pontifikat Benedikts XII. stammt, befanden sich die großen repräsentativen Versammlungsräume, in denen auch hochgestellte Gäste empfangen wurden – das *Konsistorium* im Untergeschoß und das sogenannte *Tinellum magnum* im Obergeschoß. Die kleinen, annähernd quadratischen Kapellenräume waren nur von diesen repräsentativen Sälen aus zugänglich und so ergab sich ein architektonischer Kontrast zwischen der Weite jener Säle und der Enge der Kapellen, da die beiden so

1 Die hier fest gehaltenen Überlegungen habe ich erstmals auf einem Studientag zum Thema „Spazio figurato“ an der Bibliotheca Hertziana in Rom am 2. Dezember 2011 vorgetragen, der von Ludovico Geymonat, Marius Hauknes und Hanna Jacobs organisiert wurde. Meine Beschäftigung mit Matteo Giovanetti geht auf einen Besuch des Papstpalastes in Avignon im Rahmen der Tagung „Images and words in exile“ zurück, die Gerhard Wolf, Elisa Brillì und Laura Fenelli im April 2011 ausgerichtet haben.

2 Gottfried Kerscher, *Architektur als Repräsentation – Spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen: Avignon, Mallorca, Kirchenstaat*, Tübingen/Berlin 2000; Bernhard Schimmelpfenning, „Die Funktion des Papstpalastes und der kurialen Gesellschaft im päpstlichen Zeremoniell vor oder während des großen Schismas“, in *Genèse et débuts du grand schisme d'occident*, Actes du colloque (Avignon, 1978), Paris 1980, S. 317–328.



1/ Matteo Giovannetti, Kapelle des Hl. Martial, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

2/ Matteo Giovannetti, Lünette der Nordwand und Gewölbe, Kapelle des Hl. Martial, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

unterschiedlichen Räume durch die Türöffnung miteinander in Kommunikation standen.

Beide Kapellenräume wurden von Matteo Giovanetti mit Fresken ausgestattet /Fig. 1/. Fortan spielte die Malerei bei der Wahrnehmung dieser Innenräume entschieden die Hauptrolle. Sie verlieh diesen architektonisch eher bescheidenen Räumen nicht allein ein prunkvolles Aussehen, sondern schuf auch bemerkenswerte, visuelle Effekte. Clemens vi. hatte diesen Maler aus Italien nach Avignon geholt. Seit 1343 ist er dort belegt; bis 1367 bleibt er am Papsthof die dominierende Gestalt und organisiert all die vielfältigen Ausstattungskampagnen, welche in dieser Zeit durchgeführt werden. In den Quellen wird er als *magister* und *pictor papae* bezeichnet und seine Bezahlung übertrifft die seiner Malerkollegen immer in erheblichem Maße<sup>3</sup>. Wir haben es also mit einem seinerzeit prominenten und hoch angesehenen Künstler zu tun. Trotz der Forschungen von Enrico Castelnuovo und Michel Laclotte und ungeachtet der Bedeutung, die dem Ort seiner Tätigkeit zweifellos zukommt, spielen seine Werke in der Diskussion über die Malerei des Trecento jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Das liegt in großem Maße auch daran, daß wir heute nur mehr mit Ruinen konfrontiert sind. Die Oberfläche der Fresken ist stark beschädigt und darüber hinaus gibt es großzügige Übermalungen und nachgezogene Kontouren, die auf eine Restaurierung von 1906 durch den Maler Paul Ypermann zurückgehen. Die ursprüngliche Wirkung ist von daher kaum mehr zu erahnen. Von daher ist es außerordentlich begrüßenswert, daß jetzt eine der beiden Kapellen einer modernen Restaurierung unterzogen wurde, welche die ursprüngliche Farbenpracht wieder zum Vorschein bringt<sup>4</sup>.

Die obere der beiden Kapellen beim *tinellum magnum* wurde von Clemens vi. dem heiligen Martial geweiht und die Fresken des Matteo Giovannetti, die in den Jahren 1343 bis 1345 entstanden, zeigen in aller Ausführlichkeit seine Legende /Fig. 1/. Unmittelbar zuvor, am 7 Juni 1343, hatte Clemens vi. das Fest dieses aquitanischen Heiligen für die gesamte Kirche verbindlich vorgeschrieben. Mit Hilfe dieses regionalen Heiligen versuchte er die Transferierung des Papststizes nach Avignon zu legitimieren. Denn er sah in Martial einen dreizehnten Apostel, der noch

von Jesus selbst bekehrt worden war und dann von Petrus nach Aquitanien geschickt wurde, um dort zu missionieren. Die Heimat von Pierre Roger, der sich als Papst den Namen Clemens VI. gab, wurde damit zu einer Stammprovinz der Christenheit und er selbst konnte sich in die direkte Nachfolge dieses französischen Pseudo-Apostels stellen. Der mit ihm befreundete Bernard Gui (1261–1331), der als theologischer Autor und Inquisitor bekannt geworden ist, hatte die Legende des Petrus-Schülers Martial kurz zuvor in seinen Schriften aufgegriffen<sup>5</sup>. Doch geht die Erzählung von dem apostolischen Wirken des Martial auf die Tätigkeit des Ademar de Chabannes zurück, der zu Beginn des 11. Jahrhunderts als Mönch im Kloster von S. Martial in Limoges lebte. Er ist im wesentlichen für jene Geschichtsklitterung verantwortlich, die das Leben des Martial um Jahrhunderte vordatierte und ihn zu einem Zeitgenossen der Apostel machte. Die dreiste Fälschung, welche dem Kloster in Limoges apostolischen Rang verleihen sollte, endete allerdings in einem Skandal, der ausgerechnet während jener feierlichen Messe kulminierte, die als öffentliche Anerkennung geplant war. Es war der zu diesem Anlaß angereiste Gesandte aus Rom, der durch kritisches Nachfragen die Unhaltbarkeit dieser Konstruktion offenlegte. Ademar musste fluchtartig Limoges verlassen und in sein Heimatkloster zurückkehren. Doch gelang es ihm später eine Rechtfertigungsschrift in der Bibliothek des Klosters zu hinterlegen, die dann offenbar von Bernard Gui konsultiert wurde<sup>6</sup>. So gelang nach 300 Jahren aufgrund der besonderen politischen Konstellationen, was im 11. Jahrhundert zunächst scheiterte. Schließlich war der fiktive S. Martial einfach der ideale Vorläufer der Päpste in Avignon.

Und genau dies sollten die Bilder des Matteo Giovanetti demonstrieren und deswegen entfalten sie auch einen besonderen Prunk. Vielfach sind Metallfolien von Gold oder Silber aufgeklebt, um die Pracht vor allem der Bischofsgewänder des Martial hervorzuheben. Die dominierenden Farben sind Blau und Gold, die sich in ihrer Leuchtkraft gegen Grau und Brauntöne absetzen. Im Gewölbe sind die Bekehrung des Martial und seine ersten Wunderheilungen zu sehen /Fig. 2/. An den Wänden aber entfaltet sich in großen Bildfeldern sein Wirken in Aquitanien. An der Westwand gegenüber dem

Altar ist das Martyrium der Apostelfürsten Petrus und Paulus in Rom prominent platziert. Christus erschien Martial in einer Kirche in Poitiers, um ihn sofort über diese Ereignisse in Rom in Kenntnis zu setzen /Fig. 6/. Der Rombezug ist innerhalb dieser Ausmalung also in mehrfacher Hinsicht gegenwärtig.

Doch war es nicht leicht in dem kleinen, steil proportionierten Kapellenraum diese ausführliche Legende unterzubringen. Hierin lag eine besondere Herausforderung für den Maler. Selbst das Rippengewölbe musste deshalb in den narrativen Teil einbezogen werden und damit der Betrachter nicht den Überblick verliert sind die einzelnen Szenen mit den Buchstaben des Alphabets durchnummeriert. Dennoch gelingt es Matteo Giovanetti die Enge des von dicken Festungsmauern umgebenen Real-Raumes zu überspielen und groß angelegte, fiktive Räume zu schaffen, die in ihrer Komplexität und Tiefenerstreckung alles in den Schatten stellen, was bis dahin realisiert worden war.

Er schafft eine sehr hohe Sockelzone, die bis zur Sohlbank der Fenster in einer Höhe von etwa 2,80 m reicht. Hier, in Augenhöhe des Betrachters, entwickelt er eine Scheinarchitektur, welche die Wand öffnet, statt sie, wie sonst üblich durch einen fiktiven Stoffbehang oder eine vorgetäuschte Inkrustation

3 Enrico Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turin 1962, SS. 47–50; Michel Laclotte, Dominique Thiébaud, *L'École d'Avignon*, Tours 1983, S. 155; Dominique Vingtain, *Avignon, Le Palais des Papes*, Auxerre 1998, SS. 284–288. Matteo Giovanetti stammt aus Viterbo und wurde vermutlich um 1300 geboren. Er war Kleriker und wird 1336 Prior von San Martino in Viterbo. In seiner stilistischen Prägung kombiniert er Elemente der Florentiner und der Siener Malerei. Er starb vermutlich 1368/69 in Rom. Zu den Ausmalungen der Kapellen vgl. auch Margret Plant, „The vaults of the chapel of Saint Martial, Palace of the Popes, Avignon: Frescoes of Matteo Giovanetti“, *Source: Notes in the History of Art*, II/1 (1982), SS. 6–11; Amanda Luyster, „Christ's golden voice: The Chapels of St. Martial and St. John in the Palace of the Popes, Avignon“, *Word & Image*, XLII/7 (2011), SS. 334–346; Rosa Maria Dessi, „Les églises peintes dans la chapelle Saint-Martial du palais des papes à Avignon“, *Lieux sacrés et espace ecclésial (IX<sup>e</sup>–XV<sup>e</sup> siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, XLVI (2011), SS. 511–542.

4 Diese Restaurierung der Kapelle S. Martial wurde im Sommer 2014 abgeschlossen. Es stehen mir aber leider noch keine Photographien, welche den neuen Zustand dokumentieren, zur Verfügung. Zur alten Restaurierung von 1906 durch Ypermann, siehe Castelnuovo, *Pittore italiano* (n. 3), SS. 164–165.

5 Castelnuovo, *Pittore italiano* (n. 3), S. 51.

6 Zu Ademar von Chabannes und seiner Fälschung grundlegend Richard Allen Landes, *Relics, Apocalypse and the Deceits of History: Ademar of Chabannes (989 – 1034)*, Cambridge MA/London 1995. Vgl. auch Dieter Blume, „Ademar von Chabannes – ein zeichnender Mönch und seine Bilder“, in *Opus tessellatum, Modi und Grenzgänge der Kunstwissenschaft, Festschrift für Peter Cornelius Claussen, Katharina Corsepius, Daniela Mondini* (Hrsg.), Hildesheim 2004, SS. 375–384.



optisch zu schließen /Fig. 1/. Oberhalb einer farbigen Marmorbrüstung malt er eine offene Loggia mit Dreipassarkaden vor einem leuchtend blauen Grund. Dies ist gerade auch in Anbetracht des oberen Stockwerkes, in dem wir uns befinden, nur als eine Öffnung ins Freie zu verstehen. Unterhalb der Brüstung rufen schräg verkürzte Marmorplatten den Eindruck einer Sitzbank hervor. Auch dies ist eine wirkungsvolle, optische Erweiterung des Raumes. Oberhalb dieser Sockelzone legt Matteo dann möglichst große, die ganze Wandbreite füllende Bildfelder an, deren tiefenräumlicher Illusionismus die Wand geradezu negiert.

In der Lünette der Nordwand zeigt er die so wichtige Szene der Ankunft des Martial in Limoges

und die Gründung der dortigen Christengemeinde /Figs 2–3/. Sukzessive vor einem zusammenhängenden Architekturkomplex entwickelt sich das Geschehen von links nach rechts. Zunächst sehen wir in einer klassischen Innenraumszene die Heilung eines Wahnsinnigen. Seine Ketten liegen zersprengt am Boden; er ist niedergekniet und bekehrt sich zum ersten Christen von Limoges. Die anwesende Jungfrau Valeria folgt seinem Beispiel. Das Gebäude dieser ersten Szene öffnet sich mit einer Tür auf einen weiten Platz vor der Fassade einer gotischen Kirche. Damit wird mit den Mitteln der Architektursprache anschaulich auf den wichtigen Gründungsakt verwiesen. Es entsteht aber auch ein Raumkontinuum, in dem sich die Figuren plausibel bewegen und in dem der Betrachter imaginär herumwandern kann.



In der starken Untersicht, aus der man diese Szene allein betrachten kann, wirkt das Raumgefüge trotz mancher perspektivischer Unsicherheiten sehr überzeugend. Das Hauptgeschehen aber spielt in der Mitte vor der Kirche auf einen großen Teppich, auf dem genau in der Bildmitte Martial in seinem prächtigen Bischofsgewand einerschreitet. Es geht um die Wiedererweckung und Bekehrung der beiden heidnischen Priester, welche Martial zunächst eingesperrt hatten, dann aber bei dem vom Gott gesandten Erdbeben erschlagen wurden. Der Teppich mit seinem regelmäßigen Muster aus Achtecken und Sternen erzeugt eine große Tiefenillusion, die für das Funktionieren dieser Bildkomposition eine zentrale Bedeutung besitzt. Doch darüber hinaus ist es auch die Inszenierung eines Zeremoniells. Der

3/Matteo Giovannetti, Martial in Limoges, Kapelle des Hl. Martial, Papstpalast, Avignon, 1344–1345



4/ Matteo Giovannetti, Bischofsweihe des Aurelian, Kapelle des Hl. Martial, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

5/ Matteo Giovannetti, Die von Martial gegründeten 13 Kirchen, Kapelle des Hl. Martial, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

Teppich scheint auf dem Platz eigens ausgelegt zu sein, um einen besonderen Raum für die Aktion des heiligen Bischofs auszuweisen. Zudem handelt es sich um die genaue Wiedergabe eines sogenannten Admiralsteppichs spanischer Herkunft, wie sie sehr wahrscheinlich auch realiter am Hof Clemens' vi. zum Einsatz kamen<sup>7</sup>. So spiegelt sich in dieser klassischen Wunderszene, die auf einen wieder erkennbaren Teppich und vor eine moderne gotische Kirchenfassade verlegt ist, auch der Glanz des päpstlichen Zeremoniells im neuerrichteten Palast von Avignon. Die gewünschte Kontinuität zwischen dem apostolischen Wirken des Martial und der aktuellen Politik der Päpste in Avignon erschließt sich damit dem Betrachter ganz unmittelbar.

Nicht minder bedeutsam ist die Szene darunter, in der Martial seinen Schüler Aurelian zum Bischof von Limoges bestimmt und damit jene Sukzession

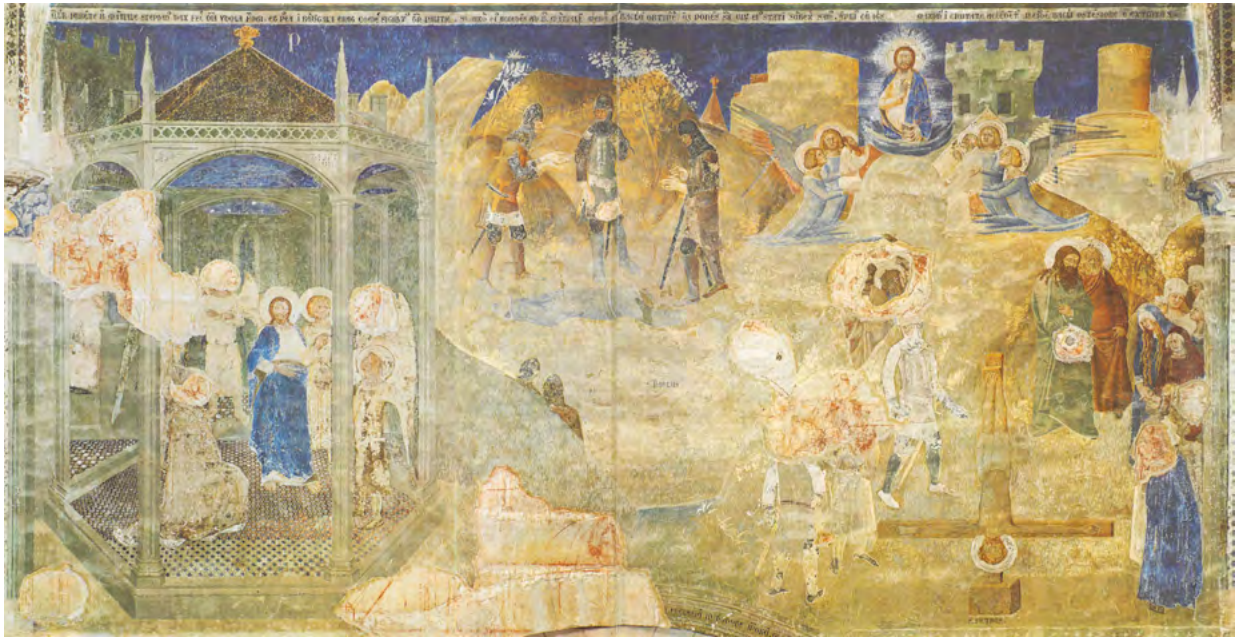


in Gang setzt, die auch die Päpste in Avignon noch für sich reklamieren wollen /Fig. 4/. Die Szene spielt in einem Kirchenraum, der mit Atemberaubender Tiefenerstreckung entworfen ist und alles übertrifft, was bis dahin an perspektivischen Innenräumen gemalt wurde. Wir blicken von Westen her durch das Mittelschiff einer dreischiffigen, gotischen Kirche, deren Kreuzgewölbe mit goldenen Sternen auf blauem Grund ausgemalt ist, ebenso wie das Gewölbe der Kapelle, in welcher der Betrachter steht. Das Chorgestühl mit den sitzenden Klerikern fluchtet auf beiden Seiten nach hinten und verstärkt zusammen mit den Bodenfliesen den Tiefenzug. In der Mitte, hinten im Raum vor dem Altar findet die Bischofsweihe statt. In den Seitenschiffen gibt es weitere Zuschauer, deren Köpfe über die Abschränkung schauen und die so die Suggestion der Raumdarstellung weiter erhöhen. Dieser nach

vorne geöffnete Innenraum ist an der linken Seite des Bildfeldes zwischen den rahmenden Leisten eingespannt, aber rechts sehen wir das äußere Strebewerk des Kirchenbaus, der auf einer Erhöhung zu liegen scheint, von der man weit über das Land schauen kann /Fig. 5/. In einem suggestiven Panoramabild sind dort jene dreizehn Kirchen zwischen die Hügel eingebettet, die Martial in Aquitanien gegründet hat. Es sind die Früchte seiner apostolischen Tätigkeit und all diese Kirchen haben eine andere architektonische Gestalt, fast wie in einem Katalog gotischer Architektur. Es handelt sich um

7 Vera-Simone Schulz, „Sultansprach im Papstpalast oder: Das Recht des Teppichs, Beobachtungen zu orientalischen Knüpfteppichen in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts“, *Eothen, Münchner Beiträge zur Geschichte der islamischen Kunst und Kultur*, VI (2014), SS. 301–336. Ich habe der Autorin für die Überlassung des Manuskriptes und ein anregendes Gespräch zu danken. Der Ankauf spanischer Teppiche ist zumindest für Johannes xxii. (1316–1334) dokumentiert.





eine vollkommen fiktive Topographie, doch die Hügel-Struktur und die zahlreichen, naturalistisch wiedergegebenen Bäume und Büsche, deren Farben allerdings heute verblasst sind, geben der Szenerie die Anschaulichkeit eines Landschaftsbildes. Zwei geradezu konträre Illusionseffekte – der perspektivische Innenraum und der weite Landschaftsausblick – stoßen hier unmittelbar aufeinander und verstärken sich zugleich in ihrer Wirkung. Der Bezug zu Frankreich, zu dem vermeintlichen Aktionsraum des Martial ist damit ein unübersehbarer Bestandteil dieser Ausmalung.

Auf der Westwand über der Eingangstür wird dieses Konzept bei einer weiteren zentralen Szene wiederholt. Das Martyrium von Petrus und Paulus ist gleichfalls in einem weiten, aufsichtigen Landschaftspanorama angesiedelt /Fig. 6/. Die Bauten im Hintergrund rufen mit dem Kolosseum und der Engelsburg die römische Topographie auf. Die Pflanzen aber, welche einstmal die kahle Kulisse belebten, sind hier weitestgehend verblasst. Am oberen Rand schwebt die Büste Christi, zu der Engel die Seelen der Apostelfürsten emportragen. Links auf einer Anhöhe steht ein Zentralbau, in den wir hineinblicken. Dort, im fernen Poitiers, erscheint Christus dem Martial, um ihn persönlich vom Tod der Apostelfürsten zu berichten. Die Simultanität der Ereignisse ist hier von zentraler Bedeutung. Die geographische Distanz spielt keine Rolle. Das römische Geschehen ist auch in Frankreich gegenwärtig

und das gilt selbstverständlich nicht nur für den heiligen Martial, sondern auch für Clemens VI. und sein Papsttum. Rom ist immer auch in Avignon präsent.

Einen besonderen Effekt erzielt Matteo Giovannetti aber mit den tiefen Fensterlaibungen, welche er in seine Bilder einbezieht. In der Lünette der Ostwand bei der Exekution der Jungfrau Valeria platziert er die Gruppe der gestikulierenden Soldaten in das abgeknickte Bildfeld der Laibung. Rechts bei der Auferweckung des Dieners der Valeria ist es die Gruppe der Zuschauer, die dort steht und denen er in großem Maße individualisierte Gesichtszüge verleiht. Im unteren Register der Ostwand erstreckt sich die gemalte Architektur auch auf die Fensterlaibung und die Kante wird in einen Pfeiler umgedeutet. Damit entstehen zwei Ansichten des selben Gebäudes und dem Betrachter öffnen sich zwei Einblicke in den jeweiligen Innenraum. Auf diese Weise lässt sich die Raumillusion in erheblichem Maße potenzieren. Auch die Szenen auf der Südwand sind in der gleichen Weise gestaltet. Die ungewöhnliche Mauerstärke dieses Festungsturms nutzt der Maler also für einen besonderen Illusionismus, mit dem er die Wand gleichsam negiert. In der Johannes-Kapelle im ersten Stockwerk, die unmittelbar anschließend ausgemalt wurde, setzt er dieses Mittel fast noch konsequenter ein. Gute Beispiele bieten hier die Darstellungen der Enthauptung des Täufers oder des Tanzes der Salome /Fig. 7/.

6/ Matteo Giovannetti, Das Martyrium von Petrus und Paulus, Kapelle des Hl. Martial, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

7/ Matteo Giovannetti, Enthauptung Johannes des Täufers, Johannes-Kapelle, Papstpalast, Avignon, 1344–1345



Knapp zehn Jahre zuvor hatte bereits Ambrogio Lorenzetti in einer Kapelle des Kloster San Galgano bei Montiesiepi die Fensterlaibung in die Architektur seiner Verkündigungsszene mit einbezogen<sup>8</sup>. Doch agiert er sehr viel zurückhaltender und nutzt die sich daraus ergebenden Möglichkeiten im Grunde nicht aus. Fraglos hat Matteo Giovannetti hier wichtige Anregungen erhalten, die er dann konsequent weiter entwickelt.

Die Frühgeschichte der Legende des heiligen Martial, seine Bekehrung und Beauftragung mussten sicherlich aus Platzmangel ins Gewölbe verlagert werden. Die Struktur der Architektur wird dabei aber erstaunlicher Weise vollkommen ignoriert und auch auf den dreieckigen Zuschnitt der Bildfelder nimmt man keine Rücksicht /Fig. 2/. Da aber die Bildarchitekturen in Untersicht gehalten sind und sich die angrenzenden Bildfelder ergänzen, entsteht der Eindruck von Gebäudekomplexen in den Ecken, über denen sich ein gemeinsamer, blauer Himmel öffnet. Das ist nicht konsequent und auch nicht stimmig durchgeführt und ist von daher auch nicht wirklich befriedigend, aber vom Ansatz her ist es der erste Versuch einer illusionistischen Deckenmalerei.

Die untere Kapelle neben dem *Konsistorium* ist Johannes geweiht und zwar sowohl dem Apostel wie dem Täufer. Damit ersetzt sie San Giovanni in Laterano, die päpstliche Bischofskirche in Rom.

Matteo Giovannetti stattete sie zwischen 1346 und 1348 mit Wandmalereien aus. Auch hier ist das Gewölbe Teil des inhaltlichen Bildprogramms, denn dort finden sich die beiden Titelheiligen gemeinsam mit ihren Eltern und ihren jeweiligen Großmüttern Anna und Ismeria, die als Schwestern galten und so eine enge Verwandtschaft zwischen den beiden Johannes stifteten<sup>9</sup>. Doch schweben diese Figuren nicht vor einem neutralen Grund, sondern stehen in einer Landschaftskulisse, die mit Wiesen, Bäumen, Wasserläufen und Hügeln ausgestaltet ist /Fig. 10/. Optisch würden sich diese gleichartigen Landschaftsausblicke leicht zu einem Kontinuum zusammenschließen. Doch es scheint fast so, als sei Matteo Giovannetti vor der illusionistischen Wirkung eines derartigen Zusammenhangs der Hintergründe zurückgeschreckt, denn er trennt die Gewölbefelder hier durch breite, blaue Begrenzungsstreifen.

8 Castelnuovo, *Pittore italiano* (n. 3), SS. 82–83. Castelnuovo verweist auch auf eine verwandte Verkündigungsszene von Lippo Vanni in San Leonardo al Lago. Vgl. auch Laclotte/Thiébaud, *L'École* (n. 3), SS. 46–47. Zu Montiesiepi, Eve Borsook, *Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti a Montiesiepi*, Florenz 1969.

9 Ismeria war die Mutter des Zacharias und damit die Großmutter von Johannes dem Täufer. Ihre Schwester Anna war zunächst mit Joachim verheiratet und gebar die Gottesmutter Maria, ihre Tochter aus dritter Ehe ist Maria Salome, welche mit dem Fischer Zebedaeus verheiratet war. Aus dieser Ehe gingen die beiden Söhne Jakobus und Johannes hervor. Diese Verwandtschaftsverhältnisse sind in der *Legenda aurea* von Jakobus de Voragine dargelegt. Vgl. Laclotte/Thiébaud, *L'École* (n. 3), SS. 169, 172–173, sowie Christian Heck „La chapelle du Consistoire et les crucifixions dans la peinture murale avignonnaise du xiv<sup>e</sup> siècle: Le renouvellement d'un thème d'origine romaine au service de l'affirmation de la légitimité pontificale“, in *Genèse et débuts du grand schisme d'occident* (n. 2), SS. 431–443.

In den Wandfeldern darunter entfaltet der Maler jedoch große Landschaftspanoramen, welche die Strukturen und Grenzen der realen Architektur bewusst überspielen. So entsteht unter konsequenter Einbeziehung der Fensterlaibung auf der Südwand der suggestive Eindruck eines Küstenstreifens mit den dort tätigen Fischern /Figs 8–9/. Es geht hier um die Berufung der ersten Jünger durch Christus. In der Fensterlaibung kauern rechts Petrus und links Andreas als Angler am Ufer. Auf dem See im Boot bei ihrem Vater Zebedaeus sitzen Jakobus und Johannes an den Rudern. Rechts steht dann Jesus mit zum Redegestus erhobener Hand, um den sich diese ersten vier Apostel scharen, um fortan zu Menschenfischern zu werden. Doch diese Berufungsszene, um die es ja eigentlich geht, rückt in dem weiten Bildfeld geradezu an den Rand. Denn drei Viertel der Fläche nimmt jenes ambitionierte Landschaftspanorama ein. Die emsige Tätigkeit der Fischer, welche so ausführlich zu sehen ist, steht dabei der ruhigen Gesprächsrunde der frisch berufenen Jünger kontrastierend gegenüber. Es ist der Gegensatz zwischen aktiver, körperlicher Arbeit in der Welt und theologischer Kontemplation, der damit zugleich wirkungsvoll in Szene gesetzt ist. Die vorgegebenen Bedingungen der Architektur werden hier von Matteo Giovanetti regelrecht gesprengt, um einen weiten, sich in die Tiefe erstreckenden Illusionsraum zu erzeugen, der an die Wirklichkeitserfahrung des Betrachters unmittelbar anknüpft.

Derartig konzipierten Landschaftspanoramen, die sich über die gesamte Breite der Wand erstrecken, sieht sich der Besucher in dieser Kapelle häufiger gegenüber.

Auf der Nordwand spielen die Taufe Christi sowie die Diskussion der Pharisäer mit Johannes dem Täufer vor dem Hintergrund des Jordantals, das sich gleichfalls auch über die Fensterlaibung hin erstreckt. Oberhalb des Altares an der Ostwand ist in einer durchgehenden Landschaftsszenerie das Treffen zwischen Johannes dem Täufer und Christus am Jordan zu sehen. Die beiden Protagonisten agieren hier mit weit ausholenden Gesten über die Fensternische hinweg. Die Betrachter werden damit nicht allein Zeugen dieser wichtigen Zusammenkunft, sondern werden wie eine weitere Zuschauergruppe gleichsam

in das Geschehen integriert. Direkt gegenüber an der Westwand ist die Kreuzigungsszene platziert. Hier spricht der sterbende Jesus den anderen Johannes an und gibt ihm seine Mutter Maria in Obhut. So entfaltet sich über den Raum hinweg eine höchst bedeutungsvolle Gegenüberstellung. Es sind aber vor allem die suggestiven Landschaftsausblicke, welche diese Ausmalung dominieren und den Besucher in den Bann schlagen. In der Martial-Kapelle hingegen sind es die Architekturkomplexe. Von daher hat der Maler den beiden Kapellen einen durchaus unterschiedlichen Charakter verliehen.

Die Fresken des Matteo Giovanetti sind von kühnen Experimenten gekennzeichnet, die vor allem die Raumdarstellung und die Illusionseffekte betreffen. In dieser Hinsicht ist er sicher einer der innovativsten Maler des Trecento. Denn er betreibt eine systematische Auflösung der Wand auf mehreren Ebenen. Den Betrachter in dem engen Kapellenraum zieht er förmlich in den gemalten Illusionsraum hinein, der sich jeweils auf der Wandfläche entfaltet. Der Konflikt zwischen dem engen Kapellenraum und den anspruchsvollen Bildprogrammen hat offensichtlich ein kreatives Potential frei gesetzt und zu diesen unkonventionellen Lösungen geführt.

Wenn man die Wandmalerei des Trecento überblickt, scheint es geradezu eine Entwicklungslinie zu geben, die von Giotto und seinen eindrucksvollen, aber auch immer noch rätselhaften Scheinräumen am Triumphbogen der Arena-Kapelle in Padua, über Ambrogio und Pietro Lorenzetti sowie weiter über Matteo Giovanetti hin zu Altichiero da Zevio und seinen Freskenzyklen in Padua am Ende des 14. Jahrhunderts führt<sup>10</sup>. Doch sinnvoller, als eine solche Abfolge zu konstruieren, ist es wohl, von jeweils unterschiedlichen Versuchen zu sprechen, einen Illusionsraum zu erzeugen und die Architektur sowie die Geschlossenheit der Wand mit Hilfe der Malerei aufzuheben. Dieses Bemühen ist den genannten Malern gemeinsam und sie finden

<sup>10</sup> Zu Giotto vgl. Frank Büttner, *Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung, Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300*, Darmstadt 2013; Michael Viktor Schwarz, *Giottos Werke*, Bd. 11 *Giottos Werke*, Wien 2008; Serena Romano, *La O di Giotto*, Mailand 2008. Zu Pietro und Ambrogio Lorenzetti vgl. *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Chiara Frugoni (Hrsg.), Florenz 2002; *Eadem, Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Florenz 1988; George Rowley, *Ambrogio Lorenzetti*, Princeton 1958. Zu Altichiero John C. Richards, *Altichiero: An artist and his patrons in the Italian Trecento*, Cambridge 2000.



8/Matteo Giovannetti, Berufung der vier ersten Jünger, Johannes-Kapelle, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

9/Matteo Giovannetti, Zebedaeus mit Jakobus und Johannes im Boot, Andreas als Angler, Johannes-Kapelle, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

10/Matteo Giovannetti, Johannes der Täufer und Johannes der Evangelist mit ihren Eltern im Gewölbe, Johannes-Kapelle, Papstpalast, Avignon, 1344–1345

aufeinander reagierend und auch jeder für sich zu immer komplexeren Lösungen. Eine veränderte Sicht auf das, was wir als Wirklichkeit bezeichnen, hat sich seit dem 13. Jahrhundert entwickelt und prägt bekanntlich maßgeblich die intellektuelle Kultur des Trecento<sup>11</sup>. Erst dadurch wird die Erzeugung derartiger Scheinwelten überhaupt möglich und eine den Betrachter intentional täuschende Fiktionalität erst erstrebenswert<sup>12</sup>. Matteo Giovanetti, dem Clemens VI. die Ausgestaltung des Papstpalastes anvertraut, kommt in diesem Zusammenhang in jedem Falle eine Pionierrolle zu. Die Beschwörung des päpstlichen Rom im fernen Avignon hat das Ihrige dazu beigetragen.

---

11 Zur intellektuellen Kultur des italienischen Trecento vgl. jetzt Emanuele Coccia, Sylvain Piron, „Poésie, Sciences et Politique : Une Génération d’intellectuels Italiens (1290 – 1330)“, *Revue de synthèse*, cxxix/4 (2008), SS. 549–586.

12 Zu den theoretischen Äußerungen dazu und zur Rolle des *Inganno*, Dieter Blume, „Ingegno – Inganno – Diletto, Reden über Kunst bei Dante, Boccaccio und Petrarca“, *Deutsches Dante Jahrbuch*, lxxxvii/lxxxviii (2013), SS. 19–47; zur Bedeutung der Optik und einer neuen Bildauffassung bei Giotto, Büttner, *Giotto* (n. 10).

## Summary/ Řím v exilu – Fiktivní místnosti Mattea Giovanettiho v Avignonu

Tradiční papežské procesí pokračovalo i ve 14. století také v Avignonu. Jednotlivé kaple nově zřízeného papežského paláce odkazují na topografii Říma. Klement VI. (1342–1352) povolal za účelem zařízení svého paláce v Avignonu malíře Mattea Giovanettiho (ca 1300–1369) z Viterba. Zachovala se především výmalba dvou kaplí, které jsou přístupné společně s velkými reprezentačními, shromažďovacími místnostmi ve východním křídle paláce. Horní kaple je zasvěcena pouze regionálně známému svatému Martialovi, který byl kvůli zfalšovaným historickým pramenům z 11. století mylně považován za žáka svatého Petra. Tento světec měl údajně ještě za apoštolova života působit jako misionář v Akvitánii. Tím se stal ideálním vzorem papežů sídlících v Avignonu, tedy daleko od Říma. Spodní kaple je zasvěcena společně svatému Janu Křtiteli a Janu Evangelistovi a symbolicky tak nahrazuje papežskou baziliku San Giovanni in Laterano v Římě.

Fresky Mattea Giovanettiho znázorňují v těchto úzkých kaplích perspektivní sled místnosti, které z hlediska iluzivní malby překonávají vše, co bylo do té doby v trecentu realizováno. Pro zobrazení iluzivní architektury byla využita i velmi hluboká okenní ostění. Vnitřní hrany oken jsou pojaty jako sloupky a umožňují tak dva pohledy do jedné budovy, čímž se podařilo vytvořit velmi přesvědčivé znázornění prostoru. Kapli svatých Janů dominují pohledy do krajiny, které kromě velkých polí na stěně zasahují taktéž do okenního ostění a negují tak mohutnost zdí. Také klíny žebrové klenby byly pokryty výmalbami a použity pro znázornění scén. Jedná se v podstatě o první pokus o iluzivní nástrojnou malbu. Matteo Giovanetti si v této oblasti troufl na řadu smělých experimentů, a proto mu bezpochyby patří zvláštní zásluha jako průkopníkovi vývoje celkového zobrazování prostoru.