



Marcello Gaeta; Giotto und die *Croci dipinte* des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption. Mit einem Katalog der monumentalen Tafelkreuze des Trecento (ca. 1290–ca. 1400); Münster: Rhema-Verlag 2013; 632 S., 96 farb. u. 514 s/w-Abb., 11 Zeichnungen; ISBN 978-3-86887-012-1; € 108

Die von Marcello Gaeta vorgelegte Arbeit *Giotto und die Croci dipinte des Trecento* ist ein herausragendes Werk, dessen bleibende Bedeutung außer Zweifel steht. Der Verfasser behandelt großformatige bemalte Kreuztafeln, die spätestens seit dem 12. Jahrhundert vor allem im mittleren und nordöstlichen Italien zu wichtigen, ja zentralen Ausstattungsstücken vieler Kirchen wurden. Die Kreuztafeln des Trecento werden hier erstmals umfassend – auch bildlich – dokumentiert und monografisch untersucht.

Die Arbeit, die als Dissertation an der Universität Bonn entstanden ist, steht in der Tradition der großen Corpus-Werke, die vor gar nicht allzu langer Zeit den Kern sowohl der deutschen als auch der italienischen Kunstgeschichtsschreibung bildeten. Während vergleichbare Monografien früher meist von etablierten Wissenschaftlern geschrieben wurden, entstehen sie heute oftmals als Dissertationsschriften. Derartige Werke, die nur zum geringsten Teil am Schreibtisch entwickelt werden, erfordern nicht nur erhebliche Anstrengungen und materielle Aufwendungen, sie erfahren auch nicht immer die nötige Anerkennung, denn solide Corpora sind eine stumme, aber deutliche Kritik an so mancher kunstgeschichtlicher Mode.

Die Arbeit, die als Dissertation an der Universität Bonn entstanden ist, steht in der Tradition der großen Corpus-Werke, die vor gar nicht allzu langer Zeit den Kern sowohl der deutschen als auch der italienischen Kunstgeschichtsschreibung bildeten. Während vergleichbare Monografien früher meist von etablierten Wissenschaftlern geschrieben wurden, entstehen sie heute oftmals als Dissertationsschriften. Derartige Werke, die nur zum geringsten Teil am Schreibtisch entwickelt werden, erfordern nicht nur erhebliche Anstrengungen und materielle Aufwendungen, sie erfahren auch nicht immer die nötige Anerkennung, denn solide Corpora sind eine stumme, aber deutliche Kritik an so mancher kunstgeschichtlicher Mode.

Bisher hatte man den Blick vor allem auf die Anfänge der Bildgattung der Tafelkreuze gerichtet. Marcello Gaeta erkennt hingegen zu Recht das Trecento als eigentliche „Blütezeit“ (14) der *croci dipinti*. Diese Erkenntnis kontrastiert nicht nur mit älteren Auffassungen, sie widerspricht auch der pejorativen Bewertung des Trecento, das als ‚Rückfall‘ in die Gotik gesehen wird oder als ‚Erstarrungsperiode‘, in der die bahnbrechenden Leistungen Giotto nicht hätten bewahrt werden können. Die Künstler des Trecento haben nämlich den ‚Gänsemarsch der Stile‘ ziemlich aus dem Tritt gebracht. Das nimmt man ihnen übel, seit es eine moderne Kunstgeschichtsschreibung gibt. Der ‚Rückschritt‘ des Trecento wäre aber weniger deutlich aufgefallen, wenn am Beginn dieses Jahrhunderts nicht der ‚fortschrittliche‘ Giotto gestanden hätte. Seine tatsächlich überragende Größe wird dabei gern verabsolutiert. Bisher war es zu diesem Zweck üblich, sein Œuvre auf einige wenige Werke zu verkürzen, vor allem auf die Arena-Kapelle. Bei Gaeta ergibt sich ein anderes Bild. Betrachtet man die Dinge genauer, wie er es tut, dann geht es immer weniger um einen schwer bestimmbareren Fortschritt; stattdessen kommen die sich vervielfältigenden künstlerischen Modi in den Blick, ebenso regionale Traditionen und auch die unterschiedlichen materiellen Möglichkeiten von Auftraggebern und Künstlern. Die überragende Größe Giotto dokumentiert sich dann nicht nur im Stil der Arena-Kapelle, sondern mehr noch in der stilistischen Vielfalt, die ihm zu Gebote stand und zu der auch Formen gehören,

die später als ‚gotisch‘ bezeichnet wurden. In Wirklichkeit gehörte Giotto selbst zu den Künstlern, die den ‚Rückfall‘ in die Gotik bewirkten. Das zeigt in herausragender Weise das Tafelkreuz, das er für Santa Maria Novella in Florenz geschaffen hat (65–121). Es stand und steht im Zentrum der Forschung zu den Kreuzen des 14. Jahrhunderts, spätestens seit es 1937 in der großen Florentiner Giotto-Ausstellung zusammen mit anderen Tafelkreuzen gezeigt wurde. An der Urheberschaft Giottos kann nicht sinnvoll gezweifelt werden kann, zumal das Kreuz schon 1312 als sein Werk erwähnt wird. Trotzdem wollte es der eine oder andere Kunsthistoriker aus Giottos Œuvre ausschließen, weil es nicht dem Postulat eines einheitlichen Giotto-Stils entsprach. Vom Maler der Arena-Kapelle würde man etwas anderes erwarten. Aus demselben Grund wollte man Giotto auch die Velen der Unterkirche von Assisi und das Stefaneschi-Retabel abschreiben.

Marcello Gaeta sieht die Dinge anders. Sowohl mit seiner Themenwahl als auch in der Beibehaltung der – quellengestützten – Zuschreibung des Kreuzes von Santa Maria Novella korrigiert er jene alte Stilgeschichte, bei der Autoritäten ganze Epochen disqualifizierten und qua Amt jedem Kunstwerk Zeit, Ort und Urheber zuwiesen. Gaeta verfällt aber auch nicht in das andere Extrem, also in stilgeschichtliche Abstinenz, die oftmals gerade jene stilgeschichtlichen Urteile bewahrt, die am wenigstens bewahrenswert sind. Der Zusammenhang ist offensichtlich: Weil Stilgeschichte kaum noch betrieben wird, bleibt so manche sachlich falsche Einordnung ‚Stand der Forschung‘, zumal in Bezug auf Objekte, bei denen naturwissenschaftliche Untersuchungen nicht möglich sind. Es soll sogar schon naturwissenschaftliche Tests gegeben haben, die dank stilgeschichtlicher und übrigens auch ikonografischer Überlegungen als fehlerhaft überführt wurden. Wie man bei Gaeta sehen kann, ist eine Stilgeschichte, die über ihre Möglichkeiten Rechenschaft ablegen kann, weiterhin möglich und nötig. Gaeta beabsichtigte zwar nicht, eine stilgeschichtliche Debatte zu eröffnen, dennoch hat er dazu einen erheblichen Beitrag geleistet, und zwar sowohl durch seine genauen Beschreibungen als auch durch die explizite und implizite Beurteilung seines Forschungsgegenstandes. Indem er die *Croci dipinte* des Trecento als bedeutend wahrnimmt, setzt er sich von einem linearen und mechanistischen stilgeschichtlichen Entwicklungsdenken ab. An dessen Stelle setzt er ein differenziertes Modell, das sowohl die Leistung Giottos würdigen kann als auch das breite stilistische Spektrum des 14. Jahrhunderts.

Wie nötig eine Akzentverschiebung speziell hinsichtlich der Kreuztafeln war, sieht man, wenn man das Vorgängerwerk aufschlägt, das bis heute hinsichtlich vieler Werke den ‚Stand der Forschung‘ repräsentiert und an das Marcello Gaetas Dissertation anschließt. Es ist das 1929 in Verona veröffentlichte Werk *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione* von Evelyn Sandberg-Vavalà. Die Verfasserin, deren Verdienste niemand in Abrede stellen kann, beschränkte sich auf die Kreuztafeln des 12. und 13. Jahrhunderts. Sie folgte zwar – nachvollziehbar und sinnvoll – den etablierten Epocheneinteilungen, wollte aber den zeitlichen Rahmen ihrer Arbeit zusätzlich legitimieren, indem sie die Kreuze des 14. Jahrhunderts negativ bewertete. Ausdrücklich erklärte sie, es lohne sich nicht, diese Werke zu untersuchen. In Wirklich-



Ferrer Bassa zugeschr., Croce dipinta / um 1320–1340, Tempera und Gold auf Holz. 386 x 295 cm / Mombaraccio, Santuario del Beato Sante (Tafel 63)

keit dürfte es die Menge des Materials gewesen sein, aufgrund derer sie den zeitlichen Rahmen festlegte. Und einige Kreuze des Trecento hat sie dann doch behandelt.

Fundament und Glanzstück der Arbeit von Marcello Gaeta ist der 293 Nummern umfassende Katalog, in den alle bekannten monumentalen italienischen Kreuztafeln aufgenommen wurden, die aus dem Untersuchungszeitraum überliefert sind. Aufgenommen wurden Werke ab einer Höhe von ca. 120 cm, da kleinere Objekte kaum als wichtige Ausstattungsstücke im Kirchenraum dienten. Ordnungsprinzip sind die jetzigen beziehungsweise die letzten bekannten Aufbewahrungsorte.

196 Werke befinden sich in kirchlichem und öffentlichem Besitz, 14 in Privatbesitz, von drei Objekten ist der Verbleib unbekannt. Aufgenommen wurden ferner 25 Fragmente und vier zerstörte Objekte. Eine weitere Rubrik sind verlorene, aber in Quellen erwähnte Tafelkreuze. Unter dieser Überschrift finden sich 24 Einträge. Kurios sind zwei moderne Nachbildungen trecentesker Tafelkreuze. Anschließend werden noch 17 Figurentafeln des frühen Quattrocento geboten. Außerdem gibt es noch sechs Addenda. Besonders zu erwähnen ist die sehr gelungene Gestaltung des Katalogs, der praktischerweise jedem erhaltenen und bildlich dokumentierten Objekt eine Abbildung beigibt. Das Postulat der Vollständigkeit wurde erfüllt. Sollte dennoch ein Objekt fehlen, so hat der Rezensent es jedenfalls nicht bemerkt.



*Pisanisch, Croce dipinta / 1. Hälfte
d. 12. Jahrhunderts, Tempera und
Gold auf Holz, 321 x 235 cm / Pisa,
San Frediano (Tafel 111)*

Dem Katalog vorgelagert ist eine große systematische Darstellung, die historische und ikonografische Aspekte behandelt und in der auch die Vorgeschichte bis hin zu den Luccheseer Tafelkreuzen (28–31) genauer vorgestellt wird. Eine ausführliche Würdigung erfährt Cimabues Tafelkreuz für Santa Croce (47–62), das in vielerlei Hinsicht die Folie für die späteren Überlegungen bietet. Diese verstehen sich nicht als abschließende Behandlung des Gegenstandes, sondern wollen den Stand der Diskussion darlegen, und sie bieten eine – wie die nicht selten benutzte Ich-Form belegt – dezidiert persönliche Sicht auf den behandelten Gegenstand. Die Breite der behandelten Themen kann hier nur angedeutet werden: Jene Tafelkreuze bilden den Schwerpunkt, die Giotto beziehungsweise seine Werkstatt geschaffen hat. Dann wird der Kreis weiter gezogen und gleichzeitig ändert sich die Fragestellung, indem Orden und Stifter in die Betrachtung einbezogen werden. Gaeta gelingt hier zahlreiche sehr interessante Einzelstudien, die ausnahmslos mit größter Sorgfalt gezeichnet sind. Ein Meisterstück gelingt ihm bei der Rekonstruktion (186–195) eines Auftrags, den der Prateser Großkaufmann Francesco di Marco Danti tätigte und der in dessen weitgehend erhaltener Korrespondenz ausnehmend gut dokumentiert ist. Das Kreuz selbst ist unbekannt, könnte aber durchaus noch erhalten sein. Darauf deuten Informationen vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Wenn es zukünftig doch noch identifiziert werden sollte, dann nur dank der vorliegenden

Arbeit. Es wäre natürlich Marcello Gaeta sehr zu wünschen, diesen Fund eines Tages noch nachreichen zu können.

Unter den weiteren Themen, die der Verfasser berührt, sei wenigstens andeutungsweise auf die Ikonografie des Leidens Christi verwiesen. Sie steht in engem Zusammenhang mit der schwer zu fassenden Rezeption der Tafelkreuze. Zutreffend ist Gaetas Satz: „Da über die zeitgenössische liturgische Verwendung der Kreuze mit der Darstellung des *Christus triumphans* oder *vivens* bislang keine eindeutigen Quellen bekannt geworden sind, ist man sich in der Forschung über ihre Funktion und Rezeptionsmöglichkeiten keineswegs einig.“ (248). Marcello Gaeta bleibt dabei nicht stehen, sondern verweist auf die Angleichung von Kreuzesbild und Kreuzesopfer, wie es sich immer wieder auf dem Altar erneuert (238–245). Diesen Gedanken, der in der aktuellen Diskussion zu wenig bedacht wird, hat bereits Hellmut Hager in seiner bedeutenden Bonner Dissertation zu den *Anfängen des italienischen Altarbildes* klar ausgesprochen (1959, erschienen 1962). Hager verwies auf Klassiker der Liturgiewissenschaft wie Idefons Herwegen und Anton Meyer. Trotzdem hat sich die neuere Forschung zu stark auf die Lehre von der Transsubstantiation konzentriert und deshalb gelegentlich den zentralen Zugang zur mittelalterlichen Kreuzesikonografie übersehen. Speziellere theologische Gedanken müssen gar nicht gesucht werden, denn sie sind zumindest hier nur Nebenaspekte. Das hat viele theoretische und praktische Konsequenzen. Weil die Identität vom Opfer der Messe und dem Opfer Christi am Kreuz das grundlegende liturgische Thema ist, konnten Tafelkreuze auf ganz unterschiedliche Weise angebracht werden, wichtig war nur die Nähe zum Altar (229–236): *Tafelkreuze an Altären, Auf Balken aufgestellte Tafelkreuze, Auf Letttern aufgestellte Tafelkreuze, Frei hängende Tafelkreuze*.

Von den zahlreichen Fragen, auf die Gaeta eingeht, soll nur noch eine einzige herausgegriffen werden. Bei seiner Behandlung von Giotto's Kreuz für Santa Maria Novella konzentriert sich der Verfasser auf die naturnahe Körperlichkeit, die dieses Werk auszeichnet, das er – ein klassischer Vergleich – mit dem Kreuz Cimabues kontrastiert. Mit großer Vorsicht referiert er Auffassungen, die beide Kreuztafeln mit der Frömmigkeit der Franziskaner und der Dominikaner in Beziehung setzen, insbesondere bezieht er sich dabei auf Emma Simi Varanelli. Sie meint, die Franziskaner hätten eher das Leiden Christi betont, die Dominikaner hingegen den Gedanken der leidensfreien göttlichen Natur (117). Das ist allerdings ein wenig verkürzt und entspricht mehr der späteren Wahrnehmung dieser Orden als der Theologie des 13. Jahrhunderts. Wie nämlich die von Gaeta angeführten zeitgenössischen Quellen belegen, berücksichtigten selbstverständlich beide theologische Richtungen sowohl die menschliche als auch die göttliche Natur der einen Person Christi. Thomas von Aquin spricht an der zitierten Stelle vom Leiden aller „Seelenkräfte Christi“ („*potentiae animae*“).¹ Selbstverständlich sieht daher auch Gaeta die „gemeinsamen Prinzipien der beiden Bettelorden“ (115).

1 *Summa Theologiae*, pars III, art. VII, quaest. 46, resp.

Das im Hintergrund stehende Problem ist grundsätzlicher Natur. Es geht um die Frage, ob man spezielle Gestaltungsweisen als Antwort auf theologische Detailfragen sehen will oder als künstlerische Entscheidungen. Obwohl die Themen als solche natürlich theologisch festgelegt sind, müssen doch alle Versuche scheitern, Bilddetails mit bestimmten Spezialmeinungen in Übereinstimmung zu bringen, denn die klaren begrifflichen Unterscheidungen, um die sich die Scholastiker so erfolgreich mühten, konnten aus kategorialen Gründen niemals mit bildnerischen Mitteln wiedergegeben werden. Außerdem waren Bilder in der hier behandelten Epoche technisch nicht reproduzierbar, was direkte Bildvergleiche weitgehend unmöglich machte. Wer die Unterschiede zwischen den Tafelkreuzen von Santa Croce und Santa Maria Novella wahrnehmen wollte, brauchte schon ein sehr gutes optisches Gedächtnis. Tatsächlich haben zeitgenössische Theologen den Bildern vor allem generelle Memorialfunktionen zugeschrieben, aber von ihnen nichts erwartet, was sie nicht hätten leisten können. Damit eröffneten sie einen weiten Spielraum für künstlerische Innovationen. Besonders deutlich wird das im *Rationale divinatorum officiorum* des Wilhelm Durandus, das vom späten 13. bis ins 16. Jahrhundert das wichtigste liturgische Handbuch war. Durandus (gest. 1296) – Zeitgenosse Giotto – schreibt an einer berühmten Stelle dieses Werkes:

„Sed et diuere ystorie tam noui quam ueteris testamenti pro uoluntate pictorum depinguntur, nam pictoribus atque poetis quelibet audendi semper fuit equa potestas.“² – „Aber auch die verschiedenen Geschehnisse des Neuen und des Alten Bundes werden nach dem Willen der Maler gemalt, denn den Malern und Dichtern stand es immer schon frei, alles zu wagen, was sie wollen.“

Man darf eine solche Aussage durchaus auf bestimmte WerkGattungen anwenden. Das würde dann in Bezug auf die Tafelkreuze ungefähr bedeuten: Die Details können ganz unterschiedlich gestaltet werden, wenn nur das Kreuzesopfer als sich immer wieder erneuerndes Opfer der Messe vergegenwärtigt wird. Darum geht es. Alle spezielleren Fragen spielten in den Hörsälen der jungen Universitäten eine Rolle, aber nicht in den Werkstätten der Künstler.

Es gehört zu den großen Verdiensten Marcello Gaetas, anhand eines bisher kaum beleuchteten Themas, das er durch einen Vorbildlichen Katalog dauerhaft zugänglich gemacht hat, mit höchstem methodischen Verständnis grundsätzliche Probleme der mittelalterlichen Bildpraxis anzuschneiden. Zur insgesamt herausragend positiven Bilanz trägt nicht nur der gut lesbare Text bei, sondern auch die sorgfältig erstellten Register, die das Werke in beispielhafter Weise erschließen. Mit einem Wort: Das Arbeiten mit diesem Buch ist eine wirkliche Freude.

CHRISTIAN HECHT
Weimar

² Lib. I, Cap. III, Nr. 22. Vgl. Horaz, *Ars poetica*, 9–10.