

DIEGO CAUZZI, CLAUDIO SECCARONI (Hrsg.)

Il politico di Giotto nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Nuove letture

Florenz, Centro Di 2009. III S., zahlr. Abb. ISBN 978-88-7038-458-1

Giottos signierte Tafelbilder sind lange Stiefkinder der Forschung gewesen. Manchem galten die Künstlerinschriften der Franziskustafel im Louvre, des Polyptychons in der Pinacoteca Nazionale zu Bologna (Abb. 1) und des Baroncelli-Retabels in S. Croce zu Florenz gar als Versuch des Meisters, an die Werkstatt delegierte Auftragswerke kompensierend aufzuwerten. Paradoxerweise verbannte man damit gerade die einzigen inschriftlich für den Maler bezeugten Gemälde, die doch Ausgangspunkt für alle Zuschreibungen sein müssten, an die Peripherie seines Œuvres. Erst in jüngerer Zeit hat man begonnen, diese ungeliebten Tafeln, die man als steif und hölzern erachtete, genauer in den Blick zu nehmen und ihre spezifischen künstlerischen Qualitäten zu würdigen. Beleg hierfür ist das neu erwachte Interesse am Bologneser Polyptychon, das 2005/06 eines der Glanzstücke der großen Ausstellung in Bologna bildete (Ausst.-Kat. Bologna 2005)

und im selben Jahr Gegenstand eines ebenso knappen wie aufsehenerregenden Aufsatzes von Diego Cauzzi wurde (Cauzzi 2005). 2009 haben Cauzzi und weitere Autoren in dem hier anzuzeigenden Band zum Retabel in Bologna noch einmal nachgelegt und präsentieren »nuove letture«, die vieles präzisieren und ergänzen. Die Ergebnisse der Beiträge, in denen überwiegend Restauratoren und Naturwissenschaftler zu Wort kommen, sind aus einem groß angelegten Forschungsprojekt zur Trecentosammlung der Pinacoteca Nazionale hervorgegangen.

Das inschriftlich als *OP[US] MAGISTRI IOCTI D[E] FLOR[ENTI]A* bezeichnete Retabel besteht aus fünf Kompartimenten, deren mittleres die thronende Madonna mit dem Kind einnimmt. Flankiert wird sie, jeweils in Ganzfigur, von den Erzengeln Gabriel und Michael auf den Innen-, sowie den Apostelfürsten Petrus und Paulus auf den



Abb.1
Giotto, Polyptychon.
Bologna,
Pinacoteca Nazionale
(Schwarz 2008, Abb. 325)

Außenpositionen. Eine niedrige Predella zeigt in Medaillons Christus als Schmerzensmann mit Maria und Johannes, umgeben von Johannes dem Täufer und Maria Magdalena. In seinem einleitenden Beitrag präsentiert Julian Gardner einige Überlegungen zu den genuin kunsthistorischen Problemen des Retabels (9-15). Er macht zunächst auf die bescheidenen Dimensionen der Tafel aufmerksam, die im Gegensatz zu 321 cm beim Baroncelli-Polyptychon nur 213 cm in der Breite mißt, und damit nicht für den Hochaltar einer großen Kirche geschaffen sein kann. Die Eckverzierungen der Predella belegen, daß das Retabel mit seinen fünf Kompartimenten vollständig erhalten ist. Wie aus der Bemalung und den Inschriften hervorgeht, muß es sich um eine nicht wandgebundene Aufstellung mit zugänglicher Rückseite gehandelt haben (s. u.).

Jeder der Heiligen auf den Seitentafeln ist ungewöhnlicherweise durch zwei Attribute ausgewiesen, die zum Teil politisch konnotiert sind. So trägt Petrus nicht nur den Schlüssel als Zeichen seiner Binde- und Lösegewalt, sondern auch die *ferula*, den kreuzförmig endenden Stab des Bischofs von Rom. Damit wird nach Gardner auf den Umstand angespielt, daß Bologna seit 1326 wieder zum päpstlichen Territorium gehörte. Paulus hält neben einem Buch das mit dem Gürtel umwickelte Schwert, das Martyriumsinstrument des Apostelfürsten. Der Erzengel Michael bezwingt den Drachen mit einer Lanze und weist die Sphaira als Herrschaftszeichen vor. Exzeptionell ist die Darstellung des Verkündigungsengels, der nicht etwa auf die Annunziata, sondern auf die thronende Madonna mit dem Kind auf der Mitteltafel zuschreitet und ihr den auf seinem Rotulus verzeichneten Englischen Gruß anbietet. Auf diese Weise kommt hier ein für Polyptychen bis dahin ungewöhnliches narratives Moment ins Spiel. Aus der hierarchisierten Folge statischer Heiligenbilder wird eine die Bildfelder übergreifende Erzählung – ein Konzept, dem in der weiteren Entwicklung des Polyptychons bis zur »Erfindung« der *pala*

quadrata in den 1430er Jahren großer Erfolg beschieden sein sollte.

Mit Simone Martinis und Lippo Memmis Verkündigungsretabel von 1333 aus dem Sieneser Dom, heute in den Uffizien, wird das erzählende Polyptychon erstmals in ausgereifter Form greifbar (zum anders gelagerten Fall von Giotto's Franziskustafel im Louvre vgl. Gardner 1982). Bei Giotto, dies gilt es gegenüber Gardner hinzuzufügen, befindet es sich indes noch in der Experimentierphase, wie aus dem Bologneser Retabel erhellt, in dem die Erzählung auf zwei Tafeln beschränkt bleibt und die ikonographisch gewagte Kombination von Verkündigungseengel und Madonna mit Kind in Kauf genommen wird. Auch bei den Medaillons der Predella gehen die mittleren drei Figuren, der Schmerzensmann mit Maria und Johannes, über die Bildgrenzen hinweg eine szenische Verbindung ein. Damit stellt Giotto's Retabel eines der frühesten Beispiele für die erweiterte *imago pietatis* als zentrales Motiv einer Predella dar (vgl. zuvor bereits Simone Martinis Pisaner Polyptychon von 1319), das nicht nur mit Gardner als Verweis auf den Altar als Grab Christi, sondern vor allem eucharistisch als Bezugnahme auf das unmittelbar davor stattfindende Meßopfer zu interpretieren ist. Gardner betont zu Recht, daß das ikonographische Programm des Retabels mit der Madonna in der Mitte, die in ungewöhnlicher Prominenz von den beiden Erzengeln Gabriel und Michael flankiert wird, auf eine Verbildlichung des Weihetitels *S. Maria degli Angeli* abzielen dürfte.

In einer gleichnamigen, nicht mehr existenten Kirche in Bologna ist die Tafel in der Tat bereits 1732 durch Gian Pietro Zannotti bezeugt, der – ohne Angabe seiner Quellen – Gera de' Pepoli als Stifter des Retabels nennt. Gardner bringt nun dessen Bruder Taddeo de' Pepoli, den päpstlichen *conservatore della giustizia* in Bologna, ins Spiel; sein Grabmal in S. Domenico zeigt ihn als Stifter mehrerer Kapellen mit Polyptychen. Bemerkenswert scheint mir der von Gardner nicht erwähnte Umstand, auf den Massimo Medica hingewiesen hat, daß ein Relief dieses Grabmals (Abb. 2) die Figur des Erzengels Gabriel in Giotto's Retabel geradezu zitiert, und zwar in Gestalt eines Engels, der vom Stifter zwei



Abb. 2
Relief vom Grabmal
des Taddeo de' Pepoli.
Bologna, S. Domenico
(*Il polittico*, 12, Abb. 3)

Kapellen mit je einem Polyptychon gleichen Aufbaus entgegennimmt (vgl. *Medica* 2005, 47 und Abb. 14, 15). Es spricht m. E. einiges dafür, hierin eine Anspielung auf Taddeo de' Pepoli als Stifter des Retabels zu sehen.

Medica hat die Argumente für S. Maria degli Angeli als Bestimmungsort von Giotto's Tafel gegen andere Optionen abgewogen und darauf aufmerksam gemacht, daß diese in einem Visitationsbericht der Kirche von 1695 nicht erwähnt wird, obwohl sie doch eines der prominentesten Ausstattungsstücke hätte sein müssen. Als Alternativen schlägt er, ohne letztlich eine Entscheidung zu treffen, S. Domenico in Bologna vor, wo die Familie Pepoli sechs Kapellen besaß – eine davon dem hl. Michael geweiht –, oder eine Kapelle im päpstlichen Castello an der Porta Galliera (ebda., 42-47). Da aber im Retabel nicht Michael, sondern Gabriel die Ehrenposition zur Rechten der Madonna innehat, scheint mir S. Maria degli Angeli, wo die Tafel wenigstens seit dem 18. Jh. nachweisbar ist, immer noch die wahrscheinlichste Option zu sein.

Gian Piero Cannarota zeichnet die wechselvolle Geschichte der Musealisierung des Retabels nach, dessen mittleres Kompartiment zeit-

weise in der Mailänder Brera aufbewahrt und erst 1894 wieder mit den übrigen Teilen in Bologna vereinigt wurde (23-27). Als Ersatz für die temporär in der Pinacoteca Nazionale fehlende Mitteltafel hatte Carlo Aloardi 1880 eine exakte Kopie der Madonna angefertigt, die von Laura D'Agostino und Arianna Guarini vorgestellt wird (29-33). Über die 1958 durchgeführte Restaurierung des Polyptychons, bei der u. a. moderne Ergänzungen des Rahmens entfernt wurden, berichten Laura D'Agostino und Beatrice Provinciali (35-43). Mehrere kurze Aufsätze resümieren die naturwissenschaftlichen, vor allem auf Pigmentbestimmung zielenden Untersuchungen mit Röntgenfluoreszenzanalyse, FORS und FT-IR-Spektroskopie (45-57).

Insbesondere die Röntgenaufnahme (Abb. 3) gewährt einen aufschlußreichen Einblick in die Konstruktion der Tafel, die in dem Beitrag von Diego Cauzzi, Ciro Castelli, PierPaolo Monfardini und Claudio Seccaroni ausführlich analysiert wird (61-77; vgl. dazu auch bereits die in dem Band nicht zitierte Arbeit von Cämmerer-George 1966, 89-96). Jedes übergebeltete Kompartiment des Retabels

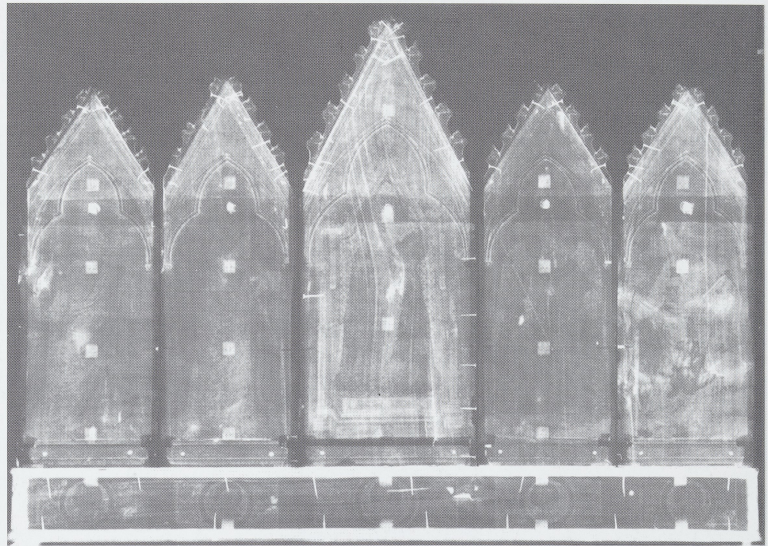


Abb. 3
Röntgenaufnahme des
Bologneser Polyptychons
(*Il polittico*, 58, Abb. 2)

besteht aus einer separat gearbeiteten Pappelholztafel mit vertikaler Maserung, die Vorderseite der kastenförmigen Predella aus einem durchlaufenden, horizontal gemaserten Brett. Aufgeleimte Profilleisten bilden die Binnenrahmung in Form von Kleeblattbögen, während die Leisten des geschnitzten Giebelbesatzes aufgenagelt sind. Verbunden wurden die fünf Tafeln durch horizontale Dübel, deren sämtliche auf gleicher Höhe befindlichen Löcher im Röntgenbild deutlich sichtbar sind; dieselbe Technik kam auch bei Giotto's Polyptychon für die Badia, heute in den Uffizien, zum Einsatz. Auf die Zwischenräume wurden dann die (verlorenen) Säulchen oder Pfeiler appliziert. Die Stabilisierung erfolgte von hinten durch mit Nägeln befestigte Querleisten, wie sie ganz ähnlich auch beim Polyptychon der Baroncelli-Kapelle benutzt wurden.

An den Nahtstellen zwischen den einzelnen Tafeln sind Versatzmarken in Gestalt römischer Ziffern ins Holz eingekerbt worden (Abb. 9-11), die bei der Montage Orientierung boten (Abb. 4). Die hier nachgewiesene Zerlegbarkeit des Retabels diente wohl dem Transport von der Werkstatt in Florenz (s. u.) nach Bologna in Einzelteilen, die dann erst *in*

situ zusammengebaut wurden. Dieses System vereinfachte nicht nur den Transport eines vierteiligen, in sich nur mäßig stabilen Polyptychons, sondern auf diese Weise konnte auch jedes Kompartiment separat bearbeitet werden. Erst so wurde im übrigen die Arbeitsteilung zwischen mehreren Künstlern, die am selben Werk zusammenarbeiteten, möglich und ökonomisch sinnvoll (vgl. dazu Eclercy 2004, 92-96 und *passim*). In einer nützlichen Tabelle haben Cauzzi und seine Kollegen diverse, überwiegend florentinische Beispiele solcherart zerlegbarer Retabel zusammengestellt (Tab. 1), beginnend mit Ugolino di Nerio und Giotto über Bernardo Daddi, Taddeo Gaddi, Giovanni da Milano und Andrea Orcagna bis zu Lorenzo Monaco und Fra Angelico (zu Ugolino s. auch die Studie von Muller 1994; zu Transport und Aufstellung von Retabeln vgl. Merzenich 2001, 69f.).

Besondere Aufmerksamkeit dürfen die Inschriften auf der Rückseite des Retabels beanspruchen, welche wie häufig im Trecento mit einer Gesso-Schicht und rotbrauner Farbe überzogen ist. In diesen Rückseitenschutz eingeritzt sind mehrere Inschriften, zu denen eine ausführlichere Publikation von Laura Andre-



Abb. 4 Versatzmarken des Bologneser Polyptychons (*Il polittico*, 65, Abb. 10b, c)

ani und Attilio Bartoli Langeli angekündigt wird. Es handelt sich zunächst um ein Monogramm (Abb. 14), das von Cauzzi 2005, 94 und Abb. 88a noch als Teil einer Signatur (*MAGISTRI IOCTI*), jetzt aber gänzlich anders als »AD« gelesen wird. Die Autoren des Beitrags interpretieren das Monogramm nun als Zeichen des Tafelmachers, des Auftraggebers, der Malerwerkstatt oder des Auf-

stellungsortes und vergleichen es mit den aus der niederländischen Barockmalerei bekannten Schlagmarken und Brandstempeln, die als eine Art Gütesiegel fungierten, mit dem sich der Tafelmacher für die handwerklich ordnungsgemäße Verfertigung des Bildträgers verbürgte. Bei Antwerpener Tafeln findet sich bisweilen zusätzlich ein Stempel mit dem Stadtwappen, eine von der Malerzunft angebrachte Beschaumarke, welche die unabhängige Prüfung von Material und Verarbeitung der Tafel bescheinigte (dazu van Damme 1990). Derartige Qualitätskontrollen durch die Zunft, die bei den niederländischen Bildtafeln in der Tat einen hohen handwerklichen Standard gewährleisteten, waren in Italien jedoch unbekannt.

Neben zwei weiteren, ebenfalls nicht sicher lesbaren Inschriften (Abb. 15, 17) trägt die Tafelrückseite eine vierte, die die Jahreszahl 1376 angibt (*AD [M]CCCLXXVI*). In seinem Aufsatz von 2005 hatte Cauzzi das Datum freilich noch – offenbar fälschlich, wie Abb. 5 zeigt – als 1326 gelesen. Sein damals aufsehen-erregender Vorschlag, die Zahl auf das Entstehungsjahr des Retabels zu beziehen, ist damit hinfällig. Gleichwohl scheint Cauzzi ohne Angabe neuer Gründe an seiner Frühdatierung festzuhalten, wird das Bologneser Polyptychon doch in seiner o. g. Tabelle mit dem Datum 1326 aufgeführt. Diese Jahreszahl, die im Aufsatz von 2005 eine so zentrale Rolle gespielt hatte, taucht aber sonst in dem besprochenen Band nirgendwo explizit auf, in

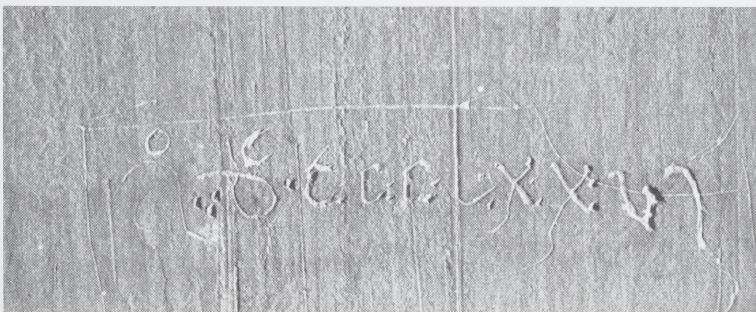


Abb. 5
Datumsinschrift auf
der Rückseite
(*Il polittico*, 74, Abb. 16)

dem befremdlicher Weise eine Diskussion der Datierungsproblematik generell vermieden wird. Auch Gardner äußert sich dazu nicht, favorisiert aber offenbar ebenfalls ein frühes Datum, da er die 1333 entstandene Verkündigung von Simone Martini und Lippo Memmi als »diverse Jahre später« bezeichnet (11).

Michael Viktor Schwarz hatte in seiner hier übersehenen Giotto-Monographie die These Cauzzis akzeptiert und das Datum auf den Zusammenbau des Retabels in Bologna bezogen (Schwarz 2008, 533). Mehrheitlich ist die Tafel jedoch von der neueren Forschung deutlich später datiert worden, wobei häufig eine Unterbrechung von Giotto's Neapel-Aufenthalt (ca. 1328-34) für ein hypothetisches Intermezzo in Bologna angenommen wurde (vgl. den Forschungsüberblick von Massimo Medica in: Ausst.-Kat. Bologna 2005, 166-171, Kat.-Nr. 21). Francesco Caglioti hat dagegen kürzlich, ausgehend von literarischen Quellen des späten 14. bis 16. Jh.s, die Giotto mit Freskendekorationen in Bologna in Verbindung bringen, darauf hingewiesen, daß der Maler in Neapel nur bis 1332 mit Gewißheit dokumentarisch bezeugt sei und somit in den Jahren 1332-34 in Bologna gewesen sein könnte (Caglioti 2005, 34-42).

Eine Datierung nach stilistischen Kriterien stellt sich als äußerst problematisch dar, da für die Spätwerke Giotto's chronologische Fixpunkte bekanntlich fehlen. Eher wird man die Vertreibung der Familie Pepoli aus Bologna ins Exil in den Jahren zwischen 1321 und 1327 als Argument ins Feld führen dürfen, da dieser Zeitraum für einen solchen Auftrag wohl kaum in Frage kommt (anders Schwarz 2008, 533). Ob Giotto aber in den Folgejahren von Neapel aus Kontakte ins ferne Bologna pflegte, ist gleichfalls ungewiß.

Erling Skaug hatte bereits 1971 mit der Signatur der Tafel für eine Entstehung in der letzten Florentiner Phase (1334-37) argumentiert, indem er den dort verwendeten Titel *magister* auf Giotto's Funktion als *capomaestro* der Dombauhütte in jenen Jahren bezog (Skaug 1971, 142-146). Schwarz wies demgegenüber auf ein bereits von 1329 datierendes Dokument hin, in dem Giotto als *magister* bezeichnet wird (Schwarz/ Theis 2004, 274 und 161f., Dok. I a 72: *Franciscum magistri Jotti pictoris*). Daß der Titel bereits in den Neapolitaner Urkunden auftaucht, hatte Skaug indes gar nicht bestritten, doch erachtete er einen in Neapel ausgeführten Auftrag für Bologna als unwahrscheinlich und führte überdies die reiche Punzierung des Goldgrundes als Indiz für ein spätes Datum an (s. u.).



Abb. 6 Giotto, *Madonna mit Kind und Engeln*. Florenz, S. Maria di Ricorboli (Ausst.-Kat. Bologna 2005, Kat. 22)

Wie auch immer man all dieses Für und Wider bilanzieren mag, so scheint mir in jedem Falle ein weiteres Argument in der bisherigen Diskussion zu wenig Beachtung gefunden zu haben, das sich aus dem nächsten Verwandten des Bologneser Retabels ergibt: Die Madonnen Tafel von S. Maria di Ricorboli in Florenz (Abb. 6; vgl. Angelo Tartuferi in: Ausst.-Kat. Bologna 2005, 172, Kat.-Nr. 22) stimmt in Stil, Technik und Konzeption aufs genaueste mit der Madonna in Bologna überein und weist auch vier identische Punzen (Skaug 1971, Abb. 6) sowie ein ähnliches Dekorationssystem der Nimben auf. In Florenz verblieben, dürfte das fragmentarisch erhaltene Werk auch dort entstanden sein. Wenn das dem Retabel in Bologna am engsten verwandte Bild aber aus Giotto's Florentiner Zeit stammt, ist damit m. E. ein weiteres Indiz gegeben, daß dies auch für ersteres gilt. Umso bedauerlicher, daß die Ricorboli-Madonna in

dem anzuzeigenden Band nicht in die Untersuchung einbezogen wurde; der Vergleich der technischen Befunde bleibt ein Desiderat.

Mit dem Goldgrund und seinem Dekor bei Giotto befaßt sich Andrea G. De Marchi (79-85). Eingangs weist er auf die geringe Aufmerksamkeit hin, die dieses Thema bislang gefunden habe – ohne indes die Pionierforschungen zum Goldgrunddekor in der Trecentomalerei von Erling Skaug, Mojmir Frinta und Joseph Polzer auch nur zu nennen. Stattdessen gibt er einen oberflächlichen Überblick über die Entwicklung vom in der Technik der Freihandritzungen ausgeführten Dekor im Frühwerk Giottos bis zu den Punzierungen in seiner späteren Phase. Die auffällig hohe Anzahl verschiedener Punzentypen im Retabel von Bologna führt er auf die Vorlieben der emilianischen Auftraggeber zurück. Überhaupt interpretiert De Marchi den Goldgrunddekor lediglich als Anpassung Giottos an die Forderungen der Auftraggeber. Die Ornamentik habe der Maler besonders zart angelegt, damit sie möglichst wenig sichtbar sei. Vor einem derart absurden Mißverständnis hätte den Autor die Lektüre der einschlägigen Studien, die Giottos Goldgrunddekor im Gegenteil als besonders raffiniert, technisch virtuos und experimentierfreudig erwiesen haben, bewahren können; keine dieser Arbeiten hat er indes zur Kenntnis genommen (vgl. Skaug 1971; Peroni 1995; Ciatti/Seidel 2001, 50-55, 283-288, 350-357; Eclercy 2007, 268-280).

In dieselbe Richtung wie die zitierten Untersuchungen weist dagegen der mit zahlreichen guten Detailabbildungen aufwartende Beitrag von Diego Cauzzi, PierPaolo Monfardini und Claudio Seccaroni zum Dekor des Bologneser Polyptychons (87-93), der die Perfektion in der Ausführung und die besondere Feinheit von Giottos Ornamentik hervorhebt. Ergänzend zu den bereits bei Skaug 1971, 148, Abb. 6, aufgeführten acht Punzentypen, die für die Tafel Verwendung fanden, haben die Autoren eine weitere entdeckt (Abb. 1b). Die für Giotto ungewöhnlich große Zahl an Punzen führen sie zurück auf sein Bestreben, an einem fremden Ort sein Können zu zeigen, sowie auf die gute Sichtbarkeit des Retabels. Zu berücksichtigen wäre auch, daß die Punzierung in der Florentiner Malerei überhaupt erst für Werke ab 1333/34 sicher nachweisbar ist (Skaug 1971, 157f.).

Der Aufsatz von Diego Cauzzi und Claudio Seccaroni ist der Maltechnik am Polyptychon

gewidmet (95-107). Als wichtigstes Ergebnis bleibt festzuhalten, daß in der Infrarotreflektographie bei den Gesichtern, nicht aber bei den Gewändern, eine plastisch modellierende Unterzeichnung mit Hell-Dunkel-Abstufungen erkennbar wird (Abb. 1b), wie sie auch beim Tafelkreuz in S. Maria Novella, der Madonna von S. Giorgio alla Costa und dem Baroncelli-Retabel belegt ist (Abb. 5-9). Giotto hat seine Figuren also vom Beginn des Werkprozesses an als plastische Volumina gedacht und mit Licht-Schatten-Modellierung angelegt. Nennenswerte Pentimenti bei der Ausführung sind nicht zu verzeichnen. Die Autoren weisen auf die Verwendung von Sgraffito in der Predella hin. Diese Technik ist jedoch nicht die einzige Dekorationsform: Bei den äußeren beiden Feldern der Predella sind die Rankenornamente aus der roten Farbaufgabe über der Vergoldung herausgekratzt (Abb. 4a, b). Bei den mittleren vier Feldern hat der Maler sehr ähnliche Ranken freihand in das Blattgold geritzt, den Grund mit Kreuzschraffur bearbeitet und das Ganze mit einem punzierten Rahmen versehen, der dem der Felder mit Sgraffito entspricht (Abb. 7). Die Felder schließlich, welche die Figurenmedaillons einfassen, sind mit wiederum gleichartigen Ranken bemalt, wobei das Blattwerk auf blauem und rotem Grund noch Reste von Ölvergoldung zeigt (Abb. 18, 19). Daß diese Dekorform ihrerseits als Imitation von kostbaren Einlegearbeiten in Marmor gedacht war, geht aus dem Vergleich mit ähnlichen Ornamenten etwa in der Thronarchitektur der Ognissanti-Madonna hervor. In solch subtilen Details wie dem kunstvollen Spiel mit den Techniken des Sgraffito, der Ritzung und der Malerei erweist sich die besondere Qualität dieses unterschätzten Werks.

Ein knappes Literaturverzeichnis – mit den genannten, bemerkenswerten Lücken – beschließt den Band (109-111), der leider nicht nur eine Diskussion der Datierung des Bologneser Retabels vermissen läßt, sondern auch

die vor allem in der älteren Literatur vielerörterte Frage der Eigenhändigkeit schweigend übergeht, obwohl die Darlegung der technischen Befunde zu einer Thematisierung Anlaß gegeben hätte. Ungeachtet der Signatur Giotto ist die Tafel lange als reine Werkstattarbeit angesehen worden; erst in jüngerer Zeit zeichnet sich die Tendenz zu einer weit positiveren Bewertung ihrer Qualität ab, wie sie vor allem Luciano Bellosi im – hier ebenfalls nicht zitierten – Bestandskatalog der Pinacoteca Nazionale herausgestellt hat (Luciano Bellosi in: Bentini/Cammarota/Scaglietti Kelescian 2004, 63-68, Kat.-Nr. 11). Kunstgeschichtliche und kunsttechnologische Forschung arbeiten eben doch noch häufig nebeneinander her, ohne die Ergebnisse der jeweils anderen Seite zur Kenntnis zu nehmen. In der Synthese beider Stränge steckte freilich ihr eigentliches Potential.

Bastian Eclercy

Postscriptum

Während der Drucklegung dieser Rez. ist ein weiterer Band zum Thema erschienen, der die Beiträge einer die Ausstellung in Bologna begleitenden Tagung des Jahres 2006 enthält: *Giotto e Bologna*, hg. v. Massimo Medica, Cinisello Balsamo 2010. Mit Giotto's Retabel beschäftigen sich insbesondere die Aufsätze von Giancarlo Benevolo (zu Bestimmungsort und Auftraggeber), Bruno Breveglieri (zu den Inschriften der Rückseite) sowie von Victor M. Schmidt und Giovanna Ragonieri (zur Ikonographie).

Zitierte Literatur:

Ausst.-Kat. *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrand del Poggetto* (Bologna, Museo Civico Medievale 2005/06), hg. von Massimo Medica, Cinisello Balsamo 2005

Bentini, Jadranka/Gian Piero Cammarota/Daniela

Scaglietti Kelescian (Hgg.): *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, Bd. 1: *Dal Duecento a Francesco Francia*, Venedig 2004

Caglioti, Francesco: Giovanni di Balduccio a Bologna: L'«Annunciazione» per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto), in: *Prospettiva* 117/118, 2005, 21-62

Cämmerer-George, Monika: *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Straßburg 1966

Cauzzi, Diego: Giotto e il politico di Bologna: data e possibile, ulteriore firma, in: *Paragone* 3, Ser. 64, 2005, 91-96

Ciatti, Marco/Max Seidel (Hgg.): *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, Florenz 2001

van Damme, J.: De Antwerpse tafereelmakers en hun merken. Identificatie en betekenis, in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 1990, 193-236

Eclercy, Bastian: *Suis manibus? Studien zur Beteiligung von Mitarbeitern am Entwurfsprozeß von Duccios Maestà*, München 2004

Eclercy, Bastian: *Nimbendekor in der toskanischen Dugentmalerei*, Diss. phil. Münster 2007 (URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-98539497416>)

Gardner, Julian: The Louvre Stigmatization and the problem of the narrative Altarpiece, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, 1982, 217-247

Medica, Massimo: Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna, in: *Ausst.-Kat. Bologna* 2005, 37-53

Merzenich, Christoph: *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento. Eine Untersuchung zu Konstruktion, Material und Rahmenform*, Berlin 2001

Muller, Norman: Reflections on Ugolino di Nerio's Santa Croce Polyptych, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57, 1994, 45-74

Peroni, Adriano: Le aureole della Madonna di San Giorgio alla Costa, in: *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Mailand 1995, 56-61

Schwarz, Michael Viktor/Pia Theis: *Giottus Pictor*, Bd. 1: *Giottos Leben*, Wien/Köln/Weimar 2004

Schwarz, Michael Viktor: *Giottus Pictor*, Bd. 2: *Giottos Werke*, Wien/Köln/Weimar 2008

Skaug, Erling S.: Contributions to Giotto's workshop, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XV, 1971, 141-160