

Giotto und die Folgen. Tafelkreuze des Trecento

Marcello Gaeta
**Giotto und die ‚croci dipinte‘ des
 Trecento. Studien zu Typus,
 Genese und Rezeption.** Mit einem Ka-
 talog der monumentalen Tafelkreuze des
 Trecento (ca. 1290–ca. 1400). (Tholos.
 Kunsthistorische Studien, Bd. 6).
 Münster, Rhema 2013. 457 S., Tafelteil
 mit 96 Farb- und 284 s/w Abb. ISBN
 978-3-86887-012-1. € 108,00

Die *croci dipinte* des 12. bis 14. Jh.s zählen zu den eigentümlichsten und faszinierendsten Schöpfungen der frühen italienischen Tafelmalerei. In ihrem Format sind sie den monumentalen plastischen Kreuzfixen, den sog. Triumphkreuzen, verwandt und treten oft an deren Stelle. Doch erst die Verbreiterung der Haupttafel (*tabellone*) und die Ergänzung der Kreuzarme durch separate Bildtafeln (*tabelle*) machen das Tafelkreuz zu einer vielseitig einsetzbaren, kompositen Bildform, mit der sich komplexe ikonographische Programme realisieren lassen.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Wer sich mit dieser Objektgattung beschäftigt, muss nach wie vor auf das 1929 publizierte *opus magnum* von Evelyn Sandberg-Vavalà *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione* zurückgreifen, das Typologie und Ikonographie der frühen Tafelkreuze des 12. und 13. Jh.s mustergültig erschlossen hat. In jüngerer Zeit bestimmen das wissenschaftliche Schrifttum vornehmlich exemplarische Studien zu Einzelwerken, die alle im Gefolge von Restaurierungen und damit einhergehenden kunsttechnologischen Untersuchungen

entstanden sind. Als Ergebnis fruchtbarer Zusammenarbeit von Kunsthistorikern und Restauratoren liegen mehrere Monographien vor, die insbesondere die materielle Dimension der Tafelkreuze erhellen und bemerkenswerte Erkenntnisse über den Werk- und Planungsprozess sowie die Technologie von Bildträger, Malerei und Ornamentik zutage gefördert haben.

Im Fokus des Interesses stehen die Tafelkreuze Giottos in San Felice in Piazza zu Florenz (Magnolia Scudieri [Hg.], *La croce giottesca di San Felice in Piazza. Storia e restauro*, Venedig 1992), in der Paduaner Arena-Kapelle (Davide Banzato [Hg.], *La Croce di Giotto. Il restauro*, Mailand 1995), in Santa Maria Novella (Marco Ciatti/Max Seidel [Hgg.], *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, Florenz 2001) und zuletzt in Ognissanti in Florenz (Marco Ciatti [Hg.], *L'officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, Florenz 2010). Daneben sind beispielsweise auch den Kreuzfixen des 12. Jh.s in Sarzana (Marco Ciatti/Cecilia Frosinini [Hgg.], *Pinxit Guilielmus. Il restauro della Croce di Sarzana*, Florenz 2001) und Rosano (Marco Ciatti/Cecilia Frosinini/Roberto Bellucci [Hgg.], *La Croce dipinta dell'abbazia di Rosano. Visibile e invisibile. Studio e restauro per la comprensione*, Florenz 2007; Cecilia Frosinini/Alessio Monciatti/Gerhard Wolf [Hgg.], *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Florenz 2012) oder einem Tafelkreuz des Bernardo Daddi (Antonella Nesi [Hg.], *La Croce di Bernardo Daddi. Vicissitudini di un'opera d'arte*, Florenz 2011) vergleichbare Studien gewidmet worden. Die 2010 veröffentlichten Ergebnisse eines von Katharina Christa Schüppel an der Bibliotheca Hertziana veranstalteten Studientages (*Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 38, 2007/08, 51–204) richten das Augenmerk dagegen stärker auf die Zusammenhänge zwischen Ikonographie und Funktion dieser Objekte.

Für einen der dortigen Beiträge zeichnet Marcello Gaeta verantwortlich, dessen 2008 von der Universität Bonn angenommene Dissertation über die Tafelkreuze des Trecento nun als umfangreiches und schön ausgestattetes Buch erschienen ist. Es schließt in der Tat eine Lücke der Tafelkreuzforschung, die sich bislang – an Sandberg-Vavala anknüpfend – primär mit den Werken des 12. und 13. Jh.s beschäftigt hat, wohingegen die Tafelkreuze des Trecento noch nie als Gattung im schulübergreifenden Zusammenhang betrachtet worden sind. Der den Band eröffnende Textteil (13–264) lässt sich aufgrund seiner übersichtlichen und detaillierten Gliederung nicht nur fortlaufend lesen, sondern auch für Einzelaspekte konsultieren. Er basiert auf einer Auswertung des 293 Nummern umfassenden, alphabetisch nach Aufbewahrungsorten sortierten Katalogteils (265–392), der monumentale Kruzifixe ab 120 cm Höhe verzeichnet, aber kleinformatige Prozessionskreuze ausklammert. Praktischerweise schließt der Katalog aber auch Fragmente sowie zerstörte und lediglich in Quellen erwähnte Tafelkreuze mit ein, dazu in Auswahl einige Figurentafeln des frühen Quattrocento. Zu jedem Objekt finden sich neben einer kleinformatigen Schwarz-Weiß-Abbildung und den üblichen Werkdaten kurze, meist der Literatur entnommene Angaben zur ursprünglichen Provenienz und zum Erhaltungszustand. Auch Datierung und Zuschreibung des jeweiligen Kreuzes basieren auf der einschlägigen Literatur, wobei teilweise mehrere abweichende Vorschläge zitiert werden. Eine Auswahlbibliographie beschließt jeden Eintrag.

STATISTISCHES

Auch wenn Vollständigkeit hier aufgrund der Fülle des Materials nicht zu erreichen war, sind die akribisch zusammengetragenen Daten in jedem Fall beachtlich und bilden eine wertvolle Grundlage für die künftige Forschung. Als ebenso nützlich werden sich wohl das ausführliche Literaturverzeichnis und die diversen Register erweisen, die neben Personen-, Orts- und Sachregister zum Textteil auch verschiedene Aspekte des Katalogs erschließen. So kann man z. B. einzelne Orden und

spezifische Ikonographien recherchieren und stellt fest, dass bisweilen schon die Anzahl der unter einem Lemma genannten Katalognummern Aufschluss über die Verbreitung bestimmter Motive gibt.

Im Einleitungskapitel kann Gaeta auf Grundlage der erstmaligen Gesamterfassung mit einer interessanten Bestandsstatistik aufwarten (Grafiken 1–3). So haben sich aus dem Trecento fast doppelt so viele Tafelkreuze erhalten wie aus dem Dugento. Mit diesem Befund führt er eine kühne Kernthese seines Buches ein, dass nämlich die bisherige Einschätzung, nach der typologischen und künstlerischen Vielfalt der Tafelkreuze des 13. Jh.s sei die Gattung im 14. Jh. einem Prozess des Niedergangs und der Erstarrung ausgesetzt gewesen, revidiert werden müsse. Die eigentliche Blütezeit des Tafelkreuzes liege vielmehr im Trecento. Was die geographische Verteilung der Werke anbelangt, so kommt Gaeta zu dem wenig überraschenden, aber nun statistisch belegbaren Ergebnis, dass im 12. und 13. Jh. der bei Weitem größte Teil in der Toskana entstanden ist, gefolgt mit deutlichem Abstand von Umbrien und der Emilia Romagna.

Im 14. Jh. dominiert ebenfalls die Toskana mit fast der Hälfte der Werke, gefolgt vom Veneto, der Emilia-Romagna, Umbrien und den Marken. Beinahe ein Viertel der erfassten Objekte sind allein in Florenz und Umland nachzuweisen. In anderen Regionen hat man offenbar skulptierte Kruzifixe bevorzugt, deren Verhältnis zu den Tafelkreuzen Gaeta merkwürdigerweise nur ganz am Rande thematisiert (154; vgl. dazu Katharina Christa Schüppel, *Pictae et sculptae. Tafelkreuze und plastische Kruzifixe im lokalen liturgischen Kontext. Die Städte Lucca, Arezzo und Neapel*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 38, 2007/08 [2010], 77–112). Man vermisst an dieser Stelle auch eine statistische Auswertung der Dimensionen trecentesker Kreuze, zu der man lediglich erfährt, dass der Puccio di Simone zugeschriebene Kruzifixus in San Marco in Florenz mit 630 cm Höhe der größte im italienischen Trecento sei

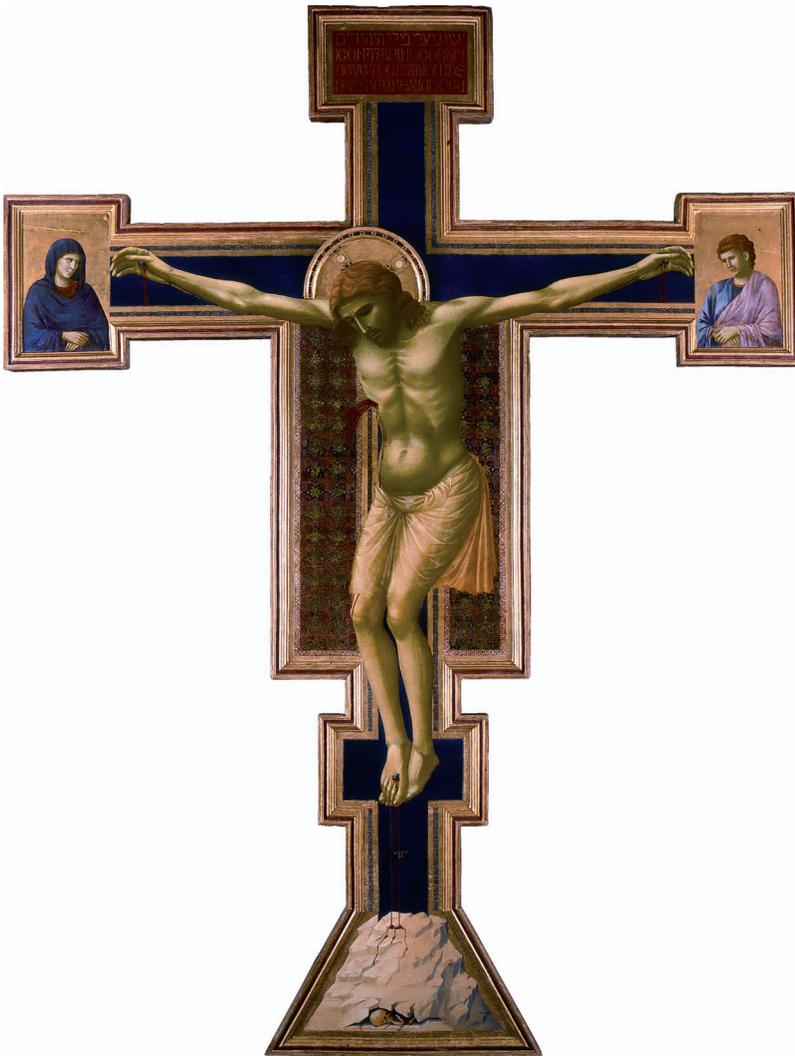


Abb. 1 Giotto, Tafelkreuz. Florenz, Santa Maria Novella (Gaeta 2013, Abb. 1)

(181f.; vgl. jetzt die maßstabsgetreue Umzeichnung der Giotto-Kreuze in: *Giotto e compagni*. Ausst.kat. Paris, Louvre, hg. von Dominique Thiébaud, Paris/Mailand 2013, 230f.).

Von den sechs Hauptkapiteln des Bandes erörtert das erste die Vorgeschichte des eigentlichen Gegenstandes, nämlich die vor Giotto entstandenen Tafelkreuze (25–63). Vor allem die jüngere Forschung (z. B. Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996; Ciatti/Frosinini 2001; Manfred Luchterhandt, Von der Ikone zum Retabel. Offizienliturgie und Tafelbildgebrauch im Dugento: Die Kreuzoffizien, in: Joachim Poeschke u. a. [Hgg.], *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerie. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge*,

Münster 2005, 283–337; Ciatti/Frosinini/Bellucci 2007; Schüppel 2010) wird hier auf aktuellem Stand treffend zusammengefasst. Von den im einzelnen immer noch ungeklärten Anfängen und Entstehungsbedingungen der Gattung über den Typenwandel vom *Christus triumphans* zum *Christus patiens* bis hin zu den Einflüssen der byzantinischen Ikonographie und der Rolle des Franziskanerordens in der Genese und Verbreitung des neuen Typus reicht dabei erwartungsgemäß das Themenspektrum. Als eine Art Schlusspunkt der

Entwicklung im 13. Jh. und zugleich als ausführliches Fallbeispiel stellt Gaeta Cimabues Kruzifixus in Santa Croce vor (47–63) und macht dafür entgegen der herrschenden Forschungsmeinung die Rezeption zeitgenössischer byzantinischer Vorlagen wahrscheinlich. Für die spezifische Gestaltung des Körpers führt er überzeugend eine ins späte 13. Jh. datierte Kreuzigungsikone in Berlin an, die erstaunliche Parallelen zu Cimabues Gekreuzigtem aufweist (55f. und Abb. 18).

GIOTTOS TYPEN

Die folgenden beiden Kapitel sind den Tafelkreuzen Giottos und seiner Werkstatt gewidmet, die – mit vielleicht etwas zu großer Absolutheit – als typen- und stilbildend für das gesamte Trecento eingeschätzt werden. Gaetas Ausführungen zeugen

von souveräner Kenntnis der Literatur zu diesen in den letzten Jahrzehnten gut erforschten Objekten, und wer einen Wegweiser durch das komplexe Geflecht der diesbezüglichen Meinungen sucht, wird hier fündig werden. Doch ist damit auch ein Problem der Arbeit benannt, deren erste Hälfte im Wesentlichen eine fundierte und kritische Kompilation der bisherigen Forschung darstellt, aber nur punktuell eigene Argumentationen verfolgt und deshalb streckenweise zu einem monumentalen Forschungsbericht gerät. Zu Giottos berühmtem Tafelkreuz in Santa Maria Novella (*Abb. 1*) aus den Jahren um 1290 referiert Gaeta beispielsweise ausführlich die Befunde nach Ciatti/Seidel 2001 (65–121). Bezüglich des trapezförmigen Kreuzfußes, der nach Ausweis der Rückseite sekundär angefügt wurde, bezweifelt er Ciattis Interpretation im Sinne einer von Giotto während des Werkprozesses eingeführten Neuerung und vermutet stattdessen eine spätere Anfügung durch Giottos Werkstatt. Die hierfür gegebene Begründung ist etwas konfus und wenig überzeugend (66–71).

Die Komposition der *croce dipinta* sucht Gaeta durch geometrische Konstruktionen zu erklären und sieht das vitruvianische Schema des *homo quadratus* als Grundlage, demzufolge sich die Figur Christi mit den am Kreuz ausgebreiteten Armen in

ein Quadrat und in einen Kreis einschreiben lässt, wie er sie mit Variationen auch in Cimabues Kreuzifixus für Santa Croce und Giottos Kreuzifixen in Rimini und Padua erkennt (73–76 und *Abb. 27–30*). Vergleicht man die vier Beispiele, stellt man jedoch fest, dass die eingezeichneten Linien in jedem Fall etwas anders verlaufen, wobei einmal der Nimbus, einmal die Hände und einmal die Füße vom Quadrat überschritten werden, was die generelle Fragwürdigkeit solcher Konstruktionen vor Augen führt.

Eingehend wird dann die alte Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort von Giottos Kreuz erörtert (97–112), die nicht zuletzt an der bislang



Abb. 2 Giotto, Tafelkreuz. Florenz, Ognissanti (Gaeta 2013, *Abb. 5*)

unzureichend geklärten Baugeschichte von Santa Maria Novella hängt (vgl. aber Frithjof Schwartz, *Il bel cimitero. Santa Maria Novella in Florenz 1279–1348. Grabmäler, Architektur und Gesellschaft*, München/Berlin 2009, 50–66). Konkurrierende Hypothesen plädieren für eine Aufstellung auf dem Lettner (so Frithjof Schwartz/Michael Viktor Schwarz, Noch einmal zur Frage der ursprünglichen Aufstellung von Giottos Tafelkreuz in S. Maria Novella, in: *Kunstchronik* 56, 2003, 650–652; Schwartz, In medio ecclesiae. Giottos Tafelkreuz in Santa Maria Novella, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 54, 2005 [2007], 95–114) oder auf einem Tramezzo-Balken im Bereich des Hochaltars (Irene Hueck, La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella, in: *La Maestà di Duccio restaurata*, Florenz 1990, 33–46). Gaeta diskutiert noch einmal akribisch die von Lorenza Melli 2001 zusammengestellten Dokumente (in: Ciatti/Seidel 2001, 227–238) und die Befunde von möglichen Spuren eines Tramezzo-Balkens, wie sie sich sowohl am Chorbogen als auch im Bereich des ehemaligen Lettners finden lassen. In seinem Resümee mag sich der Autor nicht mehr für einen der beiden Rekonstruktionsversuche entscheiden (110), im Gegensatz zu früheren Beiträgen, in denen er noch relativ dezidiert für eine Aufstellung über dem Hochaltar argumentiert hatte (vgl. Gaeta, Die ursprüngliche Aufstellung von Giottos Kruzifix in S. Maria Novella. Aus Anlaß des Buches: Marco Ciatti/Max Seidel [Hg.], Giotto, La Croce di Santa Maria Novella, in: *Kunstchronik* 56, 2003, 505–509; ders., Weitere Anmerkungen zur Frage der ursprünglichen Aufstellung von Giottos Tafelkreuz in S. Maria Novella, in: *Kunstchronik* 57, 2004, 118f.).

Ungeachtet der typengeschichtlichen Bedeutung des Kruzifixes von Santa Maria Novella knüpfen die Maler des Trecento bezeichnenderweise eher an die späteren Tafelkreuze Giottos in Rimini, Padua und Florenz (San Felice in Piazza, Ognissanti) an, die Gaeta im nächsten Kapitel vorstellt (123–149; basierend auf Scudieri 1992, Banzato 1995 und Ciatti 2010). Der Körper des Ge-

kreuzigten wird hier gegenüber dem Kreuz in der Florentiner Dominikanerkirche aufrechter und stärker frontal gegeben und zeichnet sich durch die helle, leuchtende Farbigkeit des Inkarnats aus. In dem jüngst mit spektakulärem Ergebnis restaurierten Tafelkreuz von Ognissanti (*Abb. 2*) führt Giotto zudem das vorher in Italien nicht geläufige Motiv der Dornenkrone ein.

KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER

Die beiden folgenden Abschnitte behandeln die Rezeption der von Giotto geprägten Typen in der Trecentomalerei, wobei zunächst Orden und private Stifter als Auftraggeber thematisiert werden (151–197). Gaeta will die Tafelkreuze nicht stilgeschichtlich nach Zentren, sondern nach Auftraggebern untersuchen. Deutlich tritt hier eine generelle Distanz des Autors gegenüber stilkritischen Ansätzen zutage, weshalb formale Eigenheiten nicht als stilistische Unterschiede von Künstlern oder Regionen interpretiert, sondern meist motivisch-ikonographisch aufgefasst und mit hypothetischen „Wünschen der Auftraggeber“ in Verbindung gebracht werden. Der Problematik fehlender Quellen, unklarer Provenienzen und unbekannter Auftraggeber für fast alle Tafelkreuze dieser Zeit ist sich Gaeta bewusst. Gleich eines seiner ersten Beispiele, der Kruzifixus von Sant’Agostino in Rimini nach dem Vorbild von Giottos Kreuz für San Francesco in Rimini zeigt jedoch, dass für Kirchen unterschiedlicher Orden ganz ähnliche Werke entstanden sein können und die Bezugnahme wohl doch auf einer künstlerischen Ebene liegt.

Einen interessanten Sonderfall innerhalb der ansonsten recht gleichförmigen Trecento-Kruzifixe stellt Bernardo Daddis Tafelkreuz aus San Donato in Polverosa in der Florentiner Accademia (*Abb. 3*) dar, das mit erzählenden Szenen an allen vier Kreuzenden und der Plazierung von Maria und Johannes auf dem *tabellone* möglicherweise, wie schon Richard Offner annahm (*The Fourteenth Century. Master of San Martino alla Palma, Assistant of Daddi, Master of the Fabriano altarpiece* [Corpus of Florentine Painting III/5], Florenz 1947), auf Kruzifixe des 13. Jh.s rekurriert, von Gaeta aber

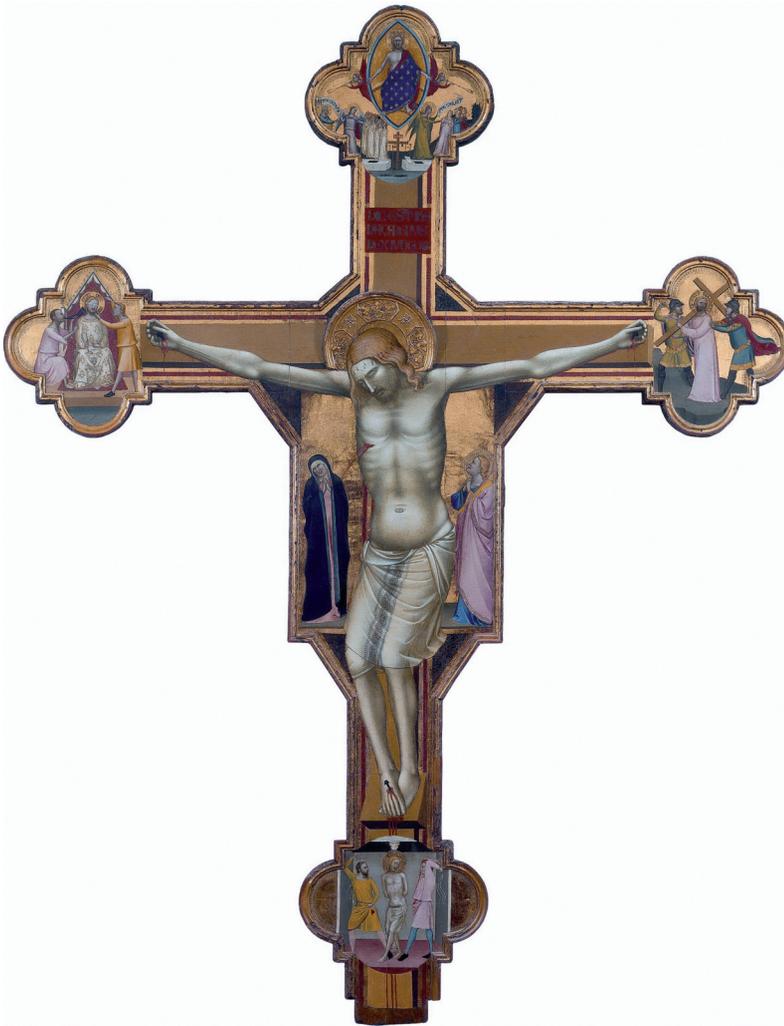


Abb. 3 Bernardo Daddi, Tafelkreuz aus San Donato in Polverosa. Florenz, Galleria dell'Accademia (Gaeta 2013, Abb. 58)

mit „einem spezifischen Ausdruckswillen religiöser Frömmigkeit seitens der zisterziensischen Frauen“ von San Donato in Verbindung gebracht wird, der sich schwerlich konkretisieren lässt (167–169). In seinem Fazit räumt er dann auch ein, dass bei den meisten Orden „keine individuellen Bildstrategien“ für die Tafelkreuze nachweisbar und diese „nicht vorwiegend dazu genutzt“ worden seien, „ordensprogrammatische Akzente zu verbildlichen“ (195–197).

Ein aufschlussreiches Fallbeispiel für die Kommunikation zwischen Künstler und Auftraggeber beschließt das Kapitel, der Briefwechsel zwischen dem Prateser Kaufmann Francesco di Marco Datini und den Malern Niccolò di Pietro Gerini und Lorenzo di Niccolò über die Anfertigung eines Tafelkreuzes aus den Jahren 1395/96 (186–195). Es ist dies eine der ganz seltenen Quellen,

Kreuzesfuß zwei Möglichkeiten zur Auswahl (Golgatha mit Schädel oder kniende Stifterfigur). Später schlagen sie hierfür den Namens- und Kirchenpatron Franziskus vor und bitten Datini, weitere von ihm gewünschte Heilige zu nennen. Der Kaufmann entscheidet sich schließlich für Franziskus mit den Stigmata und Stifterfiguren seiner selbst und der Gattin. Dabei versuchen die Maler, der Einmischung eines Mönches von Santa Croce, den Datini offenbar als Berater eingeschaltet hatte, entgegenzuwirken, und fordern ihn auf, sie nur machen zu lassen. Bezeichnenderweise preisen sie die Qualität ihrer Arbeit durch einen Vergleich mit Giotto an, der es nicht hätte besser machen können (*che se l'avesse disegnato Giotto, non si potrebbe migliorare*). Fragen der künstlerischen Gestaltung – auch dies gilt es zu unterstreichen – sind nirgendwo Gegenstand der Kommunikation.

NACH GIOTTO

Zu Beginn des nächsten Kapitels, das unter der Überschrift „Nachahmung, Modifikation und Abkehr von der giottesken Darstellungsweise“ steht (199–228), diskutiert Gaeta die zuletzt von Luciano Bellosi 2001 wieder vertretene Hypothese eines verlorenen Kreuzes von Giotto in der Oberkirche von San Francesco in Assisi (Un Crocifisso di Giotto nella Basilica Superiore di Assisi?, in: Giuseppe Basile/P. Pasquale Magro [Hgg.], *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, Assisi 2001, 261–278). Die Rekonstruktion eines solchen in den Quellen nicht nachweisbaren Werkes aus einer Gruppe von umbrischen Kruzifixen, die den Santa Maria Novella-Typus zeigen, lehnt Gaeta ab und verweist vor allem auf ungiotteske Elemente in der Körperbildung (201–206). Wenigstens die vier von Bellosi angeführten Exemplare scheinen jedoch aufgrund der auffällig gleichartigen Bildung des Perizoma tatsächlich ein gemeinsames Vorbild zu haben, das freilich keineswegs von Giotto stammen muss.

Bedeutsam ist in jedem Falle Gaetas Beobachtung einer zunehmenden Hervorhebung von Leidenszügen bei der Darstellung des Gekreuzigten im Trecento, etwa durch die Bildung von Körper und Gesicht sowie durch die Betonung von Kreuznägeln, Wundmalen, Blutströmen und die Hinzufügung einer Dornenkrone (wenngleich

man hierbei immer auch mit späteren Ergänzungen zu rechnen hat). Damit vollzieht sich bei aller typologischen Kontinuität in gewisser Weise eine Abkehr vom giottesken Christusbild, das sich durch Würde und Integrität des schönen Körpers auszeichnet (206–214).

Fruchtbar ist zudem Gaetas wenigstens kursorische Einbeziehung der sog. Figurentafeln (*crocifissi sagomati*), die eine von den Tafelkreuzen zu unterscheidende eigene Gattung bilden und dabei nicht wie Tafelbilder, sondern eher wie gefasste Skulpturen wirken (220–226). Als ältestes Beispiel gilt Pietro Lorenzettis Kreuz im Museo Diocesano in Cortona, doch begegnen die Figurentafeln insbesondere im späten 14. und frühen 15. Jh., z. B. im Werk des Lorenzo Monaco. Vielfach im Besitz von Bruderschaften nachweisbar, waren sie wohl



Abb. 4 Giotto, Franzlegende, Prüfung der Stigmata. Assisi, San Francesco, Oberkirche (Gaeta 2013, Abb. 94)

zum Mitführen in Prozessionen bestimmt. In dieser Zeit verschwindet die Gattung des Tafelkreuzes in Florenz ganz, während sie in anderen Regionen teilweise noch bis ins mittlere Quattrocento fortbesteht (226–228).

ORTE UND FUNKTIONEN

Das letzte Hauptkapitel befasst sich mit der Funktion von Tafelkreuzen, deren Aufstellungsort oft schwierig zu erschließen ist (229–258). Lediglich drei dieser Kreuze des Trecento haben sich *in situ* erhalten. Giotto's Fresken der Franzlegende in San Francesco in Assisi dokumentieren bekanntermaßen die drei wichtigsten Möglichkeiten der Aufstellung: auf dem Altar (wohl für kleinere, häufig ältere Kreuze, die teilweise auch als wundertätige Kultbilder verehrt wurden), auf einem Tramezzo-Balken (am Triumphbogen bzw. im Langhaus; Abb. 4) oder auf dem Lettner. Für seine Deutung zentral ist Gaeta der Bezug des Kreuzes zum Altar, und er schließt sich einer von Donal Cooper 2000 vorgeschlagenen These an, derzufolge der textil-imitierende Fond von Tafelkreuzen auf Seidenbähnen an der Altarfront anspiele, wodurch das Kreuz „zu einer allegorischen Repräsentation der physischen Präsenz Christi am Altar“ im Sinne der Transsubstantiationslehre werde (237–245; vgl. Cooper, *In medio ecclesiae: screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy [c. 1230–c. 1400]*, 2 Bde., Ph.D. Diss. London 2000).

Dabei verweist Gaeta aber selbst auf andere Darstellungen solcher Stoffe außerhalb eines eucharistischen Kontextes, z. B. die bei Madonnenbildern obligatorischen Ehrentücher, die eine solche Allegorese der Textil-Imitationen auf dem *tabellone* wenig wahrscheinlich machen (kritisch dazu zuletzt: Katharina Christa Schüppel, Tafelkreuze mit textil-imitierendem Fond. Zur malerischen Dekoration der Aprontafel von Giunta Pisano bis Giotto, in: Kristin Böse/Silke Tammen [Hgg.], *Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter*, Frankfurt a. M. u. a. 2013, 36–53).

Bei den das Kapitel beschließenden Erörterungen Gaetas zur Kreuzandacht (basierend u. a. auf Klaus Krüger, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbil-*

des im 13. und 14. Jh., Berlin 1992 und Luchterhandt 2005) sowie zu Reliquien in Tafelkreuzen gerät das Trecento notwendigerweise etwas aus dem Blick, weil sich für all diese Praktiken nur in den Kreuzen des 12. und 13. Jh.s Anhaltspunkte finden lassen, nicht aber im hier verhandelten Material aus dem 14. Jh. (245–258).

BLÜTEZEIT?

Überprüft man nach der Lektüre des Buches und Durchsicht des Katalogteils noch einmal Gaetas Ausgangsthese, das Trecento sei die Blütezeit der Gattung Tafelkreuz gewesen, so scheint mehr denn je gerade das Gegenteil richtig zu sein. Die gegenüber dem 12. und 13. Jh. größere Zahl erhaltener Objekte entspricht einer generellen Zunahme der Tafelmalereiproduktion im Trecento und natürlich auch der besseren Überlieferungssituation. Überhaupt ist „Blütezeit“ nicht nur eine quantitative Frage. Typologisch-ikonographisch erfährt die *croce dipinta* nach den vielfältigen Experimenten in den beiden vorausgehenden Jahrhunderten im Trecento keine wesentlichen Veränderungen mehr. Schon eine kursorische Durchsicht der Abbildungen im Katalogteil zeigt, dass die allermeisten der vollständig erhaltenen Tafelkreuze demselben Grundtypus folgen: der Gekreuzigte vor einem breiteren, meist ornamental verzierten *tabellone*, links und rechts die *tabelle* mit Maria und Johannes in Halbfigur, unten ein oft ebenfalls verbreiteter Kreuzfuß mit Golgatha-Abbraviatur, oben die *cimasa* mit dem segnenden Christus oder dem Pelikan. Nach den prägenden Werken des Cimabue in Santa Croce und des frühen Giotto in Santa Maria Novella aus dem späten 13. Jh. kann das Tafelkreuz im Trecento nicht mehr als Leitgattung künstlerischer Innovation angesehen werden. Gleichwohl lohnt eine eingehende Beschäftigung mit diesem Material, für die Gaetas Buch trotz mancher Einwände eine willkommene Grundlage bietet.

DR. BASTIAN ECLERCY