

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

56. JAHRGANG September/Oktober 2003 HEFT 9/10

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

---

## Rezensionen

---

### Die ursprüngliche Aufstellung von Giotto's Kruzifix in S. Maria Novella

Aus Anlaß des Buches:

MARCO CIATTI / MAX SEIDEL (Hg.) Giotto. La Croce di Santa Maria Novella.

Florenz, EDIFIR Edizioni 2001. 408 S. mit 514 vorw. farb. Abb.; € 40,28. ISBN 88-7970-107-X (engl. Ausgabe: ebd. 2002. ISBN 88-7970-106-1)

Das Buch stellt den Abschlußbericht der zwölfjährigen Restaurierung des monumentalen Tafelkreuzes Giotto's für S. Maria Novella in Florenz dar. Herausgeber sind Marco Ciatti, Leiter der Restaurierung am Opificio delle Pietre Dure, und Max Seidel, Direktor des kunsthistorischen Instituts in Florenz. Durch die Kooperation weiterer Forschungsinstitute entstand eine anspruchsvolle und vorzüglich bebilderte Werkmonographie, welche die Relevanz des Werkes als Bindeglied der Maltraditionen des Due- zum Trecento würdigt. Seinen neuen Platz hat das Kreuz nun im Mittelschiff, angeregt von einer möglichen Aufstellung auf dem im 16. Jh. abgerissenen Lettner der Kirche (Abb. 1).

Der Band gliedert sich in zwei ähnlich große Teile, deren erster kunsthistorische Aufsätze

zu diversen Aspekten des Objektes enthält. Der zweite thematisiert die künstlerische Technik Giotto's, die Restaurierung und naturwissenschaftliche Analyseverfahren, die auch an sieben weiteren giottesken Werken erfolgten. Dem Leser eröffnet sich damit ein grundlegender Einblick in die Arbeitsweise Giotto's.

Die mittels Infrarotfotografie sichtbar gewordenen spektakulären vorbereitenden Zeichnungen Giotto's gewinnen im Tafelkreuz entscheidende Bedeutung (Abb. 2). Seidel, der sich aus stilkritischer Sicht mit dem Werk beschäftigt, dienen sie zur Klärung der Datierung und der umstrittenen Zuschreibung der älteren Forschung. Die Gegenüberstellung einzelner Details mit der späteren Malschicht offenbaren nicht nur einige Korrekturen, sondern auch Giotto's Abstimmung seiner expres-

siven Bildsprache auf gängige ikonographische Konventionen. Durch das von Seidel gespannte Vergleichsnetz zwischen dem Kreuz und den Fresken des sog. Isaak-Meisters von S. Francesco in Assisi erscheinen die Analogien so greifbar, daß die Identifizierung der beiden Werke als aus gleicher Hand nur noch schwer zu bestreiten sein wird. Die einsichtige Datierung des Kreuzes vor dem Franziskuszyklus erhellt auch die Chronologie anderer Frühwerke Giottos: Die Madonna von Borgo San Lorenzo gehört in zeitliche Nähe des Kreuzes, die Madonna von S. Giorgio alla Costa in die Mitte der 1290er Jahre.

Giotto entwickelte in seinem Florentiner Kreuz erstmalig eine Christusfigur, die durch eine räumlich-illusionistische Gestaltung größere Körperlichkeit suggeriert. Christus wird als deutlich vom Kreuz herabhängend dargestellt, womit das Motiv des nach links gekrümmten Körpers abgelöst wird, das bis zu Cimabue ein halbes Jahrhundert lang als normativer Typus die Ausführung des Kruzifixus bestimmte. Seidel bemüht sich um eine Festigung der These, Giotto habe zur Schaffung seiner Christusfigur neben Anregungen aus dem Werk Giovanni Pisanos eventuell skulpturale Vorlagen französischer Goldschmiedekunst gekannt, was er vor allem an den Gewandfalten demonstriert. Das Aufgreifen von Modellen französischer Skulptur wäre dabei nach Meinung Seidels bei den dominikanischen Auftraggebern Giottos sicherlich auf Zustimmung gestoßen.

Seidel weist zu Recht auf Frankreich, durch die starke Betonung formaler Aspekte wird jedoch die Einwirkung der Auftraggeber unterschätzt. Zentral ist der ikonographische Wandel mit seiner Orientierung an einem jenseits der Alpen verbreiteten Kruzifixustypus aus ordensspezifischer und bildstrategischer Sicht. Im prominenten älteren Tafelkreuz für die Florentiner Franziskanerkirche S. Croce orientierte sich Cimabue am zeitgenössischen Bildformular byzantinischer Kunst (vgl. z. B. Mosaikikone, Berlin, Museum für spätantike und



Abb. 1 Florenz, S. Maria Novella, neue Hängung des Giotto-Kreuzes (Foto: Rezensent)

byzantinische Kunst, Inv.-Nr. 6431). Cimabue entfernte sich jedoch in dieser Konzeption von der gängigen Praxis seiner italienischen Zeitgenossen, die bis dahin generell traditionelle byzantinische Vorbilder verarbeiteten (vgl. dazu: Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999). Eine Einbeziehung der Studie Simi Varanellis (*Giotto e Tommaso*, Rom 1988) hätte nicht nur Seidel präziser vermitteln können, welch hoher Anspruch an theologisch motivierter Formikonographie seitens der Dominikaner an Giotto herangetragen wurde. Es liegt daher nahe, daß die Wahl des Typus ebenso auf ihren Wunsch hin erfolgte. Durch den lange währenden bildpolitischen Erfolg der Franziskaner, der aufs engste mit dem sowohl traditionellen als auch zeitgenössischen Bildformular aus Byzanz verbunden war, sahen sich die Dominikaner wohl dazu veranlaßt, mit einem bewußten Bruch der

ikonographischen Tradition ein eigenständiges, sich von ihrem Konkurrenzorden abhebendes, programmatisches und ästhetisches Idealbild zu schaffen. Giotto wurde diesem Anspruch dank seines enormen innovativen Potentials mehr als gerecht.

Es obliegt nun Roberto Lunardi, die Rolle des Florentiner Dominikanerkonvents näher zu untersuchen. Nach etwas langatmigen Ausführungen zur Bekämpfung der Häresie kann er beim Bau und bei der Ausstattung der Kirche neue Gesichtspunkte einbringen. Die von ihm vorgestellten Quellen, Grabungsergebnisse sowie jüngst entdeckten Malereifragmente verdeutlichen, daß am Ende des 13. Jh.s die Kirche von der Apsis bis zu den heute noch sichtbaren Treppen im Langhaus fertiggestellt war und auch liturgisch genutzt wurde. Störend ist, daß Lunardis Beitrag ohne Abbildungen der bisher unpublizierten Funde auskommt, zumal der Dissens in der Forschung aufgrund der unklaren Baugeschichte erheblich ist. So bleiben auch Lunardis Aussagen für die Zeit zwischen 1242 und 1279 vage. Mit Hinweis auf Studien zur Kapitellplastik vermutet Lunardi einen Baubeginn der heutigen Kirche zur Zeit der Gewährung des päpstlichen Ablasses von 1251.

Beachtenswert sind Lunardis Hypothese von der Aufstellung der Maestà Duccios in der Gregorskapelle und seine Rekonstruktion der ehemaligen Zugänge zur Kirche. Hilfreich ist auch der vollständige Abdruck des Testaments Riccuccios von 1312, der frühesten Erwähnung des Giotto-Kreuzes, gerade weil sich Hinweise auf die Lokalisierung aus späteren Regelungen des Nachlasses ergeben. Riccuccio, der neben der Lampe für das Kreuz auch von Giotto selbst eine Tafel in Prato anfertigen ließ, hatte in Fra Riccoldo di Montecroce einen Mentor, der sowohl in Prato als auch in S. Maria Novella wirkte. Falls Fra Riccoldo an der Auftragsvergabe des Florentiner Kreuzes beteiligt gewesen war, dann müßte der Auftrag in die Jahre 1288/89 fallen.

Lorenza Melli führt in knapper Form die Erkenntniswege und Motivation der Forschungsliteratur zum Giotto-Kreuz von Ghiberti bis in die Gegenwart kritisch zusammen. In einem weiteren Artikel hat sie Dokumente des 14. bis 16. Jh.s aufgearbeitet und als Regesten abgedruckt. Neben den bereits von Orlandi und Hueck untersuchten Quellen, die

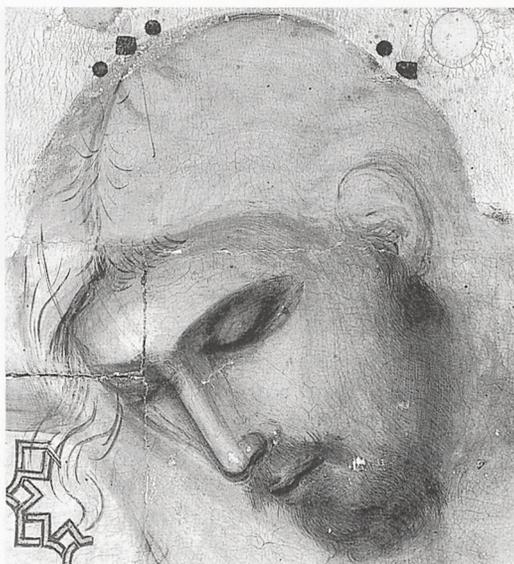


Abb. 2 Giotto, Tafelkreuz S. Maria Novella, um 1288/89, Infrarotfotografie (S. 109)

die Öllampe des Hochaltars mit Giottos Kreuz verbinden, kann Melli neue Dokumente vorweisen. Trotz recht allgemein gehaltener Angaben zeigen sie ihrer Ansicht nach, daß das Kreuz 1421 in der Nähe des linken Querhauses war. Man könne den Text auch im Sinne einer Beziehung zum Hochaltar interpretieren, was allerdings umständlich formuliert wäre. Stichhaltige Beweise für eine Lokalisierung des Kreuzes auf dem Lettner gibt es nach wie vor nicht.

Erfreulicherweise werden auch Studien zu bisher wenig beachteten Aspekten des Werkes vorgelegt. So wird etwa das anspruchsvolle Erscheinungsbild der Kreuzinschrift analysiert und ihre innovative Dreisprachigkeit in die graphische Tradition der Vorgängervarianten eingebunden. Aufschlußreich sind auch Pettenatis Erkenntnisse zur verwendeten Technik der Glasmalereien des Kreuzes. Diese wird von der in der Nachfolge Giottos benutzten und durch Cennini ein Jahrhundert später bekundeten Prozedur zeitlich abgegrenzt. Die Fertigung des Glasdekors scheint sich an dem Verfahren der Werkstatt Nicola Pisanos zu orientieren und von Giotto experimentell weiterentwickelt worden zu sein.

Die Restauratoren des hölzernen Bildträgers liefern Hinweise zur Konstruktion des Kreuzes. Allgemein wird die außerordentliche Qualität der Ausführung er-

sichtlich, signifikant ist aber der Nachweis eines Planwechsels im Laufe der Fertigung. So wurde vor dem Auftragen der Malschicht die Haupttafel unten verlängert und der Bereich des Suppedaneums nach unten versetzt, wohl um den neuen Christustypus besser an die traditionelle Form des Bildträgers anzupassen. Ferner wurde beobachtet, daß die Haupttafel links etwa 3 cm breiter ist und die trapezförmige Basis eine mindere Qualität der Ausführung und bei den Leisten eine andere Holzart aufweist.

Durch die Restaurierung der Maloberfläche wurden die exceptionellen technischen Kapazitäten des Künstlers und der hohe Standard im Vergleich zu anderen giottesken Werken offenbar. Es bleibt mir indes unverständlich, wie nach den Befunden noch immer von einer deutlichen zeitlichen Nähe des Kreuzes zur trapezförmigen Basis gesprochen werden kann. Neben den Merkmalen des Holzträgers unterscheiden sich auch Oberflächenstruktur und Farbkonsistenz des blauen Kreuzes und des herabfließenden Blutes jenseits der Schnittkante. Zur Klärung dieser Auffälligkeiten wäre eine Kontextualisierung mit der weiteren Tafelkreuzproduktion vonnöten gewesen. Die Rezeption des fragmentarischen Kreuzes Giotto's in Rimini ergibt, daß es sicherlich ohne bemalte Basis geschaffen wurde (vgl. z. B. Kreuz in Mercatello sul Metauro, S. Francesco). Vorsicht scheint demnach geboten, die Golgotha-Darstellung auf der Basis im Florentiner Kreuz als gewichtige Neuerung herauszustellen, zumal sie ohnehin eher als ästhetische Lösung zu werten ist. Aufschlußreich für die Rezeption in Florenz sind zwei Kreuze Lippo di Benivienis. Im Gegensatz zum Kreuz im Museum von S. Croce weist das jüngere Exemplar von S. Cresci eine analoge Lösung zum Kreuz von S. Maria Novella auf. Auch im Franziskuszyklus von Assisi ist kein bemalter Kreuzfuß abgebildet. Ich denke, daß Giotto's Kreuz zunächst ohne Basis zu sehen war und einige Jahre zwischen den beiden Zuständen liegen könnten. Bei der jetzigen Datierung des Kreuzes der Scrovegni-Kapelle in die Jahre 1304/05 wäre der bemalte Kreuzfuß erstmals dort nachweisbar.

In seinem an den Anfang des Buches gestellten Beitrag gelingt es Ciatti, die neuen Erkennt-

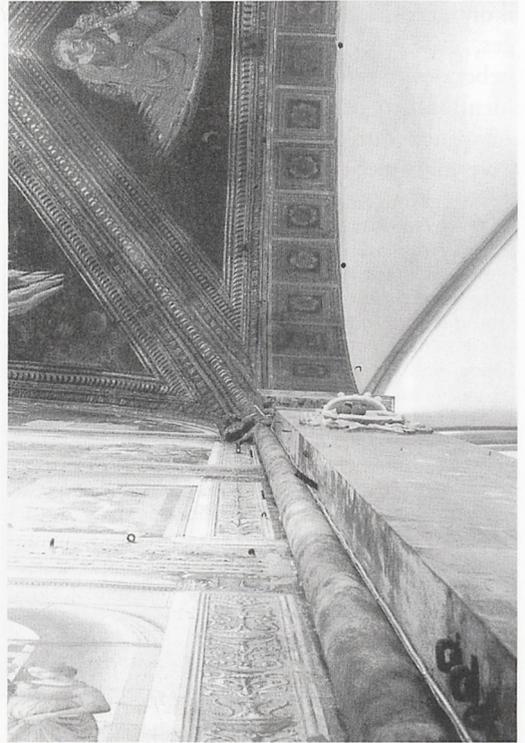


Abb. 3 Florenz, S. Maria Novella, Triumphbogen, ehem. Befestigungen (Foto: Rezensent)

nisse zu bündeln und argumentativ um übergreifende Hypothesen zu bereichern. Gerade nach der Wiedergewinnung der eindrucksvollen Pinselführung Giotto's ist es ohne Zweifel gerechtfertigt, von Giotto als einem nicht nur stilistischen, sondern auch technischen Erneuerer zu sprechen. Aus der im Laufe der Fertigung erfolgten Veränderungen des Holzträgers und der links etwas breiteren Mitteltafel anzunehmen, der dominikanische Auftrag für das Kreuz sei ursprünglich an Cimabue gegangen, der den Bildträger mit dem nach links ausbrechenden Christustypus versehen sollte, ist sehr kühn und scheint mir nur darauf zu zielen, die Vorstellung eines Schülerverhältnisses zu bestätigen. Mehr Zurückhaltung ist auch bei der Betonung der »natürlichen« Wiedergabe des Körpers geboten, denn die Darstellung bleibt vollkom-

men nach den Vorgaben des vitruvischen *homo quadratus* konstruiert. Gerade im Florentiner Kreuz dient der Bauchnabel als zentraler Konstruktionspunkt: er ist Mittelpunkt des zu ziehenden Kreises, liegt in der Mitte der vertikalen Kreuzachse und ist Schnittpunkt der Diagonalen der Haupttafel. Man sollte besser von einer gesteigerten Wirklichkeitsillusion sprechen, die den Christuskörper greifbarer macht und deutlich näher an den Erfahrungshorizont des Betrachters rückt.

Ein besonderes Anliegen war die Recherche nach historischen Aufstellungsorten, da das Kreuz aus nachvollziehbaren Gründen nicht wieder in die Sakristei gebracht werden sollte. Trotz der Verweise auf die nicht leicht zu interpretierenden Quellen entsteht der Eindruck, daß Ciatti eine ursprüngliche Aufstellung auf dem ehemaligen Lettner für die wahrscheinlichste hält. Aufgrund der Objektanalyse muß das Kreuz jedenfalls von unten gestützt und leicht nach vorne geneigt gewesen sein. Irene Hueck hingegen (in: *La Maestà di Duccio restaurata*, Florenz 1990) hat sich aufgrund der Quellenlage für eine Position am Eingangsbogen zur Hauptchorkapelle ausgesprochen. Zur Bestätigung dieser Vermutung möchte ich neue Indizien einbringen, die auch den geforderten Aufstellungsbedingungen gerecht werden. Vieles deutet darauf hin, daß das Tafelkreuz einst mittig auf einem Tramezzo-Balken aufgestellt war, der direkt hinter den großen Pfeilern der Hauptchorkapelle montiert war. Der ehemalige Hauptaltar befand sich weiter hinten in der Apsis.

Für die Existenz eines solchen Balkens sprechen alte geschmiedete Ösen auf der jeweils nördlichen Seite der Pfeiler (Abb. 3). Die Pfeilerseiten sind nicht im Zuge der Ausstattung durch Ghirlandaio übermalt worden, sondern weisen noch Spuren einer früheren Bemalung auf. Das Kreuz wurde dabei mit der oberen Neigung nach vorne wohl durch drei Seile oder Ketten gehalten, die an den drei Ringen auf seiner Rückseite befestigt waren und

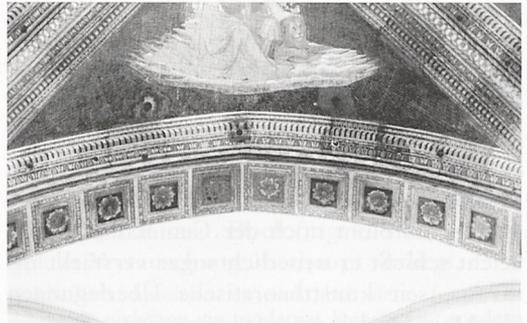


Abb. 4 Florenz, S. Maria Novella, Triumphbogen, Befestigungslöcher (Foto: Rezensent)

durch drei entsprechend angeordnete, als einzige mit Eisen verstärkte Löcher in der Gewölbekappe direkt über dem Triumphbogen geführt wurden (Abb. 4). Eine Messung der Höhenwinkel zu den oberen Ösen ergab eine vernachlässigbare Höhenabweichung, womit sie nachweislich zu einer den Pfeilerzwischenraum überbrückenden Disposition gehören. Ferner ergibt die Analyse der Baubefunde und Quellen, daß das Bodenniveau der Hauptchorkapelle nicht originär sein kann, sondern heute um drei Stufen höher liegt. Die Unterkante des Balkens muß daher insgesamt nahezu 4,08 m (7 *braccia*) über dem damaligen Bodenniveau gelegen haben. Von den weiteren Löchern in der Bogenlaibung könnten zwei benachbarte, wenn sie nicht späteren Datums sind, zur erstmaligen Befestigung der in den Quellen erwähnten Lampe gedient haben, etwa so wie es in den Fresken der Scrovegni-Kapelle neben dem Triumphbogen dargestellt ist.

Die von Ciatti zu Recht als »Neu-« und nicht »Relokalisierung« bezeichnete Rückführung des Werkes in die zum gleichen Anlaß musealisierte Kirche bleibt also diskutabel. Es ist unbestreitbar eine grandiose Inszenierung, die den Innenraum nun maßgeblich prägt. Sie bleibt aber eine heutige Interpretation, da das Kreuz wahrscheinlich im Laufe der Geschichte nie auf dem Lettner gestanden hat.

Marcello Gaeta