

# „Marke Giotto“?

## Giotto, l'Italia.

Palazzo Reale, Mailand,  
2. September 2015–10. Januar 2016.  
Kat. hg. v. Serena Romano/Pietro  
Petraroia. Mailand, Mondadori  
Electa 2015. 205 S., zahlr. Ill.  
ISBN 978-8-8918-0513-3. € 35,00

Mit *Giotto, l'Italia* beabsichtigt das letztjährige Austragungsland der Weltausstellung in Mailand nichts Geringeres, als sich die mit dem berühmten toskanischen Maler verbundenen Assoziationen zu eigen zu machen: Die „Marke Giotto“ – so Serena Romano, gemeinsam mit Pietro Petraroia Kuratorin der Ausstellung, in ihrer Einführung im Katalog – „suona antica e affidabile, allude a nobili e belle regioni, fa pensare a viaggi e paesaggi“ (15). Die Ausstellung im Mailänder Palazzo Reale nahm damit indirekt Stellung zu kontrovers diskutierten Forschungsfragen: Jüngst wurde auf die Gefahren einer Mystifizierung der Figur Giotto, wie sie in der älteren Kunstgeschichtsschreibung betrieben worden war, hingewiesen (Giorgio Vasari, *Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini*, hg. v. Fabian Jonietz/A. Magnago, Berlin 2015). Diesem Vorwurf begegnete die Ausstellung, indem sie weniger die Frage nach der Autorschaft der einzelnen Pinselstriche als vielmehr die Überzeugungskraft der identitätsstiftenden Wirkung der ‚Marke Giotto‘ zu betonen versuchte.

Gezeigt wurden lediglich elf Exponate, jedes einzelne repräsentativ für eine von Giotto's wesentlichen Schaffensperioden und von höchster malerischer Qualität. In der Forschung weniger beachtete Werke wie der Altar aus Santa Reparata und das Fragment aus Borgo San Lorenzo waren in Szene gesetzt, nie dagewesene Zusammenführun-

gen erstrangiger Arbeiten Giotto's geboten. Der Barocelli-Altar wurde neben seiner im 15. Jahrhundert abgenommenen *cuspidate* präsentiert, und dem erstmals außerhalb des Vatikans gezeigten Stefaneschi-Altar war ein ebenfalls aus Alt-St. Peter stammendes, bislang nie öffentlich gezeigtes Freskofragment an die Seite gestellt. Der Ausstellungskatalog enthält eine Vielzahl neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse, insbesondere, was Giotto's Materialeinsatz und seine Maltechnik betrifft.

## NEUE REKONSTRUKTIONEN

Das älteste Giotto zugeschriebene Werk auf Holz, das Fragment einer *Maestà* aus Borgo San Lorenzo (Abb. 1), verortet Alessio Monciatti als Nachfolge der *Maestà* von Duccio stilistisch in der Nähe der Isaak-Fresken in Assisi. Handle es sich auch um eines der frühesten Zeugnisse von Giotto's Kunstproduktion, so spreche die Ausführung doch bereits von seiner Kenntnis der verschiedenen Maltechniken. Die Entstehung des Bildes bringt Monciatti mit einem möglichen Auftrag der ortsansässigen Bruderschaft der *Natività di Maria Santissima* in Verbindung.

Zur Madonna von San Giorgio sulla Costa liefert Andrea de Marchi neue Überlegungen im Hinblick auf den Entstehungszusammenhang. Der Tradition der *Maestà*-Tafeln entsprechend sei das Bild im Umfeld einer *Laudesi*-Bruderschaft entstanden und zwar kurz vor dem Kreuz von Santa Maria Novella. Für dieses, so De Marchi, habe die Madonna eine Art „banco di prova“ (50) dargestellt. Er stellt weitere Kreuze vor, um dasjenige zu identifizieren, welches Lorenzo Ghiberti neben der *Maestà* von San Giorgio auf dem Lettner der Kirche gesehen hat (vgl. Ghiberti, *I Commentari*, hg. v. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998).

Angelo Tartuferi rekonstruiert die Geschichte des Polyptychons aus der Florentiner Benediktinerabtei von der erstmaligen Erwähnung bei Ghiberti bis hin zur jüngsten Restaurierung. Dieses Retabel sei für die Entwicklung der Altargemälde

im 14. Jahrhundert ähnlich bedeutend wie das Kreuz von Santa Maria Novella für die folgenden *croci dipinte* (hierzu: Marcello Gaeta, *GiOTTO und die „croci dipinte“ des Trecento. Studien zu Typus, Genese und Rezeption*, Münster 2013). Tartuferi verweist auf die restauratorischen Untersuchungen, wodurch unter anderem die bewegende Geste des Christuskindes – die kleine Hand greift *unter* den Kragen der Mutter – zum Vorschein gekommen ist. Neue Erkenntnisse ergaben sich bei der Restaurierung auch für die Goldgrund-Dekoration in Giotto's früher Schaffensphase sowie für die vorbildliche Schreinerarbeit des Badia-Altars.

**D**ie Mailänder Ausstellung bot zudem Gelegenheit, vier der insgesamt acht erhaltenen Fragmente der Wanddekoration der Hauptkapelle der Badia Fiorentina vergleichend zu betrachten. Serena Romano rekonstruiert im Katalog das Programm des Freskenzyklus und betont die politische Tragweite von Giotto's Wirken in der Kirche der städtischen Regierung, deren Ausstattung mit der Altarweihe von 1310, die den *terminus ante quem* bildet, vollendet gewesen sein muss.

### AUFSTELLUNGSKONTEXTE

Der zweite Ausstellungsraum war Giotto's Darstellung des thronenden Gottvaters aus Padua gewidmet. Alessandro Tomei unterstreicht in seinem Katalogbeitrag die ikonographische Bedeutung der Holztafel in der Chorlunette der *Cappella Scrovegni*. Er betont die Seltenheit des Motivs – Gott erteilt Gabriel den Auftrag, Maria ihre Schwangerschaft zu verkünden – und stellt einen überzeugenden Vergleich mit einer byzantinischen Handschrift an (Paris, BnF, ms. gr. 1208, fol. 153v). Rund 100 Jahre früher als in der Privatkapelle Enrico Scrovegni war hier das Thema in einer ähnlichen kompositorischen Anordnung bereits angelegt. Dass das Motiv durch die Kenntnis aus dem Osten kommender Bilder zu erklären sei, lässt sich mit dem Hinweis auf die regen Handelsverbindungen untermauern, die Venedig und sein Umland, und damit eben auch Padua, unterhielten. Giorgio Bonsanti setzt sich in seinem Aufsatz mit dem



**Abb. 1** Giotto di Bondone (zugeschr.), *Maestà*, Fragment, um 1285–90. Tempera und Gold auf Holz, 81,5 x 41 cm. Borgo San Lorenzo, Pieve di San Lorenzo (Ausst.kat. Mailand 2015, S. 35)

zweiseitig bemalten Polyptychon aus dem Florentiner Dom und dem „sorprendentemente poco discusso“ (90) Problem der originalen Aufstellung dieses Werkes auseinander. Giovanni Previtalis Annahme, das Retabel sei für die unter der Leitung von Arnolfo di Cambio seit 1296 im Bau befindliche neue Kathedrale gefertigt worden (*GiOTTO e la sua bottega*, Mailand 1967), schließt Bonsanti allein schon wegen der Maße des Polyptychons aus. Trotz der ikonographischen Ausrichtung auf Maria, die für eine Aufstellung in Santa Maria del Fiore spreche, bleibe die Verortung auf dem Hauptaltar im Presbyterium von Santa Reparata

die wahrscheinlichste Lösung, wie er im Abgleich mit der langjährigen Dombaugeschichte herausarbeitet.

Dem Ausstellungsbesucher bot sich die Möglichkeit des Vergleichs mit Giottos zweitem doppelseitig gestalteten Altar, jenem für Kardinal Jacopo Caetani degli Stefaneschi (*Abb. 2*). Einleuchtend legt Serena Romano im Katalog dar, dass die Ausführung des Altarbildes in das Pontifikat Clemens' V. fallen müsse und Stefaneschis doppelte Präsenz – als Auftraggeber für den Hauptaltar von Alt-St. Peter und als Stifterfigur innerhalb des

Bildprogramms – sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite nur vor dem Hintergrund der Abwesenheit des Papstes aus Rom verständlich werde. Deshalb geht sie von einer Datierung zwischen 1313 und 1320 aus. Romanos Beitrag bietet zudem in seinem Rückgriff auf die literarischen Quellen (Apokryphen, Apostel-Akten etc.) neue Erkenntnisse zum Bildprogramm.

Die Aufstellungsgeschichte des Stefaneschi-Altars in der Basilika untersucht Pietro Zander ausgehend von der ältesten überlieferten Erwähnung (1361/2), die ihn als auf dem „sacrosanctum



**Abb. 2** Giotto, Stefaneschi-Triptychon, Rückseite, um 1313–20. Tempera und Gold auf Holz, 178 x 245 cm. Musei Vaticani (Ausst.kat. Mailand 2015, S. 100f.)

**Abb. 3** Giotto, Köpfe zweier Apostel oder Heiliger, um 1315–20. Fresko, abgelöst und auf Gips aufgetragen, 41 x 46 cm. Privatsammlung (Ausst.kat. Mailand 2015, S. 133)

altare“ (115, zit. nach dem *Liber anniversariorum*) stehend erwähnt (im Katalog zum ersten Mal auch grafisch rekonstruiert). Zander macht darauf aufmerksam, dass das Polyptychon zeitweise aus liturgischen Gründen verstellt, im 16. Jahrhundert in die Sakristei und im 19. schließlich in den Kapitelsaal gebracht wurde. Anknüpfend an Zanders Beitrag schildert Marta Bezzini die

Ereignisse zwischen Januar 1931 und Oktober 1932, als das Werk den Vatikanischen Museen überstellt wurde. Bartolomeo Nogara, damaliger Direktor, setzte sich für die Überführung ein, damit nicht nur eine dem Werk angemessene Aufstellung, sondern auch ein „facile accesso al pubblico“ (129) gewährleistet werden könne.

### **ALT-ST. PETER UND BOLOGNA**

Die Präsentation des Fragments aus der Apsis von Alt-St. Peter (Abb. 3), bisher nur durch Valerio Martinellis Beitrag bekannt (*Contributo alla conoscenza dell'ultimo Giotto*, in: *Giotto e il suo tempo*, Rom 1971, 383–399), bildete einen der Höhepunkte der Ausstellung. Es zeigt zwei männliche, nimbierte Köpfe. Die Herkunft dieser „reliquia“ (138) interpretieren De Marchi und Romano unter Berufung auf Ghiberti, nach welchem Giotto „die Kapelle und die Tafel in Sankt Peter malte“, überzeugend als zu seiner Gesamtausstattung der Hauptkapelle gehörig. Sie erläutern die Beschrif-



tung des Fragments, rekonstruieren die verlorene Kapellendekoration und datieren sie in die Zeit kurz nach der Ausführung des Stefaneschi-Altars.

**I**n den beiden letzten Ausstellungsräumen wurden Giottos Altarbilder aus der Baroncelli-Kapelle und aus Bologna gezeigt, wobei eine direkte Gegenüberstellung der zwei Spätwerke wünschenswert gewesen wäre. Komparatistisch argumentierend, ordnet auch Julian Gardner den Baroncelli-Altar in Giottos Spätwerk ein. Im Unterschied zum Polyptychon in Bologna weist der Altar aus der Florentiner Franziskanerkirche mehr und unterschiedlichere Punzen sowie eine reichere Arkadengestaltung auf; ein Grund, weshalb Gardner das für die Kapelle in Santa Croce geschaffene Bild später datiert. Eine motivische Ausweitung stellt der Autor dann auch für das Thema der „musica paradisiaca“ (151) fest: Nie zuvor sei die Zereimonie der Marienkrönung von einem so großen,

mit verschiedenen Instrumenten ausgestatteten Engelschor und -orchester begleitet worden. Mit Ubertino da Casale, einst selbst Mönch in Santa Croce, ließe sich die musikalische Opulenz erklären. Im *Arbor Vitae Crucifixae Jesu* wird die Freude über die Krönung Mariens als jener Klang beschrieben, der Ubertinos Meditation bestimme und der sich auch in Giottos gemalter Messe wiederfinde.

In seiner Analyse des letzten Exponats interpretiert Damien Cerutti zunächst die Anordnung der Medaillons auf der Predella des Bologneser Altars – die zentrale *Pietà* flankiert von Maria und Johannes (Abb. 4) – als aus der Tradition der Tafelkreuze kommende „crocifissione abbreviata“ (158) und verweist auf ein Selbstzitat Giottos, die Jungfrau der *croce dipinta* aus Ognissanti. Aus stilistischen Gründen geht er von einer Ausführung der Predella in Bologna aus, womit er Michel Laclottes These (Maître bolonais, in: *Retables Italiens du*

*XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1978) einer Zusammenarbeit des sog. Pseudo-Dalmasio mit Giotto aufgreift. Nur die Kollaboration mit dem lokalen Meister habe es erlaubt, dass jenem anonym gebliebenen Künstler ein so wichtiger Auftrag wie die Ausmalung der Bardi-Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz zugesprochen wurde (über diesen Bologneser Maler ist Ceruttis Dissertation zu erwarten). Auf den Studien Massimo Medicas (Giotto e Giovanni di Balduccio: due artisti toscani per la sede papale di Bologna, in: *Giotto e le arti*, Mailand 2005, 37–53) und Francesco Cagliotis aufbauend (Giovanni di Balduccio a Bologna: L'Annunciazione per la rocca papale di Porta Galliera, in: *Prospettiva* 117/118, 2005, 21–62), liefert Cerutti für das Polyptychon in Bologna eine glaubhafte Rekonstruktion des Entstehungskontextes, die auch für diesen Altar einen illustren Auftraggeber identifiziert: Im Gegensatz zur bisher angenommenen Aufstellung in einer Bologneser Pfarrkirche sei das



Abb. 4 Giotto, Thronende Muttergottes mit dem Kind, Polyptychon, um 1333. Tempera und Gold auf Holz, 46,5 x 217 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale (Ausst.kat. Mailand 2015, S. 156f.)

Werk mit Kardinal Bertrando del Poggetto in Verbindung zu bringen. Dieser habe in Anlehnung an die von Johannes XXII. für den Dom zu Avignon gestiftete *Cappella degli Angeli* und in Erwartung der Umsiedlung des päpstlichen Hofes in die Rocca di Porta Galliera in Bologna eine ebenso den Engeln gewidmete Kapelle in Auftrag gegeben. Im Zuge dessen sei auch das Altarbild entstanden und zwar im Zeitraum zwischen Giottos Abreise aus Neapel 1332 und der Zerstörung der Rocca 1334.

**A**uf die werkbeschreibenden Aufsätze folgt der Beitrag von Marco Ciatti, der eine Zusammenfassung der restauratorischen Ergebnisse von Giottos Tafelmalerei durch den *Opificio delle Pietre Dure* bietet. Diese Erkenntnisse sind für die kunstgeschichtliche Forschung zentral, da stilistische und technische Innovationen im Werk Giottos nahezu immer parallel zu laufen scheinen. Des Weiteren liefern die konservatorischen Maßnahmen wertvolle Indizien für die Werkstatt-Organisation und leisten, dank neuer Technologien wie beispielsweise der Visualisierung von Unterzeichnungen in hoher Auflösung, Datierungshilfen. Neben der Tafelmalerei analysierte der *Opificio* unter Leitung von Cecilia Frosinini unlängst auch Giottos Wandmalereitechnik, sodass der Ausstellungskatalog erste Untersuchungsergebnisse zu den Fresken in der Peruzzi-Kapelle vorlegen kann. Die UV-Licht-Analyse brachte nie gesehene Details zum Vorschein, was wiederum Rückschlüsse auf Ausführungstechnik, Chronologie und spätere Eingriffe ermöglicht.

#### **MAILAND**

Im letzten Katalogbeitrag widmet sich Marco Rossi unter Berücksichtigung des historischen Kontextes am Hof der Visconti in Mailand der dem Palast eingegliederten *Cappella San Gottardo*, insbesondere dem Fresko mit der volkreichen *Kreuzigung* – der „più esplicita testimonianza di pittura giottesca a Milano“ (185). Die erst kürzlich erfolgte Restaurierung hat die schwachen Spuren des Porträts von Azzone Visconti rechts neben dem Kreuz aufgedeckt, der vom Erzengel Christus anempfohlen

wird. Damit muss die Annahme Romanos (Azzone Visconti. *Qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo*, in: *L'artista girovago*, hg. v. Serena Romano/Damien Cerutti, Rom 2012, 135–162) von der Abwesenheit des Herrschers revidiert werden, was die These von der alleinigen Auftraggeberschaft der Katharina von Savoyen nach dem Tod ihres Gatten erhärtet. Rossi stimmt vorherigen Studien darin zu, dass Giottino der Maler der *Kreuzigung* gewesen sein könnte.

**I**nsgesamt überzeugt der Katalog durch den Einbezug der malerischen Besonderheiten und differenzierten Ausführungstechniken. Die Reproduktionen sind qualitativ hochwertig, einzig das kleine Format der Vergleichsabbildungen ist zu monieren. Ausführlichere Anmerkungen sowie eine Bibliographie und die Ausstellungsgeschichte zu den einzelnen Exponaten wären wünschenswert. Gerade aufgrund der Aufmerksamkeit für Giottos Materialeinsatz und die restauratorischen Ergebnisse erscheint es umso verwunderlicher, dass die beiden konservatorischen Beiträge von Ciatti und Frosinini durch ihr Layout den Eindruck vermitteln, bloßer Anhang zu sein. Auch ist fraglich, ob Rossis Text über den Mailänder Hof nicht als Einleitung sinnvoller platziert gewesen wäre. Immerhin trägt dieser Beitrag zur Legitimation des Ausstellungsortes bei: Der heutige Palazzo Reale ist einer der Mailänder „luoghi di Giotto“.

---

**KATHARINE STAHLBUHK, M.A.**  
**KATHARINA WEIGER, M.A.**