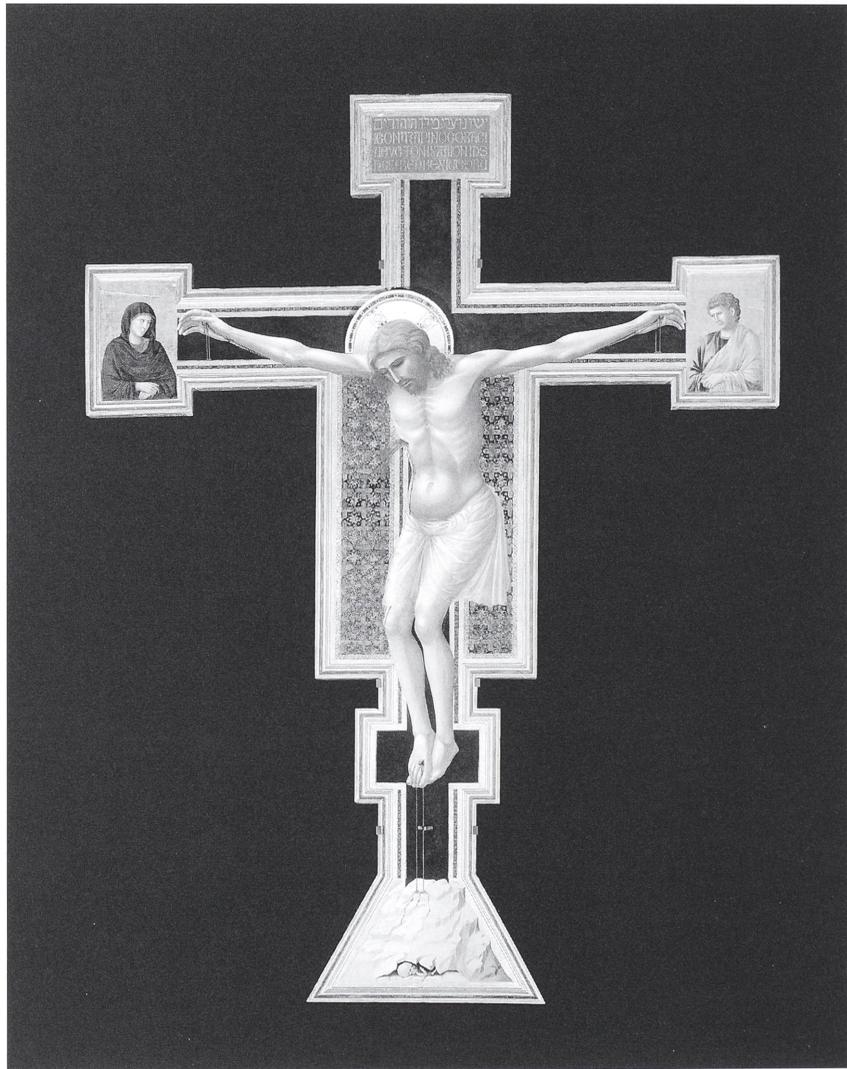


MARCELLO GAETA

TAFELKREUZE DES TRECENTO IM KONTEXT DER ORDEN
UND PRIVATER STIFTUNG



1. Giotto, *Croce dipinta*. Florenz, Santa Maria Novella (Foto Opificio delle Pietre Dure Florenz)

Außerhalb des Zusammenhangs der Giotto-Forschung und der stilkritisch geprägten Abhandlungen zur Florentiner und Rimineser Malerei des Trecento spielen Objekte des 14. Jahrhunderts bei der Erforschung der italienischen Tafelkreuze lediglich eine marginale Rolle. Während man sich den szenisch erweiterten frühen Kreuztafeln und den durch Giunta Pisano geprägten Kreuzen mit der Darstellung des *Christus patiens* der vorhergehenden beiden Jahrhunderte in jüngerer Zeit vermehrt aus unterschiedlichen Perspektiven nähert, sind althergebrachte Vorstellungen von der Lösung Giotto's in Santa Maria Novella (Abb.1) als Endprodukt der Entwicklung oder die vom steten Niedergang der Bildgattung im Trecento weiterhin vorherrschend. Gründe für das Fehlen einer differenzierten Diskussion der trecentesken Tafelkreuze und ihrer Bezüge zu Giotto's Bildern des Gekreuzigten sind einerseits in der methodischen Anlage der 1929 erschienenen Grundlagenstudie Evelyn Sandberg-Valalà zu den italienischen Tafelkreuzen und andererseits in der über viele Jahre höchst umstrittenen Position des Kreuzes in Santa Maria Novella zu finden, die es in der Forschung einnahm.¹ Sandberg-Valalà befaßte sich vorwiegend mit der Produktion der Werke bis zum Ende des Duecento und dabei insbesondere mit der Ikonographie der Passionsszenen zu Seiten des Gekreuzigten, welche für die frühen Tafelkreuze charakteristisch sind. Obschon in den Ergebnissen in Teilen überholt, ist ihre besondere Leistung in der Besprechung und Klassifikation einer sehr großen Anzahl von Kreuzen hinsichtlich ihrer regionalen Herkunft und ihren stilistischen Eigenheiten zu fassen. Die Grenze ihrer Studie wird durch die Formung des neuen Typus des Gekreuzigten des Trecento gezogen, welcher ihrer Auffassung nach keine entscheidenden Veränderungen mehr erfahre. In dem im Vergleich zum Rest der Untersuchung äußerst knapp gehaltenen Kapitel zu den trecentesken Kreuzen wird gar eine dezidiert negative Wertschätzung dieser Werke greifbar:

»Non è nel nostro scopo seguire lo sviluppo della croce nelle scuole trecentesche. Forse il termine ›sviluppo‹ è già un'esagerazione, poiché il nuovo tipo, una volta stabilito, non subisce altra modificazione se non esterna e superficiale. Avviciniamoci alla fine della croce dipinta.«²

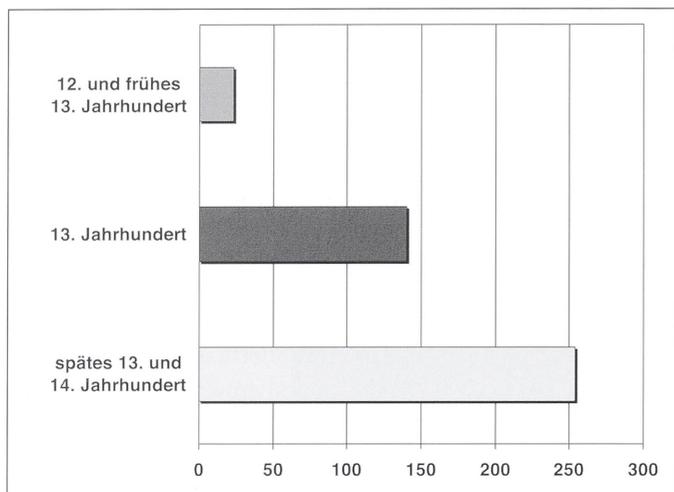
¹ Zur Forschungsgeschichte des Kreuzes vgl. jüngst zusammenfassend MELLI 2001.

Sandberg-Valalà's Urteil, ihre Vorstellung von einer Stagnation der Entwicklung sowie die zugleich sehr geringe Präsenz der Kreuze des 14. Jahrhunderts in der immer noch umfangreichsten Studie zu den italienischen Tafelkreuzen haben in der Folge gewiß dem geringen Interesse seitens der Forschung an diesen Werken Vorschub geleistet.

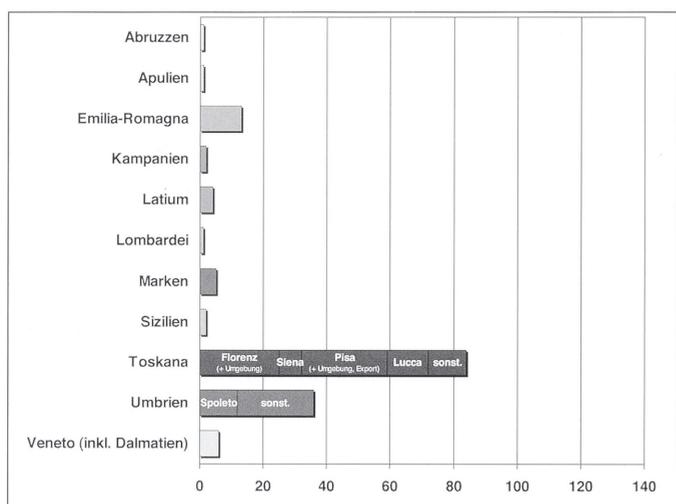
Allein die numerischen Fakten ergeben indes ein anderes Bild. Der Bestand der bislang noch nicht zusammenhängend erfaßten monumentalen Tafelkreuze des Trecento geht weit über die Zahl der älteren Tafelkreuze hinaus (Abb.2).³ Unabhängig von der etwas kürzeren Überlieferungszeit sollte man daher von der eigentlichen Blütezeit der Tafelkreuze im Trecento sprechen. Ein Blick auf die regionale Verteilung der bis etwa 1400 entstandenen Tafelkreuze hinsichtlich ihrer Entstehungslandschaften bietet weitere Aufschlüsse (Abb.3, 4). Obschon Tafelkreuze im Allgemeinen als einer der charakteristischsten neuen Bildgattungen des italienischen Mittelalters bezeichnet werden, wird nicht immer beachtet, daß ihre Ausbreitung durchaus nicht homogen erfolgte. Nahezu die Hälfte der bekannten Werke ist der Toskana zuzuordnen, die anderen verteilen sich überwiegend auf die Emilia-Romagna, die Marken, Umbrien und das Veneto mitsamt den seinerzeit zugehörigen Ländereien entlang der dalmatischen Küste. In den anderen Regionen Italiens waren Tafelkreuze demnach von geringer Bedeutung. Hier gab man offensichtlich der Skulptur in sehr viel größerem Maße den Vorzug bei der Gestaltung des Gekreuzigten. Lediglich in Sizilien gab es nach dem hier untersuch-

² SANDBERG-VALALÀ 1929, S.898. An anderer Stelle spricht sie ferner von einem sich mechanisch wiederholenden Schema der Kreuze, so daß es sich ihrer Meinung nicht lohne, individuelle Beispiele aus dem 14. Jahrhundert ausführlicher zu besprechen. Vgl. ebd., S.902.

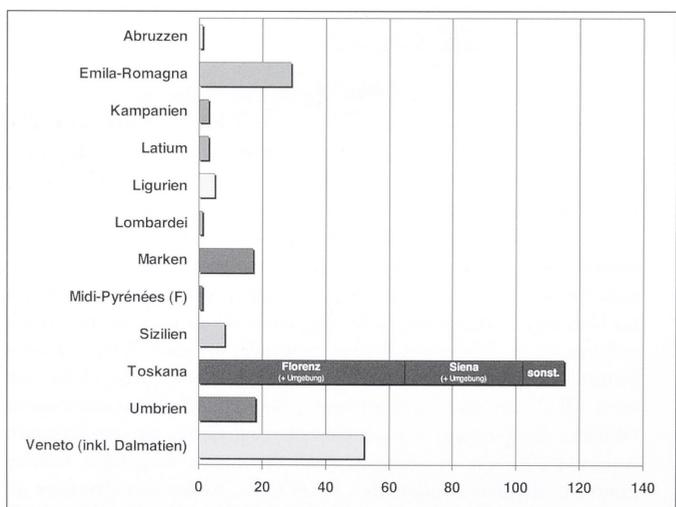
³ Die Objekte des Trecento wurden im Rahmen der Dissertationsschrift des Verfassers erschlossen. Mit dem hier verwendeten Begriff »monumental« wird auf in der Regel stationäre, fest auf einen Betrachterstandpunkt ausgerichtete Tafelkreuze Bezug genommen und nicht auf die kleineren zweisichtigen Kreuze, die wohl vorwiegend auf Stäben aufgesteckt als Prozessionskreuze verwendet wurden. Während diese Prozessionskreuze im Trecento dem Anschein nach eine Höhe von etwa 60–70cm nicht überschreiten, sind die kleinsten stationären Objekte, die durchaus je nach Gewicht und Größe zu verschiedenen Anlässen ebenfalls im Rahmen einer Prozession mitgeführt werden konnten, offenbar mindestens 120cm hoch. Neben den Objekten ab dieser Höhe sind in den Diagrammen ebenfalls Fragmente, die zu mindestens ebenso großen Werken gehörten, sowie in Quellen erwähnte Tafelkreuze erfaßt.



2. Zahl der überlieferten und in Quellen erwähnten monumentalen italienischen Tafelkreuze des 12. bis 14. Jahrhunderts



3. Verteilung der überlieferten und erwähnten Tafelkreuze des 12. bis 13. Jahrhunderts mit vorgiottesken Christustypen nach heutigen Regionen



4. Verteilung der überlieferten und erwähnten Tafelkreuze vom späten 13. Jahrhundert bis etwa 1400 nach heutigen Regionen

ten Zeitraum eine eigenständige Tradition zur Ausstattung von Kirchen mit bemalten Kreuzen, während es in den anderen Regionen nur noch sehr vereinzelt zu Neuproduktionen kam.⁴

Hinsichtlich der trecentesken Werke erweist sich Florenz und sein Umland als das bedeutendste Zentrum. Während dort im gesamten Trecento eine rege Produktion von Tafelkreuzen auszumachen ist, liegen die Schwerpunkte in der Romagna, den nördlichen Marken, Siena und Umbrien vorwiegend in der ersten Jahrhunderthälfte. In der Emilia und im Veneto mitsamt den dalmatischen Gebieten sind auch zahlreiche Kreuze der zweiten Hälfte des Trecento zuzuordnen. Trotz der oft nur eingeschränkt zur Verfügung stehenden Hilfsquellen zur genaueren Datierung der Objekte, scheint nahezu ein Drittel der trecentesken Tafelkreuze um die Mitte oder in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden zu sein. Somit ist zwar ein allgemeiner Rückgang der Produktion zu verzeichnen, der jedoch insgesamt keineswegs so eklatant ins Gewicht fällt wie häufig dargelegt.⁵ Auffällig ist, daß der heutigen Erhaltungssituation nach zu urteilen in Lucca und Pisa, den Verbreitungszentren der älteren Tafelkreuztypen, im Trecento lediglich eine äußerst geringe lokale Produktion von Tafelkreuzen stattfand.

Der besondere historische Stellenwert des von Giotto noch vor der Wende zum 14. Jahrhundert geschaffenen Tafelkreuzes für Santa Maria Novella gründet sich vor allem auf der Tatsache, daß mit der Disposition des Kruzifixus sowohl aus konzeptueller als auch aus ästhetischer Sicht ein Wandel der bildlichen Darstellung des Gekreuzigten in der italienischen Malerei eingeleitet wurde. Giotto entwickelte in seinem Kreuz der Florentiner Dominikanerkirche eine höchst ästhetisierte Christusfigur, die durch eine räumlich-illusionistische Gestaltung größere Körperlichkeit suggeriert. Christus wird als deutlich vom Kreuz herabhängend dargestellt, womit das der byzantinischen Kunst entlehnte Motiv des gekrümmten Körpers abgelöst wird, das ein halbes Jahrhundert lang als normativer Typus die Ausführung des gemalten Kruzifixus in Italien dominierte. Die Umsetzung von räumlicher Dimension verleiht dem Körper sein besonderes Volumen, wobei die fein modellierten Übergänge von Licht- und Schattenpartien sich erstmals an einer eindeutig bestimmbar Lichtquelle orientieren. Die Änderungen sind im theologischen Sinne als nicht derart einschneidend zu beurteilen wie der Wechsel vom Christustypus des *triumphans* zum *patiens*, welcher sich in der italienischen Malerei sukzessive in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollzog. Giottos Christusdarstellung zeigt ebenfalls den toten Christus, ist demnach als eine neue Form des Typus des *Christus patiens* zu werten. Zweifellos gibt es

⁴ Zu den Tafelkreuzen Siziliens vgl. DI NATALE 1992.

überdies zahlreiche weitere Kontinuitäten zwischen den Kreuzen der zweiten Hälfte des Duecento und den Werken des nachfolgenden Jahrhunderts, sei es bei der handwerklichen Fertigung, dem generellen Aufbau oder der Disposition der Figuren und des ornamentalen Beiwerks. Anstatt Sandberg-Valalà folgend in diesen Kontinuitäten ein nahes Ende der bemalten Kreuze zu erkennen, könnte man umgekehrt fragen, warum Tafelkreuze im Trecento besonders populär waren. Offenbar hatte man eine Grundstruktur und eine Bildform gefunden, die ein Jahrhundert lang den Bedürfnissen an ein solches Objekt im Kirchenraum gerecht werden konnte und den Künstlern genügend Potential an Modifikationsmöglichkeiten bot.

Die Werke entziehen sich aufgrund ihrer Erscheinungsformen jedoch sowohl der von Sandberg-Valalà etablierten Kategorisierung, die vorwiegend auf ikonographischen Differenzen der kleinteiligen Szenen und der Christustypen beruhen als auch der in der jüngeren Tafelkreuzforschung gewinnbringend erörterten inhaltlichen Deutung der narrativen Szenen und ihrer Auswahl.⁶ Bislang hat man vorwiegend versucht, die Tafelkreuze des Trecento nach künstler-spezifischen und regionalen Aspekten zu gruppieren und getrennt voneinander zu behandeln. Daraus resultierend liegt mittlerweile eine nahezu erdrückende Menge an Vorschlägen zur Zuschreibung, Chronologie und Bewertung der künstlerischen Qualität einzelner Tafelkreuze vor. Wenn man den Werken nicht in dieser Form begegnen möchte, scheint mir ein für das Verständnis der Tafelkreuze des 14. Jahrhunderts fruchtbarer Weg zu sein, einigermaßen sicher verortbare Exemplare von ihrem tatsächlichen Auftraggeberkontext aus zu erschließen und auf die Bildlösungen Giotto's zu beziehen.

Im Rahmen einer umfassenden Ausstattungskampagne für ihre Kirche San Francesco in Rimini scheint es für die Franziskanerbrüder selbstverständlich gewesen zu sein, den zum neuen künstlerischen Standard avancierten Christustypus aufzugreifen, und sie konnten dabei Giotto selbst für die Schaffung eines Tafelkreuzes gewinnen (Abb. 5). Das fragmentarisch erhaltene Kreuz gilt als einzig überliefertes Werk des Künstlers von seinem dokumentierten Aufenthalt in Rimini, die restlichen Zeugnisse in San Francesco wurden nach Angaben Vasaris unter Sigismondo Malatestas Neugestaltung der Kirche Mitte des 15. Jahrhunderts zerstört.⁷ Obschon das Kreuz erst im 18. Jahrhundert eindeutig dokumentiert ist, gibt es keine berechtigten Zweifel an der ursprünglichen Provenienz aus der Franziskanerkirche. Ob die Familie der Malatesta dabei als kapitalkräftige Geldge-

ber mit der Auftragsvergabe zusammenhing, kann zwar ebenfalls nicht durch Dokumente belegt werden, aber die Vermutung ist nicht vollkommen abwegig. Giotto muß jedenfalls mit seinen Gehilfen in relativ kurzer Zeit ein ausgedehntes Freskenprogramm für die Kirche geschaffen haben, und die Malatesta waren dem Rimineser Franziskanerkonvent eng verbunden.⁸

Verglichen mit dem Exemplar von Santa Maria Novella macht sich in der Komposition der Christusfigur des Rimineser Kreuzes eine vertikalere Positionierung des Körpers bemerkbar. Das deutliche Ausbrechen der Hüfte und die innere Drehung des Körpers sind gemindert, womit dieser mehr an Frontalität gewinnt. Besonders charakteristisch ist, daß dem schlanker und aufrechter gestalteten Körper Christi durch eine wesentlich hellere Farbgebung vor dunklem Hintergrund ein weithin sichtbares Leuchten verliehen wird. Von Interesse ist auch die ehemalige Gestaltung der Trauernden in den beiden Seitentafeln, über deren Darstellung sich unter Vorbehalt über Nachfolgewerke Rimineser Künstler Rückschlüsse ziehen lassen. Die zahlreichen Rimineser Ableitungen deuten in der Mehrzahl auf die Darstellung eines Johannes, der sein Gesicht auf die Handfläche der rechten Hand stützt. Für diese Version spricht auch der Verlauf des Restes des blauen Mantels ganz am Ende des rechten Querbalkens des Rimineser Kreuzes Giotto's. In den Fällen der Tafelkreuze, auf denen dieses Modell vorherrscht, wird Maria zumeist mit vor der Brust gefalteten Händen und dabei überkreuzten Fingern gezeigt.⁹ Es ist also wahrscheinlich, daß dieses Schema trotz der anzutreffenden Varianten in der Tafelkreuzproduktion der Rimineser Künstler auf den ehemals vorhandenen Seitentafeln des Kreuzes Giotto's in Rimini anzutreffen war, ganz so wie auch in seinem etwas späteren Werk für die Scrovegni-Kapelle in Padua.

Im Vergleich zum Tafelkreuz von Santa Maria Novella, wo die schmerzhaft Erregung im Ausdruck der Trauerfiguren fehlt und diese in der verkörperten Selbstbeherrschung ihre Hände fast besonnen ineinander gelegt haben, deutet die zu rekonstruierende Gestik im Rimineser Werk auf eine bewußte Abkehr von dieser Ikonographie hin. Die franziskanischen Auftraggeber wünschten sich offenkundig eine stärkere Konnotation des innovativen Kreuzigungstypus mit Aspekten der *compassio*, um den Prämissen ihres Ordens gerecht zu werden. Dazu griff man auf wohl bekannte Gestaltungskonzepte des Duecento zurück. Gleichzeitig ist jedoch unverkennbar, daß die Art der Darstellung Christi auf ihre uneingeschränkte Zustimmung traf. Die an Giotto herangetragene theologisch motivierte Ikonographie

⁵ So etwa auch in der jüngeren Tafelkreuzforschung bei COOPER 2000, S.123 oder CHOATE 2002, S.250.

⁶ Vgl. DERBES 1996; LUCHTERHANDT 2005.

⁷ VASARI 1966–97, Bd.2, 1967, S.109.

⁸ Zur gleichen Vermutung vgl. DAUNER 1998, S.25; PASINI 1999, S.55.

⁹ Zu den zahlreichen Beispielen siehe VOLPE 2002.

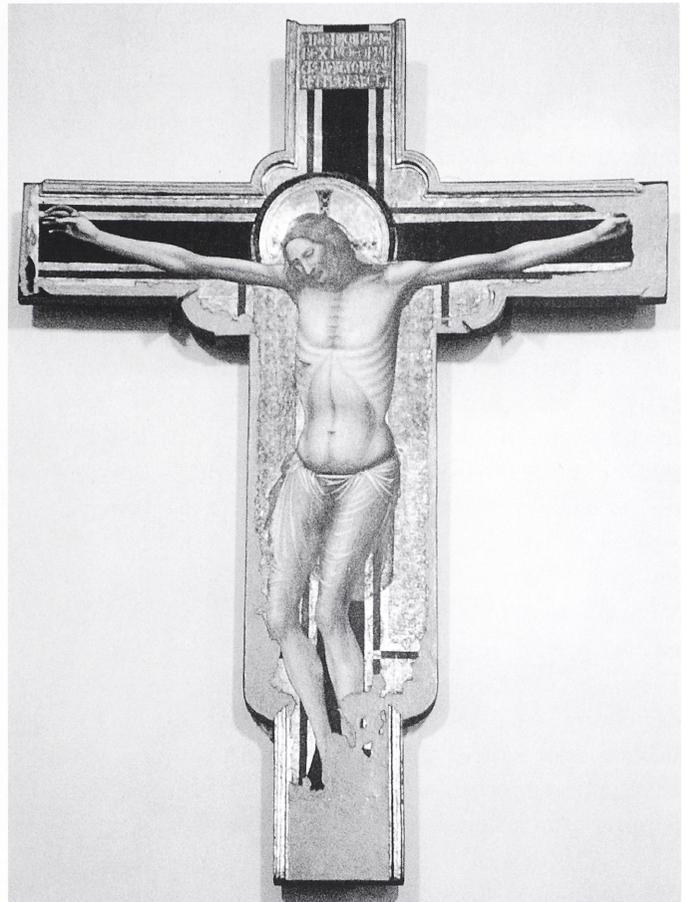


5. Giotto, Croce dipinta. Rimini, San Francesco (Tempio Malatestiano) (Foto Ministero per i Beni Culturali – Soprintendenza per il patrimonio storico, artistico e demotnoantropologico per le province di Bologna, Ferrara, Forlì, Ravenna e Rimini)

des Gekreuzigten von Santa Maria Novella spielte in der Rezeption des Werkes offenbar keine bedeutende Rolle.¹⁰ Nicht der theologisch geprägte Gehalt, sondern die Darstellung Christi in seiner vollkommenen göttlichen Schönheit zusammen mit der wegweisenden Umsetzung räumlicher Wirklichkeit wurden als die entscheidenden Kriterien des neuen ästhetischen Idealtypus begriffen. Die erheblich gesteigerte Wirklichkeitsillusion, die den Christuskörper näher an den Erfahrungshorizont des Betrachters rückte sowie die neue Maltechnik Giotto's waren wohl entscheidende Faktoren für die unmittelbare Übernahme des Typus durch andere Auftraggeber und Künstler. Die neuen Christusbilder boten dem Betrachter ein sehr hohes Potential zur Erfahrbarkeit von Präsenz und Menschlichkeit Christi und stellen damit eine Vervollkommnung ähnlicher Tendenzen dar, deren Ansätze bereits in den Werken der zweiten Hälfte des Duecento zum Tragen kamen.

Giottos Wirken in der Franziskanerkirche Riminis, das heute unmittelbar vor 1300 angesetzt wird, gilt der Forschung als unmißverständlicher Auftakt zur Ausbildung der Rimineser Malerei des Trecento.¹¹ Dabei waren die Künstler des riminesischen Familienbetriebes um den älteren Giovanni sowie seine Brüder Giuliano und Zangolo offenbar zunächst die dominierenden Künstler der neuen giottesk geprägten Bildsprache, was auch für die überlieferten Tafelkreuze gilt. Neben den in ihrem ursprünglichen Kontext verortbaren großen Werken von San Francesco und Sant'Agostino (Abb. 6) fehlt es in der Stadt selbst jedoch an Objekten mit sicherer Provenienz.¹²

Das ursprünglich über 4,50m hohe Tafelkreuz in der im 17. und 18. Jahrhundert völlig umgestalteten Kirche der Augustiner-Eremiten von Sant'Agostino kommt dem Vorbild aus der nahe gelegenen Kirche San Francesco in Größe und Ausdruck unter den zahlreichen Kreuzen der gesamten Region am nächsten.¹³ Es war ebenso Teil eines anspruchsvollen Ausstattungsprogrammes, von dem größere Teile in einer ehemaligen Nebenkappelle am Querhaus, am Triumph-



6. Maestro del Coro di Sant'Agostino/Zangolo (?), Croce dipinta. Rimini, Sant'Agostino (Foto Marcello Gaeta)

bogen und in der Hauptchorkapelle nach dem Erdbeben von 1916 unter übertünchten Wänden wieder zum Vorschein kamen. Als Faktum mag gelten, daß sich Künstler, aber sicher auch Auftraggeber unbestreitbar vom Willen zur Nachahmung des Vorbildes leiten ließen. Mit dem Tafelkreuz Giotto's und den bedauerlicherweise verlorenen Fresken in der Franziskanerkirche waren die Ideale gesetzt, denen die Augustiner in ihrer Kirche nachstrebten. Mit der monumentalen Maestà-Darstellung im Zentrum der Chorkapelle und dem Tafelkreuz lassen sich zumindest zwei Bildformen fassen, bei denen sich die Auftraggeber offenbar in erster Linie der *inventio* Giotto's verpflichtet fühlten.

Der Künstler des Tafelkreuzes von Sant'Agostino hat die essentiellen Qualitäten des giottesken Vorbildes von San Francesco erfaßt und versucht nachzuahmen, ohne jedoch dabei eine Kopie im strikten Sinne zu bilden. Maßgeblich ist die Umsetzung des Kruzifixus in der neuen wirklichkeitsimitierenden Malweise, mit seiner klaren Bestimmung von Licht- und Schattenpartien sowie der weichen Modellierung an den Übergängen. Das Verhältnis des Körpers zum bildimmanenten Kreuz und den umlaufenden Ornamentbändern überzeugt indes nicht in gleichem Maße wie bei Giotto.

¹⁰ Vgl. hierzu SIMI VARANELLI 1992; CANNON 2004, S.123f.

¹¹ Zur Datierungsfrage zuletzt VOLPE 2002, S.21–28.

¹² So führten etwa die Dominikaner seit dem Ende des Duecento einen bedeutenden Konvent mit der großen Kirche San Cataldo, die heute jedoch vollständig zerstört ist. Vermutlich besaßen sie ebenfalls ein Tafelkreuz, doch sind bislang keine Dokumente bekannt geworden, die im Falle der Dominikaner oder auch etwa der Klarissen ein Tafelkreuz bestätigen könnten.

¹³ Auf BRANDI 1935 geht die Verknüpfung des Werkes mit dem ausführenden Künstler des Freskos der Darstellung des Jüngsten Gerichtes am Triumphbogen derselben Kirche zurück. Diese Zuordnung fand in der Kritik einhellige Zustimmung, so daß je nach Zuschreibung des Freskos die Namen »Maestro dell'Arengo«, Giovanni da Rimini, »Maestro di Sant'Agostino«, Pietro da Rimini, »Maestro del Coro di Sant'Agostino« oder Zangolo als Autor des Kreuzes in Betracht gezogen wurden.

Der Effekt der Räumlichkeit des Körpers ist dadurch beeinträchtigt, so daß der Christuskörper weniger im Raum vor dem Kreuz zu schweben scheint als im Kreuz von San Francesco. Der Gekreuzigte ist wiederum vergleichsweise aufrecht und frontal gestaltet und weist die charakteristische hell leuchtende Farbgebung mit dem nur leicht grünlichen Unterton auf.

Der Künstler hat die wichtigsten Charakteristika des giottesken Christuskörpers adaptiert, wobei ihn die Erscheinungs- und Wirkungsweise des Oberkörpers offenbar besonders interessiert hat. Durch den stärker akzentuierten Brustbereich scheint er den auch bei Giotto's Kruzifixus intendierten Eindruck eines abgekehrten Leibes aufgegriffen und ein wenig intensiviert zu haben. Wichtig war ihm auch, die Anspannung der einzelnen Körperpartien umzusetzen. Anhand des winzigen Restes der Marienfigur am Ende des linken Kreuzarmes kann man erahnen, daß wiederum eine Variation in der Gestik vorhanden war, da die Hand Mariens mit der offenen Handfläche nach innen ausgerichtet ist. Es handelt sich hierbei um eine affektive Trauergebärde, bei der Maria beide Hände erhoben hat und die Handinnenflächen zum Körper gewandt sind.¹⁴ Sowohl die Abweichung in der Marienikonographie als auch die Betonung der Rippenpartie könnten darauf hindeuten, daß dem Künstler daran gelegen war, den Eindruck der Spannung und Unruhe des Geschehens weiter zu erhöhen. Hierzu wurde auch die sehr ausgeglichene, vertikale Komposition des Christuskörpers des giottesken Kreuzes variiert. Die gesamte Gestaltung der Christusfigur bleibt jedoch eng auf das Vorbild bezogen und bietet keine gravierenden Änderungen.

Theologische oder ordensprogrammatische Aspekte spielten bei der Gestaltung des Kreuzes offenbar keine erwähnenswerte Rolle. Diese sind den weiteren Fresken der Chorkapelle vorbehalten, welche ein im Patrozinium begründetes Bildprogramm mit einem Johannes- und Augustinuszyklus aufweisen.¹⁵ Die noch erhaltene Ausstattung von Sant'Agostino belegt, daß die Augustinerbrüder einen vergleichbaren Anspruch zu transportieren suchten wie die Franziskaner, zu denen sie somit in Konkurrenz treten konnten. Diese Konkurrenz zielte darauf, Gläubige an ihre Kirche zu binden und dabei ebenso anziehend und attraktiv zu wirken. Entscheidend war für die Auftraggeber offenkundig, von dem ausführenden Künstler ein Tafelkreuz von analoger Größe, Aufwand und Erscheinungsform zu ordern.

Diese spezifische Form der Rezeption des Rimineser Kreuzes Giotto's ist auch in weiteren Werken der Region zu

beobachten. So präsentiert sich das Tafelkreuz von San Lorenzo in Talamello, das vorwiegend Giovanni da Rimini zugesprochen wird, ebenso als »Giotto-nahe« Bildlösung (Abb. 7). Grundlegende Differenzen sind lediglich in der traditionellen rechtlinigen Form des Bildträgers und im gemalten Hintergrund des Gekreuzigten zu finden. Entgegen des stoffimitierenden Dekors ist letzterer in *terra verde* gehalten. Das Kreuz ist mit seiner Größe von etwa 230×160 cm gleichwohl etwas weniger als halb so groß wie die Kreuze der Franziskaner oder Augustiner in der Stadt Rimini. Somit ist mit dem Kreuz von Talamello ein grundsätzlich anderer Anspruch der Auftraggeber verbunden, der sicherlich auch im Zusammenhang mit den ehemaligen Räumlichkeiten des weit weniger bedeutenden Konventes in der Provinz zu verstehen ist.¹⁶

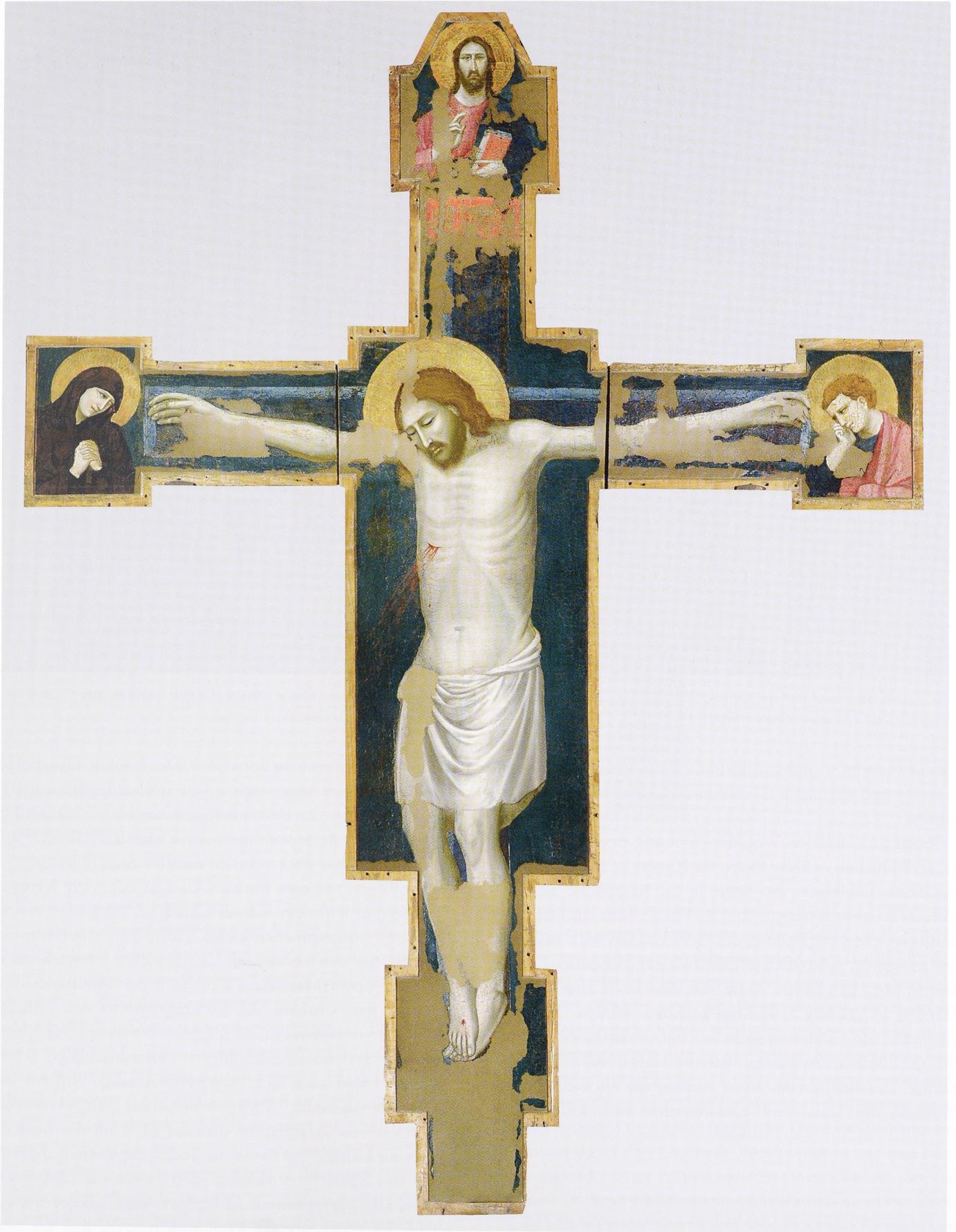
Im Allgemeinen war die Auftragslage für die Rimineser Künstler in der Stadt Rimini begrenzt, so daß viele von ihnen in die Täler und Berge der Apenninen in der heutigen Romagna und den Marken zogen, wo sie Arbeitsmöglichkeiten in den zahlreich entstehenden oder baulich erweiterten Franziskaner- und Augustinerkonventen fanden. In diesem weiträumigen Gebiet hat sich in der Franziskanerkirche im an der Grenze nach Umbrien gelegenen Ort Sassoferrato ein sehr qualitativvolles Tafelkreuz erhalten (Abb. 8). Auch hier strebte der ausführende Künstler auf dezidierte Weise nach einer Ähnlichkeit zum prominenten Vorbild und folgte der sehr ruhigen, ausgewogen proportionierten und erhabenen Erscheinung Christi im Rimineser Kreuz Giotto's. Besondere Aufmerksamkeit verdient die Gestaltung des Gesichtes Christi. Hier steht der Mund Christi leicht offen, wodurch Teile der Zähne sichtbar werden. Auch die Augen sind halb geöffnet, so daß Iris und Pupillen zu erkennen sind. Der Blick Christi ist dabei noch in gewisser Entfernung zum hängenden Kreuz zu verfolgen, was dem Antlitz einen sehr dramatischen Effekt verleiht.¹⁷ Die sehr eindringliche Darstellung der Gesichtspartie im Kreuz von Sassoferrato sollte uns daran erinnern, daß der Künstler trotz der eher ruhigen und ausgeglichenen Gesamtdisposition des Körpers

¹⁵ Zu den Fresken siehe LUGATO/MARCHI/TURCHINI 1995; VOLPE 2002.

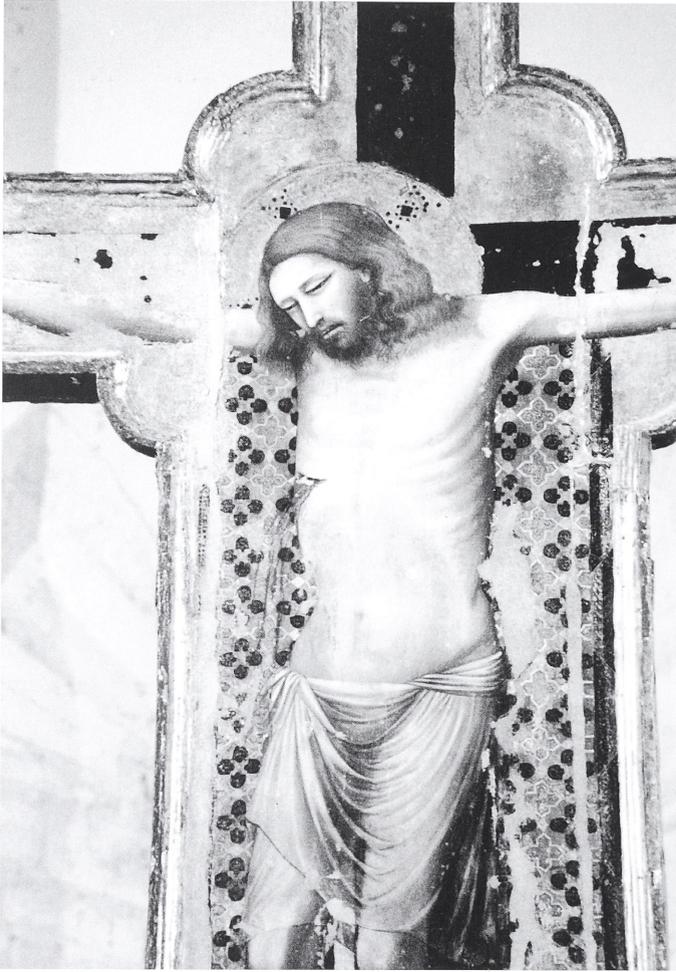
¹⁶ Das Kreuz stammt aus dem vor 1254 gegründeten Augustinerkonvent von Poggiolo di Talamello im Montefeltro. Um 1374 errichteten die Brüder aus Poggiolo eine Niederlassung in Talamello.

¹⁷ Eine vergleichbare Lösung ist dem Kreuzfragment zu entnehmen, das derzeit als Leihgabe im Museum zu Rimini aufbewahrt wird und berechtigterweise dem gleichen Künstler zugeschrieben wird. Ich denke, daß dieser Effekt maßgeblich durch Giotto's Rimineser Kreuz inspiriert ist, auch wenn dies dort, womöglich durch spätere Übermalungen oder Farbverluste, heute nicht ganz so deutlich in Erscheinung tritt. Auf einer vor der Restaurierung des Jahres 1934 entstandenen Photographie sind in der Gesichtspartie, insbesondere im Bereich des linken Auges Christi, deutliche Beschädigungen zu erkennen. Vgl. VOLPE 2002, S. 76.

¹⁴ Verwandte Darstellungen finden sich in den Florentiner Kreuzen der Sakristei des Convento delle Oblate und dem Kreuz der Hauptchorkapelle von Santa Croce sowie in einem Fragment in der Walters Art Gallery in Baltimore und einem jüngeren Werk im Palazzo del Comune zu Bologna.



7. Giovanni da Rimini, Croce dipinta. Talamello, San Lorenzo (Foto Ufficio Beni Culturali della Diocesi di San Marino – Montefeltro)



8. Giovanni oder Giuliano da Rimini, *Croce dipinta*, Detail. Sassoferato, San Francesco (Foto Marcello Gaeta)



9. Pietro da Rimini, *Croce dipinta*, Detail. Urbania, San Cristoforo (Foto Marcello Gaeta)

darauf bedacht war, den Augenblick des Todes Christi konzentriert und mit einem Höchstmaß an Spannung ins Bild zu setzen.

Einen ganz anderen Weg, die Dramatik des Todes Christi zu verbildlichen, wählte Pietro da Rimini in seinem großen signierten Tafelkreuz, das heute in der Kathedrale San Cristoforo in Urbania hängt (Abb. 9).¹⁸ In der sehr eigenwilligen und originellen Darstellung des Gekreuzigten wird eine sehr tief hängende, schwächliche Christusfigur präsentiert, deren dünne, lang gezogenen Arme von den hoch angenagelten Händen in größter Spannung gehalten werden. Der von einem kleinen Nimbus umgebene Kopf Christi ist derart seitlich und nach unten geneigt, daß der Hals in seiner künstlerischen Umsetzung zum einen zu lang ist, die modellierten Muskeln der Hals- und Schulterpartie zum anderen ein

Übermaß an Spannung aufweisen. Der frontale Oberkörper wird durch eine weit nach unten reichende Rippenpartie gekennzeichnet. Durch das beträchtliche Herabsinken Christi werden die Beine weit nach vorne gedrückt, die Knie eingeknickt und das Becken bricht deutlich nach links aus.

Verglichen mit dem Entwurf Giottos oder dem Kreuz in Sassoferato wirkt der Körper Christi im Tafelkreuz Pietros insgesamt ausgesprochen leblos. Auch die Farbgebung des Körpers mit den vermehrten Grünanteilen verstärkt diese Wirkung noch. Man kann sich nicht des Eindruckes verwehren, daß Christus im Kreuzigungsbild von Urbania nicht erst vor einem kurzen Augenblick verstorben ist, sondern der Tod schon eine längere Zeit zurückliegt. Damit liegt dem Bild auch eine divergente Aussage und Art der Dramatik zugrunde. Während im Kreuz Giottos und im Exemplar von Sassoferato eher der Moment des Aushauchens des Geistes und damit der Todeszeitpunkt erfaßt sind, zeigt das Kreuz von Urbania den Leichnam Christi am Kreuz. Die überspannten Arme, das eingesunkene Becken sowie der stark geneigte Kopf signalisieren, daß der aufreibende Totenkampf vollendet ist. Mit seiner besonders

¹⁸ Es wird heute allgemein angenommen, daß das Kreuz für die Kirche San Francesco geschaffen wurde, die zu einem spätestens seit Ende des 13. Jahrhunderts ansässigen Franziskanerkonvent gehört. Zur Provenienz des Werkes vgl. LEONARDI 1988, S. 92–96.



10. Ferrer Bassa zugeschr., *Croce dipinta*. Mombaroccio, Santuario del Beato Sante (Foto Marcello Gaeta)

emphatischen und affektiven Art der Darstellung des Gekreuzigten scheint Pietro im Umfeld der zeitgenössischen Künstler an der Spitze einer Tendenz zu stehen, welche die Körperdisposition der Vorlage Giotto's zugunsten einer expressiveren Gestaltung modifizierten.

Mutmaßlich waren gerade die verschiedenen Franziskanerkonvente der Region und die dort tätigen Künstler in der ersten Hälfte des Trecento darum bemüht, bei der Ausstattung der Kirchen ein beachtliches Maß an Originalität ihrer Tafelkreuze zu bekunden. Hiervon zeugt auch das zu den größten Kreuzen der Region gehörende, gut erhaltene Tafelkreuz des Santuario del Beato Sante in Mombaroccio, das auf seine Art ebenfalls singulär ist (Abb.10). Der Körper Christi zeichnet sich insgesamt durch auffällig schlanke Formen der Extremitäten aus. Von den angewinkelten, mittig

angenagelten Händen mit den sehr schlanken Fingern bilden die lang gestreckten Arme einen deutlichen Bogen bis hin zur etwas massiveren Schulterpartie. Der Brustkorb verjüngt sich dabei zu einer extrem schmalen Taille, unterhalb dessen das Becken und die Beine deutlich nach rechts gedreht erscheinen. Somit wird das streng vertikale gotteske Kompositionsschema wie schon im Exemplar von Urbania klar aufgebrochen. Durch den enorm durchsichtigen Lendenschurz wird sichtbar, wie hoch die hageren Beine angesetzt sind. Der außerordentliche Grad an Transparenz vermittelt dabei den Eindruck eines geradezu nackten Körpers. Signifikant ist Aufnahme der Dornenkrone, die den frühen Rimineser Tafelkreuzen weitgehend fremd ist. Überhaupt wurde im Tafelkreuz von Mombaroccio verstärkt auf eine akzentuierte Wiedergabe der Leidenzeichen Christi

Wert gelegt. Neben der Dornenkrone fällt etwa der in einem weiten Bogen und mit verschiedenen Rottönen aus der Seitenwunde spritzende Blutstrom auf.

Besonders eindringlich ist die Darstellung jedoch an den Füßen Christi. Ein im Vergleich zu den anderen gewaltiger, nach oben gebogener Kreuznagel bohrt sich auf dramatische Weise durch das Fleisch Christi, wobei die Haut um die Wunden Wülste bildet. Das in großer Menge aus der Wunde austretende Blut teilt sich unter den Zehen in einzelne Rinnale. Darunter ist auf dem als Felsplatte gezeichneten Berg Golgatha Maria Magdalena in Rückenansicht zu sehen, die das Kreuz umfaßt und mit zurückgeworfenem Kopf und trauervoller Mine zum Gekreuzigten emporblickt. Ihr langes gelocktes Haar befindet sich vor ihren Schultern, so daß es das Kreuz und das herabfließende Blut zu berühren scheint. Die dadurch schon sehr innige Bindung Maria Magdalenas zum Gekreuzigten wird noch weiter intensiviert, indem die Füße Christi nicht durch ein Suppedaneum gestützt werden und Maria dem Körper Christi so noch näher sein kann. Durch die ikonographische Aufnahme Maria Magdalenas als Rückenfigur am Kreuzfuß wird diese auch für den Betrachter in ihrer Vermittlungs- und Vorbildfunktion definiert.¹⁹

Im Tafelkreuz von Mombaroccio können die spezifischen Leidenszeichen, die Ikonographie der Magdalena und der durch die Transparenz des Lendenschurzes geradezu nackte Christuskörper als Merkmale erfaßt werden, welche sehr wohl franziskanische Vorstellungen und Erwartungen an ein Tafelkreuz artikulieren. Prinzipiell ähnlich wie im Kreuz von Urbania nutzte der Künstler eine gezielte Deformation gewisser Körpervolumina wie der Taille und der Extremitäten. Hierin sind nicht lediglich entwicklungsstilistische Abweichungen zum ursprünglichen Vorbild Giotto in Rimini zu erkennen. Vielmehr distanzierte sich der Künstler von

der raumlogischen, harmonisch proportionierten und auf besondere Wirklichkeitsnähe zielenden Körperauffassung Giotto, um mit Hilfe von gezielten emotionsevozierenden Effekten bei der Körperdarstellung den Wirkungsgrad der Leidensaussage zu intensivieren.²⁰ Wenn wirklichkeitsimitierende körperliche Merkmale ins Bild gesetzt werden, wie etwa bei der Darstellung der durch den Kreuznagel an den Füßen aufgeworfenen Hautfalten, dann reiht sich dies vollkommen in diese Absicht ein.

Im franziskanischen Kontext arbeitende Künstler und ihre Auftraggeber scheinen vielfach die Impulsgeber dieses Prozesses gewesen zu sein. Man muß sich jedoch immer vor Augen halten, daß die Zahl der Franziskanerkonvente gerade in den ländlichen Gebieten die Zahl der anderen Ordensgemeinschaften in Mittelitalien weit übertraf. Demzufolge waren sie wie schon im 13. Jahrhundert mit einem höheren Anteil an der Tafelkreuzproduktion beteiligt.²¹ Giotto und seine Mitarbeiter standen dabei der Tendenz zur stärkeren Akzentuierung des Leidens Christi keineswegs entgegen. Als Beispiel sei hier das Kreuzigungsfresko der Unterkirche von San Francesco in Assisi genannt (Abb. 11). Hier wird der neue Christustypus unter den Prämissen franziskanischer Spiritualität gar mit den Spuren der Geißelung und sehr deutlichen Leidenszeichen im Antlitz inszeniert. Diese Form der Darstellung war meines Erachtens gar indirekt vorbildhaft für Teile der späteren Tafelkreuzproduktion in Umbrien. Hierbei zeigt das Kreuz der Dominikaner von Spoleto, daß diese spezifische Form der Gestaltung nicht nur auf Werke der Franziskaner beschränkt war, sondern auch ordensübergreifend Anklang fand. Für die Benediktinerkirche von Case Basse di Nocera Umbra ist ebenfalls ein vergleichbares Werk auszumachen.²²

Daß nicht nur ordensspezifische Aspekte bei der Auftragsvergabe von Tafelkreuzen eine Rolle spielten, läßt sich

¹⁹ Von Franziskus ist überliefert, daß er Magdalena gegenüber eine besondere Ehrerbietung zuteil werden ließ, und die hervorgehobene Stellung der Heiligen in den franziskanischen Schriften wird durch die vielfach gezogenen Vergleiche zwischen Franziskus und der sich leidenschaftlich dem Gekreuzigten hingebenden Magdalena unterstrichen. (Zur Vorbildhaftigkeit der reuigen Magdalena in franziskanischen Predigtbüchern vgl. JEFFREY 1975; MAGLI 1977, bes. S. 35–57). Es ist daher anzunehmen, daß die in der Romagna und den Marken außerordentlich verbreiteten Franziskaner den Magdalenenkult forcierten und der Eingang ihrer Darstellung auf den Tafelkreuzen letztlich Bestrebungen sowie die Bildprogrammatische des Ordens reflektieren. Wenn die Datierungsvorschläge der verschiedenen Tafelkreuze in der Region mit Darstellung Maria Magdalenas in das zweite Viertel des Trecento in etwa zutreffen sollten, so läßt sich in der in Frage kommenden Zeit als wegweisendes franziskanisches Vorbild das giotteske Kreuzigungsfresko der Unterkirche von San Francesco in Assisi anführen. Dort ist neben Franziskus zur Rechten des Gekreuzigten die ebenfalls kniende Maria Magdalena dargestellt, die ihre rechte Hand auf das Suppedaneum aufgelegt hat und die Füße Christi küßt. Die vom Franziskanerorden lancierte enge Verbindung und Angleichung

zwischen Franziskus und Maria Magdalena wird hier besonders anschaulich. In die gleiche Zeit fällt auch die Freskenausstattung der Magdalenenkapelle der Unterkirche, welche die Bedeutung und Aktualität der Heiligen für die franziskanischen Theologen abermals kenntlich macht. Zu den Fresken siehe BONSANTI 2002, S. 171–76.

²⁰ In der Forschung wird durchgängig die meiner Meinung nach eher unglückliche Gegenüberstellung der Begriffe »gotisch« als Kontrast zu einem »klassisch« geprägten Giotto verwendet. Der Begriff der Gotik kann zwar durchaus zur Markierung eines zeitlichen Rahmens verwendet werden, doch ist er denkbar ungeeignet zur Definition einer Bildsprache, der etwa einer expressiven Gestaltung insbesondere von Körperformen zu Eigen ist. Tut man dies dennoch, so transportiert man zugleich eine im Begriff implizierte Vorstellung eines Verlustes des klassischen Formgefüges, das zunächst von Giotto zum ersten Mal nach der Antike erreicht, aber sodann wieder »verloren« wurde.

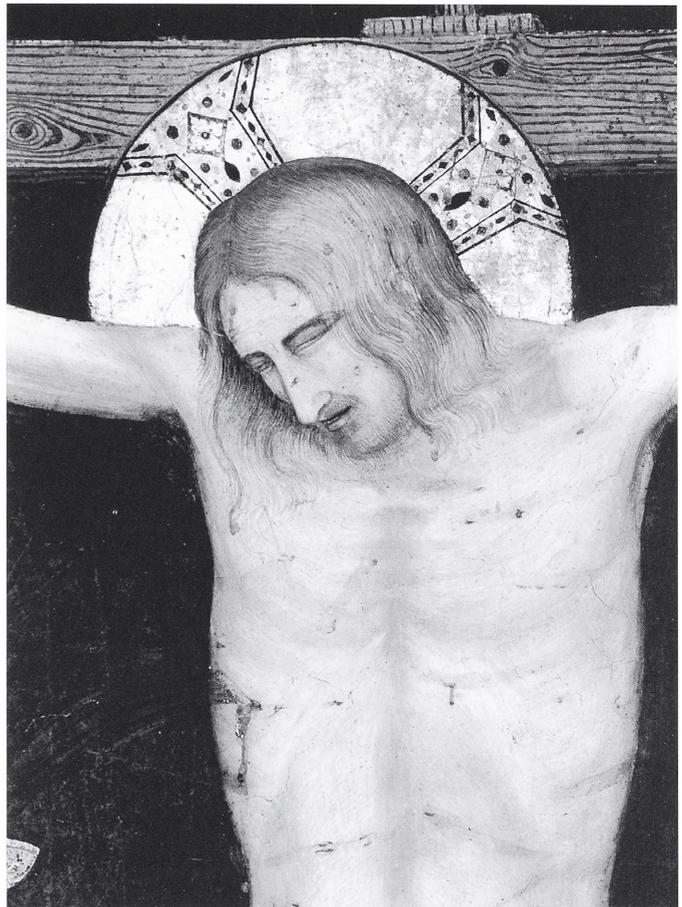
²¹ Für einen Überblick der Zahl und Verbreitung der Konvente der beiden größten Mendikantenorden vgl. SCHENKLUHN 2000.

²² Für das Spoleter Kreuz vgl. TODINI 1989, S. 106; für das Kreuz in Case Basse siehe die Aufnahmen Elvio Lunghis in der Fotothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

aufgrund der großen Produktionsdichte in Florenz und seiner näheren Umgebung gut erschließen. Die überwiegend als zentrale Ausstattungsobjekte dienenden Kreuze sind offensichtlich in erheblichem Umfang von begüterten Familien gestiftet worden, und zwar sowohl für städtische und suburbane Pfarrkirchen als auch für diverse Ordenskirchen.

Laien traten nicht erst im Trecento als Stifter von Tafelkreuzen auf. Der Nachweis solcher Fälle gestaltet sich jedoch als nahezu unmöglich, wenn sie sich nicht in ihrer Funktion als Bittsteller ins Bild setzen ließen oder als Auftraggeber in einer Inschrift erwähnt sind.²³ Was den Bereich der Florentiner Werke betrifft, sind zwei Objekte überliefert, die dem letzten Viertel des Duecento zuzuordnen sind und allgemein dem Umfeld des sogenannten Maestro della Maddalena zugesprochen werden. Es handelt sich hierbei gleichwohl um vergleichsweise kleine Objekte, welche somit keineswegs als zentrale Ausstattungsobjekte einer Kirche vorstellbar sind.²⁴ Diese Kreuze fallen im Vergleich mit dugentesken Kreuz-Stiftungen von Ordensleuten, etwa zum verschollenen Kreuz des franziskanischen Ordensgenerals Elias oder zu dem von der Äbtissin Benedicta gestifteten Kreuz in Santa Chiara in Assisi, in Größe und Aufwand deutlich bescheidener aus. Bei den Tafelkreuzen des Trecento, bei denen wir durch dargestellte Stifter oder vereinzelt überlieferte Testamente etwas besser informiert sind als zuvor, ist diese Diskrepanz nicht mehr derart gegeben. Freilich wurden auch weiterhin kleinere oder mittelgroße Kreuze von Laien gestiftet,²⁵ es finden sich nun jedoch auch Monumentalkreuze, die etwa im Falle von San Marco in Florenz gar über sechs Meter hoch sein konnten.

Das heute im Museo dell'Opera di Santa Croce aufbewahrte und als Werk des Florentiner Künstlers Lippo di Benivieni akzeptierte Tafelkreuz trug bis zu seiner Reinigung um 1956 am unteren Kreuzschaft das Wappen der Familie Da Filicaia (Abb.12).²⁶ Es war 1785 aus der Kirche San Pier Maggiore von Vincenzo Da Filicaia zusammen mit Begräbnisstätten der Familie nach Santa Croce überführt worden.²⁷ Möglicherweise wurde zu diesem Zeitpunkt das Wappen aufgemalt. Vor dem Transport ist das Kreuz 1657 in San Pier Maggiore erwähnt, wo es gleich dem Schicksal vieler Florentiner Tafelkreuze an der Gegenfassade über der mittleren Türe hing. Es stand auf



11. Giotto und/loder Mitarbeiter, Kreuzigung. Assisi, San Francesco, Unterkirche, rechtes Querschiff (Foto Kunsthistorisches Institut in Florenz)

einer Konsole, auf der ebenfalls das Wappen der Da Filicaia abgebildet war.²⁸

Es gibt gute Gründe anzunehmen, daß sich das Kreuz der in frühchristlicher Zeit gegründeten und seit 1067 als Sitz von Benediktinerinnen genutzten Kirche seit jeher im Besitz der Familie befand. Sehr wahrscheinlich war es am Lettner plaziert, da sich dort zwei Kapellen befanden, von denen die adeligen Familien Da Filicaia und Albizi jeweils eine innehatten.²⁹ Die Kirche galt nicht nur aufgrund ihres Alters als besonders ehrwürdig, sie stand auch im engen Zusammenhang mit dem Bericht über ein Wunder des Stadtheili-

²³ Von Garrison wurden für das 12. bis 13. Jahrhundert sechs Tafelkreuze erfaßt, auf denen Darstellungen von Stiftern vorhanden sind (GARRISON 1998, Nr.465, 487, 497, 502, 542, 581). Hiervon sind einige eindeutig nicht als Laien zu identifizieren, wie etwa die Äbtissin Benedicta, die das Kreuz für Santa Chiara in Assisi fertigen ließ (Nr.542).

²⁴ Dies sind das im Fogg Art Museum, Cambridge, Mass., aufbewahrte Tafelkreuz (GARRISON 1998, Nr.465) mit den Maßen 68x35cm sowie das Kreuz im Worcester Art Museum (Nr.497) mit den Maßen 130x110cm.

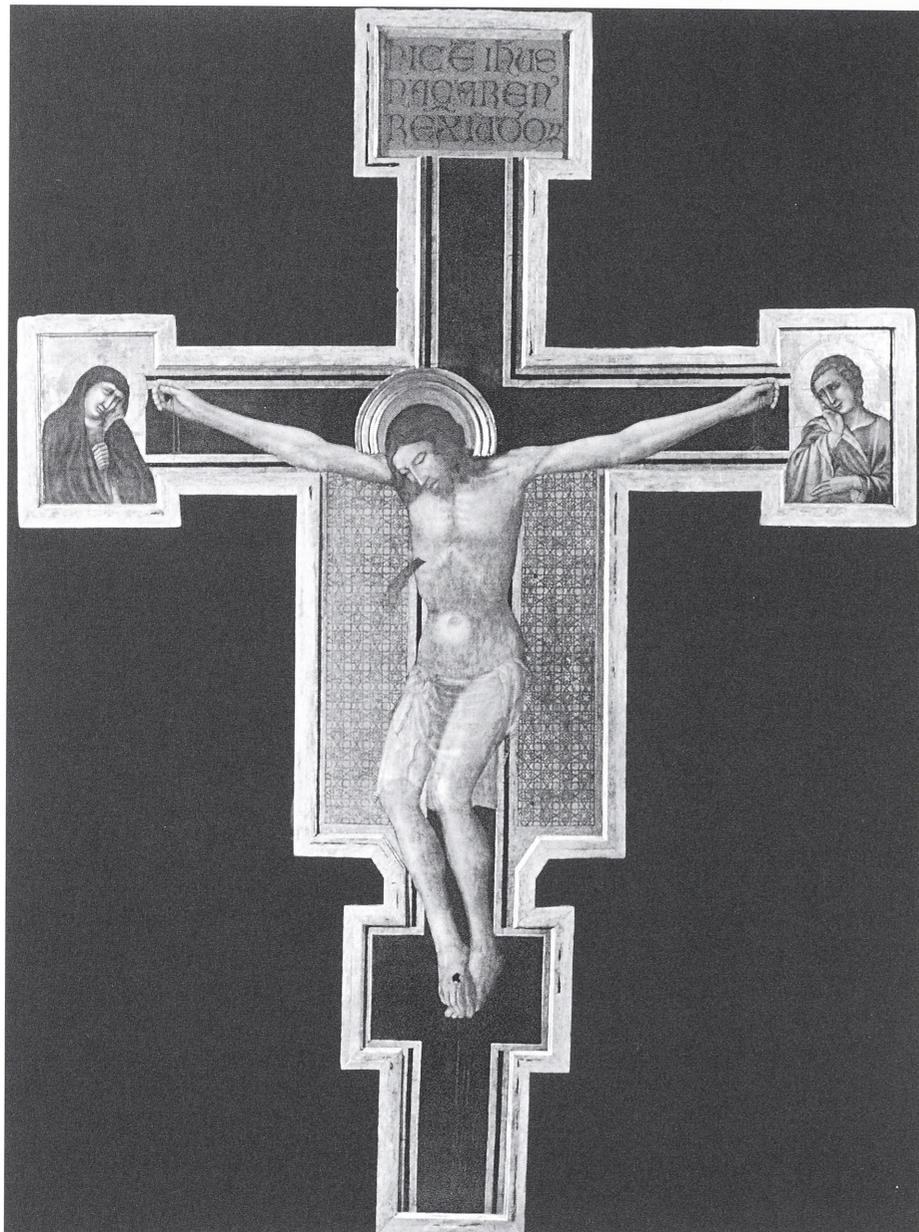
²⁵ So etwa das Kreuz in der Galleria Nazionale in Perugia, vgl. TODINI 1989, S.222.

²⁶ Vgl. OFFNER 1956, S.52.

²⁷ Die Rückgabe des Kreuzes an die Familie trägt das Datum des 13. Januars 1785. Vgl. ASF, Congregazioni religiose soppresse: San Pier Maggiore, 351, *ad datam*; BIETTI FAVI 1990, S.243, 246 Anm.10; PAATZ 1940–54, Bd.4, S.629, 643 Anm. 8.

²⁸ Siehe OFFNER 1956, S.52 mit weiterführenden Angaben.

²⁹ PAATZ 1940–54, Bd.4, S.629, 642f.; BOSKOVITS 1984, S.29; BIETTI FAVI 1990, S.243, 246.



12. Lippo di Benivieni, *Croce dipinta*.
 Florenz, Museo dell'Opera di Santa
 Croce (Foto Opificio delle Pietre Dure,
 Florenz)

gen Zenobius. Demzufolge pflegte Zenobius in San Pier Maggiore Andachtsübungen abzuhalten und habe eines Tages auf dem Rückweg von der Kirche ein von einem Fuhrwerk überfahrenes Kind einer fränkischen Rompilgerin durch sein Gebet wieder zum Leben erweckt.³⁰ Infolgedessen scheint die Kirche für Stiftungen von Andachtsbildern geradezu prädestiniert gewesen zu sein und sich nach den 1295 begonnenen Umbauten bei den begüterten Florentiner

³⁰ Siehe Braunfels, »Zenobius von Florenz«, in: Engelbert Kirschbaum, Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels et al. (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Sonderausgabe Freiburg u.a. 1994, Bd. 8, Sp. 639f.; PAATZ 1940–54, Bd. 4, S. 642, zu Darstellungen des Wunders mit Ansichten der Kirche vgl. S. 630, 643f., Anm. 9.

Familien auch großer Beliebtheit erfreut zu haben. Besonders in der ersten Hälfte des Trecento ergingen dabei zahlreiche Aufträge zur Schaffung von Gemälden, aber auch Handschriften an Florentiner Künstler, so daß der Konvent in dieser Zeit sicherlich mit zu den am reichsten ausgestatteten der Stadt zählte.

Der heutige Gesamteindruck des Kreuzes erweist sich bei genauerer Betrachtung vor allem hinsichtlich der Ornamentik als etwas verfälschend. Unter den Armen Christi sind noch gut die Reste breitflächiger Vergoldungen zu erkennen – man muß sich also vorstellen, daß die heute hellroten Flächen des schlicht wirkenden Ornamentfonds ursprünglich mit Gold gefüllt waren. Auch weitere Teile der ehemaligen Ornamentierung sind nur noch in Resten zu erkennen.

Das Kreuz muß gleichwohl auf die Zeitgenossen aufgrund seiner ausgeprägten, großflächigen Vergoldungen und seiner Größe den Eindruck eines sehr kostbaren Objektes hinterlassen haben, das den Kirchenraum maßgeblich prägte. Für die sicherlich als Geldgeber tätige Familie Da Filicaia bedeutete dies allein schon aus materiellen Gründen einen nicht unerheblichen finanziellen Aufwand.

Trotz einiger Unterschiede in der Disposition des Christuskörpers wird das Werk in der Forschung aufgrund seiner stilistischen und morphologischen Eigenheiten als dem Tafelkreuz Giottos für Santa Maria Novella besonders verwandt hervorgehoben und entsprechend früh datiert.³¹ Die Trauernden in den Seitentafeln weichen, wie in anderen besprochenen Beispielen, von der zurückhaltenden Haltung der Figuren des Dominikanerkreuzes ab.

Der Künstler konnte seinen Auftraggebern ein repräsentatives Werk von gehobener materieller und künstlerischer Qualität liefern, das zugleich allgemein geschätzten affektiven Ansprüchen gerecht wurde. Das wahrscheinlich auf dem Lettner zu lokalisierende Kreuz diente einerseits der adeligen Familie Da Filicaia in der geschichtsträchtigen und schon seit langer Zeit unter der Obhut der Benediktinerinnen stehenden Kirche als Objekt der religiösen Ehrerweisung. Andererseits war ihr Beitrag zur Ausstattung des Neubaus auch eine Möglichkeit zur Repräsentation in der Öffentlichkeit, da man davon ausgehen kann, daß der Lettner, wie in anderen bekannten Fällen auch, in irgendeiner Form mit Familienwappen geschmückt war.

Laien ließen sich bisweilen auch auf den von ihnen in Auftrag gegebenen Tafelkreuzen in Form von Stifterbildnissen ins Bild setzen. So etwa im Falle des heute in der Galleria dell'Accademia aufbewahrten Kreuzes aus San Pier Scheraggio, bei dem der Stifter nicht namentlich bekannt ist (Abb.13).³² Die Kirche wurde im 18. Jahrhundert profaniert und fortan in die Uffizien einbezogen. Sie fungierte ursprünglich als Pfarrkirche, in der zahlreiche Florentiner Familien als Patrone tätig waren und stand ebenfalls unter der Leitung der Benediktinerinnen von San Pier Maggiore. Aufgrund der Größe des heute am unteren Ende beschnittenen Werkes von 308×229cm kann man davon ausgehen, daß das Kreuz zu den Hauptausstattungsobjekten gehörte und somit an einer eventuell vorhandenen Schranke oder vor dem Chor der Kirche angebracht war.

Die männliche Stifterfigur kniet im Bereich des umlaufenden goldenen Ornamentstreifens zu Füßen Christi und tritt dem Gekreuzigten somit in einem bildlichen Zwischenraum entgegen, um Fürsprache zu erhalten. Diese prä-



13. Maestro del Crocifisso Corsi, *Croce dipinta*, Detail. Florenz, Galleria dell'Accademia (Foto Ministero per i Beni Culturali – Soprintendenza Firenze, Pistoia e Prato)

destinierte Stelle im Bild und letztlich auch der Kirche konnte nicht nur die eigene religiöse Anteilnahme, sondern auch das Bedürfnis einer Oberschicht zur Selbstdarstellung befriedigen. Die Pfarrkirche in unmittelbarer Nachbarschaft des gerade neu errichteten Palazzo Vecchio scheint hierfür ein geeigneter Ort gewesen zu sein.³³

Zur Aufnahme von solchen Figuren bot sich der bereits in Giottos Kreuz von Santa Maria Novella vorhandene trapezoide Kreuzfuß mit der Darstellung des Golgatha-Felsens auf ideale Weise an, und wurde auch von den beiden nicht eindeutig identifizierbaren männlichen Stiftern auf dem Tafelkreuz von San Marco in Florenz genutzt (Abb.14). Sie ließen um die Jahrhundertmitte den ausführenden Künstler für die Silvestrinerkirche ein Kreuz fertigen, das dem giottesken Kreuz der Ognissanti-Kirche äußerst nahe kommt

³¹ Vgl. Neri Lusanna, in: FORLANI TEMPESTI 1986, S.455–68.

³² Zum Kreuz siehe zuletzt Tartuferi, in: BOSKOVITS/TARTUFERI 2003, S.143f.

³³ Zu Baugeschichte und Ausstattung der Kirche siehe PAATZ 1940–54, Bd.4, S.662–78.



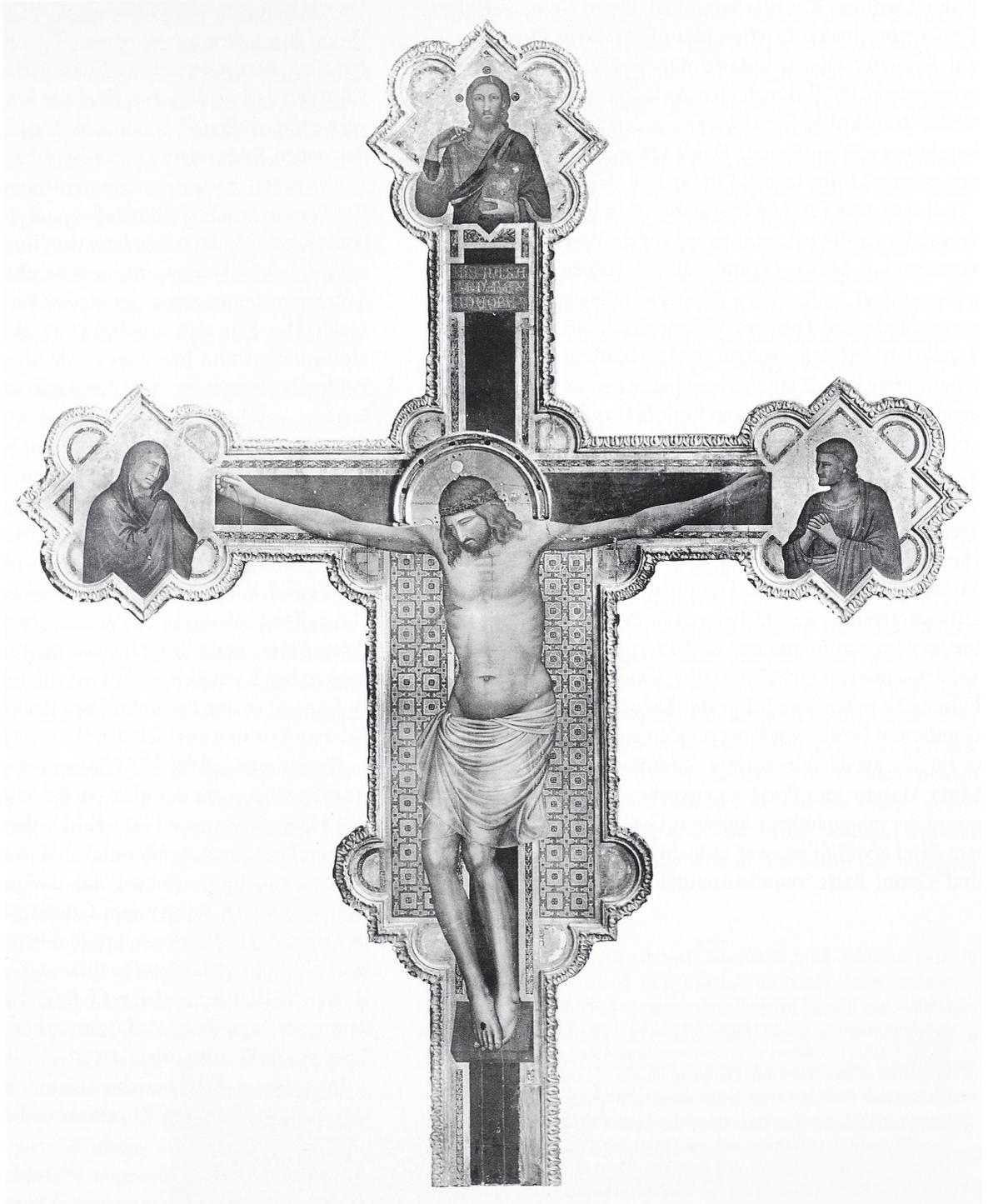
14. Puccio di Simone zugeschr.,
Croce dipinta. Florenz, San
Marco (z. Zt. Florenz, OPD)
(Foto Ministero per i Beni
Culturali – Soprintendenza
Firenze, Pistoia e Prato)

(Abb. 15).³⁴ Zugleich war ihnen jedoch offenbar daran gelegen, das mit seinen vielen Goldflächen und dem ornamentierten Rahmen schon kostbar erscheinende Kreuz noch zu übertreffen. Das Kreuz von San Marco mißt in der Höhe

etwa 6,20 m. Auf der Rückseite ist ferner noch ein Schaft für die Befestigungsstrebene einer bekrönenden Tafel zu erkennen, auf der wahrscheinlich der segnende Erlöser zu sehen war. Damit stellt das Werk nicht nur das größte Florentiner, sondern überhaupt das größte erhaltene Tafelkreuz des Trecento dar.

Die Ausführung des Tafelkreuzes von San Marco macht sehr anschaulich, daß das giotteske Kreuz der Humiliaten-

³⁴ Zum Kreuz von San Marco vgl. BOSKOVITS 2001, S. 586–94; zum Ognissanti-Kreuz zuletzt TARTUFERI 2005, S. 32f.



15. Giotto, *Croce dipinta*. Florenz, Chiesa di Ognisanti (z. Zt. Florenz, OPD)
(Foto Ministero per i Beni Culturali – Soprintendenza Firenze, Pistoia e Prato)

kirche auch einige Jahrzehnte nach seiner Fertigung in Florenz einen gültigen Maßstab zum Entwurf von Tafelkreuzen bildete. Der hohe repräsentative Charakter und die dem Werk entgegengebrachte Wertschätzung gaben ganz offensichtlich den eigentlichen Impuls für die Stifter des Kreuzes von San Marco, eine Nachbildung des Objektes in Auftrag zu geben. Die mit hohem Aufwand betriebene Inszenierung diente dabei nicht nur dem Andenken der Familie und der

Jenseitsfürsorge, sondern war zugleich eine sehr bewußte Form der Selbstdarstellung, in der es das giotteske Vorbild zu übertrumpfen galt.

In welcher konkreten Form ein privater Auftrag zur Anfertigung eines Tafelkreuzes an der Schwelle zum 15. Jahrhundert verlaufen konnte, läßt sich anhand der in größeren Teilen überlieferten Korrespondenz zwischen dem in Prato ansässigen Großkaufmann Francesco di Marco Datini und

dem Florentiner Künstler Niccolò di Pietro Gerini verfolgen. Der entsprechende Briefwechsel im Archivio Datini, in der Tafelkreuzforschung bislang nur wenig beachtet, wurde größtenteils im Rahmen der Aufarbeitung der Archivbestände transkribiert und bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts veröffentlicht.³⁵ Das 1395 von Gerini zusammen mit seinem Mitarbeiter Lorenzo di Niccolò geschaffene Tafelkreuz war für San Francesco in Prato bestimmt. Dem Franziskanerkonvent und seiner zugehörigen Kirche, in der Francesco di Marco Datini später begraben werden sollte, stiftete dieser zudem zwei Altäre, zahlreiche Ausstattungsgegenstände und Fresken.³⁶ Wenngleich das entsprechende Tafelkreuz seit dem frühen 20. Jahrhundert nicht mehr zu lokalisieren ist, so läßt sich anhand der Dokumente trotz einiger Überlieferungslücken ein überraschend dichtes Bild von der Auftragsvergabe bis zu den ungefähren Begleitumständen der Aufstellung nachzeichnen.

Erstmalig wird der Auftrag zur Fertigung eines Tafelkreuzes in einem von beiden Künstlern gezeichneten Brief an Datini vom 20. April 1395 thematisiert. Niccolò und sein Mitarbeiter Lorenzo, die Datini bereits zuvor für Freskenausstattungen in seinem Palazzo in Prato beschäftigt hatte, bieten dem Kaufmann ein schon fertiggestelltes Tafelkreuz an, das seinerzeit nicht im Atelier, sondern in Santa Croce in Florenz zu sehen war.³⁷ Für das Kreuz gab es mit Lodovico Giondonati bereits seit längerer Zeit einen Interessenten, der es für die an der Florentiner Stadtmauer gelegenen Kirche Santa Maria sopra Porto zu erwerben beabsichtigte.³⁸ Aufgrund der mangelnden Liquidität Giondonatis, die in besagtem Brief erwähnt ist, war es nicht zum Verkauf gekommen und Gerini hatte zwischenzeitlich dem zweifelsohne zah-

lungskräftigeren Datini ein Vorkaufsrecht eingeräumt. Datini lehnt dieses Angebot ab, beauftragt einen Schreiner mit der Fertigung eines Bildträgers und informiert die Künstler, daß sie die neue Tafel zur Schaffung eines Kreuzes verwenden sollen.³⁹ Nach acht Tagen ist die Grundierung des neuen Bildträgers bereits beendet, und Gerini betraut, wie er später berichtet, ferner einen weiteren Schreiner mit der Fertigung eines Kreuzfußes und des als »chonpasso di sopra« bezeichneten bekronenden Tondos.⁴⁰

Am 4. Mai bittet Gerini um Bezahlung der zusätzlichen Schreinerarbeiten sowie der großen Kosten für das benötigte Gold. Die Künstler kündigen an, den Gekreuzigten, die Gottesmutter und Johannes sowie oben den Baum mit dem Pelikan zu zeichnen. Auf der Basis soll der Berg mit dem Schädel erscheinen, wenn dies gewünscht werde. Diese grundsätzlichen Schritte hatte Gerini bereits zuvor mit dem Handelsvertreter Datinis besprochen, als dieser ihn in der Werkstatt besuchte und den grundierten Bildträger begutachtet hatte. Über den Handelsvertreter ließ der Künstler ferner anfragen, ob er denn »wie es üblich sei« einen Berg mit dem Schädel malen solle oder ob unten eine kniende Darstellung seines Auftraggebers erwünscht sei. Der Handelsvertreter hatte ihn angewiesen, mit dem, was ihm vorliegt zu beginnen, d. h. das Kreuz ohne Tondo und Basis. Die Anfrage über das Programm des Kreuzfußes wird in einem Brief an Datini weitergeleitet.⁴¹

Bereits am 7. Mai 1395 informieren die Künstler ihren Auftraggeber nicht nur über die Beendigung der Arbeiten an den Hauptfiguren und den Erhalt der für das Gold beantragten Bezahlung, sondern teilen ihm zugleich mit, daß das Kreuz »so gut gezeichnet ist, daß man es nicht besser machen könnte, selbst wenn Giotto es gezeichnet hätte.«⁴² Der intendierte Vergleich mit dem berühmten Vorbild dient hier als Nachweis der Qualität der eigenen Produktion. Zugleich offenbart er den noch immer gültigen Maßstab, an dem eine Darstellung des Gekreuzigten auch am Ende des Trecento in Florenz orientiert ist.

Im besagten Brief berichtet Gerini ferner von einer Kontroverse zwischen den Künstlern und dem Vikar Giovanni

³⁵ MAZZEI 1880, Bd.2, S.401–06. Der das Kreuz betreffende Schriftwechsel wurde später im Rahmen einer Studie zur Kunstförderung Datinis von Piattoli behandelt, der weitere Erwähnungen des Werkes anführen konnte, vgl. PIATTOLI 1929–30, insb. 1929, S.436, 572f.; 1930, S.100–03. Weitere Nachrichten finden sich einerseits in einem Brief vom 6. Mai 1395 von Datini an Stoldo di Lorenzo nach Florenz, den SUPINO 1907, S.135 in Teilen wiedergibt und andererseits im Brief Datinis an Bruder Giovanni Ducci von Santa Croce in Florenz. Eine kurze Passage daraus findet sich bei MELIS 1962, S.94. Mit dem Tafelkreuzauftrag beschäftigten sich weiterhin OERTEL 1937–40, S.241f., dem es um die Nachzeichnung der Stadien im künstlerischen Entwurfsprozeß eines Tafelbildes ging, sowie COLE 1970, der die Korrespondenz für eine Hypothese zur Zuschreibung eines in San Domenico zu Prato vorhandenen Kreuzes heranzog. Bei beiden kam es jedoch offenbar aufgrund ihrer spezifischen Blickwinkel zu Ungenauigkeiten in der Argumentation gegenüber der Untersuchung Piattolis. Unlängst verwies auch FREULER 2002, S.431f., auf den Auftrag. Sein Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Produktion von Andachtsbildern für den privaten Gebrauch.

³⁶ Vgl. BOSKOVITS 1975, S.402–15.

³⁷ MAZZEI 1880, S.401f.

³⁸ PIATTOLI 1929–30, S.100. Zur später zu San Biagio umbenannten und heute größtenteils profanierten Kirche vgl. PAATZ 1940–54, Bd.1, S.367–77.

³⁹ MAZZEI 1880, S.402f. Zu möglichen Motiven siehe FREULER 2002, S.432. Es mag sein, daß auch schlicht die Größe des Objektes nicht den Vorstellungen Datinis entsprach. So wird in der vom Mönch Francesco Antonio Benoffi im 18. Jahrhundert verfaßten Beschreibung der Prateser Kirche auch die Größe des Kreuzes ausdrücklich betont, vgl. MARCHINI 1957, S.38.

⁴⁰ PIATTOLI 1929–30, S.98.

⁴¹ Vgl. MAZZEI 1880, S.403f.; PIATTOLI 1929–30, S.98.

⁴² »A di passato ricevemo vostra lettera, per la quale avemo, detto di sopra, fiorini cinque dal fondagho, per parte di paghamento de' Crocifisso. Ène in termine ch' è disegnato così bene, che se l'avesse disegnato G[i]otto, non si potrebbe migliorare.« Zit. nach MAZZEI 1880, S.404.

Ducci aus Santa Croce, der im Auftrage Datinis ebenfalls die fortschreitenden Arbeiten verfolgte. Dessen Vorschläge zum weiteren Fortgang der Arbeiten – somit wohl offensichtlich ikonographischer Art – bezeichnet Gerini als das Gegenteil seiner eigenen Vorstellungen und kann sie nicht gutheißen. Würden sie diesen Vorschlägen folgen, so würden sie »zum Gespött der Leute werden«. Ihrer Meinung nach sollte Francesco ihnen selbst die Sorge um alles lassen, dann würde alles sicherlich zu seiner Zufriedenheit erfolgen. Gleichwohl fragt der Künstler, welche Heiligenfiguren Datini außer seinem selbstverständlichen Namenspatron abgebildet sehen möchte, insgesamt wäre Platz für etwa fünf oder sechs Figuren.⁴³

Francesco Datini entschied sich für eine Darstellung des heiligen Franziskus mit den Stigmata, die auf der einen Seite durch eine Darstellung von Francescos Gattin und auf der anderen Seite ihm selbst ergänzt werden sollte. Das Ehepaar solle »chome si costuma« dargestellt werden, also in zeitgenössischer Tracht.⁴⁴ Datini hat seine Entscheidung letztlich offenbar doch im Einvernehmen mit dem Franziskanerbruder getroffen. Von einem ikonographischen Programm mit mehreren Heiligen auf der Kreuzbasis, wie Ducci es zuvor gegenüber dem Künstler in der Werkstatt vertrat, ist indes keine Rede mehr. In der Tat wäre eine solche Lösung wirklich singulär gewesen, was wohl den Widerstand seitens des Künstlers begründet.

Am 15. Juni schreibt Gerini, daß das Kreuz nahezu vollständig fertiggestellt sei. Da er nicht wisse, ob auf dem Kruzifix auch eine Darstellung des Wappens seiner Frau Margherita erscheinen soll, habe er noch Platz für zwei Wappenschilder gelassen und ersucht ihn um weitere Instruktionen. Der Künstler bittet Datini ihm über seine Handelsniederlassung zehn Florin auszahlen zu lassen, da er dieses Geld vor allem dem Goldschläger schulde. Er versichert Datini, daß das Werk so kostbar sei, wie es man sich nur vorstellen könne, er sehr viel daran gearbeitet habe und es nicht einen gebe, der das Werk gesehen habe und dem es nicht gefalle. Alles sei zu seinem besten Nutzen ausgegeben worden, was er sich jederzeit von anderen bezeugen lassen könne. Nach etwa zwei Monaten sind die Arbeiten am Tafelkreuz demnach beinahe abgeschlossen, wobei Gerini den Firnis erst nach dem Transport von Florenz nach Prato vor Ort auftragen will, sobald das Werk trockener sei. Zugleich will er sich einen Eindruck davon verschaffen, wie das Kreuz verankert werden müsse und sodann die nötigen

Schritte veranlassen.⁴⁵ Schließlich kann das Tafelkreuz gegen Ende Juli das Stadttor von Florenz passieren, ohne daß Zoll entrichtet werden muß. Diese Konditionen wurden durch die Zahlung eines Trinkgeldes von fünfzehn Soldi an einen »fante de' Signori« in Florenz gewährt.⁴⁶

Obschon das vollendete Kreuz nach Prato überführt worden war, war es offenbar auch über ein halbes Jahr später noch nicht an seinem endgültigen Bestimmungsort aufgestellt worden. Ende Februar 1396 ist der Korrespondenz zwischen Datini und seiner Handelsniederlassung zu entnehmen, daß »der Balken für das Kruzifix« das Stadttor von Florenz unter keinen Umständen ohne Zahlung eines Zolls passieren dürfe, unabhängig davon, ob es ein neuer oder ein alter Balken sei.⁴⁷ Weitere Hinweise ergeben sich aus einem an Datini gerichteten Brief des Künstlers Arrigo di Niccolò im März 1396 und dessen nach dem Tode Datinis im Jahre 1410 zur Klärung der Erbangelegenheiten bereitgestellten Rechnungsaufstellung der für Datini geleisteten Aufträge. Aus dem zeitlichen und thematischen Zusammenhang läßt sich folgern, daß Datini offenkundig Arrigo mit der Anfertigung eines Tramezzo-Balkens für das Tafelkreuz beauftragte, den dieser samt zweier Konsolen mit Halbfiguren und Blattwerk dekorierte und der sich »nel mezo de la chiesa« in San Francesco befand.⁴⁸ Eine nochmalige Bestätigung für die Aufstellung des Tafelkreuzes ist dem Testament Francescos zu entnehmen. Er veranlaßt, daß drei Lampen fortwährend brennen sollen: je eine auf »seinen beiden Altären«, also dem von Francesco gestifteten Kreuz- sowie dem Verkündigungsalter, und »die dritte [Lampe] vor der Figur des Gekreuzigten, die sich in der Mitte der besagten Kirche befindet«.⁴⁹

Bei den durch Laien gestifteten Tafelkreuzen hat sich gezeigt, daß die jeweils unterschiedlich intendierte Wirkung in der Öffentlichkeit konkrete Auswirkung auf die Gestaltung der Objekte hatte. Die Größe des Objektes, die Auswahl des Künstlers, die mögliche Selbstdarstellung als Stifter in variiertem Größenverhältnis und der finanzielle Aufwand waren offenbar die relevanten Faktoren, die im Interesse der privaten Auftraggeber lagen. Der Aspekt der kostbaren

⁴³ MAZZEI 1880, S. 405.

⁴⁴ Siehe MELIS 1962, S. 94. Als Vergleichspunkt für die Darstellung kann der Tabernacolo della Romita in Prato gelten, der 1418 von Ceppo dei Poveri in Erinnerung an Francesco und Margherita Datini in Auftrag gegeben wurde und auf dem letztere in Form von Stifterbildnissen abgebildet sind. Vgl. BARDAZZI/VESTRI 1983, S. 91.

⁴⁵ MAZZEI 1880, S. 405f.

⁴⁶ Siehe MAZZEI 1880, S. 406 Anm. 2.

⁴⁷ PIATTOLI 1929–30, S. 105.

⁴⁸ MAZZEI 1880, S. 410.

⁴⁹ »Ancora volle e ordinò al detto testatore, che per lo suo erede infrascritto e i suoi uficiali, tre lampane in perpetuo si tengano accese nella detta chiesa di San Francesco; cioè una a ciascheduno delli suoi due altari, e la terza dinanzi alla figura del Crucifisso che è nel mezzo di detta chiesa.« Zit. nach GURRIERI 1968, S. 56, 82 Anm. 53.

Erscheinungsform durch Verwendung von Vergoldungen und gemaltem Dekor scheint ihnen dabei wichtiger gewesen zu sein als die eigentliche individuelle Gestaltung der biblischen Figuren, welche dem anvertrauten Künstler überlassen wurde. Im Falle der überlieferten Korrespondenz zwischen Gerini und Datini, wird der Aspekt der Kostbarkeit des Werkes vom Künstler geschäftstüchtig gerade in den beiden Briefen betont, in dem auch die Bezahlung thematisiert wird. Datini sicherte sich bereits während des Fertigungsprozesses durch Kontakt und Absprachen mit einem Franziskanerbruder eine Kontrolle, um zugleich auch die Einwilligung hinsichtlich der geplanten Aufstellung in San Francesco in Prato nicht zu gefährden. Der Einfluß des Mönches auf die Gestaltung des Werkes war gleichwohl minimal, was bei einem derart lange etablierten Objekttyp mit standardisierten Bildformen nicht verwundert. Die Stiftungstätigkeit und Jenseitsfürsorge des Kaufmanns Datini, in der das bestellte Tafelkreuz lediglich ein Auftrag unter mehreren war, erweisen sich zumindest als eine Angelegenheit, die er mit der gleichen Praxis wie andere Geschäfte betrieben hat.

Hinsichtlich der Tafelkreuze in Ordenskirchen ist in der näher berücksichtigten Region Rimini und Umland im Allgemeinen festzustellen, daß keine Objekte auszumachen sind, bei denen zwischen Werken der Augustiner und der die gesamte regionale Tafelkreuzproduktion bestimmenden Franziskaner konkurrierende Bildkonzepte zum Tragen gekommen wären. Die zwei Augustiner-Kreuze in Rimini und Talamello orientieren sich gar sehr nachdrücklich an dem giottesken Kreuz der Franziskanerkirche von Rimini. Selbst eine Auszeichnung der Kreuze mit spezifischen Ordensheiligen hat so gut wie gar nicht stattgefunden. Die offenbar zunächst im Kreise der Franziskaner geförderte Darstellung der Maria Magdalena fand übergreifende Akzeptanz.

Tafelkreuze hatten universelle Ansprüche und Erwartungen der Gläubigen zu erfüllen. Diese wurden durch den

von Giotto eingeführten Typus des Gekreuzigten offenbar umfassend gedeckt, so daß im Gegensatz zum Duecento im Trecento keine grundlegenden Änderungen des Typus mehr auszumachen sind. Für die Künstler wie auch für deren Auftraggeber scheint es gleichwohl zwei prinzipielle Formen im Umgang mit den giottesken Vorbildern gegeben zu haben. Einerseits bestand dies in einer weitgehenden Emulation, die für die Auftraggeber in Florenz günstigstenfalls in der Beschäftigung Giottos oder Künstler seiner Werkstatt bestand – eine Möglichkeit die ganz offensichtlich in Rimini nach dem Aufenthalt Giottos nicht mehr gegeben war. Auf der anderen Seite tritt ein zunehmender Bedarf an eigenständigen Ausformungen der Bilder des Gekreuzigten zutage. Man versuchte sich mit einer gesteigerten Dramatik und Expressivität von der vornehmlich sehr ruhigen und erhabenen Erscheinung Christi der giottesken Werke zu unterscheiden, wozu in unterschiedlichem Grade auch emotionsevozierende Effekte eingesetzt wurden. Die originelle Gestaltung der Tafelkreuze geht daher immer mit einer Akzentuierung der Leidensthematik einher.

Mit Giottos Transfer des Kreuzigungsbildes in eine die Wirklichkeit imitierende Sphäre eröffnete sich die Möglichkeit, das zuvor mit der formelhaften Körperkrümmung zum Ausdruck gebrachte Leiden Christi nun mit neuen bildnerischen Mitteln ins Bild zu setzen. Dadurch erweiterte sich die Bandbreite der Darstellungen des Gekreuzigten im Trecento im Vergleich zu den dugentesken Kreuzen ganz erheblich. Schon allein aus diesem Grunde ist es nicht gerechtfertigt, bei den Tafelkreuzen des Trecento lediglich von oberflächlichen Änderungen und mangelnder Originalität im Vergleich zu den Kreuzen der Frühzeit zu sprechen. Auch aus quantitativer und qualitativer Sicht zeugen die Tafelkreuze des Trecento von einer sehr lebendigen religiösen und gesellschaftlichen Kultur, deren historischer Stellenwert nicht zu unterschätzen ist.

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- BARDAZZI/VESTRI 1983 Silvestro Bardazzi u. Pietro Vestri, *Prato. Nascita e sviluppo di una città di mercanti*, Turin 1983.
- BIETTI FAVI 1990 Monica Bietti Favi, »Indizi documentari su Lippo di Benivieni«, *Studi di storia dell'arte*, 1 (1990), S.243–52.
- BONSANTI 2002 Giorgio Bonsanti, »La pittura del Duecento e del Trecento«, in Giorgio Bonsanti (Hg.), *La Basilica di San Francesco ad Assisi = The Basilica of St. Francis in Assisi* (Mirabilia Italiae 11), Bd.2.1, Modena 2002, S.113–208.
- BOSKOVITS 1975 Miklós Boskovits, *Pittura Fiorentina alla Vigilia del Rinascimento 1370–1400*, Florenz 1975.
- BOSKOVITS/OFFNER 1984 Miklós Boskovits (Hg.) u. Richard Offner, *The Fourteenth Century. The Painters of Miniaturist Tendency* (A critical and historical Corpus of Florentine Painting, Sec. III, Bd.9), 2. Aufl., Florenz 1984.
- BOSKOVITS/OFFNER 2001 —, *The Fourteenth Century. Bernardo Daddi and his Circle* (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Sec. III, Bd.5), Florenz 2001.
- BOSKOVITS/TARTUFERI 2003 Miklós Boskovits u. Angelo Tartuferi (Hg.), *Dal Duecento a Giovanni da Milano* (Galleria dell'Accademia. Dipinti 1), Florenz 2003.
- BRANDI 1935 Cesare Brandi, *Mostra della Pittura Riminese del Trecento* (Ausstellungskatalog), Rimini 1935.
- CANNON 2004 Joanna Cannon, »Giotto and Art for the Friars: Revolutions Spiritual and Artistic«, in Anne Derbes u. Mark Sandona (Hg.), *The Cambridge companion to Giotto*, Cambridge 2004, S.103–34.
- CHOATE 2002 Steven Burton Choate, *Devotion and narrative within the tradition of the croce dipinta*, Ann Arbor 2002.
- COLE 1970 Bruce Cole, »A new work of the young Lorenzo di Niccolò«, *Art Quarterly*, 33 (1970), S.114–19.
- COOPER 2000 Donal Albert Cooper, *In medio ecclesiae. Screens, crucifixes and shrines in the Franciscan church interior in Italy (c. 1230 – c. 1400)*, Boston Spa 2000.
- DAUNER 1998 Gudrun Dauner, *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des frühen Trecento* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 74), München 1998.
- DERBES 1996 Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge 1996.
- DI NATALE 1992 Maria Concetta Di Natale, *Le croci dipinte in Sicilia: l'area occidentale dal XIV al XVI secolo*, Palermo 1992.
- FORLANI TEMPESTI 1986 Anna Forlani Tempesti, *Capolavori & restauri* (Ausstellungskatalog), Florenz 1986.
- FREULER 2002 Gaudenz Freuler, »The Production and Trade of Late Gothic Pictures of the Madonna in Tuscany«, in Victor M. Schmidt (Hg.), *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento* (Studies in the History of Art 61), New Haven u. London 2002, S.427–41.
- GARRISON 1998 Edward B. Garrison, *Italian Romanesque panel painting: An illustrated index. A new edition on CD-ROM with revised bibliography and ICONCLASS*, hg. v. Joanna Cannon u. Constanze Hill, London 1998.
- GURRIERI 1968 Francesco Gurrieri, *La fabbrica del San Francesco in Prato*, Prato 1968.
- JEFFREY 1975 David Lyle Jeffrey, *The Early English Lyric and Franciscan Spirituality*, Lincoln 1975.
- LEONARDI 1988 Corrado Leonardi, »Per una storia delle opere perdute, emigrate, conservate in Urbania del '300 riminese«, *Notizie da Palazzo Albani*, 16 (1988), S.84–96.
- LUCHTERHANDT 2005 Manfred Luchterhandt, »Von der Ikone zum Retabel: Offizienliturgie und Tafelbildgebrauch im Dugento. Die Kreuzoffizien«, in Joachim Poeschke (Hg.), *Das Soester Antependium und die frühe mittelalterliche Tafelmalerei. Kunsttechnische und kunsthistorische Beiträge*, Münster 2005, S.283–337.
- LUGATO/MARCHI/TURCHINI 1995 Claudio Lugato, Alessandro Marchi u. Angelo Turchini, *Il Trecento riminese in Sant'Agostino a Rimini*, Cesena 1995.
- MAGLI 1977 Ida Magli, *Gli uomini della penitenza. Lineamenti antropologici del Medioevo italiano*, Mailand 1977.
- MARCHINI 1957 Giuseppe Marchini, »La chiesa di San Francesco in Prato in una descrizione del secolo XVII«, *Archivio storico pratese*, 32 (1957), S.33–44.
- MAZZEI 1880 Lapo Mazzei, *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV. Con altre lettere e documenti*, hg. v. Cesare Guasti, Florenz 1880.
- MELIS 1962 Federigo Melis, *Aspetti della vita economica medievale* (Studi nell'Archivio Datini di Prato 1), Siena 1962.
- MELLI 2001 Lorenza Melli, »La fortuna critica«, in Marco Ciatti u. Max Seidel (Hg.), *Giotto. La Croce di Santa Maria Novella*, Florenz 2001, S.183–90.
- OERTEL 1937–40 Robert Oertel, »Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 5 (1937–40), S.217–314.

- OFFNER 1956 Richard Offner, *The Fourteenth Century. Close Following of the S. Cecilia Master* (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Sec. III, Bd. 6), Florenz u. a. 1956.
- PAATZ 1940-54 Walter Paatz u. Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt am Main 1940-54.
- PASINI 1999 Pier Giorgio Pasini, *Arte e storia della Chiesa riminese*, Mailand 1999.
- PIATTOLI 1929-30 Renato Piattoli, »Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo«, *Rivista d'arte*, 12 (1929), S. 221-53, 396-437, 537-79; 13 (1930), S. 97-150.
- SANDBERG-VAVALÀ 1929 Evelyn Sandberg-Vavalà, *La Croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona 1929.
- SCHENKLUHN 2000 Wolfgang Schenkluhn, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000.
- SIMI VARANELLI 1992 Emma Simi Varanelli, »Cristologia tomiistica e Rinnovo dell'iconografia del »patiens« nel tardo Duecento«, in Centro Studi »Agostino Trapè« (Hg.), *Arte e Spiritualità negli ordini mendicanti. Gli Agostini e il Cappellone di San Nicola a Tolentino. Atti del 1° Convegno Internazionale, Tolentino 4-6 settembre, 1991*, Rom 1992, S. 93-104.
- SUPINO 1907 Igino Benvenuto Supino, »Una ricordanza inedita di Francesco di Marco Datini«, *Rivista d'arte*, 5 (1907), S. 134-38.
- TARTUFERI 2005 Angelo Tartuferi, *Giotto* (Lecture e percorsi 7), Livorno 2005.
- TODINI 1989 Filippo Todini, *La pittura umbra. Dal Duecento al primo Cinquecento*, Mailand 1989.
- VASARI 1966-97 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini u. Paola Barocchi, Florenz 1966-97.
- VOLPE 2002 Alessandro Volpe, *Giotto e i Riminesi. Il gotico e l'antico nella pittura di primo Trecento*, Rimini 2002.