

TEIL I

Die ideellen und stilistischen Bezüge der Kreuzigung sowie ihr frühes Schicksal

Die Untersuchung der Louvre-Tafel beginnt mit der Analyse ihrer Erscheinung. Das heißt, das erste Kapitel der Dissertation widmet sich der Kreuzigung (Abb. 1) in ihren stilistischen und ideellen Bezügen. Dazu bedarf es, abgesehen vom Blick auf die künstlerischen Entwicklungen am Hof beziehungsweise auf jene in Stadt und Königreich, einer Gegenüberstellung unseres Bildes sowohl mit der Kunst aus dem Kirchenstaat als auch aus den Republiken Florenz und Siena. Die Fragen, die zu stellen sind, betreffen Herkunft und Entwicklung des Motivs volkreicher Kalvarienberg ebenso wie mögliche stilistische Referenzwerke. Im Einzelfall kann deshalb auch die Frage nach dem Künstleraustausch von Bedeutung sein, also ob Ideen und Stilmerkmale über Gespräche oder die Weitergabe von Vorlagen transportiert oder Elemente schlicht, zuweilen vielleicht sogar ohne Verständnis von deren impliziter Aussage, kopiert wurden.

Im darauffolgenden Kapitel liegt der Fokus ebenfalls auf der Erscheinung der Kreuzigungstafel, die im frühen 15. Jahrhundert eine tiefgreifende Modifikation erfahren hat. Die möglichen Gründe für die Veränderung der Darstellung sowie die daraus resultierenden Auswirkungen auf das Rezeptionserlebnis stehen im Zentrum der Fragestellung. Zusammen bilden die beiden Kapitel die Grundlage für die weitere, auch interpretatorische, Auseinandersetzung mit dem Bild.

1 Giotto. Eine *moyenne durée*

In ihrem Beitrag zur Konferenz *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century* hat Francesca Manzari das Phänomen des kulturellen Austauschs und dessen Einfluss auf das künstlerische Schaffen am Beispiel der avignonesischen Buchmalerei untersucht.⁴¹ Ausgangspunkte ihrer Analyse waren die Verlagerung der Kurie nach Avignon und daraus resultierend die durch eine schnell anwachsende Handschriftenproduktion provozierten Eigenheiten eines künstlerisch bis dato traditionslosen Ortes. Um den Bedürfnissen der im Zuge der Ansiedelung des Papstes hinzukommenden Einwohner auf dem Gebiet der Kunst gerecht zu werden, hatten sich viele nationale sowie internationale Künstler nach Avignon begeben und damit die südfranzösische Stadt zu einem multikulturellen Zentrum gemacht. Obwohl, so Manzari, auch beispielsweise für Neapel ein Austausch zwischen verschiedenen Kulturen festzustellen sei, welcher auf die dortige

Kunst gewirkt habe, steche die avignonesische Buchmalerei aufgrund ihres Ausmaßes und der Systematik kultureller Austauschprozesse, die in der Gestaltung der kostbaren Bücher zum Ausdruck kommen, heraus.

Manzaris Feststellung mag in Anbetracht der Tatsache, dass am neu installierten Sitz des kirchlichen Oberhauptes eine Auftraggeberschaft aus Klerikalen unterschiedlichen Rangs, deren Angehörigen sowie Intellektuellen aus verschiedenen Ländern den Kunstmarkt vorantrieb und dominierte, stimmen, doch sollte das Neapel der Anjous dem gegenüber nicht als nachstehend eingeschätzt werden. Immerhin kamen mit den Stiftungen Karls I. von Anjou Handwerker aus dessen Heimat zum Einsatz, die den französischen Hofstil in Süditalien verbreiteten und so die Kunst der Hohenstaufen zu verdrängen suchten.⁴² In der folgenden Zeit wurden unter der Herrschaft von Karl II. von Anjou bevorzugt italienische, und im Speziellen römische Künstler beschäftigt.⁴³ Das heißt, bereits innerhalb der ersten beiden angiovinischen Regierungsgenerationen kam es zur Überlagerung unterschiedlicher Stile und zu künstlerischen Ergebnissen, die im Spannungsfeld zwischen den Abgrenzungs- und Assimilationsversuchen zweier Könige anzusiedeln sind. Neben der Sakralarchitektur und der aus Rom kommenden Wandmalerei interessierte sich Karl II. aber ebenso für die Buchmalerei, um deren Etablierung in Neapel er sich verdient machte. Sein Sohn Robert von Anjou setzte diesen Kurs fort,⁴⁴ positionierte sich hinsichtlich der Wahl seiner Künstler allerdings anders. Er rief vornehmlich Künstler aus Mittelitalien, aus den Republiken Siena und Florenz, an den neapolitanischen Hof, die ihrerseits wiederum Schüler und Mitarbeiter aus anderen mittelitalienischen Gebieten mitbrachten.⁴⁵

In den folgenden Unterkapiteln wird die Pariser Kreuzigungstafel, deren Entstehung in die frühen 1330er Jahre und damit in ein Neapel verschiedener künstlerischer Einflüsse zu datieren ist, nach ihren ideellen und stilistischen Bezügen untersucht. Die Darstellung speziell dieser Kreuzigung soll nachvollzogen werden, indem auf mögliche Vor- und Referenzbilder rekurriert wird. Zunächst gilt es aufzuzeigen, dass sich einzelne Momente aus bestimmten italienischen Bildtraditionen herleiten lassen, um darauf aufbauend zu demonstrieren, dass die besondere Gestaltung des Bildes letztlich jedoch nur nach Neapel verortet werden kann. Es ist weniger dringlich eine spezifische Künstlerpersönlichkeit als Autor der Tafel auszumachen, als vielmehr die hohe Qualität der Darstellung zu unterstreichen und deren Relevanz in der süditalienischen Kunstgeschichte des Trecento endgültig zu etablieren. Der oder die Urheber der Kreuzigung zeichnen sich durch innovative Leistung, handwerkliches Können sowie profunde Kenntnis christlicher Themen aus und werden auch im Kontext

41 *Le opportunità offerte dall'esilio. Componenti multiculturali e libertà di innovazione nella miniatura avignonese del Trecento:* Manzari 2015.

42 Karl I. wandte sich in den ersten Jahrzehnten seiner Regierung (1266-1285) zunächst den östlichen Gebieten des süditalienischen Festlands, den Regionen Terra di Bari sowie Terra d'Otranto und der Region Basilikata zu. Auf Neapel-Stadt richtete er seine Aufmerksamkeit erst ab den späten 1270er Jahren, als er begann durch architektonische Projekte das Stadtbild zu verändern. Zu seiner Person und seiner Rolle als Staatsgründer siehe Dunbabin 1998, zu seiner städtebaulichen Tätigkeit, die von der Forschung als weniger stark beurteilt wurde, siehe Bruzelius 2004, 11-45.

43 Im Gegensatz zu seinem Vater gilt Karl II. als aktiver Stifter von Kirchenarchitektur im Mittelalter, der weniger auf französische Handwerker und Stilformen setzte, sondern mit gezielter Bautätigkeit eine Integration seiner Herrschaft anstrebte; ebenda, S. 78-99. Grundlegend zu den Anfängen der Regierungszeit Karls II.: Kiesewetter 1999, 399-404.

44 Bock 2008, 577.

45 Die Literatur zu Roberts Regierung uferf aus. Grundlegend für diese Arbeit: Kelly 2003.

der neapolitanischen Miniaturkunst zu suchen sein. Damit schließt sich der Bogen zu Manzaris Forschung vor dem Hintergrund des Kulturtransfers in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Dessen Auswirkungen sind, wie in der avigonesischen Buchmalerei, auch in der Louvre-Tafel zu erkennen, die hier für das Phänomen exemplarisch zur Untersuchung steht.

1.1 Woher kommt der volkreiche Kalvarienberg? Bezüge zur Kunst der Pisanos und Sienas

Die frühesten erhaltenen Darstellungen von Christi Opfertod gehören der Kleinkunst an und datieren in das 5. und 6. Jahrhundert.⁴⁶ Durch die Hinzufügung einzelner Motive erweiterten sich diese zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert, wobei die Entwicklung des mehrfigurigen und szenischen Kreuzigungsbildes des späten Mittelalters erst im 13. Jahrhundert, mit der Aufhebung der paarweisen Figurenanordnung seitlich des Kreuzes, anzusetzen ist. Mehrere Beispiele aus der Bildhauerei und der Malerei sprechen dafür, dass die Vorstellung von der Kreuzigung Jesu als volkreichem Kalvarienberg zunächst in der italienischen Kunst aufkam.⁴⁷ Die Kanzelreliefs von Nicola Pisano und seinem Sohn Giovanni sowie die *Maestà* von Duccio zeigen die ersten Umsetzungen dieser neuen Art der Schilderung der Ereignisse auf Golgatha in der zweiten Hälfte des 13. beziehungsweise in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Sie verorten die Anfänge der Kalvarienbergstradition, wie sie auf der Apenninen-Halbinsel mindestens für das Trecento bindend blieb, in den mittelitalienischen Raum, in die Städte Pisa und Pistoia (Republik Florenz) sowie in die Republik Siena.⁴⁸ Das wachsende Interesse an einer ausführlichen Erzählung der Vorgänge rund um den Opfertod des Gottessohnes drückte sich in der Erhöhung der Personenzahl aus – biblische Figuren, namenloses Publikum, Soldaten –, in der Hinzufügung von Pferden, Engeln und Landschaft sowie in Motiven wie der Ohnmacht Marias, dem Würfelspiel um Jesu Gewand und den beiden mit dem Gottessohn gekreuzigten Verbrechern. Die Gründe für den Wandel des Kreuzigungsbildes sind einerseits mit den Kreuzzügen, die ein Interesse an den historischen Begebenheiten hervorgerufen hatten und andererseits mit einer veränderten Frömmigkeit zu erklären. Das Bedürfnis, die Leiden Christi so unmittelbar wie möglich nachzuerleben und die Passion durch Anteilnahme bezeugen zu können, führten zu einer gesteigerten Wirklichkeitsnähe und Emotionalisierung der Darstellungen.

46 Nach wie vor autoritativ für jede Geschichte des Kreuzigungsbildes: Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 98-176. Zitate ebd., 164-171.

47 Nördlich der Alpen zeigte sich eine Belebung bereits in Darstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts, doch erst ab den 1330er Jahren kam es zu einer Aufhebung der in Reihen angeordneten Figuren. Noch selten war zu dieser Zeit allerdings eine erhöhte Personenzahl, so dass vom eigentlichen Kalvarienberg erst ab um 1400 gesprochen werden kann. Auch die französische Buchmalerei bedurfte der Entwicklungen aus Italien, um zu volkreichen Kreuzigungsbildern zu finden.

48 Die Figuren in den Darstellungen mussten im Verlauf des 14. Jahrhunderts nicht zwangsläufig auf den Tod des Gottessohnes ausgerichtet sein, wie das in den frühen Werken der Fall war, sondern konnten unterschiedlich angeordnet sein. Schlichter und ruhiger wurde das italienische Kreuzigungsbild erst wieder im 15. Jahrhundert.



Abb. 3



Abb. 4

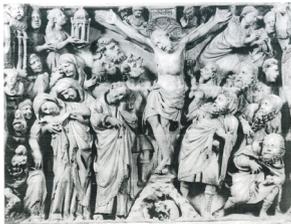


Abb. 5



Abb. 6

Wie Schiller richtig festgestellt hat, war es Nicola Pisano, der in seinen Kanzeln im Pisaner Baptisterium (Abb. 3)⁴⁹ und im Sieneser Dom (Abb. 4)⁵⁰ erstmals „Einzel motive einer einheitlichen Bildkomposition einfügt[e]“ und so zu vielfigurigen, spannungsreichen und gefühlvollen Umsetzungen des Kreuzigungs-Themas fand.⁵¹ Sowohl in Pisa als auch in Siena begegnet dem Betrachter eine dramatisch in Ohnmacht gesunkene Maria, die von zwei respektive einer mit ihr leidenden Frau gestützt wird, während Johannes in seine eigene Trauer versunken ist. Der in den Figuren ausgedrückte Schmerz muss auf den zeitgenössischen Gläubigen tiefen Eindruck gemacht haben, zumal die Position unter der Kanzel einen steilen Blick nach oben fordert, der die Darstellung noch dramatischer macht – die Entwicklung bis zur Gruppe der Trauernden in der Pariser Kreuzigung ist leicht nachzuvollziehen.

Nicola stellte seinen Trauernden zur Rechten von Jesu Kreuz die Gruppe der in Angst versetzten Pharisäer gegenüber, was so nicht im Louvre-Bild umgesetzt wurde. In allen drei Arbeiten begegnet uns allerdings der auf den Gottessohn weisende gute Hauptmann sowie Stephaton mit dem Essigschwamm. Durch die dicht gedrängte Darstellung der zahlreichen Figuren auf wenig Bildraum erzielte Nicola eine emotionsgeladene Atmosphäre, die in der Tafelkreuzigung, auf der sich die Personen über die Bildbreite sowie stärker in die Tiefe verteilen, weniger vordringlich ist.

Giovanni Pisano übernahm in den von ihm geschaffenen Reliefs mit Kreuzigungsthema in Sant'Andrea in Pistoia (Abb. 5)⁵² und im Dom zu Pisa (Abb. 6)⁵³ nicht nur den von seinem Vater eingeführten Dreinageltypus, sondern blieb, zumindest in Pistoia, auch der Vorstellung einer Kreuzigung Jesu am Astkreuz treu.⁵⁴

49 Pisa, Baptisterium, Marmor, um 1260; Moskowitz 2005, 35-59, Taf. 1-43.

50 Siena, Santa Maria Assunta, Marmor, 1266-1268; ebd., 61-73, Taf. 44-91.

51 Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 165. In Süditalien hatte Nicola Kenntnis von der antiken Kunst und in Pisa von der französischen Gotik erlangt. Zu den Kanzeln der Pisanos siehe auch Moskowitz 2005. Sie hat in ihrem Buch jeder Kanzel ein eigenes Kapitel gewidmet, diese sowohl in Bezug zueinander als auch in den größeren Kontext der Kanzel-Tradition und des Predigens gestellt. Bezüglich der Kreuzigungsreliefs ging es ihr um eine rein ikonographische Analyse. Für den Vergleich mit dem Pisaner Werk siehe Moskowitz 2005, 54-56, für jenen mit der Sieneser Kanzel Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 165f u. Moskowitz 2005, 69f.

52 Pistoia, Sant'Andrea, Marmor, 1301; Moskowitz 2005, 73-91, Taf. 92-133.

53 Pisa, Santa Maria Assunta, Marmor, 1301-1310; ebd., 93-114, Taf. 134-177.

54 Zu Giovanni's Kreuzigungsreliefs siehe ebd., 85-89 (Pistoia) u. 109f (Pisa).

Erst in seinen Darstellungen tauchten die zwei, links und rechts von Jesus gekreuzigten Schächer auf, deren Beine dort ebenfalls an die Kreuze gebunden sind und die von den Figuren Ekklesia und Synagoge, welche auch Nicola schon dargestellt hatte, umgeben werden. Neu waren in Sant'Andrea und im Pisaner Dom außerdem die Figur des Johannes, welcher der ohnmächtigen Maria helfend zur Seite steht, sowie, wieder nur in Pistoia, eine Hervorhebung der Magdalena durch ihr unbedecktes Haupt und den aus Verzweiflung in die Höhe gestreckten Armen; Motive, die im Pariser Bild ebenso auftauchen.

In Pisa setzte Giovanni einige Personen auf Pferde, auch Longinus, und fand in der rechten Bildecke sogar zur Darstellung einer Rückenfigur zu Pferd. Darüber hinaus sind die weit ausholenden Schergen, die den mit Jesus gekreuzigten Verbrechern die Beine zerschlagen, neu. Aber nicht nur ikonographisch hebt sich das Pisaner Relief von den anderen drei skulpturalen Werken ab, bei welchen das zentrale Kreuz eine Trennung der zu den Seiten hinstrebenden Personengruppen markiert: In der Domkanzel löste Giovanni die klare Einordnung nach den Bildfeldern zwischen den Kreuzen auf und verstellte sie im Bildvordergrund mit Figuren. Er verzichtete darauf, den oberen Bildbereich vollständig mit Personen zu füllen, so dass der Bereich um das Kreuz des Gottessohnes freier erscheint.

Neben den schmalen, rechteckigen Reliefs, die in ihrer Gedrängtheit nahezu „vollgestopft“ wirken, entstanden in der sienesischen Tafelmalerei aber auch volkreiche Kalvarienberge, die dem Louvre-Bild hinsichtlich Größe, Format und Komposition näherstehen. Die die volle Breite der Bildtafel von 1,180 Meter ausnutzende Komposition der Pariser Kreuzigung ist nämlich ebenso den früheren, volkreichen Kalvarienbergen der Wandmalerei in Assisi (Kirchenstaat) und Padua (Republik von Venedig) verwandt.⁵⁵ Von diesen Beispielen, deren innerbildliche Zuschauer wiederum auf die Reliefs der Pisanos zurückzuführen sind, setzt sich unsere Darstellung aufgrund der in den Wandbildern fehlenden Schächer ab.

In der Unterkirche von San Francesco (Abb. 8)⁵⁶ sowie in der Arenakapelle (Abb. 9)⁵⁷ legten Giottos Nachfolger und er selbst weniger Wert auf eine erhöhte Personenzahl, sondern konzentrierten sich darauf, einzelne Figuren oder Figurengruppen hervorzuheben. Zudem unterscheiden sich die Bilder bei der Figurenauffassung. Die aufgeschossenen, schmalen Figuren mit kleinen Köpfen der neapolitanischen



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 7

- 55 Hier beispielsweise Cimabue im Querschiff der Oberkirche von San Francesco (Abb. 7). Zu diesen Bildern innerhalb der Geschichte des Kreuzigungsbildes: Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 166f.
- 56 Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Querschiff, Wandmalerei, um 1315-1320, Giotto-Nachfolger; Poeschke 2003, 108f.
- 57 Padua, Cappella degli Scrovegni, Wandmalerei, 1303-1305, Giotto; Romano 2008, 155-249.



Abb. 10



Abb. 11

Kreuzigung sind anders als die massigen, schweren Personen, die Giotto in Padua auf die Wand brachte. Stilistisch stehen sie eher den Dargestellten im Wandbild der Giotto-Werkstatt in Assisi nahe, wobei die Figuren auf der Louvre-Tafel, wenn auch steif in ihren Bewegungen, höfisch-elegant sind.⁵⁸ Die Wandmalereien vermitteln einen stärker additiven Charakter, da einzelne Bildmomente eigenständiger funktionieren; dies ist vor allem in Padua der Fall.

In der Republik Siena gilt unsere Aufmerksamkeit dem Hochaltar des Sieneser Doms, der *Maestà* von Duccio aus den Jahren zwischen 1308-1311 (Abb. 10).⁵⁹ Auf der Rückseite des großen Retabels ist in der Mitte der oberen Bildfelder die Kreuzigung von Jesus dargestellt. Diese Darstellung zeichnet sich zum einen durch die Schächer und zum anderen durch die Entscheidung Duccios, die Komposition mit bemerkenswert hohen Kreuzen zu gliedern, aus. Letzteres führte, was vor allem im Vergleich mit den bisher besprochenen Beispielen deutlich ist, zu einem großen Abstand zwischen den Gekreuzigten und den dem Geschehen beiwohnenden Figuren, wie es auch im Pariser Bild der Fall ist. Die in Terrassen ansteigende Landschaft, die den Hügel mit Adamsschädel früherer Kalvarienberge ersetzt, scheint ebenfalls von Siena nach Süditalien vermittelt worden zu sein. Anders allerdings als bei der neapolitanischen Tafel, wo die Figuren vor und hinter den Kreuzen ihren Platz eingenommen haben und so die gesamte Bildbreite ausfüllen, hat sich Duccio für zwei klar getrennte sowie dichtgedrängte Gruppen in den Bildecken entschieden. Die Rückenfiguren, der an Jesu Kreuz bis zum Boden hinablaufende Blutstrahl und die Gruppe der trauernden Heiligen der *Maestà* könnten dem Louvre-Bild als Vorbild gedient haben. Vor allem das Motiv der nach hinten, in die Arme einer der Marien sinkenden Gottesmutter, die ihre Arme wiederum nach vorne ausgestreckt hat und von der anderen Seite vom Lieblingsjünger Johannes gehalten wird, spricht für eine Kenntnis des Hochaltars durch den Entwerfer der neapolitanischen Tafel. Außerdem ähneln sich die Figuren stilistisch mit ihren schmalen, langgliedrigen Körpern, die in schwere, faltenreiche Gewänder und Tuniken gehüllt sind, während die Gekreuzigten deutlich knochiger sind. Beide Kompositionen zeichnen sich durch die vielen verweisenden oder anders aktiven Hände aus, an denen die langgliedrige Schmalheit der Figurenauffassung ein weiteres Mal deutlich zu Tage tritt.

Wie prägend die *Maestà* bereits bald nach ihrer Entstehung für den sienesischen Kulturraum war, zeigt sich am Beispiel der doppelseitigen Hochaltartafel in Massa Marittima (Abb. 11).⁶⁰ Die Siena im 14. Jahrhundert angegliederte Kommune erhielt für

59 Siena, Museo dell'Opera Metropolitana, Tafel, 370x450 cm; Kat. Ausst. Siena 2003, 208-231. Für die ikonographische Analyse vgl. Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 167f.

60 Massa Marittima, San Cerbone, Tafel, 161,5x101,5 cm, 1316, Duccio di Buoninsegna und Werkstatt; Kat. Ausst. Siena 2017, 98-107. Hier Bezug nehmend auf Campbell und Milner in ihrer Einführung zum Sammelband *Artistic Exchange and Cultural Translation in the Italian Renaissance City*: Campbell/Milner 2004.

ihren Dom San Cerbone besagtes Bild, welches in Form, Komposition und Stil deutlich auf Duccios *Maestà* im Sieneser Dom referiert. Damit sollte symbolisch an die göttlich bestimmte Autorität der sienesischen Republik erinnert werden. Neben ihrer ikonographischen Treue zeichnet sich die Darstellung durch das Motiv der um Jesu Gewand wüffelnden Soldaten aus, das ebenfalls seinen Weg ins Bild in Massa Marittima fand.

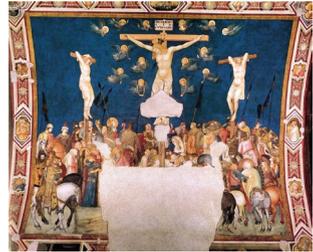


Abb. 12

Einen weiteren Kalvarienberg realisierte der Sieneser Pietro Lorenzetti um 1325 im südlichen Querschiff der Unterkirche in der Franziskanerkirche in Assisi (Abb. 12).⁶¹ Hier könnte der Maler der Pariser Kreuzigungstafel die versetzte Position der Kreuze studiert haben. Die deutlich mehr Figuren der Wandmalerei sind in kleinen Gruppen angeordnet, überschneiden sich und werden von den Kreuzen überschritten, füllen, soweit das die Fehlstelle zulässt zu behaupten, den ganzen unteren und vorderen Bildbereich aus. Mit diesem Beispiel soll auch daran erinnert werden, wie entscheidend die Sieneser Kunst, die ihrerseits wiederum von der Kunst der Pisanos abhing, andere wichtige Kunstzentren beeinflusst hat.

Die Möglichkeit, vor Ort in Unteritalien mit dem sienesischen Kunst- und Kulturraum in Kontakt zu kommen, bot sich den neapolitanischen Künstlern durch die Werke von Tino di Camaino. Der Sieneser war in den frühen Monaten des Jahres 1324 auf Initiative von Roberts Sohn Karl, Herzog von Kalabrien, von Florenz nach Neapel übersiedelt, wo er, auf dem Höhepunkt seines Ruhmes angekommen, vornehmlich Aufträge für die königliche Familie ausführte.⁶² König Robert selbst weilte seit 1319 in Frankreich und wird erst in Dokumenten aus dem März 1329 im Zusammenhang mit Tino da Camaino genannt, als er diesen, gemeinsam mit Francesco de Vito, zum Werkstattleiter im Castello di Belforte, später Sant'Elmo, ernannte. Den großen, zweiseitigen Altar für die Benediktinerabtei in



Abb. 13, a u. b

61 Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella di San Giovanni Battista, Wandmalerei; König 2007, 194-197.

62 Dort verstarb er im Juli 1336. Zu Tinos neapolitanischer Schaffensperiode siehe Aceto 2011. Wenn nicht anders angegeben, wird in diesem Abschnitt darauf Bezug genommen.



Abb. 14

Cava de' Tirreni, der auch eine volkreiche Kreuzigung beinhaltete, von welcher heutzutage allerdings nur noch Fragmente erhalten sind, schuf er auf Geheiß des Abts Filippo de Haya in den Jahren zwischen 1329 und 1331 (Abb. 13).⁶³

In die Zeit von Tinos süditalienischem Aufenthalt fällt die Tätigkeit Giottos für den angiovinischen Hof.⁶⁴ Das heißt, nachdem der sienesisische Skulpteur bereits in Florenz auf den Maler gestoßen war, trafen die beiden Meister fern der Heimat erneut aufeinander. Giottos Wirken in Neapel muss bei dem Bildhauer das Interesse verstärkt und ihm zugleich das Material dafür geliefert haben, sich kompetitiv mit der Gattung Malerei auseinanderzusetzen.⁶⁵ So schuf er neben mehreren Grabmälern zahlreiche skulpturale Altäre im Königreich Neapel, in denen einzelne Motive und die Oberflächenbehandlung des Materials von einer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei zeugen.⁶⁶ Max Seidel hat in Bezug auf Tinos Relief der *Imago Pietatis* deshalb auch zu Recht vom „gemeißelten Bild“ (Abb. 14)⁶⁷ gesprochen. Ebenso verwies Aceto im Zusammenhang mit der Kreuzigung in Cava, die für vorliegende Studie aus ikonographischer Sicht interessant ist,⁶⁸ auf die besondere Beziehung zwischen Skulptur und Malerei, die sich in Siena in der Zeit um 1300 zu installieren begann und ohne die der Altar der Benediktinerabtei nicht zu verstehen sei. Kreytenberg hat gar die These aufgestellt, dass der Bildhauer mit der Kreuzigungstafel des Altars in Konkurrenz zu Giottos Kreuzigungsbildern treten wollte.⁶⁹

Der Verweis auf die sich reziprok befruchtenden Künste schließt einerseits den Bogen zu den Pisano-Reliefs sowie den zu den Bildern Duccios und seiner Nachfolge,



Abb. 15

63 Cava de' Tirreni, Santissima Trinità, Marmor; Aceto 2011, 199f u. 221f sowie Aceto 2001.

64 Dazu auch Kreytenberg 2014. Tino muss Giotto aus der Florentiner Zeit persönlich gekannt haben und hatte sich schon in seinen frühen Pisaner Jahren mit dessen Kunst auseinandergesetzt.

65 Aceto bezeichnete diese Schaffensperiode von Tino als „un'intensa stagione creativa in competizione con la pittura“; Aceto 2011, 188.

66 Seidel 1989, 7: „Signum von Tinos Spätstil sind der weiche Duktus der Meißelschrift und die »malerische« Modellierung, die deutlich mit Qualitäten der Tafelmalerei wetteifert.“

67 New York, Privatsammlung, Marmor, 25,5x20 cm, 1329-1332; Aceto 2011, 202 u. 226. Seidel 1989, 4: „Das Tafelbild hatte um 1300 in der Toskana eine so hohe qualitative und quantitative Bedeutung erlangt, dass sich die Bildhauer in einem neuen Konkurrenzverhältnis mit der Aufgabe konfrontiert sahen, »Bilder aus Marmor« zu schaffen.“ Seidel schlug eine Datierung um 1335, also einige Jahre später als Acetos Datierung, sowie Neapel als Entstehungsort für das Relief, welches er 1989 in Pantheon erstmals publizierte, vor.

68 In Cava gibt es sowohl das Motiv, dass sich eine Heilige (Magdalena?) ihr Hemd auf Brusthöhe aufreißt als auch jenes mit Johannes und einer der Marien, die die ohnmächtig gewordene Muttergottes auf zwei Seiten stützen. Zwischen Tinos Kreuzigungsfragment in Santa Chiara, das wohl mit dem Relief einer Heimsuchung einen Altar gebildet hat, und der Pariser Tafel ist keine ikonographische Übereinstimmung festzustellen.

69 Kreytenberg 2014, 41.

und bietet andererseits die Möglichkeit, an die Ludwigstafel von Simone Martini zu erinnern (Abb. 15).⁷⁰ Zwar diskutiert die Forschung nach wie vor ohne Konsens deren ursprünglichen Aufstellungsort (San Lorenzo Maggiore, Santa Chiara oder Dom),⁷¹ doch kann als sicher gelten, dass das zwischen 1317 und 1319 entstandene Bild⁷² seit diesem Zeitpunkt in Neapel ausgestellt war, und die sienesishe Malkunst dadurch auch weit entfernt ihrer Herkunft rezipiert werden konnte.

1.2 Wie viel Prozent Giotto stecken in der Pariser Tafel? Ein Vergleich

Der Vergleich der Louvre-Tafel mit ausgewählten Werken Giottos, nicht nur seinen Kreuzigungen, betrifft sowohl Motivik als auch Stil. Es gilt zu belegen, dass der Maler der Pariser Kreuzigung bestimmte Motive, die dem Betrachter bereits von Bildern Giottos bekannt sein konnten, aufgriff sowie eine komplexere Vorstellung des Kreuzigungsgeschehens verwirklichte. Diese höhere Komplexität im neapolitanischen Bild zeigt sich bereits in der Entscheidung, nicht wie der Toskaner es sowohl in den Wandmalereien als auch in den Tafelbildern tat, auf die Darstellung der beiden Schächer zu verzichten. Außerdem entschied sich Giotto respektive seine Werkstatt bei den Kreuzigungen heute in München (Abb. 16)⁷³ und Troyes (Abb. 17)⁷⁴ für wenige Bildfiguren beziehungsweise bei den Kreuzigungen in Padua und Assisi sowie in Berlin (Abb. 18)⁷⁵ und Straßburg (Abb. 19)⁷⁶ dafür, erst im Bildhintergrund, sprich eine Ebene hinter dem herausgestellten Personal der vorderen Reihe, Figuren so zu staffeln, dass sie zum Teil nicht mehr voneinander zu unterscheiden sind. Dagegen achtete der Maler der neapolitanischen Kreuzigungstafel darauf, die auf Golgatha anwesenden Figuren deutlich voneinander zu unterscheiden.

70 Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte, Tafel, 309x188,5 cm; Kozłowski 2015.

71 Keller hat zugunsten einer Aufstellung in San Lorenzo Maggiore argumentiert, was Enderlein und Aceto unterstützten. Letzterer will zudem die Franziskaner als Auftraggeber der Tafel ausgemacht haben. Gardner schlug die neunte Kapelle im südlichen Seitenschiff von Santa Chiara als Standort vor, während Hoch für eine Aufstellung in der Ludwigskapelle der Kirche, unmittelbar am Chor, plädierte. Krüger zog einen nicht franziskanischen Ort als ursprünglichen Standort in Betracht, den Dom zu Neapel: Krüger 2001, 98-103.

72 Eine Datierung zwischen 1317, dem Jahr von Ludwigs Kanonisation, und 1319, dem Jahr, in dem Robert die Translation der Gebeine seines Bruders veranlasste, überzeugt; Hoch 1995.

73 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 667, Tafel, 42,7x43,2 cm, um 1303/06-1312/13; Kat. Alte Pinakothek München 2017, 121-135. Bis heute herrscht Uneinigkeit bezüglich der Zuschreibung der drei in München befindlichen Tafeln mit Szenen aus dem Leben Christi, die Teil eines größeren Werkkomplexes waren: Longhi, Previtali, Bologna, Boskovits und Bellosi sprachen sich für Giotto als alleinigen Maler der Bilder aus, während Berenson, Sinibaldi, Brunetti und Flores d'Arcais sie für Werkstatt-Arbeiten hielten. Die jüngere Forschung (Bonsanti, Gordon, Strehle) erwoog zudem die Möglichkeit, dass Giotto die Entwürfe schuf und diese von der Werkstatt ausführen ließ.

74 Troyes, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. 08-7-2, Pappeltafel, 0,310x0,230 m, um 1315-1320; Kat. Aust. Paris 2013, 164f. Zunächst für sienesisch gehalten, gilt diese Kreuzigung heute fast einmütig als Arbeit der Giotto-Werkstatt.

75 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1074A, Tafel, 0,564x0,337 m (Malfläche), um 1315; ebd., 152-157. Neben Zuschreibungen an den Maestro delle Vele (Leone de Castris) und an einen Giotto nahestehenden Künstler bzw. sein Umfeld (Previtali, Bonsanti, Flores d'Arcais, Parenti) hat sich seit den 1980er Jahren die These von Giotto als dem Urheber dieser Kreuzigung etabliert (Bellosi, Boskovits, Tomei, Tartuferi, Weppelmann).

76 Straßburg, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. BA 167, Tafel, 0,390x0,262 m (Malfläche), um 1315; ebd., 158-163. Neben Zuschreibungen an einen Giotto nahestehenden Künstler (Bonsanti, Flores d'Arcais) und an eine Zusammenarbeit zwischen Giotto sowie dem Maestro delle Vele (Leone de Castris) gilt die mehrheitliche Meinung von Giotto als alleinigem Urheber des Bildes (Volpe, Moench, Bellosi, Boskovits, Tomei, Parenti, Tartuferi).



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19

In den Tafelbildern Giottos und in seinen Bildern in Padua liegt der Fokus auf den Figuren im Bildvordergrund, während im Louvre-Bild Überschneidungen die Einzelfigur nie komplett verschwinden lassen. Halbkreisförmig hinter und zwischen den Kreuzen angeordnet sowie im Vordergrund von den Seiten zur Mitte hin ausgerichtet ergeben die Figuren auf der Louvre-Tafel eine in sich geschlossen funktionierende Komposition, was in der ursprünglichen Goldgrundversion noch deutlicher zutage getreten sein dürfte. Allein Longinus wird durch die Freistellung seiner Figur und die rahmenden Lanzen besonders betont, wobei trotzdem eine Äquivalenz der dargestellten Elemente bewahrt wird. Giotto legte in seinen Kompositionen die Konzentration hingegen auf einzelne Momente beziehungsweise einzelne Figuren, welche er akzentuierte, was seinen Darstellungen einen monumentalen Zug verleiht. Es ist gerade die Pointierung eines flüchtigen Momentes, zum Beispiel die um Jesu Gewand streitenden Soldaten im Paduaner Bild, die Giotto Kunst so spannungsreich machen und auszeichnen. Das Wandbild der Unterkirche in Assisi funktioniert vor allem über eine additive Zusammenstellung der Figuren und Personengruppen.

Auf die unterschiedlichen Körperauffassungen Giottos und des Malers der Louvre-Tafel ist bezüglich der beiden Kreuzigungen in Padua und Assisi hingewiesen worden. Während das Bild in Troyes aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes aus diesem Vergleich ausgeschlossen werden muss, kann für die anderen Kreuzigungen, wie schon für jene in der Scrovegni-Kapelle, festgehalten werden, dass Giotto seine Figuren in Kleidern aus schweren Stoffen zeigte. Im Pariser Gemälde gibt es hingegen Figuren, deren Körperformen unter den Gewändern erkennbar sind, beispielsweise die rotgekleidete Heilige am linken Bildrand, Longinus und der blau gekleidete Soldat mit dem Zeigegestus in der linken Bildseite. Dagegen wirken die Figuren besonders in den Darstellungen in Padua und München aufgrund der plastisch gestalteten Kleider und der Schwere der dargestellten Gewebe „voller“ und mächtiger. Viele tiefe Kleiderfalten, ob fallend oder zur Seite gezogen, prägen Giottos Arbeiten in Berlin und Straßburg, in Assisi sind sie etwas weniger prägnant, und verleihen den Dargestellten einen linearen Charakter. Dadurch sind diese Werke Giottos den schlanken, aufgeschossenen Personen im neapolitanischen Bild wesentlich näher als es die eher monumentalen in Padua und München sind. Allerdings unterscheidet sich die Louvre-Kreuzigung durch die vergleichsweise kleinen Köpfe im Verhältnis zu den Körpern und den schmaler gezeichneten Gesichtern. Zu den am besten erhaltenen dieser Art zählen die Köpfe von Johannes, Maria und den anderen heiligen Frauen sowie jene der drei Spieler (Abb. 20 u. 21),⁷⁷ welche im Vergleich zu den Gesichtern der Trauernden in Padua und Berlin kleiner sind. Eine Gemeinsamkeit aller Beispiele ist das Interesse der Maler, die Gesichter mittels Licht und Schatten plastisch zu gestalten.

Dominique Thiébaud hat auf das perspektivische Können in der neapolitanischen Tafel und das Geschick, mittels Form und Anordnung der dargestellten Figuren Räumlichkeit im Bild zu schaffen, hingewiesen.⁷⁸ Dies zeige sich in eindringlicher Weise zum Beispiel am roten Gewand Jesu, um welches die knienden Spieler im Vordergrund des Louvre-Bild die Würfel werfen und das von Soldaten so gehalten wird, dass es räumliche Tiefe schafft (Abb. 21). Auch Gesichter wie jenes des bösen Schächers, von unten erfasst und deshalb verkürzt



Abb. 20



Abb. 21

77 Kat. Ausst. Paris 2013, 179f. Ebenso sind die Köpfe der berittenen Soldaten in der rechten Bildseite zwischen den Kreuzen sowie jener von Gestas dem Originalbestand zuzurechnen.

78 Ebd., 180.

dargestellt, sowie die aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommenen Köpfe (vgl. die Gruppe der bärtigen Weisen am rechten Bildrand) zeugen einmal mehr vom perspektivischen Können des Malers. Den sich windenden und so Raum einnehmenden Pferden entsprechen die Engel mit ihren raumgreifenden Bewegungen in der oberen Bildhälfte, die zum Teil quasi im Sturzflug um die Gekreuzigten kreisen. Giottos Figuren definieren den Raum durch ihr Körpervolumen. Es ist also festzuhalten, dass die neapolitanische Kreuzigung zwar stilistisch in der Tradition von Giottos neuartiger Auffassung von Malerei steht, zu viele Elemente von vergleichbaren Werken des Meisters jedoch abweichen, um die Tafel als ein Bild allein aus seiner Hand beurteilen zu können.

Auch das Motiv der am Kreuz knienden Maria Magdalena erfuhr eine Veränderung:⁷⁹ Anstatt direkt am Kreuz zu knien und dieses zu umfassen, ist die Büßerin im Louvre-Bild vom Objekt ihrer Andacht abgerückt und hat die Arme aus Verzweiflung nach oben gestreckt. Zwar entschied sich auch Giotto bereits für den in den Nacken geworfenen Kopf mit entsprechender Verkürzung des Gesichts (Straßburg u. Troyes), doch brach der Maler der neapolitanischen Tafel mit Bekanntem, indem er Magdalenas Haare nicht über deren Rücken, sondern über ihre Schultern nach vorne fallen ließ. Auch die in Ohnmacht sinkende Muttergottes differiert zu den mittelitalienischen Darstellungen, die sie beispielsweise in der Unterkirche in Assisi frontal und mit zur Seite geneigtem Kopf zeigen. In der süditalienischen Version fällt sie, im Profil gezeigt, mit parallel ausgestreckten Armen nach hinten in die Arme ihrer Begleiter. Ihr am Dekolleté aufgeschlitztes Hemd ist ebenfalls eine motivische Neuheit für die Marien-tradition.⁸⁰ Ein weiteres Motiv, das Zerkratzen des Gesichts als Ausdruck der Verzweiflung, wurde im Pariser Bild von den Engeln (z. B. in Assisi gut nachvollziehbar) auf eine der Heiligen, nämlich auf jene neben Magdalena, übertragen. Doch nun zum Vergleich zu Giottos Arbeiten mit anderen Bildthemen.

Der Stefaneschi-Altar in den Vatikanischen Museen in Rom ist von Serena Romano in das zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts datiert worden (Abb. 22).⁸¹ Dies fügt sich



Abb. 22, a u. b

79 Siehe jüngst zur Ikonographie der Magdalena am Kreuz: Bohde 2019.

80 In allen Vergleichswerken Giottos oder seiner Werkstatt gibt es einen Engel, der sich das Hemd auf Brusthöhe aus Verzweiflung aufreißt.

mit den oben ausgeführten Überlegungen, sofern man Miklós Boskovits Aussage folgt, dass sowohl die Szenen im nördlichen Querhaus der Unterkirche in Assisi als auch der Stefaneschi-Altar den Kreuzigungen Giotto's in Berlin, Straßburg und Troyes, die entweder um 1315 oder in die Zeit zwischen 1315 und 1320 datieren, nahestehen.⁸² Das zweiseitige,⁸³ aus drei spitzförmigen Tafeln zusammengesetzte Werk ist also gut 10 bis 15 Jahre vor der neapolitanischen Kreuzigung entstanden. Hier wie dort stoßen wir auf unruhig tänzelnde Pferde, deren Köpfe von den Reitern zum Teil stark zur Seite gezogen werden sowie auf die gleiche Soldatenkleidung mit gegürteltem Wams und Rock. Darin zeigt sich das perspektivische Können der Maler, in den an den Kleidern angebrachten Goldverzierungen die materielle Kostbarkeit der Bilder. Ein ähnliches Interesse, die Eindimensionalität des Tafelmediums durch Räumlichkeit zu brechen, ist ebenfalls in beiden Werken festzustellen (vgl. das Tuch der frommen Plantilla in der Paulusszene in Rom u. das Gewand Jesu, um welches die Spieler in der neapolitanischen Kreuzigung wüfeln).

Ein weiterer Punkt in der Auseinandersetzung mit der Frage, ob und an welchen Stellen das Bild im Louvre in Verbindung mit Giotto gebracht werden kann, betrifft die Punzierung. Erling Skaug hat darauf aufmerksam gemacht, dass, bis auf eine Ausnahme, keiner der in der Louvre-Tafel verwendeten Stempel, dem Florentiner oder dem Sieneser Kunstraum zugerechnet werden kann sowie jemals andernorts zur Anwendung kam.⁸⁴ Allein den Vierpaß-Stempel im Nimbus von Jesus, den er aufgrund seiner Enden, dem Punkt in der Mitte und der Größe von den übrigen unterschied und in seinem Punzenkatalog als Nummer 338 verzeichnete (vgl. Grafik im Anhang), konnte Skaug in anderen Werken nachweisen. Gleich zweimal ist er in Bildern Giotto's beziehungsweise seiner Werkstatt, namentlich im Polyptychon der Pinakothek zu Bologna (ca. 1333, Abb. 23)⁸⁵ sowie in der nur wenig später entstandenen Ricorboli-Madonna zu finden.⁸⁶ Ab der Zeit um 1334 ist die Punze dann in verschiedenen mittelitalienischen Arbeiten zum Einsatz gekommen.⁸⁷ Für Skaug belegt das Auftauchen von Stempel Nummer 338 in der Kreuzigungstafel aus Neapel die frühe Geschichte der Punze, weshalb er den Herbst 1333 als *terminus ante quem* für die Entstehung des Louvre-Bildes



Abb. 23

81 Rom, Vaticano, Pinacoteca Apostolica Vaticana, Tafel, 178x245 cm; Romano 2015. Siehe zu dem Altar auch die Beiträge von Pietro Zander und Marta Bezzini in Kat. Ausst. Mailand 2015, 114-127 u. 128-131.

82 Boskovits 2000, 89f.

83 Recto: thronender Petrus, flankiert von jeweils zwei Heiligen auf einem Seitenflügel und Predella mit Heiligen in Brustformat. Verso: thronender Christus, zu dessen Rechter die Kreuzigung des Petrus und zu dessen Linker die Enthauptung des Paulus samt Predella mit thronender Muttergottes, flankiert von Engeln und Heiligen.

84 Skaug 2013.

85 Bologna, Pinacoteca Nazionale, Inv. Nr. 284, Tafel, 46,5x217 cm; Cerutti 2015. Zur Skepsis gegenüber einer eigenhändigen Autorschaft Giotto's im Fall seiner signierten Werke siehe den Beitrag von Cerutti in Kat. Ausst. Mailand 2015, 154-163. Ebenda für die These einer ursprünglichen Lokalisierung des Bildes in der von Kardinal Bertrando dal Poggetto gestifteten Privatkapelle in der Rocca di Porta Galliera in Bologna.

86 Florenz, Santa Maria a Ricorboli, Tafel; Skaug 2013. Skaug datierte die Tafel in die Jahre 1334-1337 und sah in ihr ein eigenständiges Werk. Allerdings spielt dieses Bild, das vereinzelt auch als Madonna del Rifugio bezeichnet wird, in der Giotto-Literatur keine Rolle; eine neuerliche, fundierte Auseinandersetzung ist vonnöten.

87 Siehe Anm. 7.

determinierte. Demnach habe Giotto, wie Skaug es für am wahrscheinlichsten hält, den Stempel von einem neapolitanischen Kollegen erworben oder als Geschenk erhalten und bei seiner Abreise aus Süditalien nach Florenz mitgenommen.

Dass neue Punzierungen gerade im Neapel der frühen 1330er Jahre entwickelt und von dort mittels Weitergabe von Vorlagen oder den Punzen selbst in verschiedene Kunstzentren transportiert wurden, ist gut möglich. So betonte beispielsweise Pierluigi Leone de Castris, dass sich König Robert besonders im zweiten sowie dritten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts für die Goldschmiedekunst aus Mittelitalien interessierte.⁸⁸ Davon zeuge die zeitgenössische, höfische Kunst, in der häufig Objekte verbildlicht worden seien, deren Erscheinung auf Erfahrungen mit Goldlegearbeiten zurückzuführen sind.

Früheren Forschungsergebnissen Skaugs zufolge wurde die Punzierkunst zunächst im sienesischen Kulturraum erprobt und Simone Martini kann als Erfinder der vollständig punzierten Heiligenscheine gelten.⁸⁹ In der Tat sind die Nimben in Giotto's Kreuzigungsdarstellungen kaum mit Stempeln bearbeitet worden, und nur die oben erwähnten Werke des Toskaners, jene in denen auch Punze 338 nachweisbar ist (Bologna-Altar u. Ricorboli-Madonna), zählen mit dessen Altar aus der Baroncelli-Kapelle (Abb. 24)⁹⁰ zu den frühen Florentiner Beispielen der Punzierkunst. Erst nach Giotto's Rückkehr aus Neapel war die Bearbeitung von Gold mit Stempeln auch in Florenz ein Thema. Die Präsenz sienesischer Kunst in Süditalien, zum Beispiel in Form der Ludwigstafel von Simone Martini, ermöglichte es den neapolitanischen Malern, sich mit dem bereits etablierten Gebrauch von Punzen auseinanderzusetzen. Zusammenfassend ist demnach festzuhalten, dass die Geschichte der Punzierung in der Pariser Kreuzigungstafel von Siena über Neapel bis nach Florenz zu rekonstruieren ist. Zugleich impliziert die Punze 338 in Arbeiten Giotto's nach ihrer Anwendung in der Louvre-Tafel, dass der Meister den Stempel aus Neapel mitgenommen und in irgendeiner Weise mit der neapolitanischen Kreuzigung zu tun gehabt haben muss.



Abb. 24

88 *San Ludovico, i suoi reliquiari e l'oreficeria nella Napoli angioina*, Vortrag im Rahmen der Tagung *Da Ludovico d'Angiò a San Ludovico di Tolosa. Convegno internazionale di studi per il VII centenario della canonizzazione (1317-2017)*, 03.-05.11.2016, Neapel und S. Maria Capua Vetere.

89 Als erstes datierbares Beispiel nannte er die *Maestà* im Palazzo Pubblico in Siena von 1315; Skaug 1971. Im Folgenden darauf Bezug nehmend.

90 Florenz, Santa Croce, Cappella Baroncelli, Tafel, 185x323 cm, ca. 1330; Gardner 2015.

1.3 Rock und Rüstung: zur Herkunftsbestimmung der Kleidung

Die Darstellung der Schächer bei der Kreuzigung kommt in der italienischen Kunst der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts selten vor. Noch seltener sowie ohne textliche Grundlage ist die Art der Kleidung, wie sie die zwei Verbrecher im neapolitanischen Kreuzigungsbild tragen. Es stellt sich deshalb die Frage, ob diese auffälligen Gewänder aus einem bestimmte künstlerischen beziehungsweise geistigen Umfeld herzuleiten sind oder ob es sich bei der Kleidung um eine motivische Neufindung handelt: Über knapp knielangen Hosen tragen die Schächer langärmelige und bis zu den Oberschenkeln reichende Kleider mit tiefgeschnittenen Spitzdekolletés, welche an den Seiten bis zur Taille geschlitzt sind und vom Wind aufgeblasen werden, so dass im Fall des guten Verbrechers zur Rechten Jesu sogar dessen Hose sichtbar ist (Abb. 25 u. 26). Sowohl die Hemden als auch die Hose sind weiß und lassen an Unterkleidung denken. Nicht unüblich ist die Tatsache, dass der Gottessohn hingegen ein fast transparentes Lendentuch trägt. Doch inwiefern unterscheidet sich die Kleidung überhaupt von der zeitgenössischen, für die zwei Verbrecher typischen Garderobe? Und kann sie bei der Herkunftsbestimmung der neapolitanischen Kreuzigung weiterhelfen? Ein vergleichender Blick auf verschiedene Darstellungen ist vonnöten, wobei auch in diesem Fall die Gegenüberstellung mit der Malerei Giottos maßgeblich ist.



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

Im sienesischen Kulturraum, mit Auswirkungen bis nach Assisi⁹¹ und auf der Kanzel von Giovanni Pisano in Pistoia sind die Oberkörper der zum Tode verurteilten Männer unbedeckt und allein ihre Scham ist durch Tücher verhüllt. In seiner Kanzel in Pisa legte der Bildhauer allerdings sogar diese bloß, was angesichts der gaffenden Menschenmenge zu Füßen der Gekreuzigten zusätzliche Demütigung für die beiden Schächer anzeigen soll; die Scham des Gottessohnes blieb freilich bedeckt. Erst später, in der zwischen 1365 und 1367 entstandenen Kreuzigung in der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella (Abb. 27),⁹² gelangte dies genau so noch einmal zur Anwendung. Dabei galt für die Werke aus der Republik Florenz, die das Schächer-Motiv in der ersten Trecentohälfte nur selten zeigten, ebenfalls die Verhüllung der Scham durch Tücher. Beispiele hierfür sind das Wandbild in San Gimignano (Abb. 28)⁹³ und das Tafelbild von Jacopo di Cione in London.⁹⁴ Eine weitere Ausnahme stellt das Wandbild im Camposanto von Pisa dar, da die Verbrecher dort in knielangen Unterhosen dargestellt sind (Abb. 29);⁹⁵ eine Motivfindung, wie sie uns auch von Vitale da Bolognas Tafelkreuzigung heute in Madrid bekannt ist.⁹⁶ Schächer, die Hosen tragen, finden sich für eine Zeit vor der Louvre-Kreuzigung hingegen in Neapel und zwar in der Kreuzigung im Nonnenchor von Santa Maria Donnaregina (Abb. 30).⁹⁷

91 Siehe beispielsweise die *Maestà* von Duccio, die *Maestà* in Massa Marittima sowie Lorenzettis Kreuzigung in der Unterkirche von San Francesco.

92 Florenz, Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli, Wandmalerei, Andrea Bonaiuti; Dieck 1997.

93 San Gimignano, La Collegiata, Wandmalerei, zw. 1333-1343, Lippo Memmi und Werkstatt; Polzer 2013. Polzer verwies auf Lippos Werkstatt und dessen Bruder Federico, der den Großteil des Passionszyklus ausgeführt haben muss. Die Mitarbeit von Barna da Siena, dem Vasari die Autorschaft der Wandmalereien in der Collegiata zugeschrieben hat, sei nicht ausgeschlossen.

94 London, National Gallery, Inv. Nr. 1468, Tempera auf Holz, 154,0x138,5 cm; Kat. National Gallery London 2011, 42-51. Zuschreibung an Jacopo di Cione durch Sirén, danach katalogisiert als Stil Andrea Orcagnas von Davies und von Offner. Von Steinweg Jacopo zugeschrieben, allerdings unter Beteiligung eines weiteren Künstlers aus dem nahen Umfeld des Malers der Ashmolean Predella. Diese Attribution wurde von Boskovits akzeptiert, der die Kreuzigung in die Jahre um 1370-1375 datierte. Kreytenberg sprach sich für eine Datierung um 1368 aus. Im Londoner Katalog wird eine Datierung um 1369-1370 vertreten. Abbildung unter: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacopo-di-cione-the-crucifixion> (abgerufen am 10.10.2020).

95 Pisa, Camposanto, Wandmalerei, um 1330/frühe 1330er Jahre; Polzer 2011. Polzer sprach sich gegen eine Identifizierung des Malers der Kreuzigung mit Francesco Traini aus, welchem Carli, Caleca und Bellosi die Autorschaft zugesprochen hatten. Nach Polzer war die Kreuzigung das erste Wandbild, das im Pisaner Camposanto entstanden ist, ausgeführt vom Hymnal Master. Mündlich äußerte Theresa Holler, dass sie von einer Datierung um 1333 für die Kreuzigung ausgehe, während Friederike Wille zu einer Datierung um 1336 tendierte, wie auch bereits Chiara Frugoni.

96 Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 425, Tempera auf Holz, 93x51,2 cm; Kat. Thyssen-Bornemisza 1992, 42. Longhi datierte die Kreuzigung um 1345, was d'Amico und Medica mit ihrer Einordnung in die Nähe der Madonna dei Denti unterstützten. Boskovits sprach sich für eine Datierung um 1335 aus, wie sie auch in Madrid vertreten wird. Abbildung unter: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/bologna-vitale-da-crucifixion> (abgerufen am 10.10.2020).

97 Neapel, Santa Maria Donnaregina, Nonnenchor, Wandmalerei; Paone 2004 (2005). Zur Ausmalung des Nonnenchores zählen Wandmalereien von Propheten und Aposteln, Szenen aus dem Leben der Heiligen Katharina von Alexandrien

Doch entspricht auch die dortige Bekleidung der Schächer nicht jener auf dem Tafelbild,⁹⁸ weshalb die plausibelste Referenz für die Herkunft der Gewänder zurück nach Mittelitalien, in den Kirchenstaat, nach Assisi, führt.



Abb. 29



Abb. 30

Die von Teobaldo Pontano, Bischof von Assisi in den Jahren zwischen 1296 bis 1329, gestiftete Magdalenen-Kapelle in der Unterkirche von San Francesco zeigt ein Bildprogramm, das auf eine doppelte Funktion der Franziskanerkirche abzielt.⁹⁹ Diese sollte nicht nur als Grablege des berühmten Heiligen dienen, sondern gleichermaßen auch die Ansprüche einer Pilgerkirche erfüllen, was Teobaldo dazu veranlasste, die Kapelle als einen Ort für Gläubige, deren Beichte und Stiftergedenken zu konzipieren. Sowohl die Franziskaner als auch die Wallfahrer konnten sich dort der Memoria des Bischofs hingeben. Die in der Kapelle dargestellten Figuren zeigen demnach heilige Sünder, die dem reuigen Pilger, der in hoffnungsvoller Erwartung eines Ablasses zur Beichte antritt, als Vorbild dienen können. Unter ihnen findet sich auch der gute Schächer (Abb. 31).¹⁰⁰

und aus dem Leben der Heiligen Agnes (alle Südwand). Hinzukommen auf der Westwand die Apokalypse-Madonna, das Jüngste Gericht und Heiligendarstellungen. Auf der Nordwand sind Wandmalereien von Propheten und Aposteln, der Passion Christi, Heiligen und aus dem Leben der Heiligen Elisabeth von Thüringen dargestellt. Von Bertaux sienesischen Künstlern zugeschrieben und in eine Zeit nach 1320 datiert. Seit 1902 Zuschreibung an einen cavallinischen Künstler bzw. an Cavallini (Venturi, Hermanin, Rolfs). Bologna schrieb die Wandmalereien Filippo Rusuti zu und vermutete eine Unterbrechung der Ausmalung aufgrund des Todes der Königin Maria von Ungarn (1323) sowie eine Fortführung nach 1332. Dem widersprachen Hetherington, Brandi, Boskovits, die die Bezüge zur Kunst Cavallinis betonten. Romano und Tomei sprachen sich, auf die Werkstätten in Rom und Lazio verweisend, für einen *Cavallinismo* aus, der sich verbreitet habe. Paone verwies für ihre überzeugende Datierung, die von Bruzelius' Datierung zwischen 1318-1320 abweicht (Elliott/Warr 2004, 81), auf die Buchmalerei in Cava de' Tirreni (*Speculum historiale* u. *Rationale divinatorum officiorum*) aus dem zweiten Jahrzehnt des Trecento sowie auf die Bibel von Catania. Paones Meinung nach können die Wandmalereien in Donnaregina als Glied zwischen diesen beiden Miniaturmalereien beurteilt werden. Für ihre Datierung verwies sie außerdem auf ein Dokument, in dem die Jahre 1313 und 1318 möglicherweise als zeitliche Referenzen für die Wandmalereien zu verstehen sind.

98 Schwierig ist die Beurteilung des Gewandes im Fragment der Beweinung von Santa Chiara (Abb. 39). Die Silhouette des einzigen noch erkennbaren Gekreuzigten wird entlang des Armes von einer breiten, weißen Linie begleitet. Unklar bleibt, ob damit tatsächlich ein Hemd gemeint ist.

99 Schwarz/Theis 2004-2008, Bd. 2 (2008) 366-372. Wenn nicht anders angegeben, siehe zur Magdalenen-Kapelle ebd.

100 Assisi, Basilica inferiore di San Francesco, Cappella della Maddalena, Wandmalerei, frühes 14. Jahrhundert, Nachfolger Giotto's; König 2007, 114. Bereits Henry Thode machte Giotto für die Wandmalereien verantwortlich und auch Schwarz/Theis plädierten dafür, diese „als mögliche Giotto-Werke des Jahres 1308 ernst zu nehmen“. Zu den dargestellten reuigen Sündern zählen neben Maria Magdalena und dem guten Schächer Petrus, Paulus, Matthäus, David, Longinus, Maria Aegyptiaca sowie Maria, die Schwester des Moses. Außerdem gezeigt sind, wenn auch nicht im *Speculum Humanae Salvationis* genannt, Augustinus, Dionysius Areopagita und Kaiserin Helena. Vier gekrönte Jungfrauen nehmen das untere Register des Eingangsbogens ein, während im Inneren des Kapellenraums Bilder aus dem Magdalenenleben zu sehen sind.



Abb. 31

In der Laibung des Eingangsbogens steht der zum Tode verurteilte Verbrecher das Bildfeld füllend mit zur Seite gedrehtem Kopf und umgreift vor sich das Kreuz seiner Kreuzigung. Sein Gegenüber, das er mit festem Blick fixiert, ist Longinus, der mit einer prächtigen, mehrfarbigen Rüstung und einem roten Mantel bekleidet ist. Der Schächer selbst trägt ein schlichtes, weißes Gewand mit langen Ärmeln und tiefgeschnittenem Spitzdekolleté. Zwar reicht das Kleid bis zu den Waden, ist also deutlich länger als die Verbrecherkleidung auf der neapolitanischen Tafelkreuzigung und nicht seitlich geschlitzt, doch gehört es ebenso zur Kategorie Büsserkleid, das heißt zu den Kleidern, die an Unterkleidung erinnern und ihren Trägern zusätzliche Scham bereiten sollen. Mit diesen zielte man auf die Stigmatisierung gesellschaftlicher Außenseiter, so dass sie gerade im Kontext der Kreuzigung, sprich im Kontext der Verurteilung, sinnfällig erscheinen. Die Unterscheidung der Kleidung der Gekreuzigten, der Heiland trägt nahezu immer ein Tuch um die Lenden, beziehungsweise der heiligen Sünder (Magdalenen-Kapelle), hob vermutlich auf eine Unterscheidung der Schändlichkeit der betreffenden Männer ab.¹⁰¹ Es ist also festzuhalten, dass die für die Trecento-Kunst auffälligen Kleider der Verbrecher im Bild aus Neapel auf einen motivischen Vorläufer aus der Kunst Assisis zurückzuführen sind, der, eingebettet in die Gruppe der Heiligen in der Kapelle Teobaldos, einem Buß- und Sühnekontext zuzuordnen ist.

Neben der Kleidung der Schächer bieten die außereuropäischen Formeinflüsse im Bild die Möglichkeit, nach den ideellen und stilistischen Bezügen der Kreuzigung zu forschen.¹⁰² Diese haben nämlich nicht nur die Gewänder einiger Figuren beeinflusst, sie lassen sich ebenso an den Physiognomien einzelner Personen ablesen. Unter den Berittenen sind es die Gesichter der drei Soldaten zwischen den Kreuzen von Jesus und dem bösen Schächer (Abb. 32), die im Vergleich mit den anderen Soldaten hervorstechen. Sie gehören zur Gruppe der am besten erhaltenen Figuren des Originalbestandes.¹⁰³ Der mittlere unter ihnen hat ein breites Mongolengesicht mit mandelförmigen Augen, Knollennase und Oberlippenbart. Er trägt keine Halsberge, so dass sein linkes, deutlich ausgeprägtes Ohr gut zu sehen ist. Die zwei Männer links und rechts von ihm fallen aufgrund ihrer dunklen, kurzgeschnittenen Vollbärte und ihren breiten, aufgeworfenen Nasen auf. Im Gegensatz zum übrigen Bildpersonal, das mit feinen Gesichtszügen, schmalen Kopfformen und schmal geschnittenen Nasen homogene Formen aufweist, sind sie deutlich als Fremde gekennzeichnet. Allerdings unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer Kleidung nicht von den anderen Soldaten. In der Reihe der Berittenen ist es vielmehr der gute Hauptmann,

101 Neapel als „Rechtsraum“ in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist bislang kaum untersucht, weshalb die These von der Herkunft der Schächerkleider aus den lokalen, geistigen Strömungen zu prüfen bleibt. Corrado Bologna hat im Zuge seiner Aufarbeitung des höfischen Milieus der Zeit König Roberts die hohe Bedeutung des rechtswissenschaftlichen Studiums in Neapel unterstrichen. Bereits seit Karl I. von Anjou florierte die Schule des Rechts und die hohe Reputation neapolitanischer Juristen währte zweifellos bis in die 1330er Jahre; Bologna 2009.

102 Siehe zur weltgeschichtlichen Situation im 14. Jahrhundert und deren Auswirkungen auf die Kontakte zwischen dem mittleren sowie fernöstlichen Asien und Italien: Holst 1972, bes. 262-266.

103 Kat. Ausst. Paris 2013, 179f.



Abb. 32

der wegen seiner besonderen Erscheinung auffällt. Er trägt als einziger über dem üblichen Wams einen Mantel, der zudem so umgeschlagen ist, dass das Innenfutter aus kostbarem Hermelin sichtbar ist, sowie eine orientalisch anmutende Kopfbedeckung. Der rote Hut in Kegelform ohne Spitze erinnert an einen Fes, wird auf Stirnhöhe von einem breiten blauen Band abgeschlossen und rahmt das Gesicht des Zenturio durch ein an der Hutkrone befestigtes Tuch mit Goldfransen.¹⁰⁴



Abb. 33

Zwei weitere Kopfbedeckungen, die sich an orientalischen Vorbildern orientiert haben dürften, kontrastieren mit den Soldatenhelmen.¹⁰⁵ Beide Male handelt es sich erneut um Hüte in Kegelform, wobei der rote Hut des Spielers im rechten Bildvordergrund spitz zuläuft und mit Goldmustern verziert ist (Abb. 21). Die Kopfbedeckung des Mannes aus der Gruppe des namenlosen Volkes in der linken Bildseite ist braun und hat eine nach oben umgeschlagene breite Krempe (Abb. 33). Ob jene des Spielers ursprünglich ebenfalls in dieser Art gestaltet war, kann heute nicht mehr beurteilt werden, da das Bild an der Stelle beschädigt und die Malfarbe verlorengegangen ist. Die beiden Hutträger heben sich zusätzlich aufgrund ihrer Kinnbärte von den anderen Bildfiguren ab,¹⁰⁶ unterscheiden sich jedoch untereinander. Der Mann aus dem Volk mit seinen roten Backen und den vollen, durchbluteten Lippen vermittelt einen ganz anderen Eindruck als der

104 Siehe zu orientalisierten Kleiderformen, und im Speziellen zu orientalisierten Kopfbedeckungen, auch Reichel 1998, 138-153. Reichel konzentrierte sich in ihrem Beitrag auf die „Kleider der Passion“. Allgemein zur Mode im 14. Jahrhundert: Thiel 1997, 121-136.

105 Die Kopfbedeckungen im Pfingstbild der Spanischen Kapelle in Santa Maria Novella sind auf die türkische Külah zurückzuführen; Holst 1972, 267.

106 Neben den spitzen Kinnbärten war es das geflochtene Haar der Männer, das zu den aus Asien kommenden Moden gehörte, die sich auch in Italien verbreiteten: ebd., 266.

Spieler mit fahlem Gesicht. Er hat außerdem die Mundwinkel streng nach unten gezogen und die Lippen fest aufeinandergepresst.

An zahlreichen Bildstellen lassen darüber hinaus Verzerrungen in Goldfarbe, an orientalische Muster oder an Formen der arabischen Schrift denken.¹⁰⁷ Bei den Soldaten, auch jenen, die nicht außereuropäisch aussehen, findet sich die pseudo-kufische Dekoration zum Beispiel auf den Helmen, wie im Fall des Reiters, dessen Gesicht vom guten Hauptmann verdeckt wird (Abb. 34). Auch die Helmborte des Soldaten in der linken Bildseite, welcher als einziger der Figuren den Betrachter direkt anblickt, ist mit einem Band mit buchstabenähnlichen Mustern verziert (Abb. 35). Dasselbe gilt für die Kopfbedeckung des Bärtigen rechts unter den drei fremdländisch anmutenden Berittenen, dessen Helm außerdem in der Mitte mit einem ebensolchen Zierband überzogen ist. Neben Physiognomie und Bartracht betreffen die außereuropäischen Einflüsse in der Kreuzigung also auch das modische Erscheinungsbild in nicht unerheblicher Häufung, weshalb zu prüfen ist, wie das Bild unter dem Aspekt im Kontext der italienischen Malerei des frühen 14. Jahrhunderts zu verorten ist.



Abb. 34



Abb. 35

Diesbezüglich ist das Augenmerk erneut auf den mittellitalienischen Kulturraum zu richten, denn bekanntlich zählte Giotto mit zu den ersten Künstlern, die realistische Darstellungen von Fremden schufen, um durch die differenzierte Individualisierung der Figuren die bildlichen Erzählungen lebendiger zu machen.¹⁰⁸ Beispiele hierfür sind die Verspottung Jesu in der Scrovegni-Kapelle zu Padua mit dem dunkelhäutigen und dem bärtigen Mann unter den Schergen und Pharisäern (Abb. 36),¹⁰⁹ sowie die Feuerprobe des Franziskus vor dem Sultan in der Bardi-Kapelle in Santa Croce in Florenz, wo Kopfbedeckung, Kleidung und Hautfarbe einer Charakterisierung der Menschen aus dem

107 „Painters used the Oriental pseudo-scripts as writing, and as ornament on textiles, gilt halos, and frames for religious images. While these inscriptions are literally senseless, they convey symbolic meanings that differ somewhat according to their place in the paintings.“; Mack 2001, 51. Siehe zur pseudo-kufischen Schrift in italienischer Kunst das Kapitel *Oriental script in Italian Paintings*; ebd., 51-71.

108 Mack 2001, 149. Im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, Bezug nehmend auf ebd., 149-153.

109 Padua, Cappella degli Scrovegni, Wandmalerei, zw. 1303-1305, Giotto; Romano 2008, 155-249.

Orient dienen (Abb. 37).¹¹⁰ Im wenige Jahre später entstandenen Martyrium der Franziskaner von Ambrogio Lorenzetti in der Sieneser Kirche San Francesco tauchen dann Spitzhüte mit breiter, nach oben geklappter Krempe auf,¹¹¹ so wie sie auch in der neapolitanischen Kreuzigung vorkommen. Auffällige Kleidung und spitze Kinnbärte, die sogar geteilt sein können, sind darüber hinaus Merkmale, die Andersgläubige auszeichnen sollen.



Abb. 36

Lassen sich die Darstellungen der Fremden in den Wandmalereien der Bardi-Kapelle und in Siena konkret auf die Missionsreisen der Franziskaner zurückführen, sind es daneben die vielen Handelsbeziehungen zwischen Italien und dem Orient beziehungsweise Asien, die generell zur Kenntnis des Fremden beitragen.¹¹² Die außereuropäischen Einflüsse in den Bildern sind demnach entweder über das Studium der auf der Apenninen-Halbinsel präsenten Ausländer oder über die Reiseberichte sowie Zeichnungen und Bilder der Heimkehrer zu erklären.



Abb. 37

Für die Hafenstadt Neapel ist zudem ein Austausch zwischen Menschen verschiedener Herkunft vorauszusetzen. Denkbar ist auch, dass die in Mittelitalien erstmals auftauchenden Bildlösungen zur Charakterisierung von Nicht-Christen und Fremden über reisende Maler in den Süden gebracht und vom Maler der neapolitanischen Kreuzigungstafel aufgegriffen wurden. Bekannt sind der Aufenthalt von König Roberts Sohn Karl von Kalabrien in der Republik Florenz sowie die florierenden Bankbeziehungen zwischen Zentralitalien und dem Königreich Neapel,¹¹³ die einen Transfer künstlerischer Ideen mittels Berichterstattung oder Beobachtung vor Ort mit sich gebracht haben könnten.

Zuletzt ist in diesem Kontext die technisch aufwendige Ausführung der in der Louvre-Tafel dargestellten Kleidung zu erwähnen. Die Restaurierung hat ergeben, dass die Eisenmaschen der Kettenhemden (Hals- u. Armbekleidung der rotgekleideten Soldaten links von Longinus u. rechts vom Zenturio, Halsberge mehrerer Berittenen, Abb. 38) in einer speziellen, von keinem anderen Gemälde der Zeit bekannten Technik ausgeführt wurde: „il s'agit de petits tracés en forme de 's' juxtaposés qui, à une observation au microscope, semblent être faits à la main libre et non avec un outil de poinçon.“¹¹⁴ Das belegt eine Achtsamkeit bei der malerischen Ausführung der Details und ein großes künstlerisches Können des Urhebers der Tafel sowie dessen Innovationsleistung. Zumal es sich hier nicht

110 Florenz, Santa Croce, Cappella Bardi, Wandmalerei, 1320er Jahre, Giotto; König 2007, 104-107.

111 Siena, San Francesco, Wandmalerei, um 1320-1325; Kat. Ausst. Siena 2017, 132-151. Die bedeutendsten Zeugnisse eines möglichen Zyklus im Kapitelsaal des Konvents sind drei abgenommene Wandmalereien, die heute zwei Kapellen des Querhauses schmücken: die Kreuzigung von Pietro Lorenzetti, das Martyrium der Franziskaner und die öffentliche Berufung des heiligen Ludwigs von Ambrogio Lorenzetti.

112 Hierzu noch einmal Holst 1972, 262-266. Je weiter die islamischen Völker in die Mittelmeergebiete vorrückten, umso mehr unternahm man von päpstlicher Seite christliche Missionsreisen.

113 Karl hatte die *signoria* von Florenz 1326/1327 inne; Kelly 2003, 42, 163, 165, 232, 234. Siehe zu den Handels- und Finanzbeziehungen zwischen Republik und Königreich ebd., 134f, 155f, 193, 216-218, 227.

114 Im Restaurierungsbericht wird auf die Rückseite von Duccios *Maestà* verwiesen, auf der die Eisenmaschen der Kettenhemden ähnlich, jedoch in Malfarbe, nicht in Metallblatt gemacht wurden.



Abb. 38

Hälfte des 14. Jahrhunderts am wahrscheinlichsten bleibt. Dies soll im Folgenden anhand der Gegenüberstellung mit der neapolitanischen Kunst jener Zeit geprüft werden.

1.4 Zur Kunst Neapels zur Zeit Giotto's und danach

Mehrere Indizien, die auf eine Einordnung der Pariser Kreuzigung in die neapolitanische Malerei der 1330er Jahre verweisen, sind bereits angeklungen. Zum einen lässt sich das äußerst seltene Detail der von hinten an den Kreuzquerbalken genagelten Schächerhände im Neapel der Zeit nach Giotto¹¹⁵ ausmachen (Abb. 25 u. 26):¹¹⁶ In der schlecht erhaltenen Beweinungsszene im Nonnenchor von Santa Chiara, die Giotto und seiner neapolitanischen Werkstatt zugeschrieben wird, ist zu erkennen, dass die Hände des zumindest fragmentarisch erhaltenen Schächers ebenfalls von hinten an das Kreuz genagelt worden sind (Abb. 39).¹¹⁷ Zum anderen spricht die Wiederaufnahme der Schächerkleider sowohl in der städtischen Buch- und Tafelmalerei als auch in der Monumentalmalerei des Königreichs für eine Entstehung



Abb. 39

des Bildes in besagter Stadt. Die Kreuzigung auf fol. 178v der um 1350 in den höfischen Buchmalereiwerkstätten der Anjou's ausgeführten *Bible moralisée* fr. 9561 (Abb. 40),¹¹⁸ in der diese beiden Motive aus dem Tafelbild übernommen wurden, ist somit ein wichtiger Beleg für die neapolitanische Herkunft der Kreuzigung.

115 Das genaue Abreisedatum Giotto's aus Neapel ist nicht bekannt. Am 12. April 1334 erging in Florenz der Beschluss über die Berufung Giotto's zum Stadtbaumeister, zwei Urkunden vom 18. Oktober 1334 dokumentieren seine Geschäftstätigkeitort: Schwarz/Theis 2004-2008, Bd. 1, 2008, 58f u. 267-269.

116 Die beiden im Folgenden genannten Vergleichswerke erwähnte bereits Thiébaud: Kat. Ausst. Paris 2013, 178. Verdienst vorliegender Dissertation ist es, weitere Beispiele für die Verbreitung dieses außergewöhnliche Motiv im Königreich Neapel vorstellen zu können (Kapitel V).

117 Neapel, Santa Chiara, Nonnenchor, Wandmalerei, 1329-1332; Leone de Castris 2006, 71, 74 u. 80.

118 Paris, Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr. fr. 9561, Pergament, 0,295x0,205 m; Kat. Ausst. Paris 2013, 208-213. Als Maler diskutiert werden ein erster und zweiter Meister der *Bible moralisée* (Meiss, Bologna), ein giottesker Maler (Avril) und

Die Restauratoren konnten eine Fülle an wertvollem Material wie Gold und Lapislazuli in der Darstellung ausmachen und nachweisen, dass die an der Ausführung beteiligten Künstler direkt auf das ursprünglich im Hintergrund aufgetragene Blattgold gemalt haben. Das heißt, anstatt die für den Auftrag der Malfarbe reservierten Flächen auf der Tafel von Beginn an frei zu lassen, um dadurch Gold zu sparen, war das kostbare Material angebracht und anschließend wieder übermalt worden. Ein solcher Farbauftrag direkt auf den Goldgrund und die Verwendung von hochwertigem Ultramarin sind für ein weiteres neapolitanisches Kunstwerk aus den 1330er Jahren belegt, für das Diptychon mit Schmerzensmann und Muttergottes sowie Johannes und Magdalena (Abb. 41 u. 42), das dem angiovinischen Hofkontext zugeordnet wird.¹¹⁹ Und auch die zwei ebenfalls neapolitanischen, zeitgenössischen Apokalypsetafeln, heute in der Staatsgalerie Stuttgart, können dieser Gruppe besonders kostbarer und technisch außergewöhnlich ausgeführter Bilder hinzugefügt werden: Anstelle eines Goldgrundes haben sie nämlich einen nicht weniger hochwertigen Ultramarin-Grund (Abb. 43 u. 44).¹²⁰

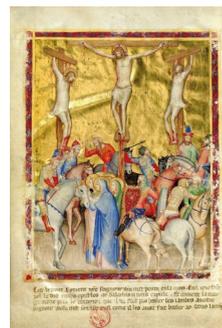


Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42

die Mitarbeit des Maestro di Giovanni Barrile (Leone de Castris). Zudem ist sich die Forschung bezüglich der Datierung uneins: um 1365-1375 (Meiss), um 1355 (Bologna), um 1350 (Avril), um 1350-1352 (Leone de Castris), um 1352 (Perriccioli Saggese), um 1340-1350 (Besseyre), nach 1360 u. vor 1368 (Manzari), um 1325-1340/1355 (Lowden, unter Bezugnahme auf Christe/Brugger 1999, 2003).

- 119 London, National Gallery, Inv. Nr. 3895, Tafel, 0,6000x0,423 m (Schmerzensmann) u. New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv. Nr. 1975.1.102, Tafel, 0,584x0,396 m (Johannes u. Magdalena); Kat. Ausst. Paris 2013, 188-193. Hier wird eine frühere Datierung, 1335-1340, als die im Pariser Katalog, um 1335-1345, angenommen. Diskutiert wurden eine mittelitalienische Abstammung (Gronau, Laclotte, Davies u. Gordon), Roberto d'Oderisio, der Maestro di Giovanni Barrile, der Maestro della Crocifissione del Louvre und ein giottesker Maler neapolitanischer Abstammung. Vergleiche zu den technischen Angaben, auf die hier referiert wird: Gordon 2011, 375f.
- 120 Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 3082 u. 3100, Tempera auf Pappelholz, 35x86,5 u. 34,8x86,8 cm; Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018. In vorliegendem Beitrag wird eine Datierung in die Jahre 1332/1333 vertreten. Auch wenn der Maler der Apokalypse nicht bekannt ist, gilt Neapel als Entstehungsort gesichert, da bereits Erbach-Fürstenu Nachfolger in der neapolitanischen Buchmalerei ausmachen konnte. Schmitt hat das endgültig belegt, die aktuelle Forschung folgt ihr. Einzig Longhi hat eine Zuschreibung an den Paduaner Giusto de' Menabuoi vorgeschlagen. Boskovits schlug Giotto als Maler



Abb. 43



Abb. 44

Die Tatsache, dass die Künstler in Neapel nicht in Zünften organisiert waren und somit keiner kommunalen Kontrolle unterlagen, wie das zur gleichen Zeit beispielsweise in Florenz der Fall war,¹²¹ ermöglichte es sowohl den Auftraggebern als auch den Kunstschaffenden mit einer gewissen Freiheit zu handeln.¹²² Dies könnte seinen Niederschlag in exklusiven Wünschen und Ansprüchen von Seiten der Kunden gefunden haben sowie in der Gelegenheit für die Maler, Bildhauer und Architekten materialtechnisch raffiniert und künstlerisch besonders innovativ zu arbeiten. Während Florentiner Künstler regelmäßig von Kommissionen und einer nicht minder strengen Öffentlichkeit kontrolliert wurden, was auch eine Qualitätssicherung bedeutete, war es in Neapel, insbesondere im höfischen Umfeld, scheinbar leichter möglich, auf dem Gebiet der Kunst freier und bei weniger Druck von außen Neues auszuprobieren zu können. Es ist deshalb vorstellbar, dass die im Königreich arbeitenden Künstler in einer zunftlosen Organisationsstruktur womöglich bei

der Apokalypse vor, Bellosi den Maler der kleinen Louvre-Kreuzigung, den er auch für das London-New York-Diptychon verantwortlich machte. Bei der Stuttgarter Apokalypse handelt sich um zwei Tafeln mit 50 Szenen (24 auf Tafel 1, 26 auf Tafel 2) aus der Offenbarungsgeschichte und eine in hellen Ockertönen ausgeführte Monochrommalerei auf Ultramarin-Grund mit Weißhöhlungen und dunkleren Erdpigmenten für die Schattierungen. Gesichter, Konturen, Waffen, Helme und Zaumzeug wurden teilweise mit schwarzer Tusche hervorgehoben, Farbeinsatz erfolgte mit Grün für Wasser und Rot für Feuer. Zum Schluss wurden die Nimben, Lichtstrahlen und Gewänder mit filigranen Linien aus Gold verziert. Hier wird der oben angegebenen, von Hojer gezählten Szenenanzahl gefolgt; ebd., 17.

121 Löhr 2013, 45-47.

122 Fleck 2010, 114: „The city was special in that no apparent guild for artists existed to provide practice guidelines, giving the court considerable latitude in hiring and controlling artists [...]“

einem Werkstattgespräch mit ihren Auftraggebern in einen intimen, fruchtbaren Dialog traten und im Zuge dessen zu kreativen, neuen Bildlösungen fanden. So könnten Kunstwerke wie die von Max Seidel als „gemeißelte Bilder“ beurteilten Altäre und Reliefs des Tino di Camaino einer solchen Situation und einem speziell französischen Geschmack entsprungen sein, denn erst mit Beginn seiner Tätigkeit für den Königshof in Neapel konzentrierte sich der sienesische Bildhauer auf diese besondere Art der Materialgestaltung.¹²³ Und schließlich ist auch die *Bible moralisée* fr. 9561 – der Buchtyp kam in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts am Hof in Paris auf – die einzige ihrer Gattung, die auf italienischem Boden entstand, was eine solche Annahme bestätigt.¹²⁴

Einige Forscher haben die Pariser Kreuzigungstafel im Neapel der Zeit nach Giotto verortet und dem sogenannten Maestro di Giovanni Barrile¹²⁵ zugeschrieben: Unmittelbar nach dem Erwerb des Bildes durch den Louvre im Jahre 1999 benannte Pierluigi Leone de Castris den neapolitanischen Maler als Urheber der Kreuzigung.¹²⁶ Alessandra Perriccioli Saggese bejahte diese Zuschreibung mit der Wiedergabe von Francesco Acetos Meinung, es handle sich um einen dem Maestro di Giovanni Barrile nahestehenden Künstler oder um ihn selbst.¹²⁷ Beide erkannten eine hohe Affinität zwischen der Pariser Darstellung, den Stuttgarter Apokalypsetafeln und der *Bible moralisée* fr. 9561. Miklós Boskovits sprach sich ebenfalls für eine Zuschreibung an besagten Meister aus, wobei er in ihm auch den Maler der zweiten, neapolitanischen Trecento-Kreuzigung des Louvre sah (Abb. 45).¹²⁸ Und auch Dominique Thiébaud äußerte sich zunächst zustimmend zu dieser Autorschaft, präzisierte allerdings, dass eine von Giotto angelegte Komposition anzunehmen sei.¹²⁹ Später korrigierte Leone de Castris seine erste Aussage und



Abb. 45

123 Davon ausgehend lässt sich wiederum ein Altar wie der von Giotto in Bologna erklären, der bei der Gestaltung der einzelnen Figuren und im Gesamtaufbau „skulpturale Züge“ aufweist.

124 Grundlegend zur *Bible moralisée*: Hausscherr 1972 sowie Hausscherr 1973.

125 Bologna hat diesen ortsansässigen Maler unter den Mitarbeitern des Toskaners am Hof der Anjous ausgemacht und als „primo discepolo napoletano di Giotto“ bezeichnet. Er schrieb ihm ein Oeuvre an Tafelbildern und Wandmalereien zu, die der Meister in Santa Chiara beziehungsweise in Castel Nuovo selbständig ausgeführt haben oder an deren Ausführung er beteiligt gewesen sein soll und glaubte, ihn anhand eines Zahlungsdokuments für Arbeiten in Castel Nuovo als „maestro Antonio Speziario Cavarretto“ identifiziert zu haben; Bologna 1969, 200–213. Dem hat Francesco Aceto widersprochen, da die korrekte Übersetzung der Dokumente besagt, dass Speziario kein Maler, sondern ein Amtsträger des Königs war; Aceto 1992, 55–62. Leone de Castris fügte den von Bologna genannten Bildern weitere Arbeiten als Spätwerk des Künstlers hinzu; Leone de Castris 1986, 413–418. Die Namen gebenden Wandmalereien in der Chorkapelle von San Lorenzo Maggiore – Rullo konnte nachweisen, dass der Stifter der Kapelle nicht Barrile, sondern Barrese hieß und nicht jener Giovanni Barrile aus dem Freundeskreis Roberts von Anjou war; Rullo 2014, 369f. – sind für stilistische Vergleich jedoch wenig vertrauenswürdig und nicht mit den von Bologna angeführten Werken vereinbar.

126 Kat. Ausst. Paris 2013, 176.

127 Perriccioli Saggese 2002, 666.

128 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. M.I. 358, Pappeltafel, 0,893x0,590 m, um 1345; Kat. Ausst. Paris 2013, 194–199. Zunächst für ein Werk Gherardo Starninas bzw. Bernardo Daddis gehalten, gilt seit Laclottes Zuschreibung an einen neapolitanischen Nachfolger Giottos und eine Entstehung im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts die geographische Verortung der Tafel für sicher. Als verantwortlicher Künstler diskutiert werden Roberto d’Oderisio (Leone de Castris, Pope-Hennessy u. Kanter), der Maestro di Giovanni Barrile (Boskovits) und der Maestro della Crocifissione del Louvre (Bellosi). Jüngere Zuschreibungen bleiben allgemein, nennen Neapel als Entstehungsort bzw. einen giottesken, neapolitanischen Maler (Thiébaud, Vitolo, Paone, Gordon). Boskovits in Kat. Ausst. Florenz 2000, 195.

129 Thiébaud 2002.

lancierte die These, dass von einer Ausführung der Tafel in Giottos neapolitanischem Atelier zu einem Großteil durch den Maestro di Giovanni Barrile auszugehen sei.¹³⁰ Daraufhin äußerten sich sowohl Boskovits als auch Thiébaud erneut zur Zuschreibungsfrage. Boskovits revidierte seine frühere Meinung und vertrat nun die Ansicht, es handle sich beim Maler der Pariser Kreuzigung um einen dem Maestro di Giovanni Barrile nahestehenden Künstler, jedoch nicht um diesen selbst.¹³¹ Thiébaud schloss eine Beteiligung des Meisters an der Entstehung des Bildes nun völlig aus.¹³² Vielmehr stelle die Kreuzigung eine in Giottos neapolitanischer Werkstatt ausgeführte Arbeit, vielleicht nach einer Vorlage des Toskaners, dar. Angelo Tartuferi hingegen blieb bei einer Zuschreibung der Tafel an den Maestro di Giovanni Barrile.¹³³ Er sah in ihm den Hauptinterpreten giottesker Malerei in Neapel und in der Kreuzigung „un altro esemplare di autentico giottismo napoletano“. Der Künstler zeichne sich einerseits durch eine direkte giotteske Filiation aus und reflektiere andererseits zugleich unmissverständlich die Kultur Simone Martinis.

Es ist Thiébaud darin zuzustimmen, den Maestro di Giovanni Barrile als Urheber der Louvre-Tafel auszuschließen.¹³⁴ Der Vergleich mit dessen Werken aus den 1330er Jahren, zu welchen die Kreuzigung aufgrund ihrer Datierung die stärksten Analogien aufweisen müsste, namentlich die Wandmalereien in der Cappella Barrese in San Lorenzo in Neapel (Abb. 46),¹³⁵ das Tafelbild mit dem heiligen Ludwig in Aix-en-Provence (Abb. 47)¹³⁶ und das Tafelkreuz im Dom von Teano,¹³⁷ zeigt, dass trotz der Ähnlichkeit einiger Farbwerte wie dem Zinnoberrot und einzelner physiognomischer Züge die Unterschiede überwiegen. Während die Figuren auf dem Pariser Tafelbild aufgeschossen sind und schmale Schultern haben, handelt es sich bei den Dargestellten in der Kapelle um schwere Figuren, die durch ihre aufgeblasenen Kleider noch behäbiger wirken, wie zum Beispiel in der Geburt Jesu gut ersichtlich ist. Thiébaud zufolge entsprechen



Abb. 46

130 Leone de Castris 2006, 132 u. 163, Anm. 55.

131 Kat. Ausst. Paris 2013, 176.

132 Thiébaud 2007.

133 Tartuferi 2011, 46 sowie Tartuferi 2013 (2014), 31f.

134 Kat. Ausst. Paris 2013, 179f. Im Folgenden werden Thiébauds Vergleiche kommentiert. Angekauft wurde die Tafel als Arbeit des Maestro di Giovanni Barrile.

135 Neapel, San Lorenzo, Cappella Barrese; Wandmalerei; Rullo 2014, 369f. Obwohl die Wandmalereien einer stark invasiven Restaurierung unterzogen wurden, spielen sie für die rekonstruierte Künstlerpersönlichkeit des Maestro di Giovanni Barrile eine große Rolle und dürfen hier nicht ignoriert werden. Allerdings ist aufgrund der Neuzuschreibung der Kapelle an die Familie Barrese durch Rullo auch die Rekonstruktion dieses Malers neu zu überdenken.

136 Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv. Nr. 821.1.14, Tafel, 0,643x0,400 m, um 1340; Kat. Ausst. Paris 2013, 184-187. Spekuliert wird über eine Aufbewahrung in einem Klarissenorden in Aix-en-Provence bis zu dessen Aufhebung im Jahre 1787. Nach ersten Zuschreibungen an Giotto und an eine sienesisch-avignonesische Kultur gilt seit Bolognas Zuschreibung an den Maler der Barrese-Kapelle in San Lorenzo zumindest die neapolitanische Herkunft der Tafel für gesichert. Als Maler diskutiert wurde Roberto d'Oderisio (Bologna, Longhi, Laclotte, Berenson), wobei dieser in jüngerer Zeit vornehmlich im Maestro di Giovanni Barrile vermutet wird (Bologna, Leone de Castris, Aceto).

137 Teano, San Clemente, Tafelkreuz; Gaeta 2013, 345. Zuschreibungen an den Maestro di Giovanni Barrile durch Bologna und Leone de Castris sowie an Roberto d'Oderisio durch Causa. Bologna datierte das Kreuz in die Jahre 1330/1331.

die schmalschultrigen Personen der Kreuzigungstafel mit ihren proportional kleinen Köpfen und länglichen Gesichtern vielmehr Arbeiten der Giotto-Werkstatt seit den 1310er Jahren in Assisi sowie dem Stefaneschi-Altar, was sich mit dem bereits konstatierten gemeinsamen Interesse an perspektivischen Verkürzungen fügt.

Auch die durch Licht- und Schatteneinsatz erzielte kontrastreiche, plastische Ausführung im Louvre-Bild (s. die besser erhaltenen Köpfe der Kreuzigung: die trauernden Heiligen, die Spieler, die ausländisch anmutenden Soldaten zu Pferd u. den bösen Schächer) unterscheidet sich deutlich von der zarten, teilweise ungenauen Wiedergabe von Licht in den Werken des Maestro di Giovanni Barrile. Darüber hinaus organisierte dieser seine Kompositionen mit einer Sorge um Symmetrie, die es ihm nicht erlaubte, Figuren anders als im Profil oder frontal zu zeigen und ihn dazu brachte, diese nach dem Prinzip der Isokephalie aufzureihen (vgl. die Vermählung der Jungfrau in der Cappella Barrese). Einher ging dies außerdem mit einer gewissen Steifheit der Figuren sowie mit einer Ausdruckslosigkeit in den stereotypen Gesichtern. Nichts davon findet sich in der Tafelkreuzigung, die mit ihrer komplexen, Raum greifenden Anordnung besticht. Das perspektivische Können des Kreuzigungsmalers zeigt sich in den Verkürzungen (vgl. z. B. die heilige Magdalena, die Berittenen, die nach oben schauen, die tänzelnden Pferde) und belegt zusammen mit den zahlreichen ikonographischen Innovationen einmal mehr die hohe Qualität der Darstellung. Deshalb ist Thiébaud auch beizupflichten, Giotto neapolitanische Werkstatt als Entstehungsort der Kreuzigungstafel ernst zu nehmen.¹³⁸



Abb. 47

Trotz der aufgezeigten Unterschiede zwischen der Darstellung aus dem Louvre und der Malerei Giotto, vor allem im Hinblick auf dessen Tafelkreuzigungen, sprechen neben der künstlerischen Innovationskraft auch die materielle Kostbarkeit und die vielschichtige Motivik in der Kreuzigung für deren Genese im Umfeld des renommierten Künstlers. Dazu gibt es zwei Thesen: Die erste, 2006 von Leone de Castris vorgeschlagen und ein Jahr später von Thiébaud bestätigt, geht von einer Konzeption des Bildes durch Giotto und einer Ausführung in dessen neapolitanischer Werkstatt unter Aufsicht des Meisters aus.¹³⁹ Der zweiten zufolge hat Giotto damit begonnen, die Kreuzigung zu malen, musste die Ausführung aber aufgrund anderer Verpflichtungen, Thiébaud spekulierte über dessen Abreise nach Bologna, an einen *compagno* abgeben. Für seine wie auch immer geartete Beteiligung an der Kreuzigung stünden Figuren wie die Maria Magdalena und jene mit volleren Gesichtern sowie die Spieler Pate, die der giottesken Produktion aus den 1310er und 1320er Jahren entsprechen. Vorfahren für die fremdländischen Soldaten, plastischer und dunkler gestaltet, könnten Figuren aus dem nördlichen Querhaus der Unterkirche von Assisi gewesen sein. Allerdings passt das Körperverständnis Giotto, zieht man die massigen Figuren aus dem Baroncelli- oder dem Bologna-Altar hinzu, nicht zu den aufgeschossenen, länglichen Figuren der Tafelkreuzigung. Die Realisierung in einem Werkstatt-Kontext und keine alleinige Urheberschaft erscheinen demnach zunehmend wahrscheinlicher.

138 Vgl. zum folgenden Abschnitt: Kat. Ausst. Paris 2013, 180f.

139 Für Leone de Castris ist der Maestro di Giovanni Barrile der unter Giotto's Aufsicht arbeitende Kreuzigungsmaler: Leone de Castris 2006, 132 u. 163, Anm. 55.

Im Rahmen der Pariser Ausstellung hat Thiébaud zu Recht auf die Analogien zwischen der Kreuzigung und einigen neutestamentlichen Szenen der *Bible moralisée* fr. 9561 sowie den Wandmalereien mit Szenen aus dem Magdalenenleben in der Pipino-Kapelle in der Neapolitaner Kirche San Pietro a Majella,¹⁴⁰ die sicherlich später als das Tafelbild datieren, verwiesen.¹⁴¹ Abgesehen von den motivischen Übereinstimmungen sind sowohl die Miniaturen als auch die Wandbilder Belege „d'une inspiration dramatique, d'idées poétiques et d'un raffinement pictural qui trouvent un précédent plausible dans la Crucifixion du Louvre.“ In allen drei Arbeiten findet sich zudem dieselbe Vorliebe für seltene Farbtöne wie beispielsweise Lavendelblau oder Malve und kostbare Golddekorationen von einer ungewöhnlichen Vielfalt (vgl. die Kleider, Rüstungen u. Schilde).

Ausgehend von diesen Beobachtungen sollte die Möglichkeit einer Verwirklichung des Bildes in zeitlich versetzten Momenten in Betracht gezogen und analysiert werden. Die These, Giotto habe für die Konzeption der Darstellung und einer seiner *compagni* für die malerische Ausführung verantwortlich gezeichnet, erlaubt die Annahme einer Entstehung der Tafel in zwei Zeitabschnitten. Bleibt es auch dabei, im toskanischen Meister den ideellen Kopf hinter der Kreuzigung zu sehen, könnte die finale Realisierung des Bildes im Umfeld der höfischen Buchmalerei Neapels erfolgt sein, welche im Gegensatz zur vornehmlich von mittelitalienischen Künstlern ausgeführten Wand- und Tafelmalerei in den Händen lokaler Künstler lag.¹⁴² Es ist aber ebenso vorstellbar, dass die Tafel erst im Stadium der Dekoration in einen anderen Werkstatt-Kontext oder zum Zweck einer Aufbesserung der Malschicht zu einem Buchmaler gebracht worden ist. Das würde die Affinität der Kreuzigung zum Beispiel mit der *Bible moralisée* erklären. Schließlich ist nicht nur von einem reziprok befruchtenden Austausch zwischen der Wand- und Tafelmalerei, sondern gleichermaßen zwischen den sich auch größentechnisch näherstehenden Künsten auf Holz und im Buch auszugehen. Nicht auszuschließen ist die These, dass das Bild eine Vorbildrolle innehatte, der neapolitanischen Buchmalerei zur Orientierung diene und es so zu den motivischen und stilistischen Übereinstimmungen kam.

Die Kenntnisse über Giottos Werkstätten an anderen Orten sowie die Tatsache, dass dieser für die Angehörigen des Anjou-Hofes mehrere (Groß-)Projekte parallel ausführte, erlauben die Annahme, dass der Toskaner auch in Neapel eine Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern unterschiedlicher Formation und kulturellem Hintergrund leitete.¹⁴³ In Florenz zum Beispiel arbeitete der sehr talentierte Taddeo Gaddi 24 Jahre lang im Atelier seines Patenonkels Giottos, was speziell im Hinblick auf die Vergabe von Aufträgen durchaus aufschlussreich ist. Es ist nämlich davon auszugehen, dass Taddeo die Leitung in Giottos Florentiner Werkstatt während dessen Abwesenheit übernahm und es sich bei Arbeiten, wie beispielsweise der Ausmalung der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce nicht um spezifisch an Giotto, sondern

140 Neapel, San Pietro a Majella, Cappella Pipino, Wandmalerei; Wilkins 2012. Datierung und Zuschreibung der Wandmalereien sind umstritten: Bologna datierte sie vor 1354 und schrieb sie einem ersten Meister der *Bible moralisée* sowie einem anonymen Meister zu. Jansen datierte sie ins frühe 14. Jahrhundert. Laut Beschreibung in der Kirche waren der Maestro di Giovanni Barrile und Antonio Cavarretto die Maler, die Bilder werden dort auf ca. 1340 datiert.

141 Kat. Ausst. Paris 2013, 181.

142 Barbero 1994, 126.

143 Das Standardwerk zum Thema ist nach wie vor Giovanni Previtalis *Giotto e la sua bottega*, hier in der dritten Auflage genutzt: Previtali 1993. Allerdings ist der Teil zu Giottos neapolitanischer Zeit auf eine Seite beschränkt; vgl. ebend., 126f. Im folgenden Abschnitt deshalb auch Bezug nehmend auf Bonsanti 2000 und Monciatti 2014, 641-651.

an seine Werkstatt vergebene Aufträge gehandelt hat.¹⁴⁴ Bekannt ist auch, dass Giotto sowohl mit Künstlern, welche ihn an die entsprechenden Wirkungsstätten begleiteten, zusammenarbeitete, als auch mit solchen, die er vor Ort engagierte. Demnach war es möglich, dass Einheimische ihre Ausbildung in der Werkstatt eines zugereisten Malers erhielten und sich fremde Einflüsse zu eigen machten, was zur Konsolidierung eines neuen Lokalstils führen konnte. Unterschiedliche Qualitätsniveaus innerhalb der im Werkstatt-Kontext ausgeführten Arbeiten belegen die Präsenz guter und besserer Mitarbeiter im Umfeld Giotto.

Angaben in den angiovinischen Registern sprechen von einer großen Werkstatt Giotto in Neapel,¹⁴⁵ und die Forschung diskutiert die Präsenz verschiedener Mitarbeiter. Der Maestro di Giovanni Barrile stellt nach der Rekonstruktion von Bologna und Leone de Castris das Beispiel eines lokalen Künstlers dar, welcher im Umfeld des Toskaners ausgebildet wurde (Mitarbeit in Castel Nuovo) und daraufhin, vielleicht auf Empfehlung Giotto oder unter dessen Aufsicht für den Hof eigenständig Kunstwerke ausführte (Wandmalerei mit der Allegorie der Armut in Santa Chiara, Abb. 48)¹⁴⁶ sowie anschließend autonom beauftragt wurde (Kapellenausmalung in San Lorenzo für Giovanni Barrile).¹⁴⁷ Die Mitarbeit von Maso di Banco in Neapel, einem der begabtesten Vertreter florentinischer Malerei der ersten Trecentohälfte, möchte Bologna in den Laibungen der Palastkapelle in Castel Nuovo erkannt haben.¹⁴⁸ Und während Andrea de Marchi denselben im Zuge der Bestimmung einer Tafel mit Heiligen Dominikus als Angestellten der neapolitanischen Werkstatt Giotto bestätigt hat,¹⁴⁹ sprach sich Bonsanti gegen die Beteiligung von Künstlern aus Florenz in Castel Nuovo aus.¹⁵⁰

Im konkreten Fall der Pariser Kreuzigung könnte die vielfältige Struktur einer Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern als Erklärung für die unterschiedlichen Bezüge innerhalb der Darstellung und für eine möglicherweise zeitlich versetzte Entstehung dienen. Es hat sich gezeigt, dass das Bild ideell und stilistisch auf mehrere Kulturkreise zurückzuführen ist, was die Frage aufwirft, ob hier Reisende aus dem mittelitalienischen Raum ihre Erfahrungen zur Anwendung brachten oder ob lokale Künstler von Zugereisten geschult und fremde Einflüsse miteinander vermischt wurden. Das Konglomerat aus Elementen



Abb. 48

144 Bonsanti 2000, 57. Diesbezüglich ist die 2019 an der Universität Lausanne verteidigte Dissertation *Un Bolonais dans l'atelier de Giotto: le Pseudo-Dalmasio et le problème de la bottega giottesca* von Damien Cerutti zu erwarten, in welcher der Autor u.a. die Auftragsvergabe im Umfeld Giotto am Beispiel der Tätigkeit des Pseudo-Dalmasio in Santa Maria Novella untersucht.

145 Leone de Castris 2006, 23, Bezug nehmend auf ein Dokument vom 20. Mai 1331: „diversorum magistrorum tam pictorum quam manualium et manipulorum“; abgedruckt ebd., 237. Dasselbe Dokument berichtet außerdem von einem Haus in der Stadt, welches Giotto wahrscheinlich vom Hof überlassen und für sein künstlerisches Schaffen eingerichtet worden war. Dadurch verfügte er über die notwendigen Bedingungen, um zeitgleich zu den Großaufträgen in Castel Nuovo und Santa Chiara auch kleinere, transportable Arbeiten ausführen zu können.

146 Neapel, Santa Chiara, Refektorium des ehemaligen Franziskanerkonvents, Wandmalerei, ca. 4x3 m, 1329-1332; ebd., 105 u. 108f.

147 Vortrag der Autorin: *Überlegungen zur Entwicklung eines Künstlers im Umfeld Giotto am angiovinischen Hof*, Forum Kunstgeschichte Italiens 2012, Sektion *Die Künstler und der Hof*.

148 Bologna 1969, 198f.

149 De Marchi 2013.

150 Bonsanti 2000, 72.

verschiedener stilistischer Quellen ist somit Charakteristikum eines Ortes, der bis dato nicht über eine eigene, ihm spezifische Tradition verfügte. Diese Überlegung schließt den Bogen zu Francesca Manzaris Forschung zum kulturellen Austausch und dessen Einfluss auf künstlerisches Schaffen am Beispiel der avignonesischen Buchmalerei und bietet die Gelegenheit, zum Abschluss auf die Anmerkungen von Karl-Georg Pfändtner zu verweisen.¹⁵¹ Pfändtners stilkritische Analyse des *Liber Regulae* bestätigt die These von der Werkstatt als Ort, an dem unterschiedlichste Quellen verwendet werden und darüber hinaus, dass Städte oder kulturelle Zentren, die „über keine eigene gefestigte [...]tradition vor Ort verfügte[n]“, was, wie er anmerkte, auch für das Neapel der Anjous galt, über die „Kräfte verschiedenster Schulung“ zu einem Stil fanden.¹⁵² Zwar hat sich Pfändtner in seiner Auseinandersetzung auf die Buchmalerei und auf das *Liber Regulae* fokussiert, für dessen Entstehung er schließlich Rom favorisierte, doch kann das Phänomen, wie die stil- und ideenkritischen Vergleiche gezeigt haben, ebenso für die Tafelmalerei und im Speziellen für die neapolitanische Kreuzigung aus dem Louvre angenommen werden.¹⁵³

Abschließend ist zu betonen, dass in vorliegender Studie die Meinung vertreten wird, dass es sich bei der Pariser Tafel nicht um ein eigenständiges Werk Giotto's handelt. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass der toskanische Maler zur Genese der Kreuzigung beigetragen hat. Schließlich hat er sich, wenn man von einer Datierung des Bildes in die Jahre 1332/1333 ausgeht, zu Beginn von dessen Entstehung noch am königlichen Hof in Neapel aufgehalten, wo ihm als führendem Meister und Leiter einer Werkstatt die wichtigen, materiell kostspieligen Arbeiten anvertraut worden waren. Da die bildkompositorische Anlage auf die Kunst Sienas verweist und stilistische Einflüsse bis nach Assisi zurückverfolgt werden konnten, ist es vorstellbar, dass Giotto den Auftrag für das Bild angenommen und die Ausführung an einen seiner *compagni* – Schüler, Mitarbeiter – abgegeben hat, der durch eigene Anschauung Kenntnis von der mittelitalienischen Kunst hatte. Der Vergleich mit der neapolitanischen Kunst zeigt eine Verbindung zur höfischen Buchmalerei auf, was überlegen lässt, ob die Tafel im Stadium der Dekoration oder zum Zweck einer Aufbesserung zu einem lokalen Buchmaler gebracht worden ist.

151 Pfändtner 2015.

152 Ebd., 89 u. 95.

153 Auch Annette Hojer hat resümiert, dass die „Rezeption von Vorbildern aus unterschiedlichen Regionen [...] als ein typisches Phänomen für die Kunst des frühen 14. Jahrhunderts in Neapel [gilt], das sich in der Fresken-, Tafel- und Buchmalerei ebenso nachweisen lässt wie in Architektur, Skulptur und Schatzkunst.“; Kat. Stuttgarter Apokalypse 2018, 38.

2 Goldgrund vs. Topographie

Nachdem sich die Stilanalyse auf den Originalzustand der Louvre-Tafel konzentriert hat, gilt es nun das heutige Aussehen des Bildes einer kritischen Untersuchung zu unterziehen. Jedem, der sich mit der Pariser Kreuzigung auseinandersetzt, muss bewusst sein, dass ihre gegenwärtige Erscheinung (Abb. 1) nicht ihrem ursprünglichen Aussehen entspricht: Im frühen 15. Jahrhundert erfuhr die Darstellung eine einschneidende Veränderung, welche der Forschung unter verschiedenen Gesichtspunkten Material für eine Analyse bietet. Vorliegende Schrift widmet sich im Folgenden daher zunächst der Art und dem Zeitpunkt dieses Eingriffs, um anschließend mögliche Gründe für die Modifikation zu diskutieren. Dafür werden nicht nur weitere Bilder mit ähnlichem Schicksal vorgestellt, sondern überdies kunsttheoretische Ansätze zu grundlegenden Fragen unseres Bildverständnisses in die Überlegungen einzubeziehen sein. Anschließend gilt der Fokus dem Betrachter und dessen Rezeption der veränderten Kreuzigung.

2.1 Der Eingriff am Bild

Die Geschichte der neapolitanischen Kreuzigung ist auch die Geschichte einer Negation von Material. Im Fall dieses Bildes datiert die Verneinung, ja die, im wahrsten Sinne des Wortes, Annullierung eines bestimmten Werkstoffs in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie im Folgenden zu belegen ist, wofür zunächst die jüngere Geschichte des Kunstwerks vorgestellt werden muss.

Im Jahre 1999, als der Louvre die Pappeltafel erwarb, befand sich die Kreuzigung in einem äußerst prekären Erhaltungszustand: Holzwürmer hatten das Objekt stark durchsetzt, ein zu enger Rahmen den Träger eingezwängt und sehr viele, die Originalpartien schonungslos ignorierende Übermalungen sowie eine dicke Schicht Firnis bedeckten die Oberfläche. Bei der fünf Jahre dauernden Restaurierung der Tafel stellten die verantwortlichen Restauratoren fest,¹⁵⁴ dass die Darstellung ursprünglich einen Goldgrund besessen hat und dass dieser zu einem unbestimmten Zeitpunkt entfernt worden ist (Abb. 2). Mehrere Zentimeter Gold haben sich sowohl entlang des oberen Bildrandes als auch entlang der seitlichen Bildränder erhalten. Diese sowie Spuren von Gold entlang der Figuren im oberen Bildbereich zeugen noch heute von dem Entschluss der originalen Gestaltung mit dem Edelmetall. Außerdem konnten die Restauratoren aufzeigen, dass sich nach wie vor Reste von Gold unter der nachträglich aufgetragenen Malschicht befinden. Zahlreiche Spuren im Holz verweisen auf das mechanische Abkratzen des Goldes.¹⁵⁵

154 Erst nachdem die Tafel ein Jahr lang in einer geschlossenen Kiste gelagert hatte, um sich den veränderten klimatischen Bedingungen anpassen zu können und sich das vom Rahmen befreite Holz ausdehnen konnte, war es möglich mit den restauratorischen Arbeiten zu beginnen.

155 Aufgrund der extremen Dünne der Metallaufgabe ist keine andere Möglichkeit als das Abkratzen für die Goldgrundentfernung vorstellbar.

Bevor es den Zeitpunkt der Abnahme des Goldgrundes näher zu bestimmen gilt, muss verdeutlicht werden, dass die Modifikation der Darstellung, trotz ihrer gravierenden Folgen, eine Wertschätzung des Bildes bedeutete. Es sollte weder eine völlig andere Kreuzigung geschaffen, noch das Vordergründige, also die Szene, zerstört beziehungsweise verändert werden. Ziel war es, das Dargestellte beizubehalten, es aber in einem neuen Setting zu präsentieren. Deshalb ist es zunächst auch weniger vordringlich zu klären, ob es sich bei der Abnahme des Goldes um eine Aufbesserungsmaßnahme oder um einen kreativen Akt künstlerischer Freiheit eines später an der Tafel arbeitenden Malers gehandelt hat. Fakt ist, dass die Kreuzigung als qualitätsvolle Arbeit anerkannt und geschätzt wurde und die Veränderung des Bildhintergrundes keine Kritik an Stil, Motivik und technischer Ausführung bedeutet hat.

Die Veränderung steht exemplarisch für eine allgemeine Entwicklung in der christlichen Kunst: Erst als Bilder *nicht mehr nur* als verehrens-werte Objekte angesehen wurden und deren künstlerischer Wert zunehmend wichtig wurde, sie also von möglicherweise eher Kult- und Venerations- zu verstärkt Kunstobjekten wurden,¹⁵⁶ war eine solche, gleichermaßen radikale wie respektvolle Veränderung einer gemalten Darstellung leichter vorstellbar. Die Abnahme des Goldes erfolgte nicht, um dem Bild etwas zu entziehen, sondern um es zu aktualisieren beziehungsweise das abgebildete Geschehen mit einer anderen Aura zu hinterlegen.

Es ist dokumentarisch nicht belegt, wann der Eingriff an der Kreuzigung vollzogen wurde, doch die anstelle des Goldes aufgemalte Landschaft spricht stilistisch betrachtet für eine Datierung zu Beginn des 15. Jahrhunderts: Es handelt sich um eine in Grautönen gehaltene Hügelkette, die sich im Hintergrund über die gesamte Bildbreite erstreckt und bis zu den Gekreuzigten hinaufragt sowie einen nach oben dunkler werdenden Himmel.

Michel Laclotte hat die Landschaft zwar mit jenen von Sassetta und Masolino verglichen, jedoch gleichwohl die Überlegung einer möglichen Vollendung derselben im 19. Jahrhundert aufgeworfen,¹⁵⁷ während Dominique Thiébaud mit der Sanftheit des Hintergrundes argumentierend, die Nähe zur Malerei Masolinos betonte.¹⁵⁸ Technisch gesehen, so die Louvre-Kuratorin an anderer Stelle, sei eine Ausführung der Landschaft zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert anzunehmen, stilistisch sollte jedoch ein früheres Datum im 15. Jahrhundert nicht ausgeschlossen werden.¹⁵⁹ Pierluigi Leone de Castris vermutete, dass der Hintergrund im 19. Jahrhundert gemalt wurde, auf Geheiß des damaligen Besitzers und dem Geschmack der Zeit entsprechend, um die Tempera-Technik des späten Trecento nachzuahmen.¹⁶⁰ Das fügt sich mit der Tatsache, dass die Restauratoren sowohl den Gebrauch von mit dem Pinsel aufgetragener Falschvergoldung, welche zur Imitation von originalem Gold ebenfalls im 19. Jahrhundert zur Anwendung gelangte, als auch den Einsatz des erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts entwickelten Berliner beziehungsweise Preußisch

156 Die grundlegende Literatur zu dieser Entwicklung in der Geschichte des Bildes ist Hans Beltings *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*: Belting 1990.

157 Restaurierungsakte vom 9. Juni 2000; C2RMF.

158 Kat. Ausst. Paris 2013, 183.

159 In einem Interview mit der Zeitschrift *La Tribune de l'Art* am 25. März 2006: <http://www.latribunedelart.com/entretien-avec-nathalie-volle-dominique-thiebaud-et-rosaria-motta-sur-la-restauration-de-la> (abgerufen am 10.10.2020).

160 Restaurierungsakte vom 15. September 1999; C2RMF.

Blau¹⁶¹ nachweisen konnten. So belegen diese Befunde, dass die Tafel zu unterschiedlichen Momenten Objekt invasiver Eingriffe gewesen ist, über den Zeitpunkt der Goldgrundabnahme sagen sie jedoch nichts aus. Der von einigen Forschern vorgebrachte Vergleich mit Landschaftsdarstellungen aus dem 15. Jahrhundert erweist sich somit als die überzeugendste Methode, um den Zeitpunkt des Eingriffs zu datieren.

Die Landschaften von Masolino im Palast des Kardinals Branda Castiglione in Castiglione Olona (Abb. 49),¹⁶² in der gleichnamigen Kapelle in San Clemente in Rom (Abb. 50)¹⁶³ sowie im Tafelbild mit der Gründung Santa Maria Maggiore, in welcher die Berge auf den Goldgrund gemalt sind (Abb. 51),¹⁶⁴ stützen die Annahme einer Modifikation des neapolitanischen Kreuzigungsbildes im frühen 15. Jahrhundert. Zugleich impliziert die komparatistische Betrachtung, dass die Goldgrundabnahme und die Ausführung der Landschaft in Italien und nicht in Frankreich, wo das Bild bekanntlich sehr viel später auf dem Kunstmarkt auftauchte, erfolgt sein müssen. Es ist hier nämlich zu konstatieren, dass das von der Seite einfallende Licht in der Louvre-Kreuzigung, wie in den Bildern Masolinos, die Hügelkette auf einer Seite beleuchtet, während die andere Seite im Schatten liegt. Weiche Umrisslinien, die die Konturen der hohen, spitzen Berge zeichnen, sind ebenfalls gemeinsames Merkmal all dieser Werke. Doch sollte aufgrund der Lokalisierung der Kreuzigungstafel nach Neapel unser vergleichender Blick auch dorthin gerichtet werden.



Abb. 49



Abb. 50

- 161 Dieses durch den Einsatz von Eisen erzielte Pigment war, laut Johann Georg Krünitz, 1704 durch den Farbenhersteller Diesbach per Zufall entwickelt sowie 1710 in den Abhandlungen der Akademie zu Berlin erstmals gelistet worden; *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*; online verfügbar unter kruenitz.uni-trier.de. Dass dieses dunkle Blau relativ bald nach seiner Entstehung auch in Frankreich, gerade im Umfeld des Hofes, zur Anwendung gelangte, ist gut vorstellbar, da Rezeptbücher nach der Patentierung eines Pigments schnell in Umlauf gelangten.
- 162 Castiglione Olona, Palazzo di Branda Castiglione, Wandmalerei, 2,65x8 m; Roberts 1993, 128 u. 198. Von Berenson Masolino zugeschrieben, was bis in die späten 1980er Jahre akzeptiert wurde. Nach der Auffindung von Wandmalereien im Untergeschoß des Palastes kam die Annahme auf, Masolino habe Gehilfen gehabt (Manca, Bertelli). Strehlke und Christiansen sprachen sich für eine Zuschreibung an Vecchietta aus, der auch die Wandmalerei im Untergeschoß ausgeführt haben soll. Roberts hingegen blieb bei der These, dass es sich um eine eigenständige Arbeit Masolinos handle. Bis auf Toesca, der das Bild auf 1423/1424 datierte, sind sich die Forscher hinsichtlich einer Datierung auf ca. 1435 einig.
- 163 Rom, San Clemente, Branda Castiglione-Kapelle, Wandmalerei; ebd., 195-197. Von Vasari wurde die Kapellenausmalung in der *Vita* Masaccios erwähnt. Neben affirmativen Wiederholungen dieser Zuschreibung (Cowe und Cavalcaselle, Schmarsow, Leonardi, Oertel), sind Zweifel zugunsten einer Autorschaft Masolinos zu verzeichnen (Bernson, Toesca, Van Marle, Salmi und Meiss) sowie die These von einer Kollaboration der beiden (Venturi, Toesca, Longhi, Oertel). Weitere Künstler wurden als Mitarbeiter vermutet. Roberts zufolge wurden die Wandmalereien von Masolino nach März 1429 begonnen und vor ca. 1432 fertiggestellt.
- 164 Neapel, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Tempera auf Holz, 144x76 cm; ebd., 189-192. Die Tafel war Teil eines doppelseitigen Altarbildes und wurde von Vasari in der *Vita* Masaccios erwähnt. Im 19. Jahrhundert wurde das Bild Frau Angelico zugeschrieben, von Berenson Masolino. Filangeri di Candida bestätigte diese Attribution und bis auf Oertel, Krautheimer und Krautheimer-Hess, welche die Tafel Masaccio zuschrieben, akzeptierte die Forschung Masolino als Maler. Roberts datierte das Bild in die Jahre zwischen ca. 1428-1431.



Abb. 51

Während, wie Nicolas Bock betont hat,¹⁶⁵ die Kenntnisse über die im frühen Quattrocento in Neapel tätigen Künstler fragmentarisch sind, ist Antonio Pisanellos Tätigkeit für Alfons den V. von Aragon, König von Neapel zwischen 1442 und 1458, hingegen gut dokumentiert.¹⁶⁶ Seit 1448/1449 stand der zu diesem Zeitpunkt bereits etablierte Hofkünstler in Diensten des auch als *al Magnàmin* bezeichneten Monarchen, der ihm ein *Privilege* in Form eines hohen, monatlichen Gehalts zusprach. Allerdings suggerieren das Fehlen großer Auftragsarbeiten sowie die Zeichnungen Pisanellos und seiner Werkstatt aus dieser Zeit, dass er in erster Linie für den Entwurf und die Konzeption größerer Projekte angestellt worden war.

Im Kontext vorliegender Untersuchung ist auf eine Zeichnung Pisanellos, heute im Louvre und dem Codex Vallardi zugehörig (Abb. 52),¹⁶⁷ hinzuweisen, auf welcher der Künstler eine Landschaft skizziert hat sowie auf eine seiner berühmten Porträtmedaillen des Íñigo d'Avalos (Abb. 53),¹⁶⁸ auf deren Rückseite ebenfalls eine Landschaft abgebildet ist. Beide datieren in die Jahre 1449/1450 und ähneln der Landschaft in der neapolitanischen Kreuzigung in bestechender Weise. Hier wie dort sind die hohen Berge hintereinander in die Tiefe gestaffelt und werden von weichen Umrisslinien hügelig gezeichnet. In Anbetracht der Darstellungen erweist sich auch die Vergegenwärtigung des konkreten Anblick Neapels als besonders ergiebig, denn die gemalte Aufnahme der Stadt ist der realen mit dem Apennin im Hintergrund, zu dem beispielsweise der Vesuv und die Monti Lattari gehören, durchaus verwandt. Das heißt, die Vorstellung von Golgatha, wie sie vom späteren Bearbeiter des Pariser Bildes anstelle des Goldgrundes bevorzugt wurde, war sowohl künstlerischen Erscheinungen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht unähnlich als auch der Lebenswirklichkeit eines zeitgenössischen Betrachters in Neapel nicht fremd.¹⁶⁹



Abb. 52



Abb. 53

165 Die königliche Familie war im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts ins Exil geflüchtet, was zum Erliegen der künstlerischen Produktion geführt hatte. Zwar kehrte sie um 1400 zurück, doch erst mit Festigung der Herrschaft Ladislaus' von Anjou-Durazzo blühte Neapel wieder auf, und Hof, Adel und Klerus verfolgten von neuem ihre Ambitionen in der Kunst; Bock 2001, 12-14.

166 Siehe zum Folgenden: Kat. Ausst. London 2001, 1-4 u. 38-41.

167 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 2280 recto, Feder u. Tinte auf Papier, 195x267 mm; Kat. Ausst. Verona 1996, 135-137.

168 London, British Museum, Inv. Nr. BNK, ItM.9, Bronze, Ø 77 mm; ebd., 410f.

169 Eine vielleicht in Neapel entstandene Kreuzigungsdarstellung, die sich heute in der Sammlung Thyssen befindet, führt im Hinblick einer Klärung der Landschaftsherkunft in eine andere Richtung. Sie zeugt vom Einfluss der nordalpinen Malerei auf die Kunst im Süden Italiens im Quattrocento. Entgegen der Komposition auf dem Pariser Bild setzt das Gebirge in dieser Kreuzigung nicht direkt hinter den Kreuzen ein. Nach der Vorstellung des Malers befand sich der Ort der Kreuzigung außerhalb einer Stadt, weshalb die Ansicht einer solchen zwischen das vordergründige Geschehen und die Landschaft im Hintergrund geschaltet ist. Zwar sind die Hügel in dieser sowie unserer Kreuzigung ähnlich

2.2 Die Goldgrundabnahme als eine Position im Diskurs um Oberfläche und Raum in Bildern

In seiner zwischen 1401 und 1403 verfassten *Regola del governo di cura familiare* äußerte sich Giovanni Dominici zur Rolle von Tafelbildern bei der Erziehung von Kindern und im Zuge dessen auch zum Gebrauch von Gold in Tafelbildern: „Avvisoti se dipinture facessi fare in casa a questo fine, ti guardi da ornamenti d'oro o d'ariento, per non fargli prima idolatri che fedeli; però che vedendo più candele s'accendono, e più capi si scuoprono, e pongonsi più ginocchioni in terra alle figure dorate e di preziose pietre orante, che alle vecchie affumate, solo si comprende farsi riverenzia all'oro e pietre, e non alle figure o vero verità per quelle figure ripresentate.“¹⁷⁰

Dem Dominikaner zufolge hatte Gold in Bildern selbst dann, wenn es nur in der Rahmung auftauchte, das Potential Idolatrie zu provozieren, weil Kinder, die Bilder mit Gold betrachten dazu neigten, anstelle der dargestellten Heiligen das Gold zu bewundern. Wenngleich Dominici explizit auf die didaktische Funktion von Bildern referierte, steht die Passage für eine sich generell entwickelnde Ablehnung gegenüber dem Einsatz von Gold in Bildern zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Diese gewandelte Einstellung ging mit einer wachsenden Aufmerksamkeit für künstlerische Fähigkeiten, mit einem Interesse an der Schaffung von Bildraum und mit wissenschaftlichen Studien zu optischen Phänomenen einher, welche wiederum zu Experimenten der Maler führten.¹⁷¹

Im Folgenden werden deshalb mittels der vergleichenden Betrachtung von Bildern, deren Goldgrund ebenfalls entfernt wurde, und unter Berücksichtigung kunsttheoretischer Ansätze zu Fragen der Räumlichkeit im eindimensionalen Medium Tafelbild sowie zur Materialsemantik, mögliche Gründe für das Abkratzen des Goldes in der neapolitanischen Kreuzigungstafel diskutiert. Was könnte die Motivation dafür gewesen sein, den Gesamteindruck des Bildes so gravierend verändern zu wollen? Und welche Aussage beinhaltet eine derartige Entscheidung bezüglich der Wahl des Materials? Gerade diese Frage stellt sich zweifach: Einmal im Hinblick auf die Aufhebung einer früher getroffenen Entscheidung, also der Negation des ursprünglich gewählten Werkstoffes und einmal hinsichtlich der Entscheidung für ein anderes, vielleicht für angemessener oder aktueller gehaltenes Material: Welche Vorteile bot Malfarbe im Vergleich zum Gold?¹⁷² Dass der Goldgrund in

hintereinander in die Tiefe gestaffelt, jedoch zeichnen die konturierten Umrisslinien in der Thyssen-Kreuzigung deutlich zerklüftete Berge: Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Inv. Nr. 94 (1976.1), Öl auf Tafel, 44,8x34 cm, ca. 1450-1460; Abbildung unter: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/anonymous-valencian-artist-active-1450-1460/crucifixion> (abgerufen am 10.10.2020). Zunächst für das Werk eines spanischen Künstlers gehalten, sprach es Longhi dem Colantonio zu. Daraufhin kam es zu Attributionen an den jungen Antonello da Messina. Boskovits zufolge ist das Bild in Neapel von einem unbekanntem Maler gemacht worden. Die aktuelle Zuschreibung geht wiederum von einem Künstler aus Valencia aus.

170 Dominici 1401-1403 Ed. 1860, 132f.

171 Ghiberti interessierte sich in seinen *Commentarii*, vor allem im dritten Kommentar, besonders für die Optik und die künstlerische Umsetzung deren Phänomene: *Commentarii* 1988.

172 Vera-Simone Schulz hat diesen Fragen in Bezug auf Nimben und Goldgründen einen transkulturellen Aspekt hinzugefügt: Schulz 2016. Dabei beschäftigte sie sich nicht nur mit der außereuropäischen Herkunft und Konnotation von Materialien, sondern lieferte auch anregende Gedanken zu medialen Schnittstellen, die bei der Auseinandersetzung mit Gold ebenfalls immer wichtig sind.

der Malerei nicht von heute auf morgen als obsolet erklärt wurde, versteht sich dabei von selbst, ebenso wie die Tatsache, dass Bilder mit Goldgrund partiell gemalten Hintergrund haben konnten.¹⁷³

Zunächst ist festzuhalten, dass der ökonomische Aspekt aus den möglichen Gründen für das Abkratzen des Goldes auszuschließen ist. Der Vermutung, das kostbare Edelmetall sei aufgrund seines hohen materiellen Werts einem Eingriff am Bild zum Opfer gefallen, widerspricht die Tatsache, dass die aufgelegten Goldplättchen von einer solchen Feinheit waren — Blattgold kann bis zu 0,0001 mm dünn ausgeschlagen werden —¹⁷⁴ dass auch bei einer relativ großen Tafel der Materialgewinn sehr gering gewesen sein dürfte. Und auch die von Michael Baxandall vorgebrachte These, dass das Verschwinden des Goldgrundes dem sinkenden Goldbestand zuzuschreiben sei, hat Lois Heidmann Shelton widerlegt, indem er darauf hinwies, dass Gold weder zum Ende des 14. noch zu Beginn des 15. Jahrhunderts knapp gewesen sei.¹⁷⁵ In welchen Kontexten ist also dann nach den Ursachen für die Abkehr von Goldgründen zu suchen?

Im 13. Jahrhundert setzte in der Geschichte des Kreuzigungsbildes ein Wandel ein.¹⁷⁶ Aus dem wachsenden Interesse der Menschen an historischen Situationen und der emotionalen Perspektive sakralen Geschehens resultierten die szenische Ausschmückung bildlicher Darstellungen als auch deren Einordnung in den Verlauf einer Geschichte. Der Erlösertod des Heilands sollte nicht mehr nur als übergeordnetes, von Raum und Zeit losgelöstes Ereignis verstanden werden, sondern mit Details und möglichst vielen Nebenszenen erzählt werden. Damit strebte man an, diesen der Erfahrungswelt der Gläubigen näherzubringen und die Möglichkeit zur Identifikation mit einzelnen Momenten und Beteiligten der Geschichte zu bieten. Das heißt, die sich wandelnden Bedürfnisse der gläubigen Betrachter, neue Frömmigkeits- und Sehgewohnheiten, trugen ebenso zum Verzicht auf den auratischen Goldgrund und die Einbettung der Erzählung in beispielsweise eine Landschaftsdarstellung bei.

Darüber hinaus waren es wissenschaftliche und künstlerische Interessen, die im 15. Jahrhundert aufkamen und dafür sorgten, dass der Goldgrund in dieser Zeit an Bedeutung verlor.¹⁷⁷ Phänomene des Lichts und der Optik wurden zu Forschungsthemen und zunehmend auch für Künstler interessant.¹⁷⁸ Auf dem Gebiet der Malerei führte das zur

173 Zur Ablehnung von Gold in der Malerei: Degler/Wenderholm 2016, bes. 444-447. In ihrer Einleitung zum Themenheft *Der Wert des Goldes – der Wert der Golde* ermahnten Degler und Wenderholm, „das Narrativ von der umfassenden Materialablehnung endgültig als einen Diskurs zu begreifen, der mit der Mehrzahl der gleichzeitig entstehenden Kunstwerke nicht viel gemein hat, der sich jedoch in der Italienforschung noch besonders hartnäckig hält.“ Allerdings verwiesen sie auf die „drei Parameter Bedeutung, Funktion und Wirkung“, die „eine vage Vorstellung von der Komplexität der Fragestellung nach der Materialsemantik von Gold im Plural [vermitteln]“; ebd., 448.

174 Siehe für technische Informationen bezüglich der Anwendung von Blattgold: Wendler 2005.

175 Shelton 1987, 162-167.

176 Noch einmal Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 98-176. Im Folgenden, wenn nicht anders angegeben, Bezug nehmend auf ebd., bes. 164-171 zu den Kalvarienbergen.

177 Siehe zu diesen Interessen Wenderholm 2005, 104f u. 108.

178 Erinnert sei an Ghibertis dritten Kommentar. Leon Battista Alberti bezeichnete Geometrie und Optik als Basis der Malerei, als die Elemente, mittels denen die Künstler ihr Schaffen verbessern und die Betrachter ihr Schauen mit Kenntnis anreichern konnten: Alberti 1435 Ed. 2002.

Beschäftigung mit Licht und Schatten im Bild, wobei es nicht nur einzelne Motive waren, anhand welcher die Maler mit verschiedenen Farbtönen Einfall und Wirkung von Licht erprobten. Der Hintergrund einer Darstellung eröffnete, befreit von der eindimensionalen Auflage aus Edelmetall, zahlreiche Möglichkeiten genau diese Aspekte zu erproben. Außerdem verzichteten die Künstler in der Bestrebung, Raum und Räumlichkeit in Bildern zur Anschauung zu bringen, auf Gold, das aufgrund seiner Flächigkeit diesen konträr gegenüberstand. Der Veränderung von Bildhintergründen lag demnach auch eine Auseinandersetzung mit dem Bildverständnis zugrunde.

Immer schon stand der Werkstoff Gold für Kostbarkeit und symbolisierte in sakralen Bildern verwendet eine geistig-religiöse Dimension.¹⁷⁹ Immer blieb er jedoch ein raumloses Edelmetall, das nur durch die Betonung seiner Materialität beziehungsweise einer besonderen Inszenierung, die Illusion von Räumlichkeit oder Licht vermittelte. Bei Künstlern war (und ist) der Werkstoff aber nicht nur wegen seiner symbolischen Bedeutsamkeit, sondern auch aufgrund seiner physikalischen Eigenschaften beliebt. Das äußerst beständige Edelmetall, welches zu den wenigen farbigen seiner Art zählt, ist dehn- und verformbar und durch die Zugabe von Metallen lässt sich sogar die Tönung verändern. Ellen Beer, die den Goldgrund vorrangig als eine vom Künstler gestaltete Materie erklärte, sah in den physikalischen Merkmalen des Goldes eine Nähe zum göttlichen Sein ausgedrückt, die kein anderer Werkstoff in dieser Intensität erreichen kann. Demzufolge würden Materialität und Sinngehalt, die künstlerische wie die geistige Komponente, in dem Edelmetall zusammenwirken. Das heißt, der intellektuelle Gehalt von Goldgrundbildern wird durch das Gold transportiert, oder anders, durch die Wirklichkeit des Materials evident, was letztlich sogar dazu beitragen kann, dass ein Bildinhalt zu etwas Allgemeingültigem erhoben wird.

Mit der Betonung des Materials ließ sich der geistige Wert der Bilder zusätzlich steigern, und Gold lud dank seiner materialästhetischen Eigenschaften zum Nachdenken auf verschiedenen Ebenen ein. Mittels Punzen und Gravuren wurde der Werkstoff selbst zum Experimentierfeld für die Künstler. Seit dem 13. Jahrhundert verzierten die Maler, vor allem im Raum Siena, ihre Goldgrundbilder mit Punzierungen und polierten das Metall auf Hochglanz.¹⁸⁰ Durch den Einsatz verschiedener Stempel konnten sie die gleichmäßige Lichtreflexion der Metalloberfläche brechen und mit der dadurch erzeugten Tiefe schufen sie die Illusion eines massiven Grundes aus Gold. Punzen dienten der Rahmung des religiösen Sujets und sorgten für eine spannungsreiche Auseinandersetzung mit dem tatsächlichen Bildrahmen sowie zwischen den Materialien an sich, also Malfarbe und Metall. Bilder, die in einer solchen Weise gestaltet wurden, das heißt in denen mit der Materialität von Gold, ob als Grund oder Dekoration in Gewändern, gespielt wurde, sind außerdem als Ergebnisse eines fruchtbaren Austauschs zwischen der Mal- und Goldschmiedekunst anzusehen.

179 Das Folgende basiert auf Ellen Beers grundlegendem Aufsatz zum Goldgrund: Beer 1983.

180 Bezug nehmend auf Wenderholm 2005, 103 sowie auf Skaug 1971 u. Skaug 2013.



Abb. 54

So zeugt beispielsweise die Oberflächenbearbeitung der Kreuzigungsdarstellung von Bernardo Daddi, heute im Lindenau-Museum in Altenburg (Abb. 54),¹⁸¹ von den Reflexionen eines Malers über das Vor- und Hintereinander verschiedener Bildebenen. In dem Bild wird das sakrale Geschehen von einem breiten Band aus punzierten Ornamenten, welches dem tatsächlichen Bildrahmen in Form eines offenen Dreipasses angepasst ist, gerahmt. Dabei trifft der Begriff Rahmen nur teilweise zu, denn während die in Rot gekleideten Engel von den Punzen überschritten werden, verläuft der Querbalken des Kreuzes über dem Muster, das heißt die Rahmung ist aufgehoben und nun vielmehr dekorativer Hintergrund. Die in den Nimben und der Rahmung verwendeten Stempel sind zahlreich und verschieden, was die Flächigkeit des Goldes bricht. Das gestalterische Potential von Metall als Werkstoff wird so aufs höchste ausgelotet. Die Tatsache, dass der originale Goldgrund mit einer schmalen Linie aus Punzen im oberen Teil der neapolitanischen Kreuzigung nicht abgekratzt worden ist, bestätigt ein solches Interesse auch im Moment des Eingriffs am Bild. Ausgehend von diesen Überlegungen zum Gold und seinem Potential im Hinblick auf Oberfläche und Raum in Bildern sind im Folgenden Kunstwerke vorzustellen, deren Erscheinung ebenfalls durch Eingriffe deutlich verändert wurden.

Das von Meliore signierte Altarretabel, auf 1271 datiert und heute in den Uffizien, zeigt einen segnenden Christus, der von vier Heiligen, der Jungfrau Maria und Petrus zu seiner Rechten sowie Johannes dem Evangelisten und Paulus zu seiner Linken, flankiert wird (Abb. 55).¹⁸² Die Seraphe in vegetabilischen Kränzen zwischen den Arkaden, unter welchen die Heiligen stehen, sind, so konstatierte es Robert Longhi, von Cosimo Rosselli später hinzugefügt worden.¹⁸³ Obwohl dieser Eingriff weniger invasiv war und nicht die gesamte Bildfläche oder einen Großteil davon betroffen hat, unterstützt er die These einer Veränderung der neapolitanischen Kreuzigung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹⁸⁴ Er belegt, dass zu dieser Zeit das



Abb. 55

181 Altenburg, Lindenau-Museum, Inv. Nr. 14 (17), Tafel, 45x23,5 cm (Malfläche), 1345-1348; Kat. Ausst. Florenz 2005, 73f. Zunächst für ein sienesisches Werk der zweiten Trecento-Hälfte gehalten, gilt es seit Bodes Zuschreibung an „Bernardo da Firenze“ als Arbeit aus Florenz. Die Identifikation mit Bernardo Daddi ist in den letzten Jahrzehnten einstimmig akzeptiert worden.

182 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 9153, Tempera und Gold auf Holz, 0,85x2,10 m; Boskovits 1993, 652-662.

183 Longhi 1948, 43; „Dire che Meliore è uno ‚spaesato‘ e che è significativo che l’opera provenga dall’Emilia (Coletti) è almeno imprudente, quando si riveli che le aggiunte quattrocentesche dei pennachi sono puramente fiorentine e, in effetto, di Cosimo Rosselli.“

184 Auf das Jahr 1501 datiert Lorenzo di Credis Eingriff an Fra Angelicos Hochaltarbild in San Domenico in Fiesole, das eine thronende Madonna mit Kind, flankiert von vier Heiligen zeigt; Prantoni 2018, 36-56, bes. 37f. Im Zuge dessen nahm Lorenzo dem Bild unter anderem die Giebel mit eingesetzten Medaillons sowie die Trennsäulen, veränderte den Hintergrund malerisch. Sehr wahrscheinlich war dieser ursprünglich als Goldgrund gestaltet.

Überarbeiten von Bildern christlichen Inhalts möglich war. Die hinzugefügten Medaillons in Meliores Bild befinden sich in einem Dialog mit den die Heiligen umgebenden Arkaden und zeigen ein Nachdenken über Rahmung innerhalb eines Bildes an, zumal die Arkaden in *pastiglia* ausgeführt sind, was an sich bereits ein Ausbrechen aus der Eindimensionalität bedeutet.

Steht die Modifikation von Meliores Altartafel für eine Reflexion über Rahmung und Dekoration, so bezeugt der veränderte Hintergrund in Simone Martinis Bild mit Grablege in der Berliner Gemäldegalerie ein besonderes Interesse für den Raum hinter einer vordergründigen Szene (Abb. 56).¹⁸⁵ Die Darstellung war Teil eines Reisealtars, des Orsini-Altars, und die Tatsache, dass die anderen Tafeln dieses Polyptychons einen Goldgrund haben, spricht dafür, dass auch die Grablege ursprünglich einen solchen besessen hat.¹⁸⁶ Da Spuren von Gold durch den roten Abendhimmel scheinen, ist angenommen worden, dass es Martinis primäre Idee war, direkt auf das Edelmetall zu malen, um dadurch einen speziellen Lichteffekt zu erreichen.¹⁸⁷ Das scheint aber unwahrscheinlich, beschränkte sich das Malen auf Gold doch üblicherweise auf Details.¹⁸⁸ Plausibler erscheint deshalb die These, dass der Hintergrund in dem Moment verändert wurde, in welchem man die Tafel vom Altar trennte, also zum Ende des 19. Jahrhunderts¹⁸⁹ und die Modifikation des Bildes somit auf den persönlichen Geschmack eines neuen Besitzers zurückzuführen ist.



Abb. 56

Verkaufstechnische Gründe zu einer ähnlichen Zeit waren indes der Anlass für den Eingriff an der Tafel mit Thronender Madonna von Niccolò di Pietro Gerini (Abb. 57).¹⁹⁰ Die Neuverkittung sowie die Falschvergoldung zur Verdeckung der holzsichtigen Partien und

185 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1070A, Pappelholz mit Leinwandauflage, 23,3x15,5 cm (Malfläche); Kat. Gemäldegalerie Berlin 1988, 155-159. Die Zuschreibung an Martini wurde aufgrund der Zugehörigkeit zum Orsini-Altar so gut wie einstimmig akzeptiert. Entstanden ist der Reisealtar in den Jahren zwischen 1335/1336 und 1344.

186 Die übrigen Tafeln zeigen die Kreuztragung (Paris, Louvre; hierzu ist auch die Rückseite mit fingiertem Marmor erhalten), die Kreuzigung und die Kreuzabnahme (beide Antwerpen, Königliches Museum) in geöffnetem und einen Verkündigungsel sowie die Maria der Verkündigung (beide Antwerpen, Königliches Museum) in geschlossenem Zustand. Siehe zur Berliner Tafel Boskovits ebenda. Stefan Weppelmann erklärte auf Nachfrage, dass keine Pigmentanalysen durchgeführt wurden, die helfen könnten den aufgemalten Himmel zu datieren (Mail vom 11. März 2014).

187 Schubring, Rothauwe, Toesca, White; Kat. Gemäldegalerie Berlin 1988, 155-159.

188 Vgl. beispielsweise die Engel in Giotto's Berliner Kreuzigung oder die Nimben des guten Verbrechers und des Hauptmanns in der Louvre-Kreuzigung.

189 „Bei diesem Eingriff wurden Retuschen auch bei den Bäumen (Ränder der Baumkronen) und in der Hintergrundlandschaft vorgenommen, vor allem um ihre bei Zufügung des Himmels beeinträchtigen Konturen wiederherzustellen.“; ebenda. Ende des 19. Jahrhunderts kam die Grablege in eine Pariser Privatsammlung, von wo sie der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein 1901 erwarb.

190 Altenburg, Lindenau-Museum, Inv. Nr. 68 (20), Tafel, 93,8x52 cm, 1390-1395; Kat. Ausst. Florenz 2005, 88f. Ende des 19. Jahrhunderts für sienische Schule gehalten, wurde die Tafel von Berenson dem Florentiner Kunstraum zugeschrieben. Oertel schrieb das Bild der Werkstatt Niccolòs zu, Boskovits machte es zu dessen eigenhändigem Werk, was Skaug bestätigte.



Abb. 57

zur Imitation des originalen Goldes wurden offensichtlich als notwendig empfunden, um das stark beschädigte Bild für den Kunstmarkt attraktiv zu machen.¹⁹¹ Heute wird es frei von Übermalungen, der Falschvergoldung und sogar ohne Bolus, sprich im Zustand einer frühen Entstehungsphase präsentiert.¹⁹² Dass es sich bei den Themen Goldgrundabnahme beziehungsweise Modifikationen von Bildern nicht allein um ein italienisches Phänomen handelte, demonstrieren, wenn auch aus späterer Zeit und mit anderen Materialien, die folgenden Kunstwerke und ihre Schicksale.

Um das Jahr 1440 schuf der Münchner Stadtmaler Gabriel Angler ein Altarbild für das Kloster Tegernsee, die sogenannte Lettnerkreuzigung (Abb. 58).¹⁹³ Dieses Bild muss, vermutete Helmut Möhring aufgrund der sichtbaren Kratzspuren in der Darstellung, ursprünglich einen duktilen Hintergrund besessen haben, welcher zu einem späteren Zeitpunkt abgekratzt worden ist.¹⁹⁴ Angler lieferte für den Hauptaltar derselben Kirche eine zweite Arbeit, die Tabula Magna, zu der auch eine Kreuzigungsdarstellung gehört hat (Abb. 59).¹⁹⁵ Diese scheint Pressbrokat als originalen Hintergrund gehabt zu haben, da noch heute Reste von dem Gewebe zu erkennen sind. Darüber hinaus deutet die beschädigte Oberfläche aller zu diesem Altar gehörenden Tafeln auf eine frühere Gestaltung mit Brokat und deren gewaltsame Entfernung hin. Nach Möhring erlaubt die Vorstellung einer Tabula Magna mit Pressbrokat im Chor der Kirche zu Tegernsee die Annahme, dass auch die Lettnerkreuzigung ursprünglich einen solchen Hintergrund hatte. Die Eingriffe an den zwei Arbeiten Anglers seien auf einen Wandel in der ästhetischen Wahrnehmung, sehr wahrscheinlich zur Mitte oder zum Ende des 17. Jahrhunderts, zurückzuführen.



Abb. 58



Abb. 59

191 Siehe zu den Überarbeitungen den Beitrag von Parenti in Kat. Ausst. Florenz 2005, 88f.

192 Auf Nachfrage teilte Tobias Ertel mit, dass Dipl. Rest. Johannes Schaefer (beide Lindenau-Museum Altenburg) lediglich die späteren Hinzufügungen entfernt und so den „originalen Rohzustand“ wiederhergestellt hat. Deshalb sind auch die Aussparungen für die plastischen, vermutlich in *pastiglia* ausgeführten Rahmenteile wieder sichtbar (Mail vom 1. April 2014).

193 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv. Nr. 1438, Lindenholz, 186x294 cm (in zwei Teilen); Kat. Alte Pinakothek München 2006, 74.

194 In diesem Abschnitt Bezug nehmend auf Möhring 1997.

195 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1055, Fichtenholz, 185,8x265,5 cm; Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 2001, 64. Während Möhring die Tabula Magna in die Jahre 1444/1445 datierte und Angler zuschrieb, geht man in Nürnberg von einer Datierung um 1440-1450 sowie einer Ausführung durch den Meister des Tegernseer Hochaltars aus. Ursprünglich handelte es sich um einen Zweiflügelaltar mit übereinander angelegten querrrechteckigen Mitteltafeln und hochrechteckigen Seitenflügeln. Die Innenseiten zeigen Szenen der Passion Christi, die Außenseiten Szenen aus dem Martyrium des Klosterheiligen Quirinus. Die Tafeln sind auf verschiedene Museen bzw. Kirchen in München, Nürnberg, Bad Feilnbach und Berlin verteilt.

Eine ähnliche Motivation für die Veränderung des *Settings* entsprechend dem zeitgenössischen Geschmack ist für eine Kreuzigung aus der Werkstatt Rogiers van der Weyden festzustellen (Abb. 60).¹⁹⁶ Allerdings war in diesem Fall die Schaffung von Räumlichkeit auf der eindimensionalen Fläche bestimmender als im Fall der Bilder von Angler. Neue Lösungen für den Hintergrund anstelle von Gold konnten ebenso architektonische Elemente und Himmel beinhalten wie auch eine monochrome Fläche respektive einen simplen Vorhang oder wie in der niederländischen Kreuzigung eine Landschaftsdarstellung mit Stadtansicht. So ist die Modifikation des Hintergrundes in diesem Beispiel besonders gut an der Flächigkeit der Figur des Johannes' und an seinem erhobenen Arm vor dem offenen Himmel zu erkennen.¹⁹⁷ Das ursprüngliche Gold ist außerdem entlang der Kontur seines Kopfes noch deutlich zu sehen —¹⁹⁸ eine Beobachtung, die bekanntlich auch für den gekreuzigten Gottessohn und die Schächer in der neapolitanischen Kreuzigung zutrifft.



Abb. 60

Doch ist das nicht die einzige Gemeinsamkeit der zwei modifizierten Bilder, denn in beiden Fällen wurde der Goldgrund zugunsten einer Landschaft entfernt. Allerdings ist die Topographie, inklusive Stadtansicht, in der niederländischen Darstellung von einem erhöhten Standpunkt aufgenommen, während die Hügel in der neapolitanischen Kreuzigung frontal gezeigt sind. Das bedeutet, dass sich die entsprechenden Akteure unterschiedliche Gedanken zu Fragen bezüglich von Bildtiefe und Horizont gemacht haben.

Mit dem Wissen um die soeben referierten Eingriffe an verschiedenen Kunstwerken ist hinsichtlich der Umstände, welche zur Veränderung der neapolitanischen Kreuzigungstafel geführt haben, anzumerken, dass diese nicht allein mit der sich wandelnden Wahrnehmung sakralen Geschehens erklärt werden können, sondern ebenso einem Diskurs um Oberfläche und Raum im Bild geschuldet sind. Steckte die Kunsttheorie zu Beginn des 15. Jahrhunderts zwar noch in ihren Anfängen, was keinesfalls heißen soll, dass es in der Zeit zuvor keine Wertschätzung künstlerischen Könnens gab, so kann eine Intervention wie die Entscheidung für eine gemalte Landschaft anstelle eines Goldgrundes als visuelle Manifestation der veränderten Auffassung davon, was ein Bild eigentlich ist, angesehen

196 Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 538A, Eichenholz, 79,3x49,4 cm (Malfläche); Kat. Ausst. Frankfurt/Berlin 2008, 291-296. Die Forschung ist sich sowohl was die Datierung als auch die Zuschreibung der Tafel anbelangt uneins. Passavant hielt die Kreuzigung für ein frühes Werk Rogiers, von Tschudi ordnete es den Werken des Meisters von Flémalle zu. Panofsky erkannte in dem Bild einen Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der Rogier und den Meister von Flémalle übertreffen habe wollen. Châtelet schrieb das Bild dem späten Robert Campin (1432-1434) zu, de Vos verortete es im Frühwerk Rogiers (1425-1430). Es gibt, so Kemperdick, Bezüge zur Malerei Flémalles, aber es dominieren die Anklänge an Rogier. Ein Vergleich mit der um 1440 entstandenen Hubertustafel dient der Datierung der Kreuzigung.

197 Darauf verwies auch Kemperdick; Kat. Ausst. Frankfurt/Berlin 2008, 291-296.

198 Während für Friedländer sowohl die Landschaft als auch die Engel spätere Hinzufügungen eines anderen Malers waren, hat Panofsky die Originalität der Engel betont, die, in den Farben des Regenbogens gemalt, den Goldgrund im oberen Teil des Bildes begrenzt haben müssen. Schiller hat für eine Veränderung des Bildes um 1500 plädiert, da Himmel und Landschaft in der Geschichte der Kreuzigungsdarstellungen die letzten Hinzufügungen darstellen; Friedländer 1924, 112; Panofsky 1953, Bd. 1, 267 u. 298-302; Schiller 1966-1991, Bd. 2 (1968) 171.

werden. Dabei war es nicht die Intention, ein neues Bild zu schaffen, sondern lediglich den Kontext der vordergründigen Darstellung umzugestalten. Ob ein solcher Eingriff zu einer architektonischen Lösung oder zu einer topographischen Darstellung führte, ist weniger relevant, beides sind sie Pole ein und desselben Diskurses.

Lois Heidmann Shelton hat aufgezeigt, dass die Grundsteine für die künstlerischen Entwicklungen des Quattrocento von Duccio gelegt worden sind.¹⁹⁹ Dieser hatte in einzelnen Bildfeldern der *Maestà* Architektur mit Goldgrund, das heißt illusionistischen Raum mit realer Oberfläche, kontrastiert. Die Kontextualisierung christlicher Ereignisse durch zeitliche und räumliche Motive bedeutete eine Abweichung von der byzantinischen Kunst, und von der Konvention, einen theologischen Inhalt über Gold zu vermitteln, da dieser in der abendländischen Malerei nicht länger verbindlich war. Ein Wandel in der Frömmigkeit zum Ende des Mittelalters erforderte höheren Detailreichtum in Bildern und die Einbettung des Dargestellten in die Erfahrungswelt des Gläubigen, um ihm so die Identifikation zu erleichtern. Boccaccio's Hymne auf Giotto als den Maler, der den Intellekt und nicht die Idolatrie bedient, kann somit als Degradierung der materiellen und symbolischen Bedeutung von Gold verstanden werden.²⁰⁰ 1435 hob Alberti in seinem Buch *De pictura* (2. Buch, 49. Abschnitt) die materialästhetische Relevanz des kostbaren Edelmetalls endgültig auf, indem er argumentierte, dass künstlerische Fähigkeit sich vielmehr darin zeige, glänzende Effekte durch Malerei anstatt durch das Auftragen von Gold zu erreichen.²⁰¹

Abschließend lässt sich der Eingriff an der neapolitanischen Tafel im Kontext dieser generellen Ablehnung des Einsatzes von Gold zu Beginn des 15. Jahrhunderts plausibel datieren. Die Entscheidung zur Negation eines ursprünglich gewählten Werkstoffs sollte als Aktualisierung im Sinne der Zeit anerkannt und letztlich auch einer Emanzipation künstlerischen Handelns zugeschrieben werden. Im Fall der Louvre-Kreuzigung bedeutete die Veränderung zugleich Respekt für die vordergründige Szene, die eben nicht verändert wurde, und eine Bestätigung der hohen Qualität des Bildes. Zieht man darüber hinaus die Ablehnung von Gold in Bildern mit in die Überlegungen ein, oben beispielhaft durch Giovanni Dominici zur Sprache gebracht,²⁰² bietet sich die Möglichkeit, darüber zu

199 Shelton 1987, 81-85.

200 Aus dem Decameron, 6. Tag, 5. Geschichte: Boccaccio Ed. 1877, 84f: „E l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe un ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose et operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse, in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a diletta gli occhi degl'ignoranti che a compiacere allo intelletto de' savj dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutando d'esser chiamato maestro. Il quale titolo rifiutato da lui tanto più in lui risplendeva, quanto con maggior disidéro da quegli che men sapevano di lui, o da' suoi discepoli, era cupidamente usurpato. Ma, quantunque la sua arte fosse grandissima, non era egli per ciò nè di persona nè d'aspetto in niuna cosa più bello che fosse messer Forese.“

201 Alberti 1435 Ed. 2002, 148f: „Truovasi chi adopera molto in sue storie d'oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipignesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d'oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d'oro, i freni al cavallo e ogni cosa d'oro, non però ivi vorrei punto adoperarsi oro, però che nei colori imitando i razzi dell'oro sta più ammirazione e lode all'artefice. E ancora veggiamo in una piana tavola alcune superficie ove sia l'oro, quando deono essere oscure risplenderem e quando deono essere chiare parere nere.“

202 Neben Dominici ließe sich diesbezüglich beispielsweise auch Antonio da Firenze anführen, welcher in seiner *Summa*

spekulieren, ob die Tafel möglicherweise an einen anderen Ort verbracht sowie einer neuen Funktion unterstellt worden war und dies zur Abnahme des Goldgrundes geführt hat.²⁰³

2.3 Das veränderte Rezeptionserlebnis

Nach der Klärung von Art, Zeitpunkt und möglichen Gründen für die Modifikation der neapolitanischen Kreuzigungstafel ist die Aufmerksamkeit nun auf die wirkungsästhetische Perspektive dieses Eingriffs zu richten. Die Hintergrundgestaltung wirft nicht nur den Grundkonflikt zwischen Repräsentation und Aktion im Bild auf, sondern ebenso die Frage nach der Involvierung des Betrachters und somit der Wirkung auf den Rezipienten. Welchen Einfluss haben die Wesenseigenschaften von Metall und Malfarbe auf das Rezeptionserlebnis? Inwiefern beeinflusst die Veränderung der Werkstoffe innerhalb eines Bildes die Wirkungsästhetik? Und lässt sich sagen, welche Art der Inszenierung dem Gläubigen die Darstellung einer Kreuzigung näherbringt? Eine These von Ernst Strauss dient dieser Untersuchung als Leitfaden: „Den gleichen konstitutiven Wert wie für das Erscheinungsbild der Natur besitzen Farbe, Licht und Dunkel auch für die Malerei. Aber als Bildelementen, hindurchgegangen durch einen künstlerischen Willen, kommt ihnen, sowohl einzeln wie in ihrer Zuordnung und wechselseitigen Durchdringung, von vornherein eine andere Valenz zu als in der sichtbaren Welt.“²⁰⁴ Zunächst muss allerdings geklärt werden, welche Rolle der Hintergrund als Teil einer bildlichen Darstellung spielt und inwiefern er die theologischen Implikationen eines Bildinhalts vermitteln kann.

Der Hintergrund in Bildern steht in einem reziproken Verhältnis zum Mittel- und Vordergrund und übernimmt eine regulative Funktion innerhalb der Komposition. Gottfried Boehm formulierte das folgendermaßen: „Der Grund ist ‚ein Ort‘. Er schafft einen sinnlichen oder auch epistemischen Raum für das bildnerische Tun und den Sinn, den es bewirkt.“²⁰⁵ Der Bildgrund ist Träger der vordergründigen Szene, operiert aber auch aus sich selbst. Das bedeutet, er ist entweder eine Fortführung des Vordergrundes oder reine Oberfläche. In beiden Fällen kann der Grund unendlich sein, und diese Unendlichkeit ist das Charakteristikum monochromer Gründe.²⁰⁶ Der dunkle Hintergrund in der Kreuzigung von Pacino di Bonaguida zum Beispiel (Abb. 61), heute in der Fondazione Longhi, transportiert das dargestellte Geschehen in eine Sphäre, in welcher es keine räumliche

Theologica die Auffassung vertrat, Luxus, und dazu zählte er Gold, habe nichts in der christlichen Kunst zu suchen, da er von wichtigerem ablenke.

203 Es gibt keine Dokumente zu der Kreuzigungstafel, die an diesem Punkt weiterführen könnten.

204 Strauss 1983, 16.

205 Boehm 2012, 70.

206 Seine Funktion, Vordergründiges zu hinterfragen, also im tatsächlichen Wortsinn „Hinter“-Grund zu sein und die Darstellung wechselseitig zu bedingen, verlor der Bildgrund in der Farbfeldmalerei der Moderne. Nun zielten die Maler mit ihrem Bildkonzept auf eine andere Dimension und dem Grund fiel eine neue Rolle zu: Er war ausschließlich Fläche, Farbe, Material. Diese Art von Bilder tritt durch die energetische Wirkung der Oberfläche, die vom stetigen, mehrschichtigen Farbauftrag kommt, mit dem Betrachter in Kontakt. Horizontalität und Vertikalität sind aufgehoben, die Bilder, nur noch reine Flächen aus Material, ort- und zeitlos und das Rezeptionserlebnis ohne lokale und temporale Referenz. Hier weiterführend die Gedanken zum „Verlust des Horizonts“ in der Malerei von Monet und Pollock: König 2004.



Abb. 61



Abb. 62

oder historische Referenz für den Betrachter gibt.²⁰⁷ Lediglich der kleine Hügel am unteren Bildrand markiert das historische Setting von Jesu Kreuzigung. In der Kreuzigungsdarstellung von Nardo di Cione in den Uffizien ist das vordergründige, sakrale Geschehen mittels eines farbigen Metallhintergrundes aus jeglichem Kontext herausgelöst, und wie im Fall der Pacino-Kreuzigung verweist nur ein kleiner Hügel mit Totenkopf auf Golgatha als historischen Bezugspunkt (Abb. 62).²⁰⁸ Theologisches Fundament der Bildidee war das Verständnis von der Kreuzigung des Gottessohnes als ewig wirkendem Erlösertod, welcher in seiner Wirkung nicht an einen Ort gebunden, für den christlichen Glauben konstitutiv und den Gläubigen ohne jegliche Einbindung als theologische Wahrheit erfahrbar ist. Damit erwies sich Gold, gerade durch sein Materieein, als prädestiniert für Kreuzigungsdarstellungen beziehungsweise für jede in Bildern zu vermittelnde christliche Heilsbotschaft. Anders ausgedrückt: Für ein Thema der Ewigkeit, wählte man ein Material, das ewig ist.

Das Manko jeglicher Art räumlicher Referenz und die Zeitlosigkeit sind also die Charakteristika von Goldgründen.²⁰⁹ Dabei ist noch einmal wichtig daran zu erinnern, dass Gold, nachgewiesen bereits für die ägyptische Kunst, zunächst in der byzantinischen und frühchristlichen Kunst als Bildgrund verwendet wurde und für die Zeit zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert in der abendländischen Malerei für Bilder sakralen Inhalts dann nahezu obligatorisch blieb.²¹⁰ Das führte zur bis heute geläufigen Assoziation von Gold mit Hintergrund. Nach Beer ist ein Goldgrund vorrangig und zuallererst Material,²¹¹ denn Gold bildet nichts ab, entzieht sich der Vorstellung und der Grundidee der Malerei und wirkt nur durch seine Materialität.²¹² Somit ist der sakrale Inhalt jeglichem Kontext enthoben und der theologische Gedanke kann als fundamental für den christlichen Glauben sowie die religiöse Wahrheit verstanden werden. In diesem Sinne kann ein Bild durch Betonung des Materials, mittels Punzen, Gravierungen oder Politur, hervorgehoben werden, Raum und Licht illusionieren, was wiederum die Aura

207 Florenz, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Tempera und Blattgold auf Holz, 81,2x44,5 cm, ca. 1315-1320; Kat. Ausst. Los Angeles 2012, 34-37. Analysen haben gezeigt, dass es sich tatsächlich um einen Hintergrund in Schwarz handelt und nicht etwa um nachgedunkeltes Azurit.

208 Florenz, Galleria degli Uffizi, Inv. Nr. 1890 n. 3515, Tempera auf Holz, 145x71 cm, ca. 1350; Fossi 2004, 140f.

209 In der Loslösung des Bildmotivs und des Rezeptionserlebnisses aus Ort und Zeit sowie der Erhebung des Materials zum selbständigen künstlerischen Ausdrucksmittel rücken, und auch darauf hat Wenderholm bereits hingewiesen, beispielsweise die Arbeiten von Yves Klein (Abb. 63) nahe an Goldgrundbilder des Mittelalters heran; Wenderholm 2005, 100f.

210 Ebd., 100-102.

211 Beer 1983, 272-275.

212 Siehe zu diesen Gedanken auch Zaunschirm 2012, 25.



Abb. 63

immaterieller Göttlichkeit verstärkt.²¹³ Abgesehen von seiner symbolischen Bedeutung war Gold aber auch aufgrund seiner Beständigkeit, welche die Nähe zur ewigen Göttlichkeit erhöht und welche kein anderes Material übertreffen kann, beliebt. Welche Auswirkungen hat es also, wenn dem Bild das Material, das zugleich Bedeutungsträger ist, entzogen wird?

Die Gegenüberstellung von Kreuzigungen mit Goldgrund und solchen mit malfarbig gestaltetem Hintergrund macht die Vor- und Nachteile der Werkstoffe Metall und Malfarbe für die Tafelmalerei ersichtlich. So wird beim direkten Vergleich der zwei Versionen ein- und derselben Darstellung klar, dass der Goldgrund eine Flächigkeit mit sich bringt, die enormen Einfluss auf die Gestaltung hat und der sich das Bildpersonal fügen muss. Dies kann an einem bereits erwähnten Beispiel belegt werden, das zwar einem anderen Moment und einem anderen künstlerischen Kontext entspringt, jedoch dieselbe Bildthematik besitzt und vor allem zu eben ungefähr der Zeit gemalt wurde, in welche der Eingriff an unserem Bild zu datieren ist: Bei der Kreuzigung der Rogier-Werkstatt aus der Berliner Gemäldegalerie ist die Flächigkeit besonders gut an Johannes nachzuvollziehen (Abb. 60). Sie steht in einem deutlichen Missverhältnis zum tiefen Landschaftsausblick, was dadurch erklärt wird, dass der originale Goldgrund dieses Bildes entfernt und durch die Landschaftsdarstellung ersetzt worden ist. In der ursprünglichen Bildanlage war der Raum durch den flachen Grund begrenzt und die Figuren dadurch viel stärker zusammengeschlossen als das in der jüngeren Version des Bildes der Fall ist. Durch den Verzicht auf Gold und dank des Einsatzes von Malfarbe war es möglich, Tiefenraum im Bild zu erreichen: Die von oben aufgenommene Landschaft erstreckt sich weit in die Tiefe und am rechten Bildrand ist ein Kirchturm, Zeugnis einer naheliegenden Stadt, zu erkennen. Das heißt, der Horizont war vom Künstler für die Positionierung des Betrachters mitbedacht worden. Ein Thema, das auch für Goldgrundbilder relevant bleibt, schließlich kann auch das Gold unterschiedlich tief oder hoch angesetzt sein.

Die Bedeutung der Malfarbe liegt auch in ihrer Doppelfunktion:²¹⁴ Maltechnisch betrachtet ist sie die Substanz, die sich unmittelbar auf den Bildträger überführen lässt, während ein anderes Bildelement, nämlich das Licht, nur unmittelbar durch sie befördert werden kann. Das Licht ist bedingungslos an die Bildfarbe gebunden. Sie transportiert nicht nur den eigenen Wert, sondern trägt zugleich die Verantwortung für das Hell-Dunkel-Verhältnis im Bild. Dabei richtet sich der Helligkeitsgrad der Farbe nach ihrer innerbildlichen Funktion. In der jüngeren Version der Kreuzigung aus der Rogier-Werkstatt zeigen die hellen Farben die Tiefe der Landschaft an und die dunkleren Farben den Gewitterhimmel. Bei der Goldgrundversion hingegen transportiert das Gold als „Metallfarbe“ durch seinen Eigenglanz und durch die Reflexion seiner Oberfläche das Licht im Bild.

Im Wesen der Farbe, die, zur reinen Materie determiniert, erst als Element im Bild Sinneseindrücke hervorruft,²¹⁵ lässt sich die geistige Komponente des Materials und das Potential auf eine andere Wirklichkeit zu verweisen, ebenfalls finden. Das monochrome Dunkel in der Kreuzigung von Pacino di Bonaguida zum Beispiel überführt das Geschehen,

213 Zum Immateriellen und Göttlichen im Gold: Shelton 1987, 14f u. 23-28 sowie Beer 1983, 274.

214 Strauss 1983, 17.

215 Freitag-Schubert 1998, 55.

ebenso wie das Gold, in eine Sphäre, welcher der Betrachter nicht angehört beziehungsweise in der es keinen Bezugspunkt für ihn gibt: „Das mittelalterliche Tafelbild kennt keine stringente Verwendung des goldenen Grundes in der Gestaltung des jenseitigen und des irdischen Himmels, und so konnte der göttliche Himmel im Mittelalter, besonders im 14. Jahrhundert, blau, aber auch golden dargestellt werden. Auch die – davon abhängige – Differenzierung von himmlischem gegenüber irdischem Licht (blau bzw. goldenem und umgekehrt) ist stark schwankend; es ist keine Generalisierung der Verwendung möglich.“²¹⁶ Sowohl in Pacinos als auch in Nardos Bild hebt sich das sakrale Geschehen vor dem hellen respektive dem dunklen Grund ab, während allein der Hügel als Verweis auf den historischen Schauplatz der Kreuzigung Jesu und als Bezugnahme auf die Betrachterwirklichkeit zu verstehen ist.

Der sienesischer Maler Luca di Tommè griff in seiner Kreuzigungsdarstellung, heute im Museum of Fine Arts in San Francisco, für die Hintergrundgestaltung auf die Idee der symbolischen und materiellen Bedeutung von Edelmetall zurück.²¹⁷ Die um Jesus Trauernden und seine Feinde befinden sich vor der gemalten, aufragenden Landschaft. Das heißt, ihr begrenztes Dasein auf der Erde ist bildlich dargestellt, während der Sohn Gottes vor Gold, sprich in einer raum- und zeitlosen Sphäre, abgebildet ist. Innerhalb einer Bildfläche mit Malfarbe wird der Goldgrund somit zum selbständigen Bildwerk erhoben beziehungsweise markiert er, dass der Gekreuzigte seinen Daseinsort in einer anderen Wirklichkeit hat.²¹⁸ Besonders in Bildern mit verschiedenen Materialien kommt die symbolische Bedeutung des Goldes zum Tragen, denn allein schon das Materiesein unterstreicht das Wesen des Dargestellten.

Auf die Gewichtung der Werkstoffe kam es aber nicht nur hinsichtlich der metaphorischen Aussage, sondern auch wegen des Materialwerts an, spielte dieser doch zumindest für die Zeit bis zum 16. Jahrhundert eine hohe Rolle. Die materielle sowie farbstoffliche Wertigkeit war als Ehrung des Dargestellten zu verstehen,²¹⁹ und Gold als der materiell kostbarste Wert hatte den höchsten symbolischen Wert inne: „Das Material trägt aufgrund seiner spezifischen natürlichen oder auch zugeschriebenen Qualitäten, manchmal aber auch nur durch Unterscheidung vom benachbarten Material etwas zur Bedeutung des Bildes bei. Insofern ist das Material ikonologisch aussagefähig, es kann Informationsträger sein.“²²⁰

Stellt man die zwei Versionen der neapolitanischen Kreuzigung nebeneinander sind die Unterschiede evident. Der Goldgrund löst das Geschehen von Raum und Zeit, während die Einbettung der Szene in eine Landschaft von einer bestimmten Vorstellung des historischen Geschehens auf Golgatha zeugt. Im Gegensatz zum Gold ist die Farbe, das Malmaterial, nicht aus sich heraus semantisch aufgeladen, ermöglicht aber die Suggestion von Raum

216 Wenderholm 2005, 108.

217 San Francisco, Fine Arts Museum of San Francisco, Inv. Nr. 61.44.3, Tempera u. Blattgold auf Holz, 41x59,7 cm; Fehm 1986, 70f. Fehm sprach sich für eine Datierung um 1356-1361 aus, während das Museum in San Francisco die Entstehung des Bildes später ansetzt, ca. 1365. Die Zuschreibung an Luca di Tommè ist akzeptiert. Abbildung unter: <https://art.famsf.org/luca-di-tomme/crucifixion-61443> (abgerufen am 10.10.2020).

218 Braunfels 1950, 326.

219 Ebd.: „Das Malen galt lange als ein Akt der Ehrfurcht den Heiligen gegenüber. Der Maler ehrt sie durch die Kostbarkeit der Farbstoffe, das reine Gold und das helle Blau. Sein Werk ist Votivgabe. Das ändert sich erst im 16. Jahrhundert grundsätzlich. Im 17. Jahrhundert ist der Prozess abgeschlossen.“

220 Bandmann 1969, 77.

und Tiefe. Mit dem Goldgrund wird die Kreuzigung der Realität enthoben, Jesus sowie die beiden Schächer scheinen sich in einer anderen Sphäre zu befinden. Das blockhaft angeordnete Volk und vor allem die Figuren des Mittelgrundes, die Soldaten auf den Pferden, zeichnen sich folienhaft vor dem Goldgrund ab. Dies verstärkt den Eindruck zweier verschiedener Wirklichkeiten. Verbunden werden die beiden Sphären lediglich durch die aufragenden Lanzen der Römer. Dagegen halten die Hügel der Landschaft in der anderen Bildversion die Menschen aus dem Volk in der unteren Bildhälfte mit den Gekreuzigten der oberen Bildhälfte zusammen, und das Geschehen wirkt wie ein zusammenhängendes Ganzes. Beim repräsentativen, statischen Charakter des Goldes ist das weniger der Fall. Ist die Landschaft zwar unbestimmt, und darin dem Goldgrund vielleicht sogar verwandt, ist das Bild der Materialsymbolik enthoben. Dafür aber wird mit dem dunkler werdenden Himmel der biblischen Textgrundlage, der zu Jesu Todeszeitpunkt eintretenden Finsternis, Rechnung getragen.

Da die Darstellung einer Landschaft eine Anspielung auf die Betrachterwirklichkeit impliziert, bringt diese Form der Inszenierung die Kreuzigung Jesu dem Rezipienten des 15. Jahrhunderts näher als es die Goldgrund-Version vermag. Der Gläubige jener Zeit konnte sich möglicherweise leichter mit den Bildfiguren identifizieren, wenn diese in einem ihm vertrauten Kontext angesiedelt waren. Die Farbgebung von Boden, Bergen und dem dunkler werdenden Himmel unterstützt durch Einheitlichkeit die Zusammengehörigkeit und Geschlossenheit der Darstellung. Dagegen hebt sich das buntfarbige Volk vor dem hellen Gold deutlicher ab und einzelne Figuren, beispielsweise die Engel um die Gekreuzigten, treten stärker hervor. Der Einstieg für den Betrachter in das Bildgeschehen ist schwieriger. Das Repräsentative und das Ehrwürdige des Goldes schaffen Distanz zur Betrachterwirklichkeit und fordern eher ehrfürchtiges Gedenken heraus als mitleidende Anteilnahme durch Identifikation. Die theologische Botschaft, die in der Bildversion verwirklicht ist, zielt vielmehr darauf, den Erlösertod als ein heiliges, entrücktes Geschehen zu zeigen, das allgemeingültig ist und ewig währt. Dieser Gedanke wird durch die Engel und den Lanzenstich mit der liturgischen Dimension des Kreuzestodes verbunden. Das Eucharistiegeheimnis, welches es dem Gläubigen ermöglicht an der Erlösung teilzuhaben, wird durch die Wesenseigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten des Goldes betont und zu etwas Universalem erhoben.

Fazit der Auseinandersetzung mit dem veränderten Hintergrund der Kreuzigung aus Neapel ist die Schlussfolgerung, dass diese auf zwei Ebenen zu führen ist: Zum einen bedarf es für das Verständnis des theologischen Grundgedankens, auf dem jede Darstellung christlichen Inhalts basiert, einer Analyse der religiösen Valenz und Metaphorik der einzelnen Bildelemente. Zum anderen bleibt der Hintergrund aber immer auch ein Teil des Kompositionsschemas, weshalb auf die Untersuchung seines visuellen und maltechnischen Einsatzes nicht verzichtet werden darf. Für beides spielen die Werkstoffe aufgrund ihrer Wesenseigenschaften und Wirkungsmöglichkeiten, die sowohl eine bildimmanente als auch eine rezeptions- und wirkungsästhetische Funktion erfüllen, eine entscheidende Rolle.