

SCHLUSSBETRACHTUNG

Als Ergebnis der vorliegenden Studie ist festzuhalten, dass die Pariser Kreuzigungstafel R.F. 1999-11, die seit ihrem Ankauf durch den Louvre im Jahre 1999 als neapolitanisches Werk der frühen Jahre 1330er Jahre gilt, mittels eines ikonographisch-ikonologischen Ansatzes als Kunstwerk am Hof Roberts von Anjou verankert werden konnte. Die Aufarbeitung der stilistischen Bezüge hat gezeigt, dass sich die Darstellung auf künstlerische Erscheinungen Mittelitaliens zurückführen lässt, ihre komplexe, implizite Botschaft letztlich jedoch nur durch eine spezifische Frömmigkeit sowie eine konkrete religionspolitische Debatte, welche speziell im höfischen Kontext der Anjous Thema war, zu erklären ist.

Sowohl die malerische Qualität als auch der theologische Gehalt der Kreuzigung sprechen für einen begabten Künstler. Deshalb und aufgrund der Datierung der Tafel in die Jahre 1332/1333 sowie ihre Anbindung an den angiovinischen Hof, rückt die Möglichkeit einer potentiellen Autorschaft Giotto in den Fokus, der, für den König in Neapel tätig, die städtische Malerei jener Jahre prägte. Allerdings bestätigen die stilistischen Vergleiche mit den Werken des toskanischen Meisters eine solche Vermutung nicht ohne Vorbehalte, sondern lassen vielmehr eine Konzeption in seiner Werkstatt, möglicherweise durch ihn selbst, und eine Ausführung durch seine Mitarbeiter vermuten.⁷⁶⁹ Die These von Dominique Thiébaud, Giotto habe die Arbeit an dem Kunstwerk aufgrund seiner Abreise nach Bologna abgegeben, fügt sich mit der oben vorgeschlagenen Datierung der Kreuzigung sowie der Entstehung des Bologna-Polyptychons, die Damien Cerutti in das Jahr 1333 verlegt hat.⁷⁷⁰ Wenn Cerutti außerdem davon berichtet, dass der Auftrag an den „Pseudo-Dalmasio“, die Bardi-Kapelle in Santa Maria Novella in Florenz zu vollenden, mit Giotto's Abreise nach Mailand zu koinzidieren schien,⁷⁷¹ belegt das ein weiteres Mal den Usus des Toskaners, begonnene Arbeiten an die fähigsten Mitarbeiter seiner lokalen Werkstatt abzugeben.

Die Tatsache, dass die stilistische Analyse der Kreuzigung auch eine deutliche Nähe zur neapolitanischen Buchmalerei der Zeit nach Giotto offenbart hat, negiert das Gesagte nicht, sondern ist als Zeichen der sich reziprok befruchtenden Kollaboration der höfischen Werkstätten untereinander anzuerkennen. Schließlich lässt sich diese Annahme auch durch die Zirkulation präskriptiver Vorlagen und konkreter Werkzeuge im neapolitanischen Umfeld Giotto bestätigen. Im Hinblick auf mögliche weitere Forschungen auf dem Gebiet ist an dieser Stelle auch die Frage aufzuwerfen, inwiefern gewisse Bildfindungen in der Kunst der frühen 1330er Jahre als Rezeption der älteren Kunst Neapels

769 Siehe noch einmal Thiébaud 2007 und Kat. Ausst. Paris 2013, 180f. Ebd. für das Folgende.

770 Für das Polyptychon in Bologna Bezug nehmend auf Cerutti 2015.

771 Ähnliches war schon in Florenz im Fall der Vervollendung der Wandmalerei in der Baroncelli-Kapelle in Santa Croce mit der Beauftragung Taddeo Gaddis geschehen.

zu verstehen sind. Sind beispielsweise die Fresken in Santa Maria Donnaregina und generell Cavallinis Schaffen in Neapel als Hinweis auf einen durch die Anjous, hier konkret durch Karl II., etablierten Hofstil zu beurteilen? Einen Stil, der dann von Giotto's Werkstatt aufgenommen und beansprucht oder transformiert und substituiert worden ist? Im Weiteren ist dann die Praxis, wie im Fall der zirkulierenden Punzen und Vorzeichnungen, zu untersuchen. Die Aufarbeitung von Phänomenen lokaler Zusammenarbeit unterschiedlicher Experten könnte einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der großen Giotto-Werkstatt-Frage leisten.

In Neapel stießen Künstler auf besondere Arbeitsbedingungen, da der Hof aufgrund des Fehlens einer Gilde freier über sie verfügen konnte.⁷⁷² Auch für einen erfahrenen Meister wie Giotto, der, so wurde in vorliegendem Beitrag argumentiert, nicht nur zur Ausmalung von Kapellen, sondern auch zur Etablierung hochwertigen Kunstschaffens gerufen worden war, bot sich damit die Möglichkeit, in einem anspruchsvollen und begünstigenden Ambiente, Neues und Großartiges zu schaffen. Davon zeugen die außergewöhnliche Darstellung der Kreuzigung, gepaart mit dem speziellen Format der Tafel und die zur ihrer Herstellung verwendeten kostbaren Materialien. Dabei ist die Vorstellung zu korrigieren, dass Giotto nicht kam, malte und somit einen völlig neuen Stil konsolidierte, dem beispielsweise auch die Kreuzigung verpflichtet gewesen wäre, vielmehr verhielt es sich in Neapel wie in anderen Städten, in denen er wirkte: Als versierter Geschäftsmann, der er war, so Cerutti, wusste er genau, welches Publikum ihn erwartete und dass er darauf zu achten hatte, ein bekanntes Werk niemals vor ein- und demselben Publikum zu zitieren.⁷⁷³

Serena Romano hat die spezifisch römisch-apostolische Motivik des Stefaneschi-Altars herausgearbeitet sowie auf die enge Kollaboration zwischen Künstler und Auftraggeber aufmerksam gemacht, die vor dem Hintergrund der „cultura del luogo“ beziehungsweise im Zusammenspiel mit dieser strukturelle Neuheiten und motivische Programmatik hervorbringen kann.⁷⁷⁴ Romano zufolge zeichne das Giotto's ortsgebundene Arbeit, ob in Assisi, Padua oder Rom, aus. Damit bestätigt sich Cerutti's Einschätzung von Giotto's Einfluss auf das Lokale respektive das Zusammenkommen verschiedener künstlerischer Kulturen unter seinem Primat. In diesem Sinne und vor dem Horizont von Begriffsfeldern wie Identität, Assimilation und Kulturtransfer, die in der Einleitung dieser Arbeit zur Sprache kamen, ist auch die neapolitanische Kreuzigung aus dem Louvre zu verstehen. Die am französischen Hof in Süditalien relevanten Themen haben die Darstellung derart geprägt, dass sie sich aufgrund ihrer motivischen Details und trotz stilistischer Ähnlichkeiten von nord- und mittelitalienischen Kreuzigungen der Zeit abhebt und nur dem angiovinischen Kontext der frühen 1330er Jahre zugeordnet werden kann. Das Neapolitanische der Tafel liegt gerade im Konglomerat

772 Noch einmal Fleck 2010, 114.

773 Cerutti 2015, 158.

774 Die Motivik des Altars speise sich aus traditionell Lokalem wie dem Petrus- und Apostelmartyrerkult, aus religionspolitischen Entscheidungen, die mit Papst Clemens V. zusammenhingen sowie aus dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung des Auftraggebers; Romano 2015, bes. 105-110. Bezug nehmend auf ebd. im folgenden Abschnitt.

von Stilelementen Giotto mit traditionellen, lokalen Motiven und delikaten Akzenten höfischer Kunst, die französisch-international geprägt ist. Davon ausgehend lässt sich die Behauptung aufstellen, dass Neapel-Stadt zur Regierungszeit Roberts von Anjou als ein Ort auszuzeichnen ist, oder anders, den idealen Humus bot, an welchem eine vom Hof gelenkte Bildpolitik Veränderungen üblicher Kompositionen hervorrufen sowie neue Motive in Bildthemen einführen konnte.

Aufgabe dieser Dissertation war es, nach einer gründlichen Auseinandersetzung mit der Kreuzigung unter den einschlägigen Gesichtspunkten – Stil, Autor, Entstehungskontext – auch deren Wirkungsgeschichte aufzuarbeiten. Es hat sich gezeigt, dass das Bild eine zweifache Rezeption erfahren hat, relativ zeitnah in der städtischen Tafel- und Buchmalerei und einige Jahrzehnte später in der Wandmalerei im Königreich Neapel. Da Annegrit Schmitt bereits 1970 eine ähnliche Rezeption, allerdings unter anderen Auftraggeber-Vorzeichen, für die neapolitanische Apokalypsentradition vorgestellt hat,⁷⁷⁵ wurde die doppelte Nachfolge herausragender Werke aus dem höfischen Kontext in vorliegender Studie als ein Phänomen süditalienischer Kunstgeschichte des 14. Jahrhunderts anerkannt. Darüber hinaus wurde die These aufgeworfen, dass es sich bei den von den Anjous in Auftrag gegebenen Werken – Pariser Kreuzigungstafel, Stuttgarter Apokalypse, Wandbild mit der Allegorie der Armut – um visuelle Umsetzungen theologischer Stellungnahmen zu religionspolitischen Debatten ihrer Zeit handelte, deren präskriptiver Charakter über mehrere Jahrzehnte bindend war. Als Komponenten der Kunstpolitik Roberts, die einen hohen Stellenwert in dessen Regierung einnahm, hatten die Bilder ihren Platz dort, wo ihre Botschaft am wirkmächtigsten zum Ausdruck gebracht oder vermittelt werden konnte. Die Rezeption beweist die erfolgreiche Vermittlung der vom Hof kommenden Inhalte, besaßen die Darstellungen doch offensichtlich einen Wiedererkennungswert, denen sich die nachfolgenden Künstler und Auftraggeber verpflichtet fühlten. Dabei ist es dank der Multivalenz von Kunstobjekten und Räumen möglich, den Werken nicht nur strikt eine Bestimmung zuzusprechen.

Um im Fall der Pariser Kreuzigungstafel einen Ausblick auf weitere Forschung zu bieten, ist noch einmal Thiébaud anzuführen: „molte dell’opere sue [de Giotto] si trovano, non solamente a Firenze, ma a Napoli, et Roma et Avignone“.⁷⁷⁶

Auch wenn hier nicht von einer alleinigen Autorschaft der Kreuzigung durch Giotto ausgegangen wird, führt dieses Zitat aus dem *Ottimo Commento* (1333/1334), dem Kommentar zur *Divina Commedia*, zu einem weiteren Forschungsansatz, mit dem nicht nur das Schicksal der Louvre-Tafel, sondern eben auch anderer Werke aufgeklärt beziehungsweise besser verstanden werden könnten. Wann, wieso und unter welchen Umständen das Bild nach Frankreich und schließlich in ein Schloss in der Region Limoges

775 Siehe dazu noch einmal Schmitt 1970.

776 Hier zitiert nach Kat. Ausst. Paris 2013, 182.

kam, bleibt bislang ungeklärt. Sicherlich spielte dabei die Tatsache eine Rolle, dass die Stadt Mitte des 12. Jahrhunderts an die Anjous fiel, weshalb generell Kunstobjekte aus dem Königreich Neapel in das angiovinische Reich nach Frankreich gebracht wurden. Eine differenzierte Untersuchung des Umstandes scheint lohnenswert. Beispiele wie die kleine Kreuzigungstafel aus dem Louvre (Abb. 45), die als Teil der Sammlung des römischen Unternehmers Giampietro Campana nach Frankreich kam, oder das Bild des Heiligen Ludwig, flankiert vom königlichen Paar (Abb. 47), das sehr wahrscheinlich eine Schenkung Roberts und Sancias an die Klarissen in Aix-en-Provence war,⁷⁷⁷ zeugen von den unterschiedlichen Wegen, die einzelne Bilder aus dem höfischen Umfeld Neapels genommen haben sowie darüber hinaus von den verschiedenen Aspekten, die mit einer solchen Forschungsarbeit einhergehen. Die Vermutung, dass sich zudem weitere, noch unbekannte Werke aus der Anjou-Zeit in Privatsammlungen Frankreichs befinden, spricht für ein Vorhaben dieser Art. Erweitern ließe sich ein solches Forschungsvorhaben mit der Frage nach der Rezeption von Giotto's Kunst respektive der seiner neapolitanischen *compagni* in Frankreich.

777 Kat. Ausst. Paris 2013, 194 u. 186.