

Weitere kleine Schwächen sind zu nennen. So läßt die Anordnung der Vorträge keinerlei System erkennen. Zahlreiche Bilddoppelungen (gleiche Beispiele/Motive in mehreren Vorträgen) verschwenden Platz, ein Register müßte eigentlich die vielen Objekte erschließen. Gleichzeitig sucht man lange nach guten Abbildungen der „Aschaffenburger Tafel“; niemand weist den Leser auf die Farbabbildungen auf den Seiten 250 bis 253 hin.

Doch diese wenigen kritischen Anmerkungen sollen die Leistung der Herausgeber nicht schmälern. Insgesamt ist es ihnen gelungen, die Aschaffenburger Tafel mit einer sehr gut ausgestatteten Publikation überaus schnell in die europäische Kunstgeschichtsdiskussion eingeführt zu haben.

JÜRGEN KRÜGER
*Institut für Kunstgeschichte
 Universität Karlsruhe*

Dietmar Popp: Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts (*Beiträge zur Kunstwissenschaft*, Bd. 67); München: Scaneg 1996; 276 S., Bildanhang mit 174 Abb.; ISBN 3-89235-067-1; DM 128,-

Duccio und die Antike – das ist für die Forschung bisher kein ergiebiger Untersuchungsgegenstand gewesen. Während die Bedeutung der Antikenrezeption für die pisanische, römische und florentinische Kunst um 1300 seit langem erkannt ist, könne nach allgemeiner Überzeugung in Siena um 1300, und speziell bei Duccio, von einem lebhafteren Interesse an antiker Kunst kaum die Rede sein. Dietmar Popp möchte in seiner umfangreichen Studie, einer Berliner Dissertation, den Nachweis führen, daß diese Vorstellung unzutreffend ist und einen wesentlichen Aspekt der Sieneser Malerei verkennt. Es ist jedoch nicht sein vorrangiges Ziel, bisher etwa übersehene, aber eindeutige Fälle von Antikenrezeption bei Duccio zu dokumentieren, um auf diese Weise die traditionelle Geringschätzung der sienesischen Antikenrezeption durch ein quantitatives Argument wiederlegen zu können; ihm ist völlig bewußt, daß das kaum möglich sein wird. Dietmar Popp kommt es vielmehr darauf an, ganz andere als die bisher der Kunstgeschichte allein geläufigen Möglichkeiten der Antikenrezeption aufzuzeigen. Diese Absicht ist – was man wohl erst im Nachhinein in seiner ganzen Tragweite erkennt – im Untertitel der Arbeit deutlich angesprochen: die vorgelegten Studien fragen zuerst nach der „Antikenvorstellung“ und dann erst nach der „Antikenrezeption“ in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts. Dietmar Popp betrachtet das als den innovatorischen Ansatz seiner Arbeit, der darüber hinaus auch interdisziplinär sei, denn für sein Vorhaben sei es unerlässlich, Ergebnisse benachbarter Disziplinen – wie etwa der Geschichte der Historiographie, der Sprach- und Literaturwissenschaft, der Philosophie, der Theologiegeschichte, der Volkskunde und der Archäologie – zu berücksichtigen (S. 10). Von den drei verschiedenen Möglichkeiten der Antikenrezeption, die Salvatore Settis

unterscheidet, interessiert ihn „die Rezeption aus programmatischen und/oder künstlerischen Intentionen“, denn sie „führt zum zweifachen Ansatz meiner Arbeit: zum einen Geistes- und Kulturgeschichte und zum anderen Kunstgeschichte“ (S. 59).

Mit einiger Überraschung liest man, daß die hier angestrebten Ziele nur von einer Studie erreicht werden könnten, „die sich von dem Diktat und den Vorgaben der von der neuzeitlichen Archäologie geprägten Antikenrezeptions-Forschung löst und neue Wege beschreitet“ (S. 108, ähnlich S. 130); mit diesem harschen Verdikt ist aber lediglich gemeint, daß es darum gehe, ein genaues Bild von der Antikenvorstellung der Sienesen um 1300 zu gewinnen, da sie sich von der der neuzeitlichen Archäologie unterschieden habe. Der Ausgangspunkt sei ganz einfach: im Mittelalter war es bei allen ehrgeizigen Stämmen, Familien oder Städten üblich, sich eine Ursprungslegende zuzulegen, die sie in die Lage versetzte, mit Rom – dem Maßstab aller politischen Bestrebungen – zu konkurrieren. Während daher beispielsweise die Franken in dem aus Troja geflüchteten Francio ihren Stammvater sahen, so daß sie sich mit den von Aeneas abstammenden Römern auf eine Stufe stellen konnten, haben die italienischen Kommunen ihre Gründung sehr gern auf Rom zurückgeführt, was es ihnen erlaubte, sich als „Secunda Roma“ zu bezeichnen.

Auch in Siena ist man nach diesem Muster verfahren – ungeachtet des Umstandes, daß die Stadt, im Unterschied etwa zu Pisa oder Florenz, über keine nennenswerten Reste verfügte, die einen römischen Ursprung hätten bezeugen können. Daher entstand die Legende von der römischen Gründung Sienas auch erst ziemlich spät; die früheste schriftliche Fassung datiert aus dem frühen 14. Jahrhundert. Ihr zufolge sei Siena eine Gründung des Senus, eines Sohnes von Remus, der nach der Ermordung seines Vaters durch Romulus mit seinem Zwillingbruder Aschius aus Rom geflohen sei und dabei die römische Lupa mitgenommen habe, die seither das Wahrzeichen Sienas sei. Für Dietmar Popp hängt nun alles davon ab, daß diese römische Gründungslegende bereits um 1300 das Bewußtsein der Sienesen geprägt habe, und tatsächlich scheint eine bronzene Lupa bereits im späten 13. Jahrhundert auf einem wichtigen öffentlichen Platz aufgestellt gewesen zu sein, um die römische Gründung zu bezeugen.

Wenn die Sienesen also ihre Stadt als römische Gründung betrachtet haben, dann sei damit zu rechnen, so die These von Dietmar Popp, daß die Künstler nichts unversucht gelassen hätten, diese römische Abstammung in ihren Werken unter Beweis zu stellen. Was das konkret bedeuten kann, führt er an einem höchst bedeutenden Exempler vor: der Kuppel des Sieneser Domes (S. 78 ff.). Antje Middeldorf Kosegarten hatte die Kuppel aus der Tradition der Marienheiligtümer in Form von Zentralbauten erklärt, die ihren Ursprung letztlich im römischen Pantheon hat, das im Jahre 609 zur Kirche Sta. Maria ad Martyres geweiht worden ist (Zur Bedeutung der Sieneser Domkuppel, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 21, 1970, S. 73-98). Dietmar Popp hält es nun für möglich, daß neben dieser typisch mittelalterlichen Deutung auch noch zwei andere, auf der sienesischen Antikenvorstellung beruhende Motive namhaft gemacht werden können. So gebe es im Umland Sienas einen Zentralbau, Sant'Ansano a Dòfana, der dem als Stadtpatron und Täufer Sienas ver-

ehrten Hl. Ansanus, einem Märtyrer des 4. Jahrhunderts, geweiht ist; auf diesen Bau könnte die Domkuppel verweisen, denn: „Er ist gewissermaßen Zeuge des frühchristlichen Altertums in Siena“. Vor allem aber scheint es, Dietmar Popp zufolge, denkbar, daß mit der Domkuppel „im Rahmen eines ideellen Wettstreits“ auf das Florentiner Baptisterium Bezug genommen worden wäre, das ja als ein antiker Bau angesehen wurde und daher dem Mittelalter die „(Ideal-)Vorstellung eines antiken Tempels in der Form eines Zentralbaus“ vermitteln konnte. – Berücksichtigt man jedoch, daß der Sieneser Dom als basilikalischer Longitudinalbau mit integriertem, überkuppeltem Zentralbau sein direktes typologisches Vorbild zweifellos im Dom zu Pisa – ebenfalls einem Mariendom – hat, dann scheinen sich die Möglichkeiten einer Bezugnahme auf das Florentiner Baptisterium oder den S. Ansanus-Zentralbau, der ohnehin sehr klein ist, doch deutlich zu relativieren.

Dietmar Popp hält es für nötig, ein breites Panorama der mittelalterlichen Antikenvorstellungen in Theologie und Literatur zu entwerfen, um seine eigene Vorgehensweise zu rechtfertigen. Sehr ausführlich werden daher die Antike im Geschichtsbewußtsein des Mittelalters und das Antikenverständnis insbesondere von Thomas von Aquin, Dante und dem frühen Boccaccio erörtert; auch Vorbehalte gegenüber Werken der antiken Kunst kommen dabei zur Sprache (S. 88-132). Als beispielhaft erscheint ihm Dante, der sich selbstbewußt als moderner Dichter sogar mit den großen Dichtern der Antike auf eine Stufe gestellt habe. Diese Einstellung möchte Dietmar Popp „als Leitmotiv auf die Antikenrezeption in der Kunst der Dante-Zeit übertragen: Wissen um die Leistungen der Antike, Studieren ihrer Werke und Integrieren ihrer künstlerischen Qualitäten in die eigene ‚Sprache‘, aber auch ein Bewußtsein um die eigenen Möglichkeiten, etwas Neues zu schaffen“ (S. 104). Kennzeichnend für das Mittelalter ist es, daß man sich mit der Antike in Kontinuität verbunden gesehen habe. Die entscheidende Wende, die sich in dem Bewußtsein von der Antike als einer abgeschlossenen, längst vergangenen Epoche äußert, wurde erst von Petrarca eingeleitet.

Der „eigentliche“ Gegenstand des Buches von Dietmar Popp – Duccio und die Antike – kommt nach den umfassenden Grundlegungen und Vorarbeiten ab Seite 132 zur Sprache. Die Untersuchungen sind in drei umfangreiche Kapitel gegliedert, die den systematischen Zugriff erkennen lassen: „Antikenbezüge in der Architektur“, „Historisierende Tendenz in der Darstellung von Architektur und Kostüm“ und „Antikenbezüge bei Figuren“. Ein Anhang „Antike Motive und Themen in der Sieneser Malerei des frühen Trecento“, in dem, thematisch geordnet, insgesamt 48 Beispiele im Werk von Duccio, Simone Martini sowie Pietro und Ambrogio Lorenzetti aufgeführt sind, beschließt den Textteil des Buches (S. 228-243).

Als prominentestes Beispiel für den „ideologisch-programmatischen“ Antikenbezug in der Architektur dient der Thron Mariens auf der Maestà, der Elemente von Giovanni Pisanos Domfassade aufgreife und daher in demselben Maße Antike und den römischen Ursprung Sienas evozieren würde, wie die Fassade selbst. Von den spezifisch antiken Elementen der Fassade ist in dem Marienthron jedoch nichts zu finden, daher scheint die Frage erlaubt, ob Duccio nicht vielleicht einfach glaubte,

das Beste zur majestätischen Gestaltung der Madonna aufzubieten, wenn er für den Thron die modernsten, „gotischen“ Formen verwendete, die ihm zur Verfügung standen.

In mehreren Darstellungen der *Maestà* hat der Tempel von Jerusalem das Aussehen eines Zentralbaues in den Formen der zeitgenössischen sienesischen Architektur. Das sei möglich gewesen, so Dietmar Popp, weil Wahrzeichen von Siena wiedergegeben werden konnten, wenn Jerusalem gemeint war, denn Siena war das andere Jerusalem. Weiterhin habe Duccio den Tempel von Jerusalem nur deshalb als Zentralbau darstellen können, weil er im Florentiner Baptisterium einen idealen antiken Zentralbau gesehen habe. Indem aber Duccios Tempel von Jerusalem zeitgenössische sienesische Formen aufweist, sei zum Ausdruck gebracht, daß die Sieneser Domkuppel und der Tempel von Jerusalem im „idealen antiken Zentralbau“ eine gemeinsame Grundlage hätten; und damit bestätige sich schließlich für die Sieneser Domkuppel auch noch einmal die Bezugnahme auf das Florentiner Baptisterium (S. 140 ff., 146).

Bei den meisten der anderen aufgezeigten Antikenbezüge liegen die Verhältnisse glücklicherweise sehr viel einfacher. In aller Regel ist deutlich zu erkennen, wie Duccio seine Vorbilder adaptiert hat, entweder um bei der Darstellung der römischen Gestalten in den Passionsszenen „historische Richtigkeit“ zu erreichen, oder um die künstlerische Gestaltungskraft durch Integration ausdrucksstarker Motive zu steigern. Es ist Dietmar Popp dank intensiver Recherchen und ausgezeichnete Beobachtungen gelungen, eine Fülle von Antikenbezügen im *Ceuvre* Duccios aufzuzeigen, wie sie bisher kaum für möglich gehalten wurde. Es ist hier freilich nicht möglich, alle diese Entdeckungen, vielfach durchaus traditionelle Fälle von Antikenrezeption, aufzuführen. Stellvertretend sei nur ein Sesterz des Nero mit einer Darstellung der *Adlocutio* erwähnt, deren Kenntnis Duccio in die Lage versetzt hat, seiner Geißelung Christi einen deutlichen römisch-klassischen Charakter zu verleihen; dem Vorbild folgend, stellt er – was ganz ungewöhnlich ist – Pilatus sogar stehend dar (S. 176).

Bereits bei Duccio, und nicht erst in späterer Zeit, sei eine erste Tendenz zu einer historisierenden Darstellung festzustellen: „Hier liegt der Ansatz dazu, die biblische Geschichte als einen historischen Stoff zu begreifen, den es in angemessener Weise zu gestalten gilt. Duccio hatte das historische Bewußtsein, daß die Szenen aus dem Leben Christi in der Welt des jüdischen Altertums als Teil des Römischen Reichs spielen und daß sie dementsprechend in Formen aus der Antike darzustellen sind“ (S. 187).

Die Voraussetzungen für diese Bestrebungen liegen in der römischen Malerei des späten 13. Jahrhunderts. Eine große Bedeutung bei der Vermittlung antik-römischer Motive, wie insbesondere römischer Rüstungen, kam, wie Dietmar Popp nachweist, aber auch den Kanzelreliefs der beiden Pisani zu. Hier konnte Duccio außerdem antike Ausdrucksfiguren, Kopftypen, Mimik und Gebärden studieren. – Suchte aber Duccio tatsächlich ganz bewußt antike Motive und Gestaltungsweisen, wenn er sich an das Vorbild der Pisani hielt? Oder wäre es nicht auch denkbar, daß ihn in erster Linie deren völlig neuartige künstlerische Gestaltungskraft beeindruckte?

Außerordentlich aufschlußreich sind die Analysen, die Dietmar Popp der Gewandung der Apostel auf der Vorderseite der Maestà widmet. Duccio kleidet sie in die antike Toga, um sie mit einer ganz besonderen Würde auszustatten, die sie von den anderen Gestalten unterscheidet. In dieser antiken Kleidung sei wiederum ein Zeichen dafür zu erkennen, mit welcher Bewußtheit, die Autoritäten des Neuen Bundes einer bestimmten historischen Epoche zugeordnet werden (S. 194 ff.). Bei der thronenden Maria mit dem Jesuskind, der zentralen Gruppe auf der Vorderseite der Maestà, hebt Dietmar Popp in einer eindringlichen Analyse die „naturnahe Gestaltung“ hervor, die auf Antikenstudium beruhe (S. 216 ff.). Das ist in vieler Hinsicht sicher richtig, doch scheint insbesondere das Verhältnis des Körpers zum Gewand bei der Madonna in einem noch stärkerem Maße die Auseinandersetzung mit französischer Gotik zu verraten, als Popp das zugestehen möchte. Zwar trägt „das Gewand (...) dem darunterliegenden Körper in Drapierung und Faltenwurf Rechnung“, doch nicht in der untergeordneten, dem Körper stets den unbedingten Vorrang einräumenden Art und Weise, die für die antike Skulptur charakteristisch ist. Die monumentale Geschlossenheit, die das Gewand der Sitzgruppe verleiht, indem es den Körper Mariens in eleganten Faltenzügen umfängt und ihn nur an wenigen Stellen, wie etwa den Knien, in Erscheinung treten läßt, setzt zweifellos ein intensives Studium gotischer Kunst voraus, für das es ja auch sonst in der Maestà genügend Zeugnisse gibt.

Doch ungeachtet denkbarer Vorbehalte in bestimmten Einzelfällen stellt die Studie von Dietmar Popp einen wichtigen Beitrag zur Duccio-Forschung dar. Sie schärft das Bewußtsein für die Vielschichtigkeit des Phänomens der Antikenrezeption im Mittelalter; vor allem aber lassen die eindringlichen Analysen der Werke den künstlerischen Rang Duccios immer wieder deutlich hervortreten, und sie betonen dabei zu recht auch dessen Rolle als Bahnbrecher an der Wende zur neuzeitlichen Malerei. Das zeigt sich nicht zuletzt an Künstlern wie Simone Martini oder Pietro und Ambrogio Lorenzetti, die seine Schüler und Nachfolger waren.

VOLKER HERZNER

Institut für Kunstwissenschaft

Universität Landau

Frank Martin und P. Gerhard Ruf: Die Glasmalerei von San Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien. Regensburg: Schnell & Steiner 1977; 576 S. mit 151 SW-Abb. im Text, 346 Farbabb.; ISBN 3-7954-1079-7; DM 295,-

Mit dem Autorenteam ist es gelungen, kompetente Kenner der Materie für die vorliegende Publikation zu gewinnen: Von Frank Martin, bereits durch seine Dissertation über die Chorverglasung von San Francesco ausgewiesen, stammt der Text. P. Gerhard Ruf, auch er Verfasser wichtiger Werke über die Grabeskirche des Hl. Fran-