

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-

ziskus hat in mehr als 15 Jahren, in „wahrhaft sportlicher Aufgabe“ vom Gerüst aus die Farbaufnahmen der Glasfenster beigesteuert und so erstmals die komplette Verglasung der Kirche detailliert vorgelegt.

Wie der Untertitel besagt, weist der Band über Assisi hinaus, denn er enthält grundlegende Aussagen zur Entwicklung der italienischen Glasmalerei, worauf noch einzugehen sein wird.

Schon aus der Einleitung, die einen knappen historischen Abriss zu den Ausstattungskampagnen von San Francesco enthält, wird deutlich, daß der Bau nicht nur für die Architektur, die Bauplastik und Wandmalerei, sondern auch für lange in deren Schatten stehende Glasmalerei höchst innovativ war. In zwei umfangreichen Kapiteln, der Ober- und der Unterkirche gewidmet, legt Martin dies dar, um in einem dritten auf spätere Veränderungen und Restaurierungen einzugehen.

Chronologisch mit den Apsisfenstern beginnend, unterstreicht er die Neuartigkeit dieses Projekts für Italien, die es bedingte, nordalpine Glasmalerei-Werkstätten für die Arbeiten heranzuziehen. Es gelingt ihm, diese präziser zu bestimmen und mit Werkstätten aus dem Köln-Mainzer-Raum und einer venezianischen, die im Raum Salzburg tätig war, die beide vor Ort arbeiteten, zu identifizieren. Gestützt auf Aussagen in der Bulle Papst Innozenz' IV. zur unzureichenden Ausstattung der Grabeskirche ergibt sich aus deren Datum 1253 ein *terminus post quem*, der ältere Datierungen (etwa Wentzel 1952) überzeugend korrigiert. Weitere zeitgeschichtliche Argumente betonen die damalige Aktualität der Apsisverglasung, die dann die aus Südengland oder Nordfrankreich stammende sog. Gotische Werkstatt im südlichen Querhaus fortsetzte, desgleichen in den beiden westlichen Jochen des nördlichen Langhauses. Das Südquerhausfenster greift in seinen beiden linken Bahnen das kleinteilige Gliederungsprinzip der Apsisfenster auf. Ihnen entspricht auch die chronologische Abfolge der Genesisszenen, lesbar von unten nach oben. Bei den Darstellungen der Welterschöpfung fühlt man sich an die mit Medaillons geschmückten I-Initiale mit Szenen zur „Creatio mundi“ in der Buchmalerei erinnert, die vielfach den biblischen Text der Schöpfungsgeschichte zieren. Doch ihre Erzählfolge läuft normalerweise von oben nach unten. Nur die Goderannus-Bibel aus Lobbes/Belgien (heute Tournai, Bibl. du Séminaire, Ms. 1, fol. 6) von 1084 entspricht der Lesart der Medaillons in Assisi. Wie Frank Martin zeigen kann, sind diese ikonographisch mit den nebenstehenden Bahnen, die heilige Jungfrauen zeigen, und dem Fenster des Nordquerhauses mit „Himmelfahrt“ und „Wiederkunft Christi“ durch den Gedanken des ursprünglichen und künftigen Paradieses verbunden. An diese Programmvorgabe hatte sich die nachfolgende Franziskusmeister-Werkstatt inhaltlich und formal zu halten, von der das Nordquerhausfenster stammt. Sie ist die älteste italienische Glasmalerei-Werkstätte, vermutlich auch die erste südalpine Werkstatt. Seit etwa 1260 in Assisi tätig, orientiert sie sich zunächst an der Gotischen Werkstatt und zeigt enge stilistische Bezüge zu Beispielen der Wand- und Tafelmalerei wie zu Reliefdarstellungen im Raum Pisa/Lucca/Pistoia, die als Vorlagen dienten. Beim Franziskusfenster konnte der Meister auf die eigenen, 15 Jahre älteren Fenster des Langhauses der Oberkirche seiner Werkstatt zuzuordnen.

In der nachfolgenden Diskussion über die Stellung der Fenster innerhalb der Oberkirchenausstattung kann der Verfasser mit großer Wahrscheinlichkeit die erste Verglasung vor 1253 rekonstruieren, von der sich in den heute im Museum aufbewahrten Scheiben der Kapelle des Hl. Petrus von Alcantara ornamentale Reste erhalten haben. „Dies hätte zur Folge, daß diese Fragmente mit zu den ältesten Glasmalereien der franziskanischen Mutterkirche zählten“, ist sein Resümee.

Zur Frage nach dem Initiator der zweiten Ausstattungskampagne kann er mit gutem Recht Papst Nikolaus III. Orsini (1277-1280) namhaft machen. Dies würde auch der Rolle des Papstes bei der Neugestaltung Roms entsprechen (Vgl. *Richard Krauthheimer: Rome. Profile of a City*, 312-1308; Princeton 1980, vor allem S. 207-209). Im Zusammenhang mit der Differenzierung der beiden Ausstattungsphasen und der Tätigkeit Cimabues im Chorbereich gewinnt die in Anm. 189 geäußerte „Spekulation“ an Gewicht, das Fehlen der Apostelfürsten im Apostelordo der Langhausfenster durch den im Sanktuarium angebrachten Petrus-Paulus-Zyklus zu erklären.

Die vielfältige Verglasung der Unterkirche ist im Kontext ihrer Erweiterung durch Kapellenanbauten zu sehen. Aus diesem Grund werden den entsprechenden Kapiteln Daten und Fakten zu Veränderungen und Umbauten vom Ende des 13. bis ins 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts vorangestellt. Um das gerade in der Unterkirche immer wieder auftauchende Problem des Verhältnisses von Wand- oder Tafelmaler zum Glasmaler (oder Mosaizisten) genauer fassen zu können, fügt Frank Martin an dieser Stelle einen ausführlichen Exkurs zu Entwurf und Ausführung in der italienischen Glasmalerei ein (S. 121-148). Obwohl hauptsächlich an quellenmäßig besser belegten Beispielen aus dem Quattrocento vorgestellt und über Assisi hinausgehend, wird klar, daß die Aussagen zu Werkprozeß und Arbeitsteilung bereits für das 14. Jahrhundert gelten. Ihre Kenntnis ist eine wichtige Voraussetzung für die Händescheidung der Künstler, gerade was die Verglasung der Kapellen in der Unterkirche betrifft. Deshalb kommt diesem übergreifenden Beitrag besondere Bedeutung zu. Ohne im Detail darauf näher einzugehen, sei vermerkt, daß das dem 'Maestro di Figline' zugeschriebene Werk sich vor allem durch die Kombination von Versatzstücken und Farbvariationen kennzeichnen und deutlich von demjenigen des Giovanni di Bonino trennen läßt, also beide als eigenständige Künstlerpersönlichkeiten bestätigt. Überzeugend durch Vergleiche auch das „venezianische Intermezzo“ in der Johanneskapelle und die Darlegung des unmittelbaren Einflusses von Simone Martinis Wandmalereien der Martinskapelle auf die Figuren der Heiligen in den Fenstern der Ludwigskapelle. Schließlich völlig einleuchtend die Zuschreibung der beiden rechten Lanzetten des Antoniusfensters an Pietro Lorenzetti: Der kontinuierlich entwickelte Bildraum, das Verhältnis von Figur zu Architekturkulisse, der Figurenstil (Binnenzeichnung) und die ornamentalen Rahmenelemente entsprechen den Fresken des Malers im südlichen Querhaus der Unterkirche. Als Ergebnis dieser Ausführungen ist ferner festzuhalten, „daß bevorzugt Künstler für den Fensterentwurf herangezogen wurden, die unmittelbar vor Ort greifbar waren“. Mit dem nicht unwichtigen Nebenergebnis, daß die szenische Glasmalerei früher als die entsprechende Wandmalerei und meist nur dort, wo sie zu dieser nicht in Konkurrenz trat,

anzutreffen ist, schließt die Untersuchung zur 1325 abgeschlossenen Verglasung der Unterkirche.

Das dritte Kapitel bietet einen gut dokumentierten Überblick über spätere Veränderungen von den Eingriffen Sixtus IV. im Fenster des Apsisscheitels 1477/80, von dem sich nur noch das Wappen des Papstes erhalten hat, über die Restaurierungen und Ergänzungen Bertinis zwischen 1838 und 1843 bis zum Wiedereinsetzen der Scheiben 1945/49 nach ihrer Evakuierung 1943. Als besonderes Verdienst ist hier dem Autor anzurechnen, daß er sämtliche Umriß- und Durchzeichnungen von Johann A. Ramboux wiedergibt (Fig. 101-134) und damit den Zustand der Glasfenster 1836 veranschaulicht.

Dem Text schließen sich auf 192 Tafeln die 346 Farbabbildungen der Glasmalereien an, die P. Gerhard Ruf in jahrelangem, engagiertem Einsatz, zum Teil unter größten Schwierigkeiten aufgenommen hat. Dem Text entsprechend in chronologischer Reihenfolge vermitteln sie als Gesamtaufnahme der Fenster, der einzelnen Scheiben und als Ausschnitt eindringlich die Schönheit der Farbfenster von San Francesco und stellen so ein wesentliches Element der umfassenden Publikationen dar. Hervorgehoben werden soll, daß sie in Leserichtung des Geschehens von unten nach oben im Buch angeordnet sind, wie es der Anordnung in den Fenstern entspricht, und daß sie bei typologischen Bezügen wie in den Apsisfenstern auf gegenüberliegenden Seiten erscheinen, um so ein möglichst authentisches Bild wiederzugeben. Konsequenterweise hätte jedoch auch die Numerierung der Abbildungen auf den einzelnen Seiten von unten nach oben erfolgen sollen, um deren narrativer Leserichtung zu entsprechen. So wäre auch das Zurückspringen der Abbildungsnummern im nun folgenden Katalogteil vermieden worden.

Der umfangreiche Katalog aller Scheiben (S. 233-349) ordnet sie nach der Entstehungschronologie unter Berücksichtigung der Stilgruppen. Die Standortangabe erfolgt nach dem Ordnungssystem des Corpus Vitrearum Medii Aevi (CVMA Umbrien) mit geringen, örtlichen bedingten Anpassungen. Die einzelnen Katalognummern gehen ausführlich auf den ikonographischen Inhalt, Bildtradition, Werkstattzusammenhänge, Provenienz der Scheiben und Datierung ein. Sie enthalten so ein Maximum an Information. Den Gruppierungen sind jeweils Zusammenfassungen der Forschungsergebnisse zum betreffenden Komplex vorangestellt.

Im anschließenden Literaturverzeichnis wird nur die (auf Seite 236 erwähnte) Dissertation von *Edgar Hertlein: Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt – Bedeutung – Herkunft*. Florenz 1964, vermißt. Ein sehr nützliches, differenziertes Register erschließt die in jeder Hinsicht gelungene Publikation.

JOHANNES ZAHLTEN  
*Hochschule für Bildende Künste  
Braunschweig*