

2002). Und es wäre eine neue Zeit, wenn sich für das Latein in der Kunst eine interdisziplinäre Zusammenarbeit entwickeln würde,

die Kunsthistoriker und Philologen zu beider Nutzen zusammenführt.

Walther Ludwig

## Duccio alle origini della pittura senese

*Siena, S. Maria della Scala und Museo dell'Opera del Duomo, 4.10.2003-11.1.2004. Katalog hrsg. v. Alessandro Bagnoli, Roberto Bartolini, Luciano Bellosi, Michel Laclotte. Cinisello Balsamo, Silvana 2003. ISBN 88-8215-483-1*

Daß Duccio di Buoninsegna, dem Ürvater der sienesischen Malerei, mit einer großangelegten Ausstellung die Ehre erwiesen wird – und dies außerhalb üblicher Zentenarfeiern –, erfüllt ein altes Anliegen. Da die letzte und einzige Schau zu Duccio (1912) fast ein Jahrhundert zurückliegt, waren die Voraussetzungen gegeben, um Duccios Stellung in der Malerei neu zu überprüfen oder gar neu zu definieren.

Man war also gespannt, was seine Vaterstadt, d. h. das Forscherteam der Universität Siena zusammen mit dem dortigen Denkmalpflegeamt und wenigen beigezogenen auswärtigen Kunsthistorikern, Neues zu Duccio zu sagen hatte. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sind in einen umfangreichen und reich bebilderten Katalog gefaßt; ein nützliches Referenzbuch, aber wegen manches selbstbewußten Urteils mit Vorsicht zu konsultieren.

Hat die Kunstgeschichte falsch abgewogen, wenn sie der Monographienflut zu Giotto Leben und Werk bloß drei Monographien und den neuen Ausstellungskatalog zu Duccio gegenüberstellt? In mancher Hinsicht ohne Zweifel. Die moderne Vergegenwärtigung des Geschehens in einer menschlich nachvollziehbaren Form durch beseelte Akteure in einem definierten Raum ist bei Duccio bereits vor Giotto ansatzweise eingelöst, allerdings nicht mit jener Konsequenz, die Giotto's Werk auszeichnet. Duccios Position war überschattet durch die Rezeptionsgeschichte, welche seit Dantes *Divina Commedia* Giotto als Helden einer neuen, auf Naturnähe und Dinglichkeit sowie auf persuasive Dramaturgie ausgerichteten Kunst feierte. Wie stark die von Dante dem Oderisio da Gubbio in den Mund gelegten Worte: *Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / si che la fama di colui è scura* (Purg. XI, 94-96), die Vorstellung weiterhin prägen, zeigt sich daran, daß Luciano Bellosi wie bereits in der jüngsten Giotto-Ausstellung in Florenz, so auch noch in



Abb. 1 Cimabue, *Madonna mit Kind*. Castelfiorentino, Museo di S. Verdiana (L. Artini, Florenz)



Abb. 2 Sienesisches Malerkollektiv des späten 13. Jh.s, *Die Abnahme Christi vom Kreuz*, Fresko. Siena, Dom (Guerrini 2003, S. 131)



Abb. 3 *Sienesisches Malerkollektiv des späten 13. Jh.s, Beweinung Christi, Fresko. Siena, Dom (Guerrini 2003, S. 130)*

der Duccio-Ausstellung die Madonna von Castelfiorentino (Kat. 21) (Abb. 1) beiden, Cimabue und Giotto, zuschreibt: Cimabue die Madonna und Giotto den Jesusknaben. Offensichtlich will er an diesem Beispiel den Ablöseprozeß von Cimabue hin zu Giotto vor Augen führen. Zugleich drückt sich hier eine Tendenz der neueren Forschung zur »Re-Personalisierung« der Zuschreibungen aus. Daß die Dinge in der Entwicklung der frühen italienischen Malerei wohl komplexer liegen, zeigt sich an der Tatsache, daß das Ideal einer lebendigen, gefühlsmäßig nachvollziehbaren Kunst bereits etwas früher in Duccios Frühwerk

erkennbar ist: Mit der gegen 1280 entstandenen Madonna aus Crevole (Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Kat. 22) zeigt Duccio den Weg an, den er weiter beschreiten wird, und auf den sich auch die späteren Sienesen begeben werden.

Dies ist auch der Weg der florentinischen Maler seit Cimabue und dem jungen Giotto. Im 14. Jh. duldeten die florentinischen Literaten zunächst bloß Florentiner im Elysium der Maler. Villani behauptete um ca. 1380, der Vorläufer der neuen Malerei sei Cimabue gewesen, gefolgt von Giotto, der Gründerfigur. Ghiberti erwähnte immerhin neben Cima-

bue, Giotto und Orcagna auch Sienesen, insbesondere Ambrogio Lorenzetti und Simone Martini; Duccio fand nach Ambrogio, Simone und Barna *alias* Bartolo di Fredi Erwähnung. Bei Vasari kommt dann Duccio erst nach den Florentiner Trecentomalern – ungeachtet ob *artista maggiore* oder *minore* –, und eines seiner Hauptwerke, die Madonna Rucellai, wird für Cimabue beansprucht. So wundert es kaum, daß Vasari den Sienesen und Schüler Duccios Ugołino di Nerio, in Florenz ein Begriff wegen seiner Hochaltäre für die dortigen Bettelordenskirchen, auch gleich zum Schüler Cimabues macht. Daher wäre es eine Überlegung wert, ob die frühen Historiographen, wenn sie von Cimabue als Vorläufer Giotto und Erneuerer der Malerei sprachen, in Wirklichkeit nicht zu einem guten Teil an Duccios Werk dachten, im Einklang mit den kunsthistorischen als auch historischen Gegebenheiten.

#### *Siena vor Duccio*

Angesichts dieser Mißverständnisse konnte von der Ausstellung erwartet werden, daß sie Duccios Ort in der frühen italienischen Malerei aus moderner Warte neu bestimmte. Die in den neuen Räumen des Ospedale di S. Maria della Scala schön präsentierte Ausstellung gliederte sich in fünf, im Katalog jeweils durch einen einleitenden Aufsatz erläuterte Hauptabteilungen. In der ersten Abteilung wurden die Voraussetzungen für Duccios Kunst umrissen. Der einleitende Aufsatz stammt von Bellosi, der in der Vergangenheit Wesentliches dazu beigetragen hat, die sienesisische Malerei von ca. 1260-80 mit methodisch originellen Ansätzen zu klären. Dabei bestätigte sich, was sich seit längerem abgezeichnet hatte, daß es nicht so sehr Guido da Siena, sondern eine Gruppe anderer unterschiedlich begabter Maler war, welche das Bild vor Duccio prägt: Namen wie Rinaldo da Siena, Dietisalvi di Speme und Guido di Graziano, die Bellosi über Stilvergleiche mit ihren dokumentierten Bicchernamalereien aus der Anonymität her-

vortreten ließ. Stilkritische Identifikationen sind notwendig Hypothesen. Eine der Gefahren des Katalogs liegt darin, daß er viele derartige Hypothesen als Fakten hinstellt. So gilt das 1979/80 wiederentdeckte Fresko einer Stadtübergabe im Rathaus von Siena im Katalog (S. 142) kommentarlos als gesichertes Spätwerk Duccios, als ob die seit der ersten Zuschreibungsthese (Max Seidel/L. Bellosi in: *Prospettiva* 28, 1982, S. 17-41, 41-65) verstrichenen Jahrzehnte Tatsachen schaffen könnten.

Die Produktion war facettenreicher als früher angenommen. Davon zeugt auch die jüngst unter dem Chor des Sieneser Doms wiederentdeckte Freskenfolge mit Szenen aus dem Leben Christi (Abb. 2, 3). Mit Recht figurieren im ausgewogenen und sorgfältigen kunsthistorischen Kommentar Alessandro Bagnolis in dem über diesen Fund publizierten Buch (*Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, hrsg. v. Roberto Guerrini, Cinisello Balsamo 2003) die Namen Dietisalvi di Speme, Guido da Siena, Rinaldo da Siena und Guido di Graziano. Wenngleich noch technologische Analysen abzuwarten bleiben, wirkt der Zyklus im großen und ganzen aus einem Guß, d. h. ohne größere Unterbrechung gemalt, doch können mehrere Künstlerpersönlichkeiten unterschieden werden. Dies könnte darauf hindeuten, daß hier für diesen bedeutenden Auftrag im Sieneser Dom ein Malerkollektiv am Werk war, dem die führenden Maler vor Duccio angehört hatten. Ob nun der junge Duccio selbst in diese Compagnia eingespannt war, wie Bagnoli zumindest für die Figur des Bischofs (Abb. 54) nahelegt, bleibt vorderhand eine (höchst spekulative) These. Jene Szenen, die den höchsten Entwicklungsstand aufweisen, sind sicherlich die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und die überraschend emotionale Beweinung Christi (Abb. 2-3). Mit Recht verweist Bagnoli im Zusammenhang mit den ersten beiden genannten Passionsszenen auf Stilverbindungen zu Rinaldo da Siena, dem



Abb. 4 Rinaldo di Graziano, *Der hl. Franziskus empfängt die Stigmata*, Detail aus einem Einzelblatt. Malibu, J. Paul Getty Museum, ehem. Hamburg, Jörn Günther (Autor)

außer einer Handvoll Gemälden auf Holz eine Serie außergewöhnlich raffinierter Buchillustrationen (Abb. 4) zugewiesen werden können. Sein feiner Umgang mit dem Pinsel auf Pergament, der brillante, geradezu emailhafte Oberflächen hervorzauberte, haben in mir im Zusammenhang mit der Wiederentdeckung zweier Fragmente eines franziskanischen Chorbuchs (Abb. 4) (dem ich heute sechs weitere Blätter mit dekorierten Initialen hinzufügen kann: ehem. Turin, Slg. A. Pregliasco, dann Triest, Slg. De Polo) die Vermutung genährt, daß Duccio seine Ausbildung in Rinaldos Werkstatt genossen habe. Ist es ein Zufall, daß just an die beiden mit Rinaldo in Zusammenhang gebrachten Szenen ein Fresko anstößt, wo die Beweinung Christi (Abb. 3) dermaßen expressiv erzählt ist, daß ihren Per-

sonen vermutlich noch vor Duccios Madonna aus Crevole wirkliches Leben innezuwohnen scheint? Man darf sich fragen, ob wir, wie Bagnoli erwägt, hier nicht erstmals Duccio am Werk sehen, und zwar zusammen mit Rinaldo. Ein weiteres offenbar in dieses Projekt involviertes Künstlergespann sind Guido da Siena und Dietisalvi di Speme. Schon in früheren Jahren wirken die beiden zusammen in den 12 Szenen der Vita Christi, die sich auf verschiedene Museen, namentlich auf die Pinacoteca Nazionale in Siena und das Lindenau-Museum in Altenburg verteilen (Kat. 5-8). Für diese Bildfolge, über deren ursprüngliche Anordnung man sich gerade in jüngster Zeit verschiedentlich Gedanken machte – ohne eine schlüssige Lösung –, konnten zwei verschiedene Hände ausgemacht werden, eine präziser zeichnende, in der Dynamik der Komposition verhaltener Persönlichkeit, welche für die Szenen der Anbetung der Könige und der Flucht nach Ägypten (Siena, Pinakothek, Kat. 5, 6) verantwortlich zeichnete, und ein freier und pastoser malender Künstler, der die beiden etwas moderneren Passionsszenen (Kat. 7, 8) ausführte. Die Kompositionsweise dieser 12 Tafeln wird in den Christusfresken unter dem Dom, auch in jenen von Rinaldo und dem Duccio nahestehenden Freskanten, künstlerisch vorausgesetzt.

Wenn nun diese noch stark byzantinisch geprägten Maler ein Spannungsfeld zu der von Nicola Pisano vorgeführten antikisierenden Klassik und dem Naturalismus gotischer Deszendenz erzeugt haben (Bagnoli), und die Autoren des Katalogs erklären, daß sich Duccio in diesem Spannungsfeld entwickelt habe, will es nicht einleuchten, weshalb die Ausstellung die Werke der Bildhauerei und der Goldschmiedekunst ans Ende verbannt hat, wo sie etwas verlassen und belanglos erscheinen. Es hätte nahegelegen, diese Bezüge punktuell vor Augen zu führen und zu zeigen, wie die Skulptur mit ihren antiken Vorbildern es einfacher hatte, den damaligen Ansprüchen an die Kunst zu genügen, als die Malerei, welche erst

später – und dies gilt gerade für Cimabue – eben über die Vorgaben der Skulptur aktualisierte.

Die antikisierenden Reliefs eines unbekanntes sienesischen Bildhauers des 13. Jh. aus Sovicille im Museo dell'Opera del Duomo in Siena hätten sich gut geeignet, die antikisierende Tendenz der Bildhauerei Sienas, die in Nicola und Giovanni Pisano gipfelte, in der Ausstellung vor Augen zu führen, gleich wie man auch Giovanni Pisanos energiegeladenen »sprechenden« Petrus der Sammlung Salini (Kat. 83) gerne nicht als Ausklang, sondern in in Duccios Nähe gesehen hätte.

Die Bedeutung der Skulptur für die Entwicklung der Malerei des 13. Jh.s und ihre Vorbildlichkeit für die neue künstlerische Sichtweise des »visibile parlare«, die in der Malerei in Ansätzen durch Cimabue und später durch Duccio und Giotto erstmals voll realisiert werden konnte, hat bereits Dante fein ausgelotet, wenn es Marmorreliefs und eben nicht Gemälde sind, welche den Jenseitswanderern Dante und Vergil (Purg. X, 29-45) sprechend die Tugendexempla vor Augen führen. Eines dieser Reliefs gemahnt nachgerade an Giovanni Pisanos Verkündigungen: *L'angel che venne col decreto / ... / dinanzi a noi pareva sì verace / quivi intagliato in un atto soave, / che non sembiava imagine che tace. / Giurato si saria ch'ei disse, 'Ave'; / perchè ivi era imaginata quella, / che ad aprir l'alto amor volse la chiave; / ed avea in atto impressa questa favella / 'Ecce ancilla Dei', propriamente / come figura in cera si suggella.*

Das Spannungsfeld von Antike, byzantinischer und französischer Formenwelt wäre auch durch das Reliquiar für S. Galgano Haupt (Kat. 74) (Abb. 5) zu veranschaulichen gewesen, wenn es denn nur neben Duccios Werken gestanden hätte und nicht als prächtiges »Encore« am Schluß. Die Zisterzienserbtei S. Galgano, woher es stammt, war im sienesischen Einzugsgebiet eine der Stätten, wo in der Architektur und wohl eben auch in der Ausstattung der Kirche das Verständnis für die Formenwelt der französischen Gotik am unmittelbarsten vermittelt wurde. Man kann Elisabetta Cioni (S. 438-442) zustimmen, wenn sie hier die früher geltend gemachten Bezüge zu Giottos Franziskuszyklus (Hueck 1982 u. a.) verneint und andere künstlerische Voraussetzungen sieht. Ob aber bezüglich der einzelnen filigranen Szenen tatsächlich ein Bezug zu Guido da Sienas Bilderfindungen maßgebend war, scheint mir fraglich. Vielmehr käme für sie ein Bezug zur Buchmalerei in Frage, so zu Miniaturen des Rinaldo da Siena; ich denke etwa an die von mir unlängst vorgestellte »Stigmatisation des Franziskus« (ehem. in der Slg. Jörn Günther, Abb. 4). Damit wäre das Reliquiar, das in seiner Gesamtform an die rheinische Gotik anklängt, in den einzelnen Szenen aber noch eine Verbindung von byzantinischen Typen und gotischen Formen erkennen läßt, eventuell leicht später (erste 1280er Jahre) anzusetzen, als es Cioni vorschlägt (zw. 1272-

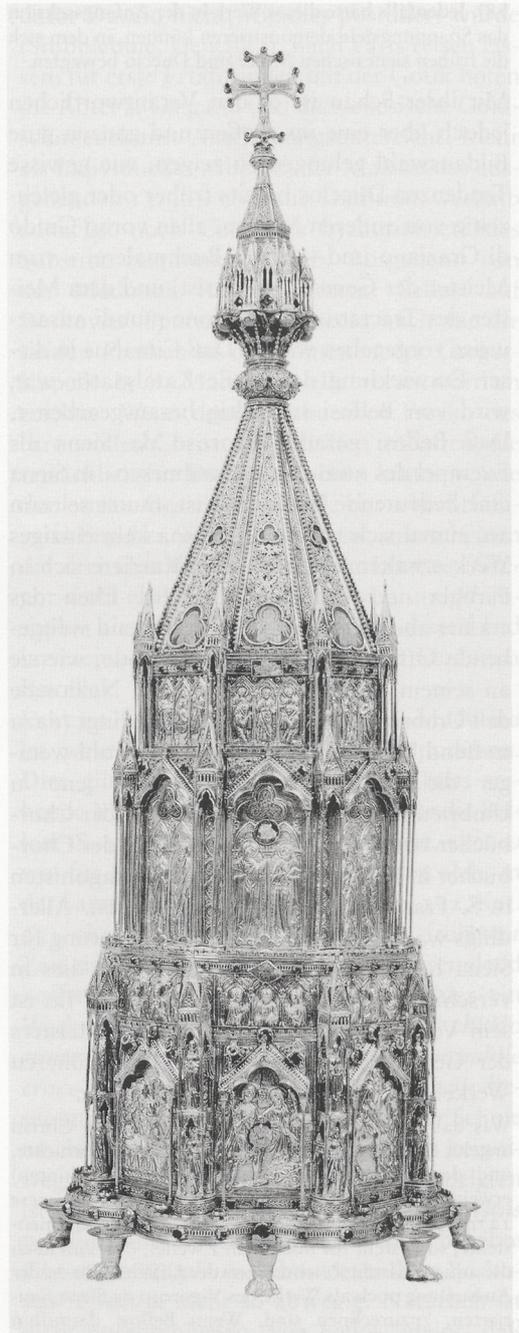


Abb. 5 Reliquiar von S. Galgano. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (Kat.-Nr. 74)

78). Jedenfalls hätte dieses Werk in der Anfangssection das Spannungsfeld demonstrieren können, in dem sich die frühen sienesischen Maler und Duccio bewegten.

Mit ihrer Schau ist es den Verantwortlichen jedoch über eine im großen und ganzen gute Bildauswahl gelungen zu zeigen, wie gewisse Tendenzen Duccios bereits früher oder gleichzeitig von anderen Malern, allen voran Guido di Graziano und – in der Buchmalerei – vom Meister der *Genealogia Christi* und dem Meister des *Tractatus de creatione mundi* ansatzweise vorgegeben waren. Daß Cimabue in dieser Entwicklung der große Katalysator war, wird von Bellosi sorgfältig herausgearbeitet. Daß Bellosi gerade Vigoroso da Siena als Exempel des »momento cimabuesco« in Siena eine bedeutende Rolle zuweist, mutet seltsam an, zumal sich von ihm in Siena kein einziges Werk erhalten hat, und seine Karriere sich in Perugia und Umbrien abspielte. Eben das erklärt aber plausibel seine auffallend weitgehende Offenheit gegenüber Cimabue, wie sie an seinem Dossale der Pinacoteca Nazionale dell'Umbria in Perugia ins Auge springt (dazu treffend Bellosi S. 41): Sie spiegelt wohl weniger die Verhältnisse in Siena als jene in Umbrien, wo z. B. die Miniaturisten der Chorbücher von Deruta oder der Meister der Chorbücher in Assisi dem damaligen Protagonisten in S. Francesco in Assisi nacheiferten. Allerdings wäre es falsch, Cimabues Bedeutung für Siena herunterzuspielen – Bellosi hat dies in verschiedenen Studien gezeigt –, in der Tat ist sein Vorbild in den Miniaturen des Meisters der *Genealogia Christi* und in den früheren Werken des Guido di Graziano greifbar.

Was das Œuvre des Meisters der *Genealogia Christi* angeht, das ich 1991 erstmals zu umreißen versuchte, und dessen (vor allem chronologisch nach hinten) erweitertes Werk ich unlängst (in: *La miniatura senese 1270-1420*, Mailand 2002, S. 278f.) neu zusammenstellte, so besteht für mich kein Zweifel, daß ihm auch die aquarellierten Zeichnungen der Uffizien, die in der Ausstellung noch als Werke des Vigoroso da Siena figurierten, zuzurechnen sind. Wenn Bellosi daraufhin zögernd zum attributionistischen Rückzug bläst (S. 41), und die im Katalog von seiner Schülerin (Nr. 17-19, S. 100ff.) treu aufrechtgehaltene Zuschreibung der

drei Zeichnungen der Uffizien an Vigoroso selbst in Frage stellt, so verwundert, weshalb er bloß die erste illuminierte Seite des von mir wiederentdeckten Graduales in Schweizer Besitz mit den Aquarellen in Florenz in Verbindung bringen will. Da er der Attribution der anderen Miniaturen des besagten Chorbuchs bloß einschränkend zustimmt, weil sie in der Publikation zu klein illustriert und so nicht überprüfbar seien, muß ihm entgangen sein, daß drei davon ganzseitig und farbig (Tav. XXXII-XXXIV) abgebildet sind. Die Weihnachtsbilder sind nach dem gleichen Muster gestaltet, und das Angesicht der Jungfrau des Weihnachtsbildchens im Schweizer Chorbuch deckt sich mit dem Antlitz der Verkündigungsmadonna des Florentiner Aquarells. Das Weihnachtsbild wurde im übrigen vom Meister der *Genealogia Christi* erneut zur Darstellung gebracht, nämlich in einem seiner Streifen der *Genealogia Vitae Christi* in Genf, seinem wohl spätesten Werk, und nun in einer Interpretation, die den Neuerungen Duccios und Simone Martinis in Auseinandersetzung mit der Gotik Rechnung trägt. Offenbar stößt sich Bellosi gerade an der hier erkennbaren künstlerischen Aktualisierung, wenn er diese Öffnung zur Gotik unvereinbar empfindet mit den noch stark unter Cimabues Einfluß stehenden und wesentlich früher entstandenen Werken, den in der Ausstellung gezeigten Aquarellen und dem ebenfalls noch im 13. Jh. entstandenen Chorbuch in Zürich und den nahe verwandten Einzelblättern und Initialen. Wenn man dem unbekanntem Miniaturisten eine Aktivität von ca. 40 Jahren (ca. 1280-1315/20) einräumt, in der, wie die Ausstellung vor Augen führt, sich die sienesische Malerei im Eiltempo entwickelt hatte, so besteht das von mir zusammengestellte Œuvre den Test, denn die primären Stilmerkmale des sienesischen Illustrators sind durch seine ganze Karriere hindurch präsent. Warum sollte man ihm diese Schaffensspanne absprechen, wenn sich doch Duccios Aktivität über gut 40 Jahre erstreckt und Bellosi selbst seinem Guido di Graziano eine Schaffenszeit von ca. 40 Jahren zugesteht, um das ihm zugestandene Œuvre und die darin erkennbare künstlerische Entwicklung zu rechtfertigen? Anders als Bellosi und Giorgi dies sehen wollen, zeigt sich der Meister der *Genealogia Christi* noch in den gotisch geprägten Bildstreifen in Genf als ein an Cimabue geschulter Künstler, dazu genügt ein Verweis auf die Medaillons mit dem segnenden Allmächtigen und dem lehrenden Christus im Tempel (vgl. Mailand 2002, S. 278, Fig. 85f.). Sein Bekenntnis zu Cimabue hängt womöglich damit zusammen, daß er einst in der Phase seines Zürcher Graduales mit einem außerordentlich begabten Buchmaler zusammenarbeitete, dessen Kunst sich unmittelbar von Cimabue ableitet. Wie ich anderenorts ausführen werde, haben sich von ihm diverse Seiten eines franziskanischen Graduales erhalten (Privatslg. in Mailand und Worcester Art Museum), von denen zwei Seiten unserem sienesischen Buchmaler zugewiesen werden können.

Die schillernde Figur vor und neben Duccio ist zweifellos Guido di Graziano. Ihm wird im Katalog ein etwas inkohärentes Werk zugewiesen, das bloß bezüglich der Tafelgemälde (ohne die Madonnen in Campagnatico und im Convento delle Cappuccine in Siena) überzeugt, nicht aber was die ihm zugeschriebenen Miniaturen des *Tractatus de creatione mundi* (Siena, Biblioteca Comunale MS H.VI 31) und des Corale 33 C in der gleichen Bibliothek angeht. Beide Codices stammen m. E. – in Übereinstimmung mit Ada Labriola (*La miniatura senese...*, Mailand 2002) – von einem Zeitgenossen Guidos, aber nicht von ihm selbst. Wie Mori beobachtet, mag der Illustrator sich für die Miniaturen des *Tractatus de creatione mundi* an der freien Zeichnung des Meisters der Genealogia Christi inspiriert haben. Guido di Grazianos frühes Hauptwerk ist das Petrusretabel in der Pinakothek in Siena (Kat. 12). Es fällt ungefähr in die gleiche Zeit wie die Illustrationen des Zürcher Graduales des Meisters der Genealogia Christi, d. h. in die Jahre zwischen 1280 und 1290. Wie Bellosi zeigt, zeichnet sich Guido hier als besonders aufmerksamer Interpret des späten Cimabue aus. Damit stehen wir chronologisch an jener Schnittstelle, von der an Duccio selbst zunehmend das Geschehen der italienischen Malerei bestimmt.

### Duccio

Wiederum ist es Bellosi, der Duccios Kunst im Katalog mit einem Aufsatz nachzeichnet. Das Schlüsselwerk der Frühzeit ist die in den Uffizien aufbewahrte Madonna Rucellai aus dem Jahre 1285 – seit 1278 Gegenstand von Quellen –, die natürlich in Florenz bleiben mußte, aber eingehend diskutiert wird. Bellosi beschreibt Duccios Auseinandersetzung mit Cimabues Maestà im Louvre, aber auch seine Wahrnehmung der Möglichkeiten der gotischen Formensprache, die sich in den architektonischen Teilen des Throns und in der Bewegtheit des Mantelsaums ansatzweise bemerkbar macht. Wie er feststellt, muß man

dafür Duccio nicht, wie dies postuliert wurde (Stubblebine, Deuchler), nach Paris reisen lassen; für erste Erfahrungen mit der Gotik boten die Abtei S. Galgano und die sienensische Goldschmiedekunst Anschauungsunterricht. Mehr als Individuelles zählte in der Malerei des ausgehenden 13. Jh.s noch die Tradition, weshalb zunächst noch Cimabues byzantinisierendes Substrat bestimmend blieb. Ausgehend von der Madonna Rucellai vertritt Bellosi auf Boskovits' Spuren, daß Duccio auch für die beiden Fresken in den Lünetten der Gregor-Kapelle in S. Maria Novella verantwortlich zeichne. Wenn dem cimabuesken Fresko des thronenden Christus Qualitäten anhaften, die tatsächlich für Duccio sprechen könnten, wie der ernste Gesichtsausdruck der »leichtfüßigen« Engel zu Seiten des Throns, so erscheinen die drei Gestalten der anderen Lünette (Gregor wohl eher zwischen Theologia und Philosophia als zwischen zwei Akolythen) steif und unvereinbar mit den Tendenzen der Madonna Rucellai.

Duccios Karriere vor der Rucellai-Madonna ist weiterhin Gegenstand von Hypothesen. Dies gilt für die im Zeichen Cimabues stehende Madonna Gualino in Turin, für die Bellosi (S. 126) Duccios Hand postuliert, ebenso wie für den großen Crocefisso Odescalchi in der Sammlung Salini, den er (S. 127, 162, Kat. 25) ohne Einschränkung Duccios frühester Zeit zuweist – und dies mit einem befremdend »offenen Brief« an Boskovits, der hier ein Werk Torritis sieht: »caro Miklòs, mi chiedo come tu abbia potuto riferire questa mirabile croce dipinta a Jacopo Torriti...« (S. 127); dieser autoritäre Ton sollte um so weniger Schule machen, als Bellosis eigene Attribution keineswegs evident ist. Der Typus des Gekreuzigten ist nicht der in der Toskana geläufige *Christus patiens*, sondern der vor allem in Rom beliebte *Christus triumphans*, schon deshalb ist Boskovits' Position nicht so abwegig. Natürlich ist nicht auszuschließen, wie Bellosi meint, daß ein römischer Auftraggeber einen in Rom beliebten Typus gefordert haben könnte, den-

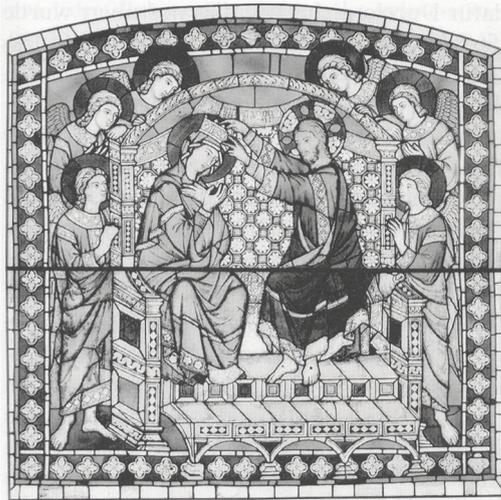


Abb. 6 Duccio, Chorfenster, Siena, Dom, Detail (Kat.-Nr. 26, Abb. S. 169)

noch ist der von Bellosi und Bagnoli ins Feld geführte Vergleich des Christusgesichts mit dem Antlitz des Christus in Duccios später entstandenem Chorfenster nur insofern von Gewicht, als beide einen gemeinsamen byzantinischen Typus verkörpern. Wie verführerisch solche Typenvergleiche – und dies in zwei verschiedenen Medien – sein könnten, führt die Gegenüberstellung eines Apostels in Duccios Domfenster (Grablegung Mariae) mit dem hl. Simon in Simone Martinis *Maestà* (Abb. 61f. in A. Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Mailand 1999) vor Augen. Der Körper des Christus des Crocefisso Odescalchi weist, wie Bellosi treffend beobachtet, bemerkenswerte Feinheiten in der Zeichnung auf – die sorgfältige Artikulation, das wundervoll transparente Lententuch. Doch trotz aller Raffinesse im Detail bleibt die Gesamterscheinung des Kreuzifixes verhalten und in der Wirkung steif. Diese künstlerischen Defizite sind m. E. schwer mit Duccios Kunst vereinbar, die auch weiterhin erstmals in der unmittelbar vor der *Madonna Rucellai* gemalten *Madonna aus Crevole* (Kat. 22) zu greifen ist.

Bereits in dieser *Madonna* verleiht er den dargestellten Personen eine bis dahin in der Malerei unbekannte Innigkeit. Nicht einmal Cimabues Hommage an Duccio, die *Madonna aus Castelfiorentino* (Abb. 1), reicht daran heran. Wenn nun Giotto an Cimabues *Madonna* tatsächlich mitgewirkt hätte, wie dies Bellosi will, so möchte man sich doch fragen, weshalb es denn Cimabue mit dem jungen Giotto an seiner Seite nicht gelungen ist, seinen Figuren nach Duccios Vorbild auf überzeugende Weise Leben einzuhauchen, was er doch laut Bellosi augenscheinlich anstrebt. Zudem gilt es doch zu bedenken, daß Giotto nur unwesentlich später, bereits mit seinen mutmaßlich frühesten Werken im Obergaden der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, gerade in der Darstellung der Gefühlswelt revolutionäre Resultate zeitigen wird. Wenn nun sogar postuliert wird, daß die Werkstatt des jungen Giotto –, d. h. jene der Isaak-Fresken in Assisi – gar in Siena mit der Ausführung der *Madonna delle Due Porte* ihre Aufwartung gemacht habe (vgl. S. 312, figs. 32, 34), und dabei insinuiert wird, daß Duccios Auseinandersetzung mit Giotto und die Klärung seiner räumlichen Darstellung, erkennbar in seinem Glasgemälde des Doms (*Marienkrönung*, Kat. 26) (Abb. 6) und in der *Maestà* des Kunstmuseums Bern (Kat. 27), in Siena selbst geschehen seien, so scheint mir dies doch etwas weit gegriffen. Abgesehen von Problemen der Chronologie ist das in Frage stehende Fresko schlecht erhalten und erheblich verändert.

Anhand der in der Ausstellung gezeigten Werke Duccios zeigt sich, wie dramatisch sich seine Kunst mit der Zeit entwickelt. Dem anfänglich noch deutlich unter Cimabues Eindruck stehenden Maler mit starkem byzantinischem Substrat gelang es um 1300, seine Erzählungen in Räumen anzusiedeln, in denen sich die Figuren überzeugend artikulieren, wie er auch die »griechischen« Umriss mit einer dynamisierenden gotischen Formsprache überlagerte. Wenn sich Duccios Interesse an artikulierten, ja komplexen Räumen und einer

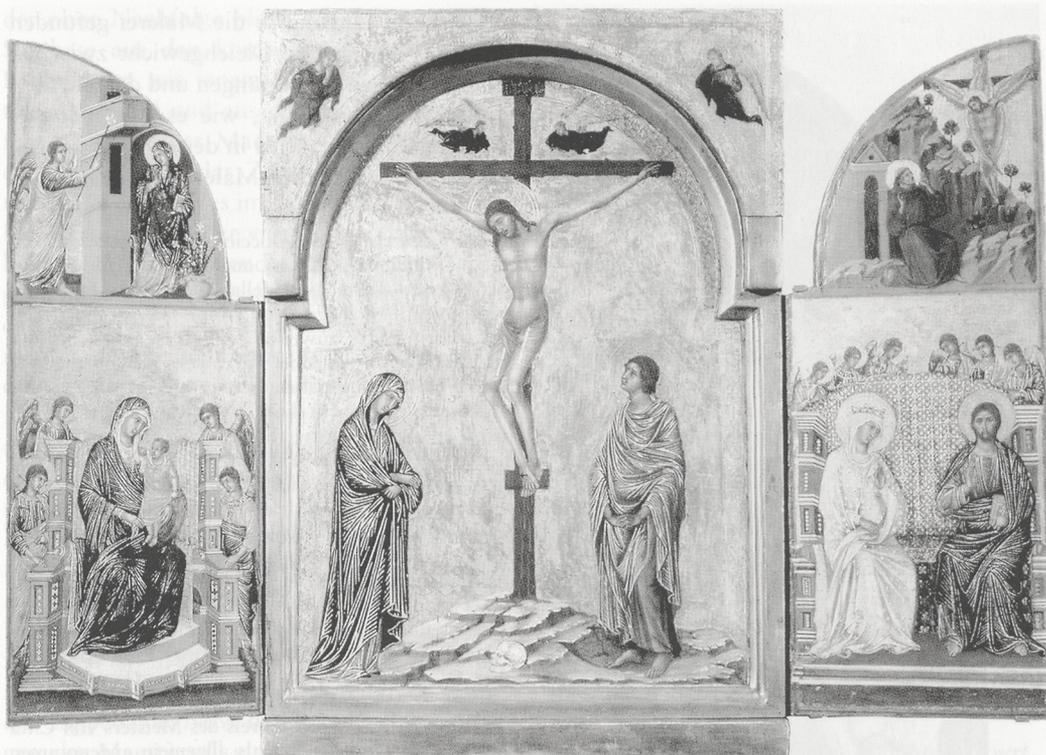


Abb. 7 Duccio, Triptychon. Hampton Court, Slg. der Königin von England, geöffnet (Kat.-Nr. 29)

Wiedergabe des Dinglichen bereits im Domfenster und in der Berner Maestà angekündigt hatte, und er in der Madonna der Sammlung Stoclet (nicht in der Ausstellung) die Jungfrau mit ihrem Kind als Zitat aus Giotto's Assisi-Fresken hinter einer von unten gesehenen Balustrade erscheinen läßt und damit nachgerade die Quelle seiner Raumexperimente verrät, so erscheint das prächtige, vermutlich gegen 1300 entstandene Triptychon der Sammlungen der englischen Königin Elizabeth II (Abb. 7-9) als vorläufiger Abschluß seiner künstlerischen Entwicklung. Allein dieses eine Werk schon wäre die Reise zur Ausstellung wert gewesen. Hier wird augenfällig, wie sich Duccio künstlerisch parallel zu Giotto entwickelt hatte; die Szene der Stigmatisation des

hl. Franziskus oben im rechten Flügel wäre ohne die Vorgabe des Florentiners undenkbar. Für diesen kleinen Flügelaltar hat Duccio alle Register seines Könnens gezogen. Wohl noch nie zuvor in der Kunst standen Maria und Johannes unter dem Kreuz so allein ihrem Leid überlassen, in verinnerlichtem Schmerz. Solche subtile Empfindungen auszudrücken, verlangte vom Künstler eine neue und subtilere Technik in der Darstellung der Einzelformen und der Inkarnate. Im Vergleich zu den früheren Werken, wo harte Helldunkelkontraste zu einem etwas metallischen Relief führten, erkennen wir hier sanftere, zugleich übergreifender und leuchtender ausgeführte tonale Übergänge. In der Darstellung der thronenden Himmelskönigin zur Rechten ihres Sohnes

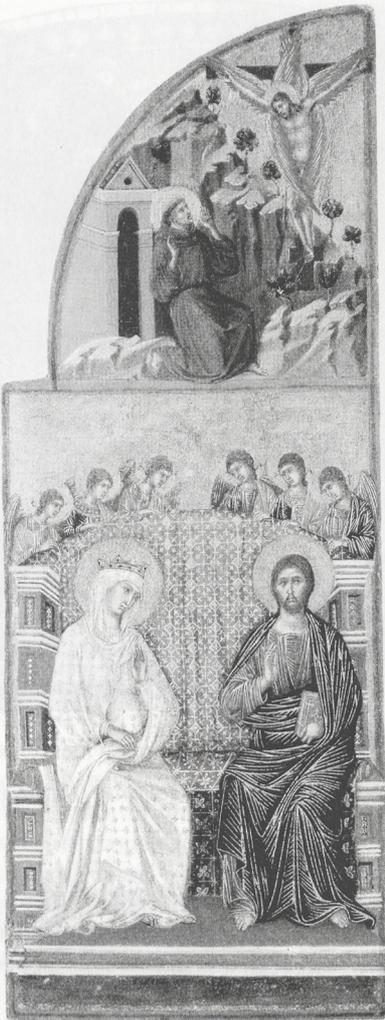


Abb. 8 Duccio, Triptychon. Hampton Court, rechter Flügel

erscheint nun die Muttergottes nicht mehr im blauen, mit Chrysogrammen übersäten Mantel, sondern in einem weißen mit goldgewirkten Sternen besetzten Kleid, dessen Farbe in den dunklen Partien in der Manier der Miniaturmalerei ins sanfte Lila mutiert. Die Faltenbahnen sind in Schwung gekommen, womit die in der Skulptur durch Giovanni Pisano vorgebildete gotische Formenwelt fast

unmerklich Eingang in die Malerei gefunden hat. Das eigenartige Gleichgewicht zwischen byzantinischen Nachklängen und der Zartheit gotischer Formgebung, wie es uns hier vor Augen geführt ist, wird in der Folge den Charakter der sienesischen Malerei bis weit ins 15. Jh. prägen.

In die Reihe der Werke Duccios bis ca. 1300 fügt sich die im Katalog als Nr. 23 aufgeführte Madonna aus dem Museo d'arte sacra della Valdarbia in Buonconvento nicht überzeugend ein. Wenn man sie einer relativ frühen Phase zuweisen will, was angesichts der Madonna selbst plausibel wäre, weist das feingliedrige Gesicht des Jesusknaben bereits auf Typen, wie sie Duccio erst später für die Sieneser Maestà formulieren wird, und wie sie auch in Simone Martinis frühen Werken erscheinen werden. Marias Antlitz ist hier im Vergleich sowohl zu Duccios frühen Madonnen als auch zu den späteren, gerundeter ausgeformten Madonnen gesichtern mit ihren regelmäßigeren Zügen breitwangig und von etwas plastischerer Wirkung und zeigt damit deutliche Anklänge an die typischen Madonnen jenes anonymen Zeitgenossen Duccios, der nach seiner Maestà in Città di Castello benannt wird. Ob man nicht besser beraten wäre, das Gemälde, eindrucksvoll und feierlich wie es ist, aus Duccios Œuvre auszuschließen? Vermutlich stammt es von einem archaischen Maler aus dem Umkreis des Meisters von Città di Castello, der es später als allgemein angenommen gemalt haben könnte.

Duccios Hauptwerk, das heute in seine Einzelteile zerlegte Altarwerk für den Hochaltar des Sieneser Doms (1308/11), verblieb im Museo dell'Opera del Duomo, doch waren verschiedene für die Ausstellung restaurierte Tafeln zusammen mit zugehörigen Leihgaben in den Ausstellungsräumen zu besichtigen. Die äußere Form der Maestà ist dank John Whites Rekonstruktion weitestgehend gesichert. Dabei zeigt sich, daß dieser vielteilige Altar-komplex in seiner Form mitten in einer rasanten Entwicklung des italienischen Altarwerks steht, an der Duccio selbst mit seinen beiden in der Ausstellung gezeigten (leider alles andere als optimal erhaltenen) Polyptychen (Kat. 31, 35) maßgeblichen Anteil hatte. Beide Altäre sollten, wie dies Joanna Cannon und Henk van Os gezeigt haben, für die Zeitgenossen und nachfolgende Malergeneration die Standardform darstellen. Mit seinem Meisterwurf,

der ohne Nachfolge blieb, schuf Duccio eine Synthese aus den komplexeren moderneren Polyptychen wie jenem der Sieneser Pinakothek (Kat. 31) und aus den großen Giebeltafeln nach Art der Madonna Rucellai. Noch einmal beläßt er das Zentrum mit der thronenden Muttergottes im Beisein der Engelsreihen, Apostel und der vier sienesischen Stadt-heiligen als durchgehende, an ein altes Dossale gemahnende horizontale Tafel ohne zusätzliche trennende und gliedernde Architekturelemente, darüber ein gekappter Giebel. Die oberste Altarzone – dreistufig – ist nach dem Muster der gängigen Polyptychen angeordnet mit Heiligen unter Doppelbogenstellungen, die von zweistufigen Giebelchen überhöht sind.

Ein neues – und in der Folge nicht mehr wegzudenkendes – Element des Altarwerks ist die Ausbildung einer Predella mit Szenen. Diese Idee ist zwar, wie über Beschreibungen nachzuweisen ist, in Duccios Œuvre bereits früher ausgebildet: Schon seine verlorene, 1302 für die Cappella dei Nove des Sieneser Rathauses gemalte Maestà soll eine mit Szenen besetzte Predella besessen haben. Im Unterschied zu den herkömmlichen Altarwerken war die Rückseite der Maestà aus funktionalen Gründen ebenfalls bemalt. Sie war als sieben teiliges Polyptychon gegliedert mit einer etwas breiteren Mitte, welche die zentralen Szenen der Passion, insbesondere die Kreuzigung selbst beinhalteten, und aus je drei seitlichen Zonen mit zahlreichen quadratischen Bildfeldern. Vertikal gliederte sich der Komplex in sechs Bereiche mit einem kleinteiligen Christuszyklus, der an die auf der Predellenzone der Vorderseite dargestellte Kindheitsgeschichte Christi anschließt.

Äußerst geschickt hat also Duccio die Kindheitsgeschichte Christi und zugleich recht eigentlichen Szenen der Marienvita dem Marienzyklus angegliedert, womit er auch die Überleitung herstellt zu den auf der Rückseite fortgeführten Christusszenen, die in der Predella unten links logisch durch eine bis heute



Abb. 9 Duccio, Triptychon. Hampton Court, Detail des linken Flügels

noch nicht identifizierte Tafel mit der Taufe Christi, der Visualisierung von Johannes dem Täufer, auf das künftige auf der Altarrückseite dargestellte Wirken Christi verwiesen hätte. Der außerordentlichen Bedeutung dieses Altarwerks wurde also Duccio mit einer einzigartigen künstlerischen Lösung gerecht, die alles bisher Bekannte weit in den Schatten gestellt hatte. Dem ursprünglichen Aufstellungsort, dem Hauptaltar des Sieneser Doms, entsprechend integrierte er auf seinem komplexen Altarwerk geschickt das marianische Universum in ein detailliertes christologisches Programm.

Duccios Altargemälde, einer Stiftung seiner Vaterstadt zu Ehren ihrer Schutzherrin, der heiligen Jungfrau, war eine unerhörte religiöse und städtische Bedeutung zugeordnet. Der Auftraggeber vergönnte dem Maler einen Ehren-

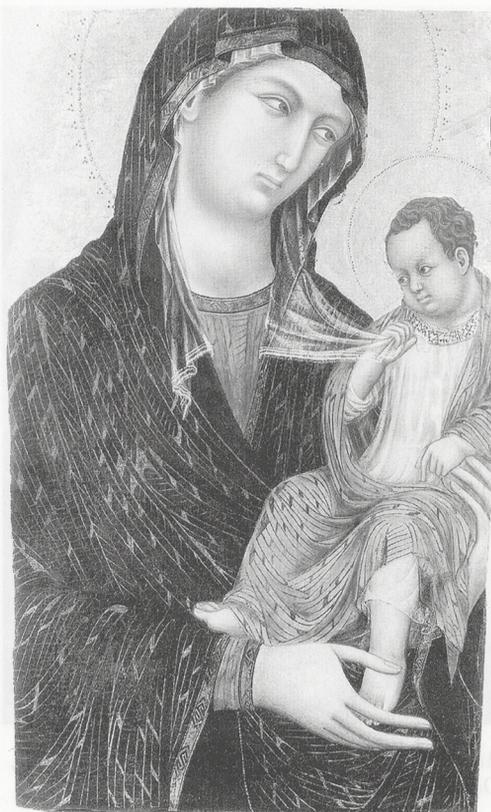


Abb. 10 Meister von Città di Castello, *Madonna mit Kind*. Siena, Museo dell'Opera del Duomo (Kat. 42)

platz in der Widmungsinschrift, einem leoninischen Distichon, dessen Pointe ihn geradezu als Vermittler zwischen städtischer Volksfrömmigkeit und der von ihm gemalten Muttergottes hinstellt: *Mater Sancta Dei Sis Causa Senis Requiei / Sis Ducio Vita Te Quia Pinxit Ita* – Worte, welche aus dem Blickwinkel der Oberschicht dem Maler für diesmal einen »modernen« Künstlerstatus einräumen.

Wohl nirgendwo kann Duccios rasche künstlerische Entwicklung in ein und demselben Werk augenfälliger nachvollzogen werden als an den einzelnen Elementen dieses Altarwerks, wo sich besonders die Probleme der räumlichen Darstellung zu klären scheinen. Dazu

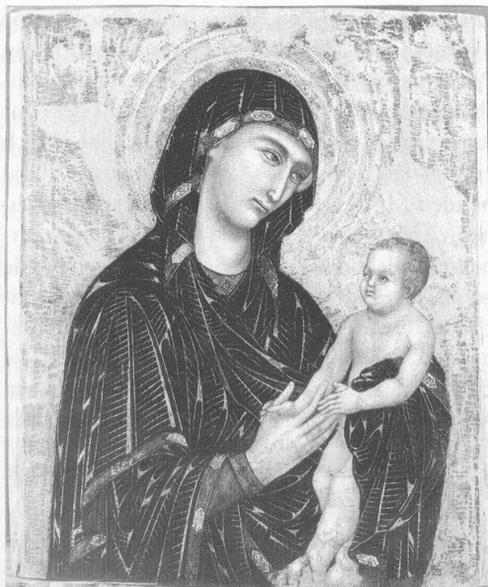


Abb. 11 Meister von Città di Castello. Siena, *Madonna mit Kind*. Siena, Pinakothek (Kat.-Nr. 44)

genügt ein vergleichender Blick auf die Verkündigung von Marias bevorstehendem Tod (Siena) und die Verkündigung an Maria (London, National Gallery). Während im ersten Bild der schachtelförmige Innenraum zunächst bloß eine räumliche Kulisse für das dargestellte Ereignis abgibt, die Örtlichkeit definiert, determiniert das Loggiagebild im Londoner Bild den Raum, in dem sich die Erzählung tatsächlich abspielt. Wie stark Duccio zum Zeitpunkt seiner *Maestà* mit Fragen des Raumes umging, zeigt sich auch an der Tafel mit der Versuchung Christi auf dem Tempel, wo Duccio nicht nur eine fein strukturierte Wiedergabe des zentralen Tempelbaus, sondern – durch das offene Tempelportal – auch eine ausgeklügelte Innenansicht gibt. Dies sind die künstlerischen Voraussetzungen, die auch von Duccios Nachfolgern, insbesondere auch von der jüngeren Künstlergeneration eifrig aufgenommen werden, wobei es hier vor allem Ambrogio Lorenzetti zur Meisterschaft bringen wird.



Abb. 12 Meister von Città di Castello. Siena, Madonna mit Kind. Siena, Pinakothek (Kat.-Nr. 45)

### I Duccieschi

Duccios Zeitgenossen und Nachfolger wurden in drei Sektionen vor Augen geführt: *Pittori duccheschi di prima generazione* (deren Aktivität bis zu Duccios Anfängen, d. h. noch in das 13. Jh. zurückreicht), ... *di seconda generazione* (deren Aktivität grosso modo die ersten drei Trecentojahrzehnte umfaßt) und ... *di terza generazione* (deren Karriere die Jahrhundertmitte z. T. überschritt und mit Bartolomeo Bulgarini bis in die 1370er Jahre reichte). In der letzten Untergruppe wären auch die Großen der sienesischen Malerei vor 1350, denen erneut Bellosi einen Aufsatz widmet, anzusiedeln gewesen. Offenbar wollte man aber Simone Martini und die Brüder Lorenzetti besonders hervorheben, was ja insofern überzeugt, als sie das byzantinische Substrat Duccios rasch ablegten und im Unter-

schied zu ihren sienesischen Malerkollegen unter dem Eindruck Giottos eine modernere und naturnähere Kunstsprache durchsetzten. Der Aufbau dieser weiträumigen Sektion spiegelt im Prinzip noch jenes Bild der frührezenten sienesischen Malerei um Duccio, das der lokale Historiograph Sigismondo Tizio zu Beginn des 16. Jh.s entworfen hat: *Duccio senese che primeggiava in quel tempo fra gli artisti della medesima scuola (...) e della cui bottega, come dal cavallo di Troia, uscirono pittori egregi*. Der bizarre Vergleich brachte die Situation insofern auf den Punkt, als unzählige Werke erhalten sind, die eng mit Duccio verbunden sind, aber als eigenständige Erzeugnisse von Künstlern seines Kreises bestimmt werden können. Ob allerdings diese Produktion mit Tizio auf eine Heerschar von Duccioschülern aufzuteilen sei, ist eine andere Frage. Stubblebine jedenfalls glaubte Tizio, als er Duccios Werk und das seiner Nachfolge nach stilkritischen Kriterien zu klassifizieren unternahm. Die Ausstellung in Siena suchte zwar diese enge Sicht zu überwinden, doch immer noch werden Maler gerne in Duccios Werkstatt zur Schule geschickt, obwohl es in Siena um 1300 genügend andere Maler gab, die befähigt waren, die spätere Generation auszubilden.

Zwei solche Maler der ersten Generation sind der Meister von Badia a Isola, ein eher »orthodoxer«, doch feinsinniger Exeget Duccios (Kat. 39), und der eigensinnige, auf erhöhte Emotionalität setzende Meister von Città di Castello (Kat. 41, 42) (Abb. 10), in dessen Œuvre ich jüngst das des Meisters von Casole d'Elsa *alias* Maestro degli Aringhieri (Abb. 11, 12) einfließen ließ, nicht nach dem *gusto* der Ausstellungsmacher.

Wie man sich dieser – nicht schlüssig gelösten – Frage stellen mag, die Dinge präsentieren sich kaum so einfach, wie es Maria Merlini, Bagnoli und Bellosi sehen möchten.

Dies gilt zunächst für die in der Ausstellung als Kat. 44 (Abb. 11) verzeichnete Madonna Nr. 592 der Sienser Pinakothek, die ich dem Spätwerk des Meisters von Città di Castello zuordnete. Wie immer man sich zur

Zuschreibungsfrage stellt, Merlinis Frühdatierung ins letzte Jahrzehnt des 13. Jh.s trägt nicht. Ihre Hauptargumente sind die augenfällige Goldornamentierung mittels Chrysogrammen und das traditionelle Maphorion an Stelle des von Duccio um 1300 für die Madonnen Perugia und Stoclet ersonnenen weißen Schleiers unter dem über das Haupt der Madonna geworfenen Mantel. Dieselben vermeintlichen Prüfsteine für eine Datierung vor 1300 werden im Katalog immer wieder (mit beliebiger Konklusion) in die Waage geworfen. So gewiß Chrysogramme und Maphorion nach 1300 allmählich außer Mode kommen, ging der Bruch mit der Tradition in der Malerei um Duccio nicht radikal vor sich. Zudem nahmen diese Motive, gerade weil sie nun außer Mode kamen, eine neue Bedeutung an, wurden zu Bedeutungsträgern. Dies ist in Duccios Maestà ersichtlich, der nur dort im Christumantel auf das Ornamentprinzip der Chrysographie setzte, wo er den verklärten Christus nach seiner Auferstehung verherrlicht, nicht aber in den Szenen seines irdischen Lebens, wo er in einen schlichten blauen Mantel gehüllt ist. Gleiches gilt wohl für das rote Maphorion der Jungfrau, das noch Jahrzehnte später auf Ambrogio Lorenzettis jüngst entdecktem Madonnenbild im Louvre (Michel Laclotte, 2002) zu erkennen ist. Niemand würde diese Madonna deshalb vor Duccios Peruginer Madonna (ca. 1300) ansetzen – dasselbe gilt für die Madonna Nr. 592 (Abb. 11). Führte man diese Kriterien *ad absurdum* weiter, müßte auch die Madonna Nr. 18 der Sieneser Pinakothek (Kat. 45) (Abb. 12), für welche die gleiche Autorschaft postuliert wurde wie für die Madonna 592, noch ins Dugento gesetzt werden. Hier aber entscheidet Merlini – mit Recht – anders. Sie sieht in dieser Madonna ein Spätwerk ihres Aringhieri-Meisters und setzt es (trotz Maphorion) ins 1. Trecentojahrzehnt, vor das nach 1312 datierbare Fresko in Casole d'Elsa, das dem Meister den »neuen« Notnamen eingebracht hat.

Was die Madonna 592 (Abb. 11) betrifft, so sind hier gerade im körperlichen Ausgreifen in den imaginären goldenen Bildraum gestalterische Neuigkeiten zu erkennen, die so nicht einmal in Duccios Werk zu greifen sind, sondern erst in einer zwar noch sehr ducckischen Madonna (übrigens ebenfalls noch in einem Mantel mit Chrysogrammen), die wohl mit Recht dem jungen Simone Martini zugewiesen wird (Kat. 67) (Abb. 13) und vermutlich noch kurz vor dessen Maestà im Palazzo Pubblico (Figuren oben im Rahmenwerk, ca. 1312) entstanden ist. Durch ihre extreme diagonale Stellung im Bildraum, die im Betrachter den Eindruck erweckt, als ob er über ihre rechte Schulter blicke, und wegen der extremen Verkürzung ihrer linken Gesichtshälfte erhält die Madonna 592 eine betont plastische Wirkung. Auf erhöhte plastische Artikulation zielt auch die Idee, den blauen Mantel, dort wo Maria ihr nacktes Kind umschlingt, umschlagen zu lassen, so daß die weinrote Farbe der Innenseite sich zeigt. Das Kind steht in seiner Ausformung auf der Stufe einer neueren

Zeit und nimmt Simones Bambinotypus voraus. Sogar die Dekoration des Nimbus mit ersten Andeutungen einer Punzierung, wie sie im Verlaufe des 2. Trecentojahrzehnts in der Werkstatt Simones realisiert wird, weist auf eine Entstehung vermutlich erst im 2. Jahrzehnt des 14. Jh.s hin.

Zeitlich nicht allzu weit entfernt scheint mir die erwähnte mächtige thronende Madonna mit Kind aus der Sieneser Pinakothek (Inv. 18, Kat. 45) (Abb. 12), die Merlini, Bagnoli und Bellosi ebenfalls dem Aringhieri-Meister zuweisen, und für die Merlini zwar zu Recht eine spätere Schaffensphase zuerkennt, die sie aber zu früh ansetzt, vor das nach 1312 entstandene Maestàfresko in der Aringhieri-Kapelle in Casole d'Elsa. M. E. sollte die Sieneser Madonna 18 wegen ihrer gotischen Dynamik in einer Linie mit den Werken eines Segna di Bonaventura, so mit der möglicherweise 1319 entstandenen Madonna aus S. Maria dei Servi (Kat. 49) gesehen werden. Solche Werke führen vor Augen, daß man für sienensische Gemälde des 1. Trecentoviertels nicht mit linearer Evolution rechnen kann; sie sind geprägt von Rückgriffen, aber eben auch von überraschenden Neuerungen – von Archaismen, einer gewissen Bindung an Duccio neben neuen Richtungen, die von der Generation eines Simone und der Brüder Lorenzetti experimentfreudig entwickelt wurden.

Wenn nun dem Autor der Madonna 18 der Sieneser Pinakothek (Kat. 45), den ich für den Meister von Città di Castello halte, eine frühe Madonna Giotto's wie jene aus S. Giorgio alla Costa vorgeschwebt haben mag, und von daher dem Bild eine gewisse Archaik eigen ist, so sind hier auch aktuellere Faktoren zu erkennen. Die lineare gotische Dynamik der in weichem Schwung verlaufenden Säume basiert auf Simone, die Umsetzung, namentlich das gestalterische Konzept mit großzügigen Formen, im einzelnen auf jenen Konsequenzen, die Pietro Lorenzetti in Assisi aus seiner Auseinandersetzung mit Giotto gezogen hatte. Die Madonna und ihr Mantel sind in großzügigen Formen konzipiert. Der Bewegungsfluß der hellen Innenseite des sich immer wieder umschlagenden Mantels läßt sich mit einem Wasserfall vergleichen, der mehrmals aufprallt, um danach eine weitere Stufe abwärtszufließen. Eine vergleichbare Dynamik bietet bloß Pietro Lorenzetti in S. Francesco, und ist es ein Zufall, daß die Thronarchitektur mit den Relieffimitationen in dessen Architekturen der Christusszenen (z. B. Geißelung Christi) in Assisi ihre nächsten Verwandten hat? Man hat wohl in der Vergangenheit nicht falsch gesehen, wenn man für diese Madonna, die wohl gegen 1320 anzusetzen ist, eine enge Beziehung zu Pietro feststellte. Dieser hier und in anderen Werken des Meisters von Città di Castello festzustellende Bezug zu Pietro haben mich jüngst zu dem Schluß geführt, daß zwischen beiden Künstlern eine engere Beziehung bestanden haben muß, vermutlich eine Werkstattverbindung während Lorenzettis Ausbildung.

Die Frage, ob das Œuvre des Meisters von Città di Castello und des Meisters der Aringhieri nicht zusammengeführt werden könnte, wird seit längerem – mit anderen Notnamen, aber gleichen Werkgruppen – immer wieder gestellt. Ein Anlaß, sie wieder aufzunehmen, war die jüngst in Privatbesitz entdeckte Madonna mit dem Granatapfel (*Revue de l'Art* 134, 2001-4, S. 27-50, Abb. 1). Dieses eindrucksvolle, mit Duccios Madonna aus Crevole eng zusammenhängende Marienbild setzte ich in die Frühzeit des Meisters von Città di Castello, mit Zustimmung von Bellosi, dem ich ein Ektachrom zeigte. Offenbar hat er in der Zwischenzeit seine Meinung revidiert, wenn er im Katalog (S. 390) die Zuschreibung mit fünf Worten kommentarlos liquidiert. Was sind die Gründe für eine Zuschreibung dieser frühen Madonna an den Meister von Città di Castello? Wichtig ist, daß sich der Maler dieser Madonna nicht als blasser Epigone Duccios zeigt, sondern das expressive Feuer hat, das später die Madonnen des Meisters von Città di Castello kennzeichnet. Anders als Duccios sanfte, heiter-verinnerlichte Madonnen zeigt diese Energie und Pathos. Das Antlitz Marias ist nach plastischen Gesichtspunkten mit starker Verkürzung der rechten Gesichtshälfte und mittels einer im Prinzip unregelmäßigeren und eckigeren Linienführung der Umrißlinien ausgeformt: ein Merkmal des Meisters von Città di Castello und – in ausgeprägtester Form – des Meisters der Aringhieri. Dies hat mich schließen lassen, daß beide Werkkataloge ein und derselben Werkstatt zuzuordnen sind, wobei nicht auszuschließen ist, daß neben dem Hauptmeister ein weiterer Maler, jener Meister der Aringhieri, darin tätig war, der die Kunst des *Capomaestro* variierte. Damit wären auch die von den Autoren des Duccio-Katalogs beobachteten stilistischen Nuancen innerhalb des Œuvres erklärbar; Abweichungen, die nicht so schwer genug wiegen, um die beiden Werkgruppen voneinander zu trennen. Wenn Bagnoli bei einem Vergleich der Madonnen in London (National Gallery Nr. 592) und im Museo dell'Opera del Duomo (Kat. 42) ins Feld führt, daß die Pinselführung über die Verdacciofarbe gelegten Inkarnate verschiedenartig sei, gilt es zu bedenken, daß gerade das Londoner Bild einiges an seiner malerischen Oberfläche eingebüßt hat und verändert auf uns gekommen ist. Daß die Tätigkeit der beiden Maler – wenn es denn zwei waren – sich in der gleichen Werkstatt oder zumindest in enger Nähe abspielte, bezeugen eine identische Rosettenpunze in den hier zur Frage stehenden Werken und die allgemein gleichgerichteten künstlerischen Ziele, die Forcierung des Plastischen und Expressiven. Dies sind denn auch die Essenzen der Kunst des jungen Pietro Lorenzetti, der, wie erwähnt, wahrscheinlich in der Werkstatt des Meisters von Città di Castello und nicht, wie dies die Autoren der Sieneser Ausstellung noch immer vehement vertreten, in jener Duccios gelernt hat. Hier müssen die Gegenargumente des Katalogs kommentiert werden. Wenn Bellosi (S. 391)

bloß ins Feld führt, daß weder sein Maestro degli Aringhieri noch der Meister von Città di Castello Duccios motivische Vorliebe für das mit dem weißen Madonnenschleier spielende Kind geteilt hätten, dies aber Pietro Lorenzetti in seinen vermutlich frühesten von mir in der Beweisführung angesprochenen Madonnen in der Orsini-Kapelle in S. Francesco in Assisi und in Cortona ebengerade getan habe, so muß Bellosi sich versehen haben. Der Meister von Città di Castello tradiert das angesprochene Motiv in zweien seiner Hauptwerke, im namengebenden Madonnenbild in Città di Castello und in der Madonna aus Montespecchio (Kat. Nr. 42) (Abb. 10). Laclottes Einwand, eine starke Persönlichkeit wie Lorenzetti hätte sich kaum an einem weniger begabten Maler geschult, ist ahistorisch. Im 13./14. Jh. kenne ich keinen Nachweis für den elitären Gedanken, daß ein »Genie« bei einem anderen »Genie« ausgebildet werden müsse – Dantes Cimabue-Giotto-Verse fordern ihren Tribut. In Wirklichkeit dürften ganz andere und banale Kriterien entschieden haben, ob ein Lehrling sich bei diesem oder jenem Maler ausbilden ließ: neben dem Prestige der Werkstatt ebenso sehr die Vakanz einer Lehrstelle. Das Glück, beim besten Maler ausgebildet zu werden, garantierte noch lange keine Ebenbürtigkeit. Taddeo Gaddi gelang es nie, die Meßlatte Giotto's zu überspringen. Ein Simone Martini vermochte den Lehrer Duccio zu überbieten – dank überragender Begabung und Erfindungsreichtum. Der Entwicklung Pietro Lorenzettis dürfte das emotionale Temperament des Meisters von Città di Castello entgegengekommen sein, wie auch sein Interesse an der plastischen Erscheinung seiner Figuren. Daß Pietro, einmal selbständig, den Meister schnell in den Schatten stellte, spricht nicht gegen diesen, sondern für Pietros Begabung.

Wenn mit Simone und Pietro von zweien der größten Malern nach Duccio die Rede ist, mag man sich fragen, ob ihr späterer Auftritt in der letzten der Malerei gewidmeten Sektion wirklich sinnvoll war. Sind es nicht gerade diese Maler, welche aus Duccios Vorgabe revolutionäre Konsequenzen zogen, welchen sich die späteren Nachfolger Duccios kaum entziehen konnten? Diese Ducciesken der zweiten und dritten Generation sind eigens in je eine Abteilung gefaßt: mehr oder minder begabte Maler, die sich direkt an Duccio schulten oder seinen Stil perpetuierten, nicht ohne Einfluß der jüngeren Genies.

Der treueste unter den *Duccieschi* der *seconda generazione* ist sicherlich Segna di Buonaventura. Wenn er sich in den frühesten Gemälden (Kat. 45, 47) noch ganz Duccio verschrieben hatte, so macht sich in seiner schlecht erhaltenen Madonna aus S. Maria dei Servi



Abb. 13 Simone Martini, *Madonna mit Kind*. Siena, Pinakothek (Kat.-Nr. 67)

(ca. 1319, Kat. 49) eine Hinwendung zur Gotik eines Simone Martini bemerkbar, verständlich wenige Jahre nach dessen Maestà. In seinem Malerunternehmen wurden seine Söhne Niccolò di Segna und Francesco di Segna groß. Im Unterschied zum Vater profilierten sie sich auch als Freskantenn. Eher aus einer Zusammenarbeit der Brüder Niccolò und Francesco als, wie Bagnoli meint (S. 269), aus einem Zusammenwirken von Segna di Buonaventura – er war 1331 bereits verstorben – und Francesco di Segna sind die kürzlich wiederentdeckten und restaurierten Wandmalereien von 1333 in der Agazzari-Kapelle von S. Martino in Siena hervorgegangen. Niccolò, dem m. E. auch die Freskenfragmente eines Fegefeuers und eines Jüngsten Gerichts in S. Maria dei Servi zuzuweisen sind, begegnet unter den *Ducceschi della terza generazione* mit Tafelbildern. Nirgendwo offenbart sich der Charakter der späteren sienesischen Malerei besser als in diesen Werken, insbesondere in den Resten eines großen Polyptychons (Kat. 57), nämlich ihr Versuch einer Synthese der Kunst der besten Maler: Die sienesischen Malerei schickte sich an, schulbildend zu werden. Dies ist bereits bei der zweiten Generation zu erkennen. Sie orientierte sich mehr oder minder eng an Duccio, mancher aber suchte wie Ugolino di Nerio, der wohl begabteste von ihnen,

dieses Idiom mittels Rückgriffen auf Simones Gotik und Pietros Expressivität zu erneuern. Wie sinnvoll wäre es doch gewesen, Ugolinos Kreuzigung der Sieneser Pinakothek (Kat. 54) jener Pietro Lorenzettis (Kat. 71) und Ambrogio Lorenzettis (Kat. 73) gegenüberzustellen! Gerade für die Ducceschi nach ca. 1320 wäre es zweckmäßig gewesen, sie in den direkten Kontext mit diesem schöpferischen Dreigestirn Sienas zu setzen. Ähnliches gilt für die Kreuzigung des *Maestro di Monteliveto* (Kat. 53), in welcher der im übrigen nicht avantgardistische *Duccesco* die Einsamkeit des Toten durch das extreme Hochformat eindringlich veranschaulicht und ihn den unten Trauernden dramatisch entrückt. Silvio Masignanis Vorschlag, diese Tafel bereits ins 1. Trecentojahrzehnt zu setzen, trägt weder der offensichtlichen Auseinandersetzung mit den expressiven Möglichkeiten Pietro Lorenzettis Rechnung noch der extensiven Punzendekoration entlang des Rahmens und in den Nimbis; ein Prinzip, das durch Simone erstmals in der Martinskapelle in Assisi und an der Maestà im Palazzo Pubblico (ca. 1313-15) vor Augen geführt wurde.

Was die Präsentation von Simone, Pietro Lorenzetti und dessen vermutlich etwas jüngeren Bruder Ambrogio im Anschluß an die *Ducceschi* betrifft, so überzeugt vor allem die Darstellung Simones. Wenn eine der noch in Duccios Kunst verankerten Madonnen den Anspruch eines Frühwerks Simones erheben kann, dann ist es die Madonna Nr. 583 der Sieneser Pinakothek (Kat. 67) (Abb. 13), deren überzeugende Zuschreibung an Simone auf Giulietta Chelazzi Dini zurückgeht. Sie dürfte kurz vor Simones Arbeit im Palazzo Pubblico (deren Genese Bagnoli unlängst meisterhaft nachgezeichnet hat), wohl um 1310-12 entstanden sein und zeigt, welche Wege Simone bereits in dieser frühen Schaffensphase in der Raffinesse der Ausführung, dem emotionalen Austausch von Mutter und Kind, aber auch in der Darstellung des Stofflichen einschlägt, und wie er bereits zu diesem Zeitpunkt Duccios Möglichkeiten hinter sich läßt. Ihre Gegenüberstellung mit der hl. Katharina (Kat. 68) – Element eines Polyptychons aus der Augustinerkirche in S. Gimignano und überzeugend in die Zeit zwischen 1315 und 1317 datiert – hält uns nachdrücklich vor Augen, in welcher kurzen Zeit Simone Martini zu seiner ureigenen Kunst gefunden hatte.

Während Simone sich Duccios ätherische Malerei persönlich aneignet und weiterentwickelt, was auf Schulung bei Duccio schließen läßt, wird an Ambrogios Madonna aus der Brera (Kat. 72) evident, daß er nicht, wie Bellosi postuliert, direkt auf Duccio aufbaut, sondern duccieske Aspekte bloß über den Bezug zu seinem Bruder Pietro nachklingen. In diesem Punkt sind sich übrigens Bellosi und Laclotte offenbar nicht einig. Bellosi (S. 391) geht m. E. zu weit, wenn er angesichts der Madonna in Brera etwas pointiert urteilt, daß Ambrogio 1311 Duccio bei seiner Maestà assistiert haben könnte, und bemerkt, daß die Souplesse, mit welcher er bei seiner Madonna die Chiaroscuro-Tonübergänge auf einer Verdacciobasis realisiert habe, klar auf Duccio zurückweise. Von solchen Feinheiten der tonalen Gestaltung, der formenden Pinselführung, ist auf der weitgehend ruinierten Oberfläche des Mailänder Bildes nur mehr herzlich wenig zu erkennen. Wenn dieses Gemälde als Beweisstück taugt, dann nicht dafür, daß Ambrogio bei Duccio lernte, sondern eher dafür, daß seine künstlerische Entwicklung in allernächster Nähe seines Bruders Pietro verlaufen ist. Dies zeigt sich nachgerade, worauf Laclotte trefflich hinweist, am Vergleich mit Pietros Madonna aus Cortona (Kat. 69). Angesichts der schrillen expressiven Töne der kleinen Kreuzigung der Sammlung Salini (Kat. 73) fragt man sich, ob dieses frühe Bild nicht aus einem Zusammenwirken der Brüder hervorgegangen sein könnte, wenngleich der Stil wegen des Erhaltungszustandes nicht unproblematisch zu beurteilen ist.

Wenn wir Duccios Kunst und dessen Bedeutung für die weitere sienesische Malerei abschließend zu betrachten suchen, so gelingt dies am ehesten mit einem Ausblick auf Simone und die Brüder Lorenzetti, obwohl in der Ausstellung keines ihrer Schlüsselwerke zu sehen war. Mit ihnen waren die beiden bedeutenden (sich in ihrem Werk manchmal überschneidenden) künstlerischen Strömungen

gegeben, welche Siena noch weit bis ins 15. Jh. bestimmen werden. Diese künstlerische Zweigleisigkeit, die sich von den florentinischen, fast exklusiv von Giotto bestimmten Gegebenheiten unterscheidet, hat bereits Ghiberti erkannt, wenn er bemerkt, daß man in Siena Simone Martini für den führenden Maler halte, ihm aber Ambrogio Lorenzetti als der bessere erscheine.

Beide künstlerische Stränge waren m. E. bereits gegen 1300 in Duccios Ambiente angelegt. Wenn Duccio mit seiner neu und mit Giotto zusammen entwickelten, auf eine wirklichkeitsnahe Darstellung (auch des Seelischen) ausgerichteten Kunst eher die Ebene des Entrückten, Wunderbaren, Ätherischen anstrebte, konnte er solide plastische Formen, wie sie Giotto präsentierte, gerade wegen ihrer materiellen und schweren Wirkung nicht brauchen. Es überrascht denn kaum, daß der Meister von Città di Castello, der innerhalb eines ducciesken Repertoires eben nicht das Ätherische anstrebt, stärker auf plastische und expressive Werte setzt, die den Betrachter auf einer emotionaleren und diesseitigeren Ebene berühren. Beide künstlerischen Möglichkeiten wurden von Simone und den Lorenzetti wieder aufgegriffen, in Auseinandersetzung mit Giotto geklärt und von den über Duccio tradierten Formeln befreit. Simone gewann seinen persönlichen Stil in Auseinandersetzung mit Giottos »materieller« plastischer Sichtweise, die auch ein feines Ausloten der Seelenzustände der Agierenden einschloß – oder besser: aus der dieses Ausloten erst möglich wurde. Er bringt das Übernatürliche nicht durch Verzicht auf das Materielle und auf Plastizität zum Ausdruck, sondern gerade dank seiner Virtuosität in der Darstellung des Dinglichen, eingebettet in eine dynamische gotische Formensprache, welche die Schwere von Giottos »Klassik« behende überspielte. Simones Madonnen sind transzendente Wesen. Ihre Gesichter sind zwar im einzelnen anatomisch überzeugend und raffiniert gemalt, in ihrer Gesamtwirkung aber idealisiert, in einen bei

Duccio vorgebildeten Kanon eingebunden und in ein abstrahierend gerundetes Gesicht einbezogen. In diesem Punkt ist Simone der zugleich treueste und eigenständigste Schüler Duccios und entwickelt die in dessen Werkstatt gelernten Kniffe innerhalb seiner eigenen Sichtweise weiter. Anders liegen die Dinge bei Pietro und Ambrogio Lorenzetti. Eindeutig basiert auch deren Kunst auf Duccio, allerdings mit Intentionen, die sich von ihm wie von Simone weg bewegen. Auf der Vorgabe des Meisters von Città di Castello und durch Giotto geklärt, setzten sie auf Plastizität und auf gesteigerte Emotionen, zeigen Figuren mit Ecken und Kanten, Menschenwesen mit nachvollziehbarem Innenleben. Die beiden Linien finden sich bei Bulgarini (Kat. 63-66) zu einer eigenwilligen Synthese vereinigt, die weit in die 2. Trecentohälfte getragen wird.

Speziell auf Siena bezogen, ist Duccios kunsthistorische Position vergleichbar jener Giotto's in Florenz und anderswo, nämlich als Erneuerer. Er ist es, der auf Cimabue und dessen byzantinischem Substrat aufbauend mit einer erstaunlichen Malkultur erstmals das Innenleben seiner Wesen überzeugend anschaulich machte. Wäre nicht zu seinen Lebzeiten Giotto's Stern aufgegangen, gälte heute wohl Duccio als Neuerer der Malerei. Doch mit Giotto, der dank seinem spezifischen Stil schnell die überkommene Typik hinter sich ließ, der Räume schuf, in denen die Akteure dem jeweiligen dargestellten Geschehen entsprechend

emotional agieren und reagieren und so die erzählte Geschichte sinnvoll auf den Punkt bringen, wurden jene Maßstäbe gesetzt, die für die Malerei relevant wurden, auch für die Duccios. Wie bereits im Triptychon der englischen Königin und noch deutlicher in der Sieneser Maestà zu erkennen ist, klärt sich auch Duccios Kunst letztlich über eine vertiefte Auseinandersetzung mit Giotto. So wurde Duccio der Gründervater der sienesischen Malerei und brachte die durch Simone und die Lorenzetti vollzogene, für die europäische Malerei vorbildliche Aktualisierung der spätmittelalterlichen Kunst erst in Bewegung. Trotz punktueller Rückfälle in althergebrachte auf Lokalpatriotismus beruhende Gemeinplätze kommt der Ausstellung das große Verdienst zu, viel zur Klärung von Duccios Bild in der italienischen Malerei beigetragen zu haben, insbesondere auch mit Bezug auf die Malerei unmittelbar vor Duccio. Die Bedeutung des Freskenfonds unter dem Dom für die Klärung der Voraussetzungen zu Duccios Kunst kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Zudem führt er vor Augen, daß die Wandmalerei in Siena nicht erst durch Simone Martini und die Lorenzetti zur Blüte gebracht wurde, sondern daß bereits im 13. Jh. in diesem Bereich Großes geleistet wurde. Duccio als Wandmaler gilt es aber trotzdem noch nachzuweisen, die ihm zugeschriebenen Fresken sind alles andere als gesichert.

Gaudenz Freuler

*Nachbemerkung der Redaktion:* Wie am 10. November bekanntgegeben wurde, hat das Metropolitan Museum of Art in New York die Stoclet-Madonna von Duccio di Buoninsegna erworben. Die Brüsseler Sammlung Stoclet war seit einem halben Jahrhundert aufgelöst, das einzige noch in Privatbesitz befindliche Gemälde Duccios als verschollen erklärt (zuletzt: Victor Michael Schmidt, *Illusionisme rond 1300, enige opmerkingen bij de*

*Madonna Stoclet van Duccio di Buoninsegna, in: Onverwacht bijeengebracht, opstellen voor Ed Taverne en Lyckle de Vries ter gelegenheid van hun 25-jarig jubileum in dienst van de Rijksuniversiteit Groningen*, hrsg. von Jan L. de Jong und E. A. Koster, Groningen 1996, S. 119-124; Jens T. Wollesen, *The Case of the Disappeared Stoclet Madonna, Pantheon* 56, 1998, S. 4-9).